

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

“CINEMA INDEPENDENTE”:
Produção, distribuição e exibição
no Rio de Janeiro
(1948-1954)

LUÍS ALBERTO ROCHA MELO

Tese apresentada ao Curso de Pós-
Graduação em Comunicação da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Doutor

Orientação: Prof. Dr. ROBERTO MARCHON LEMOS DE MOURA

Niterói,
2011

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M528 Melo, Luís Alberto Rocha.

“Cinema independente”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954) / Luís Alberto Rocha Melo. – 2011. 425 f.

Orientador: Roberto Marchon Lemos de Moura.

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

Bibliografia: f. 385-409.

1. Cinema; aspecto histórico. 2. Cinema brasileiro; história e crítica. 3. Rio de Janeiro (RJ). I. Moura, Roberto Marchon Lemos de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 791.43098153

*Dedico este trabalho à memória de
Nellie Figueira (1916-2010) e da
Prof^a. Dr^a. Hilda Machado.
Onde elas estiverem, devem estar sorrindo.*

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Roberto Moura, pela orientação precisa e generosa e pela amizade e confiança com as quais me ajudou a desenvolver este trabalho.

À Prof^a Dr^a Luciana Correia de Araújo e aos Profs. Drs. Fabián Núñez, Fernando Morais da Costa e André Piero Gatti por terem aceito o convite para integrar a Banca de Defesa, proporcionando, com isso, a oportunidade sempre enriquecedora de poder ouvi-los.

Aos Profs. Drs. João Luiz Vieira e Arthur Autran, membros da Banca de Qualificação, pela análise criteriosa do texto, pelas sugestões e correções fundamentais e pelo apoio em inúmeros momentos ao longo desses quatro anos de trabalho.

Os amigos Alessandro Gamo, André Luiz Sampaio, Antonio Reina, Arthur Autran, Cláudio Ferreira, Cyntia Nogueira, Daniel Caetano, Edward Monteiro, Estevão Garcia, Glênio Póvoas, Guilherme Sarmiento, Ines Aisengart, José Marcos Primo, José Quental, Maurício Bragança, Nina Tedesco, Rafael de Luna Freire, Remier Lion, Rodrigo Moraes, Roman Stulbach, Simone Albertino, Simplício Neto, Severino Dadá e Vânia Azevedo foram fundamentais durante esse processo. A eles agradeço por compartilharem textos, idéias e documentos, pelas conversas, pelo apoio incondicional, pela cumplicidade criativa, pela generosidade e pelo carinho. Agradeço também aos novos amigos e colegas do Curso de Cinema e Audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF, Karla Holanda, Sérgio Puccini, Alessandra Brum, Alfredo Suppia e Carlos Reyna, pelo encontro.

A Carlos Roberto de Souza, pelo interesse, pelas conversas e pelas dicas.

À Betina Viany, pela amizade de longa data e por ter me dado a oportunidade de desenvolver, junto ao Acervo Alex Viany, um trabalho de fundamental importância não apenas para esta pesquisa, mas para minha vida profissional.

A Hernani Heffner, pela amizade, pela dedicação e pelo fundamental papel que desempenhou como interlocutor e mestre, descortinando vários horizontes para esta pesquisa.

À Alice Gonzaga Assaf, por generosamente ter me facultado o acesso ao Arquivo da Cinédia, sem o qual certamente não teria sido possível desenvolver esta pesquisa. Ao pré-selecionar pastas e documentos e intermediar contatos e futuras entrevistas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, Alice Gonzaga contribuiu de forma inestimável para o resultado final deste trabalho. Durante os vários meses em que frequentei a Cinédia, fui recebido com extrema atenção e simpatia, não só por Alice como por suas filhas, Isabel e Maria Eugênia. A elas reitero meu sincero agradecimento.

À Aloísio T. de Carvalho, Ana Maria Falaschi, Roberto Farias, Máximo Barro, Elisabeth Kaplan, Galileu Garcia e Aníbal Massaini, que gentilmente me concederam entrevistas e depoimentos valiosos sobre a época e os personagens estudados.

Às equipes da Cinemateca do MAM-RJ e do centro de documentação da Cinemateca Brasileira de São Paulo, bem como aos funcionários do setor de periódicos da Fundação Biblioteca Nacional, pela presteza e dedicação.

À Anna Karinne Ballalai, pela descoberta de um amor revolucionário.

À Anna Carolina Ballalai (Anninha), por seus desenhos, poemas e risadas.

A Flávio Mello e Silva pelas ajudas gigantescas e sempre salvadoras.

À minha mãe, Lydia, minha irmã, Maria Luísa e meus sobrinhos, Elisa e André, pelo enorme apoio e pelo constante carinho, mesmo nos momentos mais difíceis.

A todos, enfim, agradeço.

Resumo

O objetivo desta tese é estudar as concepções de “cinema independente” aplicadas ao contexto brasileiro, especificamente o do Rio de Janeiro, no período que cobre os anos de 1948 a 1954. Serão analisadas as tensas relações entre os três setores básicos da atividade cinematográfica – produção, distribuição e exibição –, bem como a relação entre o campo cinematográfico e o campo do poder na formulação de políticas para o setor. A tese estuda algumas das práticas predominantes na “produção independente” de filmes no Brasil, dentro do período enfocado, tais como a *produção associada*, o *sistema de cotas* e a *produção planificada*, buscando estabelecer relações entre essas práticas, os filmes realizados e a forma como eles eram distribuídos e exibidos. Para tanto, a pesquisa toma como referências centrais a trajetória de algumas produtoras cariocas como a Cine-Produções Fenelon, a Cinédia e a Flama - Produtora Cinematográfica, e a formação de um “circuito independente” de produção, distribuição e exibição, durante a primeira metade dos anos 1950.

Palavras-chave: História do cinema – Cinema brasileiro – Cinema independente

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1 – O “cinema independente” nos estudos acadêmicos: a contribuição de Maria Rita Galvão	28
1.1. Um ensaio seminal.....	28
1.2. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”	31
1.3. O “receituário independente”, a questão do “conteúdo” e a consciência mercadológica.....	35
1.4. Ambigüidade da dicotomia entre os “independentes” e a “indústria”	39
1.5. Do “sistema de produção independente” ao “pensamento industrialista”	44
1.6. “Cinema independente” dos anos 1950, algumas décadas depois.....	48
1.7. “Cinema independente”: outros recortes.....	53
Capítulo 2 – Modelos de um “cinema independente”: a produção associada, a produção planificada e o sistema de cotas	61
2.1. Moacyr Fenelon e as “origens” da “independência”	61
2.2. Waldow/Cinédia: tradição de um modelo.....	70
2.3. A aplicação do modelo: Cine-Produções Fenelon e Cinédia S.A.....	75
2.4. Melodrama e carnaval.....	81
2.4.1. Obrigado, doutor (1948).....	82
2.4.2. Poeira de estrelas (1948).....	89
2.4.3. Estou aí? (1949).....	94
2.4.4. O homem que passa (1949).....	97
2.4.5. ...Todos por um! (1950).....	101
2.5. A produção planificada e o perfil do “produtor independente”	105
2.5.1. <i>Silveira Sampaio e o cinema amador</i>	106
2.5.2. <i>Luiz de Barros e o cinema de produtor</i>	110
2.6. O sistema de cotas: um sistema-padrão.....	114
2.6.1. <i>Este mundo é um pandeiro: contradições do sistema</i>	119

Capítulo 3 – Os “independentes” e o “truste”	128
3. 1. Produção, distribuição, exibição: relações naturais?.....	128
3. 2. UCB: entre a “produção independente” e o modelo verticalizado.....	131
3. 2. 1. Querida Suzana e o modelo “híbrido”.....	132
3. 3. A Comissão Central de Preços e a “política da boa vizinhança”.....	135
3. 4. A UCB e o “truste”.....	141
3. 4. 1. <i>Neutralizando a concorrência: Ribeiro Júnior e a DFB</i>	145
3. 5. Cine-Produções Fenelon, Cinédia e UCB: as tensas regras do jogo.....	153
3. 6. A guerra ao “truste” e a campanha contra as “cotas”.....	166
3. 7. <i>Não é nada disso</i>	183
Capítulo 4 – Os “independentes” e o Estado	187
4. 1. Os memoriais ao general Lima Câmara.....	187
4. 2. A Associação do Cinema Brasileiro.....	194
4. 3. A “lei de emergência” e a reação dos exibidores.....	200
4. 4. Um novo ator em cena: Rubens Berardo Carneiro da Cunha.....	208
4. 5. Os “comandos” <i>O Mundo-Continental</i> e a campanha pelo cinema brasileiro.....	214
4. 6. Uma campanha vitoriosa?.....	225
Capítulo 5 – O “cinema independente” e o modelo empresarial	231
5. 1. Um estúdio em crise.....	231
5. 2. A Cine-Produções Fenelon sem a Cinédia: momento de transição.....	235
5. 3. A estruturação da Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.....	242
5. 4. Estúdios, “capitalistas” e produtores “independentes”.....	252
5. 5. Em busca do padrão de qualidade.....	258
5. 5. 1. <i>O “período experimental”</i>	260
5. 5. 2. <i>A “segunda fase”</i>	267
5. 5. 3. <i>Filmes e projetos</i>	268
5. 5. 4. <i>Publicidade</i>	286
Capítulo 6 - Um “circuito independente”?	290
6. 1. Contra o Instituto Nacional do Cinema.....	290

6. 2. Os produtores se organizam.....	296
6. 3. Os “grandes” e os “pequenos”.....	305
6. 4. Produtores <i>versus</i> exibidores.....	316
6. 5. A Unida Filmes S.A. e o “circuito independente”.....	330
6. 5. 1. Rua sem sol.....	339
6. 6. O “circuito” se modifica.....	344
6. 6. 1. <i>Exibição</i>	344
6. 6. 2. <i>Distribuição</i>	352
6. 6. 3. <i>Produção</i>	364
Considerações finais.....	378
Bibliografia.....	388
Ficha técnica dos filmes comentados.....	413
Filmes citados.....	418
Anexos.....	423

Introdução

Em termos bastante amplos, é possível datar o final dos anos 1940 como o momento em que surge, no Brasil, o debate sobre a “produção independente” de filmes de longa-metragem de ficção. De lá para cá o termo “cinema independente” acompanhou de forma mais ou menos constante as diferentes fases pelas quais passou e vem passando a atividade cinematográfica entre nós.

Essa constância foi poucas vezes alvo de questionamento: de uma forma geral, aceitou-se a idéia da “produção independente” sem que se problematizasse em relação a quê tal independência se dava ou era pretendida. Por outro lado, a frequência com que a expressão veio sendo usada promoveu a multiplicidade de enfoques e de sentidos, a ponto de se poder falar não em *um*, mas em *vários* discursos sobre “cinema independente” – cada um apontando para interesses e propósitos diferentes, às vezes conflitantes.

No âmbito internacional, “cinema independente” foi uma expressão que adquiriu força sobretudo nos Estados Unidos, surgindo no próprio seio da indústria cinematográfica, ainda em seus primeiros tempos. A questão da “independência” se colocou no campo das lutas entre produtores, distribuidores e exibidores pelo mercado nacional e pelo direito de exploração de equipamentos, insumos e espaços de exibição, desde 1909 controlados pela MPPC (Motion Pictures Patents Company) e seu braço de distribuição, a GFC (General Film Company). A MPPC – ou o Truste, como era conhecido o consórcio das patentes de Edison – compunha-se de nove produtoras: Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Kalem, Lubin, Pathé Frères e Méliès, além de George Kleine, importador de filmes. O grupo explorava uma patente de filme, duas de câmera e treze de projetores, num total de dezesseis. O objetivo era controlar todos os ramos da atividade cinematográfica no território dos Estados Unidos.¹

Diante dessa tentativa de monopolizar a então nascente indústria do cinema norte-americano, produtores, distribuidores e exibidores que não faziam parte do truste comandado por Edison decidiram resistir, chegando, em 1910, a formar a Motion Pictures Distributing and Sales Company, ou simplesmente Sales Company, consórcio

¹ Cf. SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 50.

liderado por Carl Leammle, posteriormente o fundador da Universal Pictures. Como assinalam Kristin Thompson e David Bordwell:

Estima-se que cerca de seis mil cinemas concordaram em pagar [à MPPC] impostos semanais, mas outros dois mil recusaram-se. Os cinemas não-licenciados geraram um mercado para o qual recorreram os produtores e distribuidores em igual situação. Essa parcela da indústria logo foi identificada como os *independentes*.² [grifo dos autores]

No interior da indústria cinematográfica norte-americana, o sentido de contra-hegemonia já se localiza na própria gênese do conceito de “independência”. Por outro lado, também é comum associar a atuação desses “independentes” à criação de Hollywood, já que os não-associados teriam decidido sair de Nova Iorque e partir para a Califórnia, próxima à fronteira do México, para escapar à vigilância da MPPC.³ São essas companhias fundadas em Hollywood que depois se tornariam hegemônicas no mercado norte-americano, e, após a Primeira Guerra, no mercado cinematográfico mundial.

A partir da segunda metade dos anos 1940, a “produção independente” se tornou um fenômeno de grande significação para Hollywood. Um dos principais fatores que permitiram a proliferação dos “produtores independentes” foi o chamado “decreto Paramount”, que em 1948 atingiu as oito maiores companhias cinematográficas em atividade, e que consistia em fazer cumprir a lei antitruste, obrigando os estúdios a se desfazerem de suas cadeias de exibição (principal fonte de remuneração do capital dessas companhias).

² THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David. *Film History: an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003, p. 40.

³ Essa versão é contestada por Robert Sklar, pois, segundo esse sociólogo, “O México [ficava] a cinco horas de automóvel de Los Angeles naquele tempo; a viagem custaria pelo menos um dia de produção, ao passo que as intimações poderiam ser apresentadas nos escritórios da empresa em Nova Iorque. [...] Na verdade, os primeiros filmes cinematográficos produzidos no Sul da Califórnia foram feitos por membros do Truste. [...] A New York Motion Picture Company, o primeiro dos independentes a partir para o Oeste, localizou-se abaixo do quarteirão da Selig em 1909.” As atrações da Califórnia eram outras: boa temperatura para filmagens ao ar livre, proximidade entre mar, montanha e deserto, terrenos férteis e baratos. “E como se tudo isso não bastasse [...] Los Angeles era bem conhecida naquele tempo [...] como a principal cidade da nação que empregava trabalhadores sem se preocupar em saber se eram ou não sindicalizados. O influxo constante de novos residentes [...] fornecia um excesso de trabalhadores instalados e mantinha baixos os ordenados, de um quinto a um terço inferiores aos níveis que prevaleciam em São Francisco e, em certos casos, a metade dos níveis de ordenados pagos em Nova Iorque.” Cf. SKLAR, Robert. *Op. cit.*, pp. 85-6.

A partir de então, o “produtor independente” passou a ser visto pela indústria cinematográfica hollywoodiana como aquele que possuía uma pequena empresa produtora, conseguindo obter por conta própria financiamento e contratos de distribuição para seus filmes. O contrato com o distribuidor não poderia prever laços corporativos. Em termos quantitativos, um “independente” deveria produzir em média de um a três filmes dentro de um cronograma anual. Já nos anos 1950, esse modo de encarar a “produção independente” havia sido totalmente assimilado pelos estúdios e o termo “independente” passou a servir mais para designar “produtores de documentários, filmes experimentais e produções de baixo-orçamento realizadas fora dos canais padronizados de Hollywood”.⁴

* * *

Esta tese tem como objeto de estudo as concepções de “cinema independente” aplicadas ao cinema brasileiro do final dos anos 1940 até meados da década de 1950, analisadas a partir das relações entre os três setores básicos da atividade cinematográfica (produção, distribuição e exibição). A hipótese central é a de que, nos anos de 1948 a 1954, as lutas políticas entre produtores e exibidores “independentes” sediados no Rio de Janeiro terminaram por constituir um circuito de produção, distribuição e exibição paralelo ao grupo hegemônico de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, dono da empresa produtora Atlântida, da distribuidora União Cinematográfica Brasileira e da maior cadeia de exibição do país.

A literatura sobre o cinema brasileiro voltada para esse período⁵ costuma associar o “cinema independente” aos realizadores e críticos esquerdistas que tiveram

⁴ BALIO, Tino. *The American film industry*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985, pp. 412-3.

⁵ Cf. GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. In: *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980, pp. 13-23; GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981; GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: Embrafilme/DAC, 1982; RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983; GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização. O Brasil republicano (tomo III, vol. IV)*. São Paulo: Difel, 1984, pp. 465-497; CATANI, Afrânio Mendes. “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)” e RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: _____ (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp.190-397.

forte atuação em São Paulo e no Rio de Janeiro, na organização das mesas-redondas da Associação Paulista de Cinema (1951) e dos Congressos Nacionais do Cinema Brasileiro (1952-3), bem como na realização de alguns filmes emblemáticos, tais como *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Alameda da Saudade, 113* (Carlos Ortiz, 1953), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1959), entre outros.

Em relação às idéias desse grupo, os textos históricos destacam a defesa da industrialização do cinema brasileiro e a crítica sistemática do modelo “industrial” importado pelos grandes estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes); a preocupação em denunciar a ação imperialista do cinema estrangeiro – notadamente o norte-americano – e a tentativa pioneira de entender esse processo de dominação econômica e cultural em termos concretos, através da análise do mercado e dos principais problemas relativos à atividade cinematográfica no Brasil; a procura por uma forma “brasileira” e “realista”, essencialmente popular e comunicativa, que seria expressa sobretudo pelo “conteúdo”, isto é, pelos temas e histórias levados à tela, compreendendo aí aspectos culturais e sociais, tais como o folclore, a música popular, o campo, a favela, o universo do trabalhador e do “homem comum” etc.; a defesa teórica de uma determinada prática de produção, não atrelada ao “mito dos estúdios”, mas adaptando a lição do cinema neo-realista italiano do pós-guerra às condições brasileiras: poucos recursos financeiros, equipe reduzida e utilização de estúdios como forma de barateamento da produção, visto que as filmagens externas, nos anos 1950, encareciam o orçamento; por fim, um compromisso ético e estético a partir do qual a realização de filmes no Brasil fizesse parte de um sentido maior de reflexão em torno das condições sociais, econômicas e culturais do próprio país, donde a crença de que tais filmes imbuídos desse espírito progressista encontrariam diálogo com o público – aqui, freqüentemente entendido como “povo”.

Em relação ao quadro acima esboçado, vale fazer algumas considerações, a partir das quais passarei a apresentar as premissas e os questionamentos que nortearam este trabalho. O primeiro aspecto a ser ressaltado é o fato de que, no que diz respeito ao “cinema independente” brasileiro dos anos 1950, apenas um dos setores da atividade – a *produção* –, vem sendo sistematicamente considerado pelos estudiosos, ficando de lado a *distribuição* e a *exibição*. Assim, privilegia-se o ramo industrial do cinema, atrelando as idéias de “independência” aos modos de produção.

Não é uma escolha casual: conforme Jean-Claude Bernardet, a opção dos historiadores em se ater à produção “em detrimento da exibição e do contato com o público” decorre de uma “profissão de fé ideológica”, ocasionada pela reação a um mercado ocupado e por uma “filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes”:

É sabido que o fator principal que levou à derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto mecanismos de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos 50 e posteriormente o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos.⁶

Um outro aspecto desses textos históricos sobre os “independentes” é que eles se concentram em recortes bastante precisos. Tomam-se como balizas a fundação da Vera Cruz em 1949, instituindo o modelo de “indústria” em relação à qual os “independentes” irão se contrapor, e o cinema novo dos anos 1960, momento em que as idéias do grupo “independente” encontrariam plena aplicação em termos práticos e teóricos. Além disso, utiliza-se o núcleo dos realizadores e críticos alinhados ao Partido Comunista Brasileiro, bem como os filmes e textos por eles produzidos, como parâmetros para a análise das idéias “independentes”. Com isso, exclui-se uma série de outros realizadores e críticos que estariam ideologicamente distantes do grupo ligado ao PCB – apesar de compartilharem dos mesmos modos de produção “independentes”.

Por um lado, esse recorte se justifica pelo fato de que tal grupo efetivamente buscou teorizar um “cinema independente” e, embora fosse a favor da industrialização do cinema brasileiro, estava atento às novas experiências alternativas de produção surgidas na Europa do pós-guerra, a princípio mais condizentes com a realidade brasileira do que a transposição acrítica do *studio-system* nos moldes norte-americanos, como pretendiam, por exemplo, os industriais paulistas. Assim, os discursos sobre o “cinema independente” no Brasil dos anos 1950 acompanhariam as transformações de uma parte considerável do cinema mundial do pós-guerra, aquela voltada para o signo do “novo” e para a afirmação de cinematografias nacionais.

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995, pp. 26-7.

A matriz parece ser o neo-realismo italiano, que chega ao Brasil por volta de 1947, com a exibição de *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, Roberto Rossellini, Itália, 1945) e de *O bandido* (*Il bandito*, Alberto Lattuada, Itália, 1946). Segundo Mariarosaria Fabris, o entusiasmo de críticos e cineastas brasileiros por esses filmes “nascia, sobretudo, do cansaço provocado pela maioria das fitas norte-americanas que tomavam conta das salas de exibição e que nada mais faziam do que repetir fórmulas gastas.”⁷

Por outro lado, acredito que esse recorte se deve também à centralidade do cinema novo nos estudos históricos, sobretudo a partir de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, ensaio escrito por Glauber Rocha e publicado em 1963, que em grande parte condicionou o entendimento sobre o “cinema independente” dos anos 1950 como uma *fase preparatória* para o cinema que se faria na década seguinte. Em sua “revisão crítica”, Glauber buscou estabelecer as origens do cinema novo instituindo-o como um *marco zero*, como uma *ruptura* na narrativa histórica do cinema brasileiro. No entanto, para que essa ruptura existisse, fazia-se necessário estabelecer uma tradição.

O cineasta baiano apontou não *uma* mas *duas* tradições originárias: a primeira delas tem seu berço em Cataguases e em Volta Grande, Minas Gerais. Humberto Mauro será visto como uma espécie de figura paterna do cinema novo. A segunda tradição originária do moderno cinema brasileiro se encontraria justamente na atuação dos “independentes” que, de acordo com Glauber Rocha, tinha como três principais nomes Alex Viany, Alinor Azevedo e Nelson Pereira dos Santos, seguidos de Roberto Santos, Walter Hugo Khouri, Galileu Garcia, César Mêmolo Jr., Carlos Alberto de Souza Barros e Trigueirinho Neto, entre outros.⁸

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, o “cinema independente” dos anos 1950 será desenhado como uma tradição politicamente mais conseqüente do que a estabelecida por Mauro, um cineasta “ideologicamente difuso”, segundo Glauber⁹. O principal ponto de união entre os “independentes” e a geração cinemanovista seria a intenção de realizar um cinema fora dos estúdios, com baixos orçamentos e com temáticas que apresentassem uma visão crítica sobre os problemas sociais. Nelson Pereira dos Santos destaca-se como “a mais fértil, madura e corajosa mentalidade do

⁷ FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 38.

⁸ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, pp. 77-97.

⁹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 29.

cinema brasileiro”.¹⁰ Nesse momento inicial de sua carreira, marcarão época os filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1957), sobretudo o primeiro.

Glauber localiza *Rio, 40 graus* como um marco definitivo na trajetória da geração que iniciaria seus contatos com a produção de filmes na virada dos anos 1950 para os 1960. O filme de estréia de Nelson Pereira dos Santos representa um gesto de libertação:

E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro *com dignidade*, descobriram também, naquele exemplo [*Rio, 40 graus*], que podiam *fazer cinema* com “uma câmera e uma idéia” [...].¹¹ [grifos do autor]

A trajetória de Nelson Pereira dos Santos serve para Glauber advogar a causa do “cinema independente” como sendo uma espécie de prenúncio do cinema novo, ou, em suas palavras, o cinema novo “precipitado”. A proposta de Nelson Pereira era ousada e arriscada; pressupunha filmar sem dinheiro, mas com liberdade, isto é, sem grupos econômicos de pressão exigindo ou reprovando idéias:

Sem dinheiro, sim, mas nunca confundindo dinheiro para produção independente com dinheiro para indústrias. Dinheiro para película, laboratório, atores, comida para a equipe. Não é mentira: as equipes de Nelson Pereira dos Santos passaram fome.¹²

Em *O grande momento*, a atuação de Nelson como produtor é exemplar, pois, para Glauber, ele representará a figura do produtor moderno, “independente”, preocupado não em impôr ao diretor uma idéia de cima para baixo, mas em compreender e viabilizar a proposta de um *cinema de autor*, no caso, representado pelo jovem Roberto Santos.¹³

Sobretudo nos anos 1950-60, a dicotomia “cinema industrial” *versus* “cinema independente” ajudou a criar uma simbologia particular no interior de um discurso cinematográfico interessado em operar a partir de grandes pólos conflitantes – tanto no plano interno quanto externo. Fundamental na criação de um passado fundador para

¹⁰ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 87.

¹¹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 84.

¹² ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 85.

¹³ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 85.

legitimar o movimento do cinema novo, o termo “cinema independente” foi igualmente eficaz na defesa de determinadas estratégias de produção: o único cinema possível em um país periférico e economicamente frágil como o Brasil seria aquele que se apoiasse em um sistema de produção “independente”.

Francesco Casetti chama a atenção para o “sentimento do novo” característico dos anos 1950-60, e para as múltiplas contribuições de movimentos como a *nouvelle vague* francesa, o *free cinema* inglês, o cinema novo e o *tercer cine* latinoamericanos, o *new american cinema* e o cinema novo alemão, além de outros movimentos que, “desde a Itália até o leste europeu e o Japão, se interessam pelo ‘cinema jovem’ ou pelo ‘cinema independente’”, incluindo aí os cinemas polonês, tcheco, húngaro, espanhol, italiano, mexicano, a *nouvelle vague* japonesa, os cinemas africano e chileno. O que interessava era romper com as formas tradicionais de se filmar e de se pensar sobre o cinema. Antes de qualquer coisa, um filme deveria ser “obra de um autor”, falando em nome próprio e no de toda uma coletividade – daí o apelo às cinematografias nacionais. O “cineasta-autor” seria o “responsável pelos meios que utiliza”; a questão formal cresce em importância; o cinema deixa de ser entendido como mero instrumento “sem razões próprias”. Além disso, “buscam-se fórmulas novas e mais livres de produção”.¹⁴

No Brasil, as discussões em torno da “produção independente” ajudaram a cristalizar essa noção de “cinema moderno”, cujo eixo central passou a ser, a partir da década de 1960, o filme de “autor”, aqui frequentemente associado à idéia de “independência” do realizador em relação ao sistema de produção “industrial” ou “empresarial”. O cinema novo foi o movimento que sustentou essa postura de forma mais evidente, conseguindo unir, em uma mesma visada, os aspectos econômicos, políticos e estéticos da questão. Dois de seus principais teóricos, Glauber Rocha e Gustavo Dahl, discutiram, entre 1961-3, diversos aspectos relativos ao “sistema de produção independente”, simbolizado pelo célebre *slogan* “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. O cinema novo é então assumido como um divisor a partir do qual se organizaria toda a história passada, considerada como uma espécie de *pré-história* do cinema moderno. Esse discurso é característico da geração cinemanovista, como é possível constatar num depoimento de Eduardo Coutinho sobre o cinema brasileiro, em 1962, publicado na reportagem de Alex Vianny, “Cinema Novo, ano 1”: “Em certo sentido, é preciso limpar todo o passado cinematográfico brasileiro para construir um

¹⁴ CASETTI, Francesco. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 91-3.

cinema digno de nosso tempo e de nossas necessidades. Pouco do que existe pode ser aproveitado.” Dentre os filmes “aproveitáveis”, o único destacado por Coutinho como uma “bandeira aos jovens que querem transformar nosso cinema e nossa realidade” é *Rio, 40 graus*.¹⁵

No entanto, para além de seu teor evolucionista bastante criticável, parece insuficiente o entendimento do “cinema independente” brasileiro dos anos 1950 como uma etapa “transitória” para o cinema novo.

A partir do final dos anos 1970, surgiram diversos estudos sobre o cinema brasileiro preocupados em buscar enfoques diferenciados, novos recortes e contextualizações, nos quais se incluem os textos de Jean-Claude Bernardet e de Maria Rita Galvão, autores que se preocuparam em questionar as premissas ideológicas dos “independentes” dos anos 1950, embora conservando a centralidade do cinema novo e privilegiando o setor da produção de filmes ao discutir a massa crítica e teórica daquele grupo. Textos como *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*; “O desenvolvimento das idéias sobre o cinema independente”; *Cinema brasileiro: propostas para uma história*; e *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* foram referências fundamentais para a estruturação desta tese.

Assim, desde o princípio se buscou aqui responder a estes dois desafios: 1) estudar as idéias e os filmes do chamado “cinema independente” brasileiro dos anos 1950 sem que necessariamente se buscasse neles apenas um pretexto para questionar, compreender ou legitimar o cinema novo dos anos 1960; e 2) entender a expressão “cinema independente” não apenas como algo ligado ao setor da produção de filmes, mas também como um termo relativo à distribuição e à exibição.

* * *

Afinal, como esses filmes eram feitos e exibidos? Essa é a pergunta que esteve na base de toda a pesquisa aqui empreendida, daí a necessidade de examinar as concepções de “cinema independente” não apenas sob o ponto de vista dos produtores, mas também dos distribuidores e dos exibidores. Por outro lado, evitou-se a projeção retroativa de

¹⁵ COUTINHO, Eduardo. *Apud.* VIANY, Alex. “Cinema Novo, ano 1”. In: _____. *O processo do cinema novo*. AVELLAR, José Carlos. (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 38.

determinadas questões atinentes ao cinema novo dos anos 1960 sobre os textos e os filmes aqui analisados. Sem deixar de privilegiar a perspectiva histórica, partiu-se da premissa de que o cinema brasileiro dos anos 1940-50 precisou enfrentar problemas e oferecer soluções específicas para aquele momento. Conseqüentemente, esta tese não versa sobre *uma* concepção de “independência”, mas várias, tantas quanto dizem respeito às complexas relações entre os ramos da indústria e do comércio cinematográfico brasileiro dos anos 1940-50 e suas transformações dentro do recorte temporal estabelecido.

O presente texto se alinha, portanto, às pesquisas de caráter historiográfico que procuram abordar questões pontuais acerca do cinema. O objetivo é indagar a respeito dos “modos de influência dos interesses econômicos e princípios gerenciais sobre as instâncias da produção, distribuição e exibição”¹⁶, sem deixar de manter a necessária interlocução com textos históricos anteriores que privilegiaram a análise ideológica do cinema brasileiro, com os quais esta tese não apenas dialoga mas efetivamente entende como marcos fundamentais da reflexão sobre a atividade no país.

Por conta do aspecto pontual da pesquisa, interessada nas relações entre produção/distribuição/exibição e no rebatimento dessas relações no objeto central da tese, isto é, o “cinema independente” brasileiro dos anos 1940-50, fazia-se necessário um recorte específico que pudesse abarcar tais relações. Como foi dito, os textos históricos anteriores privilegiavam a produção de filmes e a atuação do grupo ligado ao PCB, com ênfase na primeira metade dos anos 1950 (época dos Congressos) e nos críticos e realizadores sediados em São Paulo. De início, observou-se que esse recorte seria insuficiente para tratar das relações concretas entre os ramos industrial e comercial. Além disso, a maior parte das discussões relativas aos “independentes” dos anos 1950 dizia respeito à contraposição desse grupo ao cinema da Vera Cruz, bem como se debruçava sobre a formulação de uma linguagem cinematográfica “brasileira”, o que circunscrevia a análise dentro de parâmetros ideológicos e estéticos específicos, tendo como limites as balizas já mencionadas, isto é, a Vera Cruz e o cinema novo.

Para o estudo aqui empreendido, optou-se por concentrar a discussão sobre o “cinema independente” no Rio de Janeiro, tendo como recorte temporal as datas de 1948 a 1954. Tais escolhas se justificam por diversas razões.

¹⁶ BORDWELL, David. “Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema. Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. (Vol. I). São Paulo: Senac, 2005, p. 66.

Como afirmei logo no início, as idéias sobre “cinema independente” começam a circular no meio cinematográfico já na segunda metade dos anos 1940, mas naquele momento elas estão basicamente circunscritas ao contexto carioca. Com a saída de Moacyr Fenelon da Atlântida, em 1948, passa a ser freqüente, nas colunas de cinema dos jornais e nas revistas especializadas, referir-se àquele realizador como um “produtor independente”. E não são apenas os cronistas que se referem a Fenelon dessa forma: ele mesmo assume o rótulo, dotando-o de uma carga ideológica. Moacyr Fenelon é, portanto, um personagem crucial para o estudo do “cinema independente” brasileiro dos anos 1940-50.

Afora Moacyr Fenelon, alguns poucos realizadores cariocas contemporâneos também se preocuparam em refletir sobre o termo ou em se definir como “independentes”, embora de maneira incipiente: é o caso de Luiz de Barros e de Silveira Sampaio. Cronistas como Manoel Jorge, Joaquim Menezes, Luiz Alípio de Barros, Pedro Lima e Costa Cotrim, entre outros, farão uso esporádico mas estratégico da expressão “produtor independente”, conferindo à mesma um caráter de *diferenciação* em relação ao cinema “empresarial”: “independentes” seriam os produtores “avulsos”, sem estúdios, que através de diversos expedientes conseguiam levantar recursos para produzir.

Como se pode constatar, para esse grupo a carga ideológica do termo “independente” é muito diversa da que se verifica em relação aos críticos e realizadores ligados ao PCB. No entanto, é essa diferença que interessa: para os realizadores e cronistas cariocas aqui estudados, falar em “independência” era fundamentalmente pensar em termos de relações de produção. Para eles, tanto um produtor de comédias carnavalescas quanto um diretor de filmes dramáticos poderiam ser “independentes”.

Aqui é necessário fazer uma observação: no cinema carioca do final dos anos 1940, fala-se em “*produção independente*”, mas não em “*cinema independente*”. Essa distinção é importante, pois indica que a primeira formulação não tem a abrangência ideológica que possui a segunda. Contudo, também é muito raro encontrar a expressão “cinema independente” entre os críticos e realizadores esquerdistas que atuaram nos Congressos durante a primeira metade dos anos 1950. Quando ela é aplicada, em geral se refere ao cinema brasileiro como metonímia da nação:

Mas, que quer dizer cinema brasileiro livre e independente? Significa, principalmente, a superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira; significa o rompimento desses liames; significa a liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se; significa, enfim, que a maior produção para o mercado interno seja a produção nacional.¹⁷

No entanto, entre o grupo dos cronistas e produtores cariocas, a expressão “independente” não se aplicava apenas ao setor da produção, *mas também da exibição*. Promovendo a Cooperativa Cinematográfica Brasileira como uma alternativa para a distribuição de filmes nacionais, Manoel Jorge escreve, em 1950:

Ficaria, assim, o ambiente cinematográfico, no que diz respeito à distribuição, dividido em dois campos distintos: o da UCB [União Cinematográfica Brasileira], com a produção da Atlântida e do sr. Alípio Ramos, e a Cooperativa, juntando os filmes de todos os outros produtores. Poderia a UCB suprir as necessidades dos cinemas da empresa Severiano Ribeiro, quanto à quantidade de filmes para o cumprimento da lei de obrigatoriedade, e deixaria à Cooperativa o campo livre para o fornecimento aos outros circuitos e a todas as casas independentes.¹⁸

A expressão “independentes” não é usada para caracterizar uma forma de produção, mas um determinado grupo de salas de exibição. Note-se, ainda, que as “casas independentes” são assim definidas por oposição à cadeia de Luiz Severiano Ribeiro, o que significa que a “independência” não vinha a reboque da indústria, mas se prendia especificamente a uma questão comercial.

Os próprios exibidores sediados no Rio de Janeiro assumiam esse sentido do termo “independente” e com ele se identificavam. Quando se separou do Sindicato das Empresas Cinematográficas Exibidoras do Rio de Janeiro, declarando guerra ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro, assim se pronunciou Domingos Segreto através da imprensa: “Quebraram-se afinal as algemas [...] e, sem receio, posso afirmar que, em

¹⁷ SANTOS, Nelson Pereira dos. “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. tese apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952. *Apud.* SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema*. São Paulo: Linear B, 2005, pp. 102-3.

¹⁸ JORGE, Manoel. “Ressurge a Cooperativa”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 25 fev 1950, p. 06.

consequência, teremos uma reação benéfica, devendo ser criado um novo sindicato independente. Que venham os companheiros dispostos a reagir!...”¹⁹

Dito isto, é necessário observar que o mero reconhecimento da existência de um “circuito independente” de distribuição e exibição por parte dos cronistas e dos realizadores cariocas atuantes na virada dos anos 1940-50, não significava que o setor da produção não fosse visto como o principal. Ao contrário: o que se verifica no período aqui abordado (1948-54) é uma intensa batalha no meio cinematográfico carioca pela afirmação política da classe dos produtores. Ocorre que, justamente por conta dessa batalha, os produtores e os cronistas a eles alinhados terminaram por definir claramente um campo de ação, que implicava no reconhecimento dos “inimigos” – no caso, dos distribuidores e, principalmente, dos exibidores.

Mas se o marco inicial do recorte aqui proposto – 1948 – justifica-se por ser o momento em que o termo “produtor independente” passou a ser sistematicamente utilizado por Moacyr Fenelon e por diversos cronistas da imprensa carioca, resta explicar a escolha do ano de 1954 como marco final desta tese. Também aqui o que está em jogo é o estudo das relações entre produtores, distribuidores e exibidores – desta vez, a partir da intermediação do Estado. Para tanto, foram levados em conta três aspectos: 1) a existência de um mercado de exibição saturado pelo produto estrangeiro; 2) a marginalidade do setor de produção de filmes, que não encontra em seu próprio mercado espaço suficiente para fazer retornar seu investimento, ameaçando, com isso, o desenvolvimento da atividade; 3) a atuação do Estado visando compensar a presença excessiva do produto estrangeiro e o setor deficitário da produção, sem contudo atingir o problema central, que se localiza nos setores da importação (distribuição) e da exibição de filmes estrangeiros (sobretudo norte-americanos) no mercado brasileiro.

As complexas relações entre o cinema e o Estado podem ser percebidas de forma clara sobretudo a partir dos anos 1930, quando, visando interesses diversos, exibidores, distribuidores e produtores reivindicaram a interlocução oficial. Entre 1949 e 1952, percebe-se uma articulação mais intensa do setor produtivo em torno de medidas de amparo à produção, consubstanciadas pelas cotas de exibição obrigatória.

Por outro lado, a ocupação do mercado interno não encontra sua tradução apenas na presença excessiva do produto estrangeiro, mas também na concentração do

¹⁹ “UM *trust*, com tentáculos de polvo, asfixia a indústria cinematográfica brasileira”. *A Notícia*. Rio de Janeiro: 29 maio 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

comércio cinematográfico nas mãos de poucos empresários: nos anos 1940-50 o caso de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e de sua poderosa cadeia nacional de distribuição e exibição é paradigmático.

Nesse sentido, é possível entender os embates entre produtores, distribuidores e exibidores sob a ótica de uma disputa mercadológica, na qual se defrontavam o “truste” de Severiano Ribeiro e os “exibidores independentes”. Quanto aos produtores, precisavam enfrentar não apenas a concorrência desigual do “truste” como a rejeição dos “exibidores independentes”. Diante de um mercado interno ocupado pelo produto estrangeiro e altamente concentrado – Severiano Ribeiro do Rio de Janeiro para cima; Serrador de São Paulo para baixo –, os produtores procuraram na interlocução com o Estado as alternativas possíveis para a inserção de seus filmes nos cinemas.

Esse é o contexto em que as leis de proteção ao filme brasileiro, consubstanciadas no estabelecimento de cotas obrigatórias de exibição, terminaram por “disciplinar” minimamente o mercado e criar as únicas condições de penetração do filme brasileiro nas salas de exibição, ainda que de forma limitada e a reboque do produto estrangeiro. Esse processo obrigou a que se reconfigurassem as relações entre produtores, distribuidores e exibidores, culminando, entre os anos 1951-2, na formação de um “circuito independente” no Rio de Janeiro.

Até 1954 essa configuração do “circuito” se manteve inalterada. A partir da segunda metade da década, dois fatores serão determinantes para desestabilizá-la: a crise no setor da exibição, modificando lenta, mas definitivamente o comércio cinematográfico carioca a partir de 1954, e a inauguração dos financiamentos oficiais à produção cinematográfica, que se darão a partir de 1955, inicialmente no âmbito municipal paulistano, logo atingindo às esferas estaduais e, com a criação do Instituto Nacional do Cinema, em 1966, à esfera federal. A partir daí, o Estado deixaria de ser apenas um “disciplinador” do mercado e a atividade de produção “independente”, até então restrita à iniciativa privada, passaria a ter no financiamento oficial sua principal fonte de sustentação. É durante esse processo que um novo sentido ideológico passa a ser conferido à idéia de “independência”: era “independente” o realizador que se recusava a se submeter às regras do mercado e que se afirmava politicamente como *autor*.

Diante do quadro acima traçado e dos marcos aqui estabelecidos – 1948-1954 – alguns questionamentos se impõem: é possível entender o termo “cinema independente”

a partir da relação entre os três setores da atividade cinematográfica (produção, distribuição e exibição)? A “independência” de um exclui a dos demais? No contexto dos anos 1940-50, em que a produção cinematográfica ainda se encontrava desligada do financiamento estatal, quais eram as alternativas e os métodos encontrados para produzir, distribuir e exibir filmes? Por fim – mas não menos importante – que estratégias comerciais e propósitos artísticos estavam por trás dos filmes realizados naquele momento no Rio de Janeiro, já que o processo cinematográfico implicava não apenas no levantamento de recursos para produzir mas, sobretudo, no retorno de bilheteria que esses filmes precisavam obter, a fim de garantir a continuidade da produção? São algumas das perguntas que esta tese procurará responder.

O objetivo, aqui, não é chegar ao final do percurso com uma definição “correta” do que seria o “cinema independente”. As aspas que acompanharão o uso desse termo ao longo das páginas seguintes indicam que em nenhum momento se buscou entendê-lo de forma essencialista ou estanque, mas sim como uma idéia em constante movimento, devidamente apropriada pelos grupos em conflito para finalidades diversas. O que interessa, portanto, é verificar a multiplicidade de sentidos que a noção de “independência” abarca. No entanto, é importante esclarecer que algumas referências teóricas nortearam de forma decisiva a estruturação dos capítulos e serviram como parâmetros para situar as diversas utilizações do termo “independente” no contexto do cinema carioca dos anos 1940-50, notadamente em relação ao setor produtivo.

A diferenciação estabelecida por Maria Rita Galvão entre os cinemas “artesanal” e “empresarial”, correspondendo à dicotomia “independentes” *versus* “indústria”, foi um importante ponto de partida.²⁰ Essa dicotomia ajudou a estabelecer, no que tange à análise dos esquemas de produção, algumas das práticas recorrentes no cinema carioca dos anos 1940-50, tais como a *produção associada*, o *sistema de cotas* e a *produção planificada*. Em geral, o que se verificará é a combinação desses três procedimentos.

Por outro lado, procurou-se entender o termo “independente” a partir das disputas políticas no interior do próprio “campo” cinematográfico. Este é entendido aqui como uma estrutura complexa determinada por regras próprias e pelas oposições e relações de força entre determinados agentes (indivíduos, grupos e instituições) que

²⁰ Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: 1976, p. 01.

ocupam lugares específicos e dinâmicos.²¹ É relevante observar que todos aqueles que estão engajados em um determinado campo possuem um certo número de interesses comuns, decorrendo daí o que Pierre Bourdieu descreve como uma “cumplicidade objetiva” que subjaz aos antagonismos.²² No caso aqui estudado, a formação de um “circuito independente” de produção, distribuição e exibição comprovam tal “cumplicidade”.

Um exemplo da utilização política do termo “independente” se deu com a eleição de Moacyr Fenelon, em 30 de maio de 1952, para a presidência do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, que mais tarde se tornaria o Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. A campanha entre as chapas concorrentes ocorreu exatamente sob o signo de uma divisão terminológica muito clara: de um lado, concorria a chapa A, do “grupo Severiano Ribeiro”; de outro, a chapa B, “do grupo independente”.²³ A chapa dos “independentes” foi a vencedora, acarretando no fortalecimento de Moacyr Fenelon como liderança política da classe.

Ainda em relação à dicotomia “independentes” *versus* “indústria” privilegiou-se aqui o exame do que seria o “cinema empresarial” no Rio de Janeiro dos anos 1940-50 e suas relações com a idéia de “cinema independente”. O que se verifica no cinema carioca é a freqüente associação entre donos de estúdios, empresários e produtores autônomos, seja no esquema da produção associada entre a Cine-Produções Fenelon e o estúdio da Cinédia, seja na sociedade do mesmo Fenelon com o empresário de comunicações Rubens Berardo Carneiro da Cunha, na Flama - Produções Cinematográficas Ltda. Rubens Berardo, proprietário da Rádio Emissora Continental, politicamente ligado a Getúlio Vargas, será uma figura-chave na mediação do diálogo entre o campo cinematográfico e o campo do poder no contexto de uma indústria cultural ainda em formação, nos anos 1940-50 no Rio de Janeiro.²⁴

²¹ Cf. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998 e BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²² Cf. BOURDIEU, Pierre. “Quelques propriétés des champs”. In: _____. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984, p. 115.

²³ JORGE, Manoel. “Eleições no Sindicato dos Produtores”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 28 maio 1952, p. 04.

²⁴ Renato Ortiz aponta para uma série de transformações no campo cultural a partir dos anos 1940-50, com a gradual introdução de uma “cultura de mercado” e de uma “sociedade de massa”. Desenvolve-se nesse período a imprensa, o rádio, o cinema, a publicidade, o mercado editorial de livros e é introduzida no país a televisão. Contudo, Ortiz também adverte que é “difícil aplicar à sociedade brasileira deste período o conceito de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer. Evidentemente as empresas culturais existentes buscavam expandir suas bases materiais, mas os obstáculos que se interpunham ao desenvolvimento do capitalismo brasileiro colocavam limites concretos para o

A tese está dividida em seis capítulos. O primeiro deles cuida da fundamental contribuição de Maria Rita Galvão para o entendimento histórico do que foi o “cinema independente” dos anos 1950, através da análise de seu ensaio seminal “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, escrito em 1976 e publicado primeiramente no ano seguinte e depois em 1980. A autora concentra-se no cinema paulista da primeira metade dos anos 1950, embora seja possível enxergar, no ensaio, a intenção de interferir na própria discussão sobre o cinema brasileiro dos anos 1970, suas ambigüidades, seus impasses e suas heranças mais caras, sobretudo o nacionalismo de esquerda.

O segundo capítulo examina a atuação de Moacyr Fenelon como “produtor independente” e a associação entre a Cine-Produções Fenelon e a Cinédia S.A., de Adhemar Gonzaga. Essa sociedade possibilitou a realização de cinco filmes em um período de um ano e meio de atividades: *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, 1948), *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948), *Estou aí?* (Cajado Filho, 1949), *O homem que passa* (Moacyr Fenelon, 1949) e *...Todos por um!* (Cajado Filho, 1950). Serão observadas as relações de produção entre Fenelon e Gonzaga e as implicações ideológicas subjacentes às estratégias comerciais e artísticas desses cinco filmes.

A atuação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior como produtor, distribuidor e exibidor e as relações que o mesmo mantinha com a “produção independente” carioca dos anos 1940-50, incluindo aí Moacyr Fenelon e Luiz de Barros, é o foco do terceiro capítulo. Fundando em 1946 a distribuidora União Cinematográfica Brasileira e tornando-se, no ano seguinte, o acionista majoritário da Atlântida em 1947, Ribeiro Júnior tornou-se o único empresário de cinema a agir dentro de uma estrutura *vertical*, exibindo em seus vários circuitos de salas de cinema os filmes que ele próprio produzia e distribuía.

O quarto capítulo introduz a questão do Estado, estudando a campanha que os produtores farão, nos anos 1949-50, pelo aumento da cota de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro. Além de Moacyr Fenelon, à frente da Associação do Cinema Brasileiro, outros dois personagens se destacam nesse processo: o cronista

crescimento de uma cultura popular de massa. Faltavam a elas um traço característico das indústrias da cultura, o caráter integrador”. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001, p. 48.

Manoel Jorge e o empresário Rubens Berardo. Esse é o contexto em que se tornarão mais acirradas as disputas entre produtores e exibidores no Rio de Janeiro.

O quinto capítulo acompanha a criação da Flama - Produtora Cinematográfica, fundada em 1950 por Rubens Berardo e Moacyr Fenelon. Essa produtora realizou, entre 1950-3, seis filmes: *O Dominó Negro* (Moacyr Fenelon, 1950), *O falso detetive* (Cajado Filho), *Milagre de amor* (Moacyr Fenelon, 1951), *Com o diabo no corpo* (Mario Del Rio, 1951), *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952) e *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953). A experiência da Flama e os filmes produzidos por essa produtora marcam de forma mais definida as relações entre o “cinema independente” e o “cinema empresarial”, movidas pela busca por um “alto padrão de qualidade”.

Por fim, o sexto capítulo estuda a formação do “circuito independente” de produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro no contexto das novas lutas políticas entre produtores e exibidores. Com Getúlio Vargas novamente no poder, a classe produtora buscou organizar-se de forma a alterar a lei de obrigatoriedade do filme brasileiro, aplicando o princípio da proporcionalidade. A chamada lei dos “8 x 1” (um filme brasileiro a cada oito estrangeiros) surge nesse processo, instituindo novas regras no enfrentamento e nas negociações no meio cinematográfico carioca, pautadas pelo conflito e pela conciliação.

A pesquisa para a elaboração desses capítulos apoiou-se basicamente na consulta a periódicos e arquivos públicos e privados, além da bibliografia específica e de um *corpus* fílmico. Em relação aos periódicos, foram consultados sistematicamente os jornais *O Mundo* (1947-54), *Democracia* (1947), *Diário Popular* (1950-3), *Diário Trabalhista* (1946-54), *Folha Carioca* (1950-4), *Última Hora* (1951-3) e *Folha do Rio* (1950-3) e a revista *Panfleto* (1947-54). Algumas coleções, como as do *Diário Popular* e do *Diário Trabalhista*, consultadas na Biblioteca Nacional, infelizmente apresentaram grandes lacunas. Nesses jornais escrevia a maior parte dos cronistas de cinema que divulgavam de forma constante as atividades da Cine-Produções Fenelon e da Flama - Produtora Cinematográfica Ltda. Dois desses órgãos pertenciam a Rubens Berardo (*O Mundo* e *Diário Popular*). As revistas *Jornal do Cinema* (1951-7), *A Cena Muda* (1948-54) e *Cine-Repórter* (1946-57) também foram importantes fontes de pesquisa, as duas primeiras por conta da riqueza de informações disponibilizadas sobre a produção de filmes e a terceira por ser um órgão ligado aos exibidores, com diversas informações sobre o setor.

Ainda em relação aos periódicos, vale ressaltar que, dentre os cronistas consultados, destacou-se Manoel Jorge, responsável pelo setor de cinema dos jornais *O Mundo*, *Democracia* e *Diário Popular*, acima citados. Ao longo do processo de pesquisa, a importância da contribuição de Manoel Jorge para o tema da “produção independente” foi se fazendo cada vez mais evidente. Como se verá ao longo da tese, esse jornalista vai cumprir um papel fundamental na articulação de bastidores, sobretudo entre o campo do cinema e o campo do poder. Além do mais, como cronista e repórter, Manoel Jorge cobriu sistematicamente o cinema carioca dos anos 1940-50, privilegiando o setor da produção. Sua contribuição como jornalista cinematográfico e publicista é sem dúvida das mais valiosas para quem queira pesquisar o cinema brasileiro – em especial o carioca – daquele período.

Muitas informações relativas à legislação foram obtidas através da consulta a periódicos, sendo que a recente disponibilização na internet de toda a coleção do *Diário Oficial da União* pode ser vista como um verdadeiro avanço no campo das pesquisas cinematográficas no Brasil, sobretudo pela praticidade do sistema de buscas que a digitalização do periódico proporcionou. Para esta tese, o *Diário Oficial da União* serviu como uma fonte fundamental, e grande parte das informações aqui levantadas, sobretudo às que dizem respeito às constituições de sociedades de produção, distribuição e exibição, se deve ao levantamento de dados naquele órgão oficial.

Fundamental também para esta pesquisa foi o acesso a arquivos pessoais e privados, dentre os quais destaco o Arquivo Pedro Lima, da Cinemateca Brasileira de São Paulo, o Arquivo Alex Viany, da Cinemateca do Museu de Arte Moderna - RJ, e o Arquivo da Cinédia, no Rio de Janeiro. O trabalho que desenvolvi entre 2007-8 como coordenador de pesquisa no Projeto Alex Viany, resultando na disponibilização desse acervo na internet, foi de extrema importância na estruturação desta pesquisa, na medida em que Viany é um dos personagens de destaque dentro do período aqui abordado. Faço igualmente uma menção especial ao Arquivo da Cinédia, sem o qual certamente não teria sido possível elaborar com consistência toda a parte relativa à sociedade entre Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga. Além disso, muitas informações relativas à legislação, bem como todo um conjunto de reportagens, crônicas e artigos de Manoel Jorge no *Diário Popular* e em *Diretrizes* só se encontram trabalhados aqui graças ao Arquivo da Cinédia.

Em relação à bibliografia específica sobre o cinema brasileiro, não poderia deixar de reiterar a importância do texto de Maria Rita Galvão, “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, com o qual esta tese diversas vezes irá dialogar. Não por acaso, o primeiro capítulo é dedicado a ele.

Por fim, em relação ao *corpus* fílmico, foram examinados aqui os filmes produzidos e/ou dirigidos por Moacyr Fenelon, além de *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954), o primeiro filme produzido pela Cinedistri e pela Unida Filmes. Sendo Fenelon um personagem central na tese, seria mais do que justificável tratar dos filmes que ele produziu com Adhemar Gonzaga, entre 1948-9, e com Rubens Berardo, de 1950 a 1953. Alguns desses filmes, no entanto, não puderam ser vistos, seja porque as cópias se encontram desaparecidas, seja porque o material existente não está em condições de ser exibido. Assim, para tratar desses títulos inacessíveis, recorri ao material de imprensa (críticas, sinopses, fotografias etc.). No entanto, é necessário aqui renovar a menção especial à Cinédia, já que, em 2010, cinco filmes produzidos por Moacyr Fenelon pertencentes àquela produtora foram restaurados e exibidos em sessões abertas ao público. Assistir a filmes como *Obrigado, doutor*, *Poeira de estrelas*, *Estou aí*, *A inconveniência de ser esposa* (Samuel Markenzon, 1950) e *O Dominó Negro* foi de extrema importância para completar o panorama aqui desenhado.

A presente tese insere-se, portanto, em uma história política e econômica do cinema no Brasil, privilegiando as relações entre produção, distribuição e exibição do final dos anos 1940 até a primeira metade da década de 1950, no contexto de um mercado restrito e dominado pela produção hegemônica norte-americana. As questões econômicas a todo momento dialogam com as questões políticas trazidas pela própria tensão do mercado (a luta entre as organizações da classe no diálogo com o Estado para a criação e/ou ampliação de legislações protetoras à produção nacional, bem como formas de controle de sua observância pelos exibidores), e com questões estéticas e culturais trazidas pelos filmes (as opções temáticas e formais dos filmes produzidos; a repercussão dos mesmos através da crítica cinematográfica da época). Além disso, a tese se propõe a discutir as concepções de “cinema independente” a partir da interlocução com textos históricos anteriores que privilegiaram a análise ideológica do cinema brasileiro.

Capítulo 1

O “cinema independente” nos estudos acadêmicos: a contribuição de Maria Rita Galvão

1. 1. Um ensaio seminal

A década de 1980 trouxe à luz uma série de pesquisas realizadas em torno de diversos aspectos do cinema brasileiro dos anos 1950, sendo um deles o “cinema independente” paulista surgido em contraposição aos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes). O ensaio “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, de Maria Rita Galvão, inclui-se nesse contexto.²⁵

Embora tenha tido maior circulação a partir de 1980, ano em que foi publicado no número 4 dos Cadernos de Cinema da Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” veio a público pela primeira vez alguns anos antes, editado em duas partes pela revista *Cinema BR*, nos números 1 e 2 dos meses de setembro e dezembro de 1977. O ensaio já havia sido elaborado como parte de um outro projeto, dentro da pesquisa *Origens do cinema independente em São Paulo*, realizada por Maria Rita em 1976 para a Comissão Estadual de Cinema de São Paulo, com vistas à produção de um filme de longa-metragem que não chegou a ser realizado sobre o “cinema independente” paulista da década de 1950, dentro da série “Panorama do cinema paulista”, de João Batista de Andrade e Jean-Claude Bernardet (1970-5).²⁶

²⁵ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. In: *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980, pp. 13-23.

²⁶ A pesquisa divide-se em nove partes: 1) uma “Introdução”, em que se articula de forma sucinta a oposição entre “cinema independente” e “cinema empresarial”, acrescentada de um breve histórico do cinema paulista; 2) o texto “A companhia Vera Cruz e o cinema em São Paulo nos anos 50”; 3) o ensaio “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”; 4) o texto “Problemas do mercado cinematográfico”; 5) a seção “Depoimentos”, com listagem de 30 nomes ligados ao “cinema independente” paulista e carioca, e a transcrição editada de depoimentos já realizados com Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Geraldo Santos Pereira, Oswaldo Sampaio e Maurice Capovilla; 6) uma cronologia de “Eventos cinematográficos significativos para o cinema independente, no campo da gestação de idéias e no campo da produção”, desde 1940, com a fundação do primeiro Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, até 1960, com a realização da I Convenção Nacional da Crítica, promovida pela Cinemateca Brasileira de São Paulo, e a projeção dos primeiros documentários que “darão origem ao movimento do Cinema Novo”; 7) uma “Relação de produtoras independentes que surgem em São Paulo nos primeiros anos 50, paralelamente às grandes empresas”, com 41 nomes listados, e um elenco das “Principais produtoras paulistas do período 1954-1960”, com 51 nomes listados; 8) “Relação de cópias de produções paulistas do período localizadas”; e,

Grande parte dos depoimentos e da documentação relativa ao período e aos cineastas identificados ao “cinema independente” foi levantada e reunida por Maria Rita Galvão entre os anos 1973-5, durante as pesquisas que realizou para a tese de doutorado *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, defendida em 1976 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Paulo Emilio Salles Gomes.²⁷

Assim, embora mais amplamente divulgado a partir de 1980, o interesse de Maria Rita Galvão sobre o “cinema independente” paulista dos anos 1950 remete à primeira metade da década de 1970, momento em que os estudos sobre a história do cinema no Brasil apenas começavam a encontrar terreno fértil em solo acadêmico.

Considerado – com justiça – como um trabalho seminal pelos estudiosos que, a partir dos anos 1980, se voltariam à história do cinema no Brasil, “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” foi de fato o primeiro ensaio a tentar compreender as discussões sobre o “cinema independente” dos anos 1950 a partir de uma perspectiva crítica, sem deixar de reconhecer os méritos de uma geração considerada “precursora” do cinema novo dos anos 1960. Frequentemente utilizado como um texto de referência, o trabalho de Maria Rita Galvão merece, no entanto, um olhar mais detido, interessado menos em utilizá-lo como “fonte de consulta” do que como um objeto de estudo em si mesmo.

A trajetória profissional de Maria Rita Galvão está intimamente ligada à USP e à Cinemateca Brasileira de São Paulo, da qual chegou a ser diretora-presidente, eleita em 1986. Entre os anos 1968-76, orientada por Paulo Emilio Salles Gomes, Maria Rita desenvolveu na FFLCH/USP pesquisas sobre o cinema paulista dos anos 1920 aos 1950, que resultaram em textos acadêmicos mais tarde reeditados e publicados, o primeiro deles em 1975 (*Crônica do cinema paulistano*) e o segundo em 1981 (*Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*).²⁸ Data, portanto, deste período (1970-76) a aproximação com o passado do cinema brasileiro, notadamente com o “pensamento

por fim, 9) uma “Filmografia”. Cf. GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: 1976, 197 pp. Acervo Cinemateca Brasileira de São Paulo [datil.]

²⁷ GALVÃO, Maria Rita. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz : a fábrica de sonhos: um estudo sobre a produção cinematográfica industrial paulista* (5 vols). Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo: 1975. Acervo Cinemateca Brasileira de São Paulo.

²⁸ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.

industrial” dos anos 1950 representado pelos grandes estúdios paulistas, e com o seu contraponto, isto é, o ideário “independente”.

O ensaio “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” alinha-se a outros textos históricos sobre o cinema brasileiro dos anos 1950 publicados na década de 1980, dentre os quais pode-se incluir, além de *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (Galvão, 1981), os seguintes trabalhos: *O cinema brasileiro e o processo político e cultural: de 1950 a 1978* (Raquel Gerber, 1982); *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70* (José Mário Ortiz Ramos, 1983); *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (M. R. Galvão e Jean-Claude Bernardet, 1983); *A chanchada no cinema brasileiro* (Afrânio Mendes Catani e José Inácio de Melo Souza, 1983); “Cinema brasileiro: 1930/60” (Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, 1984, ensaio publicado no livro *História geral da civilização*); bem como os capítulos “A chanchada e o cinema carioca (1930-55)”, de João Luiz Vieira, “A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955)”, de Afrânio Mendes Catani, e “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”, de Fernão Ramos, que integram a *História do cinema brasileiro* organizada por Fernão Ramos (1987).²⁹

A esses estudos se juntam as republicações em livro dos textos de Paulo Emilio Salles Gomes (*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, 1980, e *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, volumes 1 e 2, 1981) pela coleção “Cinema” da Editora Paz e Terra (da qual Maria Rita Galvão fazia parte como membro do conselho editorial), bem como a segunda edição de *Introdução ao cinema brasileiro* (Alex Viany, 1987).³⁰ O texto de Maria Rita Galvão sobre o “cinema independente” dos anos 1950 insere-se, portanto, em um momento de notável impulso nas publicações de cinema no Brasil.

²⁹ GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, cit.; GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: Embrasilme/DAC, 1982; RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983; GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983; CATANI, Afrânio Mendes e SOUZA, José Inácio de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983; GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização*. O Brasil republicano (tomo III, vol. IV). São Paulo: Difel, 1984, pp. 465-497; e RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

³⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (Vols. I e II) Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrasilme, 1982; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrasilme, 1987.

1. 2. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”

Embora o título sugira um amplo enfoque, Maria Rita Galvão trabalha sobre um recorte muito preciso, detendo-se no cinema paulista da primeira metade dos anos 1950 e nas discussões que giravam em torno da concepção de “cinema independente”. O que a autora chama de um “verdadeiro salto no desenvolvimento das idéias sobre cinema no Brasil” tem como moldura o “estímulo da produção industrial” e a “tentativa de compreensão do seu fracasso”.³¹

A experiência da Vera Cruz (1949-54) é paradigmática, e é em relação a ela que o ideário independente irá se contrapor, seja através das críticas feitas aos filmes produzidos pelos estúdios de São Bernardo, seja na organização dos Congressos de Cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro, seja ainda por meio da realização de filmes fora do esquema “empresarial” ou “industrial”. O foco do texto de Maria Rita Galvão, porém, não está nos *filmes*, mas no *pensamento cinematográfico* desenvolvido ali naquele momento.

Logo no primeiro parágrafo do ensaio, a autora ressalta que o interesse maior em relação às idéias sobre o “cinema independente” não é tanto a sua “importância histórica”, mas a “atualidade das questões básicas” ali discutidas.³² Essa advertência, porém, não chega a ser desenvolvida: não se explicita ao longo do texto o que é exatamente “atual” nas questões apresentadas, devendo isto ser deduzido pelo leitor a partir da própria análise que Maria Rita Galvão fará do ideário “independente”.

A escolha do tema indica um outro aspecto do texto: a simpatia que a autora sente pelas idéias ligadas à “produção independente”. Tal simpatia não exclui o distanciamento da análise sociológica e a crítica – às vezes generosa mesmo quando o tom aplicado é o da ironia. Afinal, como sustenta Maria Rita, trata-se de verificar o “verdadeiro salto” no pensamento cinematográfico brasileiro, que se dá a partir de uma clara tomada de posição em relação às iniciativas empresariais até então tentadas em São Paulo. Em suma: o ideário “independente” merece ser estudado porque traz em seu bojo a *reflexão crítica* aliada à *ação propositiva*.

Não por acaso, Maria Rita Galvão dará especial ênfase ao pensamento de Alex Vianny, um dos primeiros críticos a articular, de forma conseqüente, a oposição entre os

³¹ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 13.

³² GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 13.

cinemas “empresarial” e “independente”, estabelecendo, por volta de 1951, o “contraponto anti-industrial”.

Citando uma entrevista concedida por Alex Viany à revista *A Cena Muda*³³, Maria Rita Galvão destaca um trecho em que o crítico apresenta as vantagens e desvantagens da “fase de industrialização intensa” pela qual passava o cinema brasileiro. Em seguida, aponta para o aprofundamento das posições críticas de Viany em relação à industrialização: há o lado do aprimoramento técnico, o que é bom; porém, os estúdios não se preocupam com a “visão crítica da realidade brasileira”, apenas com os lucros. Caberia aos “produtores independentes” assumir essa “visão crítica” (já existente em outras áreas artísticas no Brasil, como o romance nordestino dos anos 1930), se possível com a ajuda dos estúdios, mas sem se subordinar a eles. O pensamento de Alex Viany interessa à Maria Rita Galvão porque

na sua evolução ele estará na vanguarda crítica, e serão sobretudo as suas idéias que irão nos servir de suporte para o desenvolvimento dos temas, que aprimorados e despojados de boa parte do sectarismo de esquerda de que estão eivados, constituirão os germes das idéias do Cinema Novo [...].³⁴

A percepção de que as idéias sobre o “cinema independente” – Viany à frente – desembocariam no cinema novo segue uma linha de interpretação histórica bastante sedimentada na época em que o texto foi escrito (1976). Essa linha está presente em um ensaio àquela altura já “clássico”, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, escrito em 1973 por Paulo Emilio Salles Gomes:

[...] a prática do método neo-realista [conduziu] à realização de alguns filmes do Rio e São Paulo que glosavam artisticamente a vida popular urbana. [...] Além de um vasto elenco de méritos intrínsecos esses poucos filmes realizados por dois ou três diretores constituíram o tronco poderoso do qual se esgalhou o Cinema Novo.³⁵

³³ “Da teoria à prática”. Entrevista com Alex Viany e Carlos Ortiz. *A Cena Muda* (17). Rio de Janeiro: 26 abr 2009. Na época dessa entrevista, Viany era contratado do Departamento de Cenários [Roteiros] da Maristela.

³⁴ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 14.

³⁵ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, cit., pp. 93-4.

Anteriormente ao texto de Paulo Emilio, a mesma idéia já era trabalhada por Alex Viany, no ensaio histórico “Cinema do Brasil: o velho e o novo”, publicado em 1968:

Dentro da desorganização endêmica e da aparente inconsequência que têm caracterizado a história do cinema brasileiro, os primeiros vagidos desse movimento de renovação [refere-se ao cinema novo] começaram a ser entreouvados no início da década de 1950, quando um grupo de cineastas jovens desfechou uma ofensiva em duas frentes: numa, contra o cosmopolitismo oco das produções mais pretensiosas, que procuravam tardiamente importar os padrões de uma Hollywood em decadência; noutra, contra o populismo falso das desleixadas comédias musicais a que se deu o nome de *chanchadas*. [...] Todo um plano de ação foi traçado nos dois congressos nacionais do cinema brasileiro que se realizaram no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1952 e 1953.³⁶

A rigor, seria necessário remontar à *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha. É nesse livro que se encontra, de forma já definida, a *linha de continuidade* que tão exaustivamente será retomada *a posteriori*, e que até hoje vem sendo seguida:

[...] o que se verifica no triênio 53-54-55 – é o primeiro momento de ruptura na história do nosso cinema, o mais fertilizante para os anos sucessivos até os frutos mais definidos de 1962. [...] a primeira tomada de consciência cultural e política do cinema brasileiro.³⁷

A leitura sustentada por Maria Rita Galvão alinha-se portanto às concepções de Salles Gomes, Viany e Rocha; todos percebem uma continuidade ideológica e política entre os “independentes” dos anos 1950 e o cinema novo.

Há que se matizar, porém, esse alinhamento. Naqueles três autores, as idéias relativas ao “cinema independente” só ganham sentido se pensadas *também* em relação aos *filmes*. No caso de Maria Rita Galvão ocorre o contrário, a recusa em falar dos filmes é condição necessária para tornar mais clara a discussão das *idéias*, por si sós já bastante complexas.

³⁶ VIANY, Alex. “Cinema do Brasil: o velho e o novo”. In: _____. *Introdução ao cinema brasileiro*, cit., p. 149.

³⁷ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 99.

Para Maria Rita, no caso do “cinema independente”, associar mecanicamente um conjunto determinado de *idéias* a um grupo específico de *filmes* pode levar a equívocos, além de ser de pouca ajuda na explicação das idéias.

O que se chama na época de “cinema independente” é bastante complicado de entender e explicar. Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente “independente”. Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada tem a ver com seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro. Misturam-se aos problemas de produção questões de arte e cultura, de técnica e linguagem, de criação autoral, e a “brasildade”.³⁸

A “dificuldade” que Maria Rita Galvão encontra em “entender e explicar” o termo “cinema independente” a partir das discussões dos próprios críticos e cineastas a ele ligados, decorre dessa “mistura” de elementos políticos, estéticos, artísticos, técnicos e tecnológicos que encerram uma possível definição. Nos anos 1950 era justificável que tais elementos estivessem de fato “misturados”, já que, no calor da hora, todos concorriam para a elaboração de uma mesma estratégia discursiva. Mas em 1976, para entender essa estratégia de forma crítica, Maria Rita sente a necessidade de *separar* as “questões de arte e cultura” dos “problemas de produção”, problematizando certas concepções ideológicas difusas – “temática brasileira”, “realidade cotidiana do homem brasileiro”, “brasildade” –, e pondo no seu devido lugar aquilo que teria ou não a ver com o “esquema de produção” denominado de “independente”.

Para uma tal operação, a distância em relação aos filmes passa a ser uma garantia de clareza. A preocupação de Maria Rita Galvão não é comprovar a *validade* do ideário “independente” a partir do confronto com sua aplicação prática, isto é, com os filmes. O que interessa para a autora, em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, é estudar um determinado *projeto ideológico*, ou melhor, estudar o embate das idéias na construção (coletiva) desse projeto. Para tanto, a autora vai proceder a uma análise mais detida de alguns textos escritos na primeira metade dos anos 1950 que considera importantes. Um elenco de temas serão trabalhados por Maria

³⁸ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 14.

Rita Galvão a partir dessa análise. Destaco em seguida aqueles que me parecem os mais densamente discutidos.

1. 3. O “receituário independente”, a questão do “conteúdo” e a consciência mercadológica

Dois nomes aparentemente opostos serão aproximados por Maria Rita Galvão em torno do ideário “independente”: Mario Civelli e o jovem Nelson Pereira dos Santos. Ambos trabalharão com a noção de que, em um filme, o que importa é o “conteúdo”, ficando a “técnica” (entendida aqui também como “forma”) em um plano secundário. Analisando duas “teses” respectivamente apresentadas por Civelli e por Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952), Maria Rita Galvão estabelece alguns pontos de convergência entre os autores: associando o conteúdo à viabilidade da produção e verificando que sem mercado o setor da produção estaria fadado ao fracasso, Civelli e Santos tocam em questões centrais não só para o ideário “independente”, como também para a atividade cinematográfica no Brasil como um todo, ao mesmo tempo em que fogem de definições vagas e de apelos meramente patrióticos. Aliás, a constatação de que uma visão lúcida sobre a “produção independente” vai surgir justamente de alguém ligado à “produção empresarial” – Mario Civelli – não deixa de ser vista com ironia pela historiadora.

Como exemplo da pertinência das idéias de Civelli, a autora cita uma aula do crítico e escritor José Ortiz Monteiro, um dos mais ativos participantes do I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, aos alunos do Seminário de Cinema, na qual se afirma ser necessário filmar “histórias fáceis” e “populares” de forma “decente”, de preferência com rapidez e com equipes pequenas, bem como eliminar o “estrelismo” e a “ilusão dos grandes estúdios”.³⁹

É o que, em síntese, pede Civelli: “O público quer poder chorar ou rir, e essas emoções só podem ser transmitidas através de uma boa história, e não digo bem filmada, porque o público perdoa tudo”.⁴⁰ Ou, como dirá com maior precisão Nelson Pereira dos Santos:

³⁹ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 18.

⁴⁰ CIVELLI, Mario. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 17.

Ao espectador interessa a história, muito mais do que a técnica [...] que facilita ou dificulta a sua compreensão. Isto não quer dizer que ele não saiba apreciar a qualidade técnica de uma película e não deseje encontrar nas produções nacionais um bom padrão de realização.⁴¹

Além de “desmistificar a técnica”, Mario Civelli propõe que os “produtores independentes” façam um levantamento do parque técnico existente e que os donos desses equipamentos aluguem a preços baixos o material que não esteja em uso.

Mario Civelli despertou fascínio e curiosidade em Maria Rita Galvão enquanto a autora ainda pesquisava sobre a Vera Cruz, isto é, durante a primeira metade dos anos 1970. No quarto volume da tese *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, Maria Rita discorre sobre a Maristela e a Multifilmes, os dois outros grandes estúdios paulistas em atividade nos anos 1950. No capítulo referente à Multifilmes, a personalidade misteriosa de Civelli, com seu “porte de peso pesado e agilidade de um jogador de tênis”⁴², surge como uma figura que “intriga”. Já naquele momento, Maria Rita aponta a comunicação de Civelli ao I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro como “um dos textos mais lúcidos [...] sobre a produção cinematográfica do Brasil”. E prossegue:

Mais do que a sua obra – que nunca foi estudada – ou do que a sua fama, são tais textos que nos fazem ver em Civelli o único produtor paulista do momento [primeira metade dos anos 1950] que é realmente um criador, figura chave da alternativa de produção proposta pela Maristela e pela Multifilmes – rapidez e baixo custo – ao sistema da grande produção cara e demorada da Vera Cruz. [...] E se suas propostas na prática se frustraram, tiveram como resultado alguns filmes que – nos parece – estão na origem da futura produção paulista dita “independente”, que concretamente pouco acrescenta, em termos de produção, à fórmula de Civelli.⁴³

São muitos os pontos importantes que Maria Rita Galvão identifica em “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, tese de Nelson Pereira dos Santos.

⁴¹ SANTOS, Nelson Pereira dos. “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 19.

⁴² GALVÃO, Maria Rita. “Multifilmes S/A”. In: *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, cit., p. 700 do 4º vol.

⁴³ GALVÃO, Maria Rita. “Multifilmes S/A”. In: *Op. cit.*, p. 702 do 4º vol.

Destacam-se, por exemplo, a preocupação do autor com a “brasilidade”, o público, e a questão do mercado interno. Mas a riqueza do texto de Nelson Pereira está em entrelaçar “condições de produção com questões de arte e cultura”, temperadas por “boas doses de humanismo e patriotismo nacionalista”, sem deixar de introduzir a discussão sobre as “condições de mercado”, elemento que mais chama a atenção de Maria Rita e que, para ela, será o dado “fundamental”.⁴⁴

Assim, falar em cinema “livre e independente”, para o jovem Nelson, significava falar em “superação dos problemas de ordem econômica, originados pela situação de dependência da economia brasileira”, vencendo os obstáculos que impedem o desenvolvimento de uma indústria de cinema no Brasil e, sobretudo, garantindo *a maior parte* do mercado interno para o produto brasileiro: “*O Cinema Brasileiro tornar-se-á livre e independente*”, diz Nelson, citado por Maria Rita, “*no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas estrangeiros, se faça a colocação em mercado na proporção inversa*”. É a autora quem grifa essa frase, e – na versão do texto de 1976 – complementa: “[o grifo] não nos parece o bastante para enfatizar suficientemente a lucidez da afirmação, dentro do contexto em que eram discutidas na época as questões relativas à independência do cinema brasileiro”.⁴⁵

De fato, como se verá ao longo desta tese, a frase de Nelson Pereira é um contraponto à corrente hegemônica dos produtores e críticos que, naquele momento (1951-2) estavam envolvidos com as campanhas de reivindicação por leis de amparo ao cinema brasileiro. Na época em que “O problema do conteúdo no cinema brasileiro” foi escrito, o Decreto nº 30.700/52, que instituía a obrigatoriedade de um filme brasileiro a cada oito programas de filmes estrangeiros, significava a conquista máxima que, até aquele momento, os produtores cinematográficos haviam alcançado. No entanto, ao inverter a proposição, Nelson Pereira colocava o dedo na ferida, isto é, deixava claro que mesmo com a lei de obrigatoriedade, o mercado continuava a ser dominado pelo produto estrangeiro, cabendo ao filme nacional apenas uma cota mínima, que – pior ainda – estaria sempre atrelada ao volume de importação e não à capacidade autônoma de produção interna.

Ao penetrar na discussão sobre o mercado, Nelson Pereira dos Santos irá “direto ao âmago do problema”, e é a partir dessa perspectiva que se discute a questão do

⁴⁴ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 19.

⁴⁵ GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Origens do cinema independente em São Paulo*, cit., p. 22.

“conteúdo”. Este deve falar ao público – aqui, entendido como “povo”. E o que fala ao “povo” são “histórias de conteúdo nacional”, isto é, histórias “brasileiras”. Fontes e referências não faltam, e Nelson cita a literatura nacional, os “episódios históricos”, o folclore. O público, movido pelo “patriotismo que lhe é inerente”, saberá reconhecer nessas histórias “o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”. Sendo “populares” e “brasileiros” os filmes conquistariam o público, conseqüentemente o mercado exibidor, proporcionando assim a “capitalização para a indústria pátria de boa parte desse dinheiro que se evade ano após ano”.⁴⁶

A tese de Nelson Pereira dos Santos é particularmente elogiada pela ensaísta por significar um avanço no contexto das discussões sobre a “produção independente”, em proporção semelhante à “vanguarda crítica” sustentada por Alex Viany.

Não por acaso, é com Viany que Maria Rita Galvão costura as análises sobre Mario Civelli e Nelson Pereira dos Santos. Para aquele crítico carioca – e isso está nos textos da época, acrescenta a autora – era patente o fato de que a produção atrelada aos grandes estúdios “já estava àquela altura historicamente condenada”. Na verdade, no Brasil se buscava com atraso o caminho inverso do que ocorria nas cinematografias desenvolvidas. O cinema neo-realista italiano e mesmo o “cinema independente” norte-americano já indicavam transformações que os produtores brasileiros insistiam em não tomar conhecimento. Por outro lado, caberia aos que buscavam defender um “conteúdo nacional” lutar contra o “cosmopolitismo” dos falsos filmes brasileiros e contra a “corrupção ideológica” dos produtos estrangeiros, fossem eles os violentos filmes hollywoodianos ou o decadentista cinema europeu. Para Viany, isso deveria ser uma tarefa dos realizadores, dos argumentistas e também dos críticos, que tinham por obrigação denunciar os maus filmes que se dirigissem “aos piores instintos das platéias”.⁴⁷

Na confluência do pensamento de Civelli, Santos e Viany, estão articuladas questões de “forma” e “conteúdo”, de “brasilidade” e de modelos de produção, de conquista do mercado e de um pensamento nacionalista que será a base de entendimento do cinema como instrumento de luta contra o *imperialismo cultural e econômico*, percepção cara à geração dos anos 1960 – da qual a autora faz parte. Filtrados pela análise de Maria Rita Galvão, esses temas aos poucos tomam corpo como um conjunto

⁴⁶ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., pp. 19-20.

⁴⁷ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., pp. 20-1.

de idéias que – embora contraditórias ou, em alguns casos, redutoras – se definem como *gestos de conscientização* e de *lucidez*.

1. 4. Ambigüidade da dicotomia entre os “independentes” e a “indústria”

A base da maior parte das contradições relativas ao discurso “independente” é a sua posição ambígua frente à concepção do que venha a ser um cinema “industrial” ou “empresarial”. Essa ambigüidade perpassa todos os autores estudados por Maria Rita Galvão; na verdade, trata-se de um traço unificante, comum aos anos 1950-60, que define o teor das discussões em torno da dicotomia “independentes” *versus* “indústria”.

Já foi visto anteriormente que Alex Viany vai oscilar entre a defesa e o ataque à “fase industrializante” caracterizada pelo surgimento dos estúdios paulistas, e que essa oscilação é apontada por Maria Rita Galvão como positiva, pois além de escapar ao tom de “euforia” típico da época, posiciona Viany na “vanguarda crítica” dos temas que serão a base para o surgimento do cinema novo.

Mas há autores que, para Maria Rita, lidam de forma bem menos articulada com essa ambigüidade, caso do cineasta Rodolfo Nanni. A partir de uma tese apresentada por Nanni em uma das mesas-redondas promovidas pela Associação Paulista de Cinema, em 1951, Maria Rita Galvão discute as idéias desse cineasta a respeito das possibilidades de implementação de um sistema de “produção independente” que fosse adequado à realidade brasileira.⁴⁸

O texto de Nanni – considerado pela ensaísta como “confuso e mal escrito”, com “parágrafos descontínuos e mal alinhavados”, mas ainda assim “extremamente significativo” – funciona como uma comprovação da “mistura de ingredientes” que fazem do “cinema independente” um termo de difícil explicação.

⁴⁸ Cf. GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., especialmente pp. 14-6. Não consegui localizar o texto sobre o qual trabalhou Maria Rita, cujo título aliás não é informado pela autora. A única tese de Rodolfo Nanni a que tive acesso até o momento chama-se “O produtor independente e a defesa do cinema nacional”, apresentada no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, em 1952. Trata-se, ao que tudo indica, de uma segunda versão do texto analisado por Maria Rita, com algumas diferenças talvez substanciais de enfoque e de tratamento. A versão de 1952 está disponível para consulta no Acervo Alex Viany em sua versão *on-line* (www.alexviany.com.br). Em *Congressos, patriotas e ilusões*, José Inácio de Melo Souza transcreve a versão de 1952 e não menciona a participação de Nanni nas mesas-redondas da APC. Cf. NANNI, Rodolfo. “O produtor independente e a defesa do cinema nacional”. In: SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. Subsídio para uma história dos congressos de cinema. São Paulo (datil), 1981, pp. 149-52.

De acordo com Maria Rita Galvão, o principal problema apresentado nas idéias defendidas por Rodolfo Nanni é a sua ambigüidade em relação à oposição entre os “independentes” e a “produção de empresas”. Afinal, trata-se de uma contradição opôr o “cinema independente” ao “cinema empresarial” e, ao mesmo tempo, apresentar a “industrialização do cinema brasileiro” como a “meta dos independentes”. Rodolfo Nanni não é inteiramente alheio a essa contradição e a própria Maria Rita chama a atenção para isso ao destacar um trecho da tese em que o autor discute quais seriam as “soluções práticas” para a “produção independente”, questionando em seguida o exemplo do cinema “independente” europeu, especificamente na França e na Itália.

Ao discutir os casos francês e italiano, Nanni pondera a necessidade de se precisar o grau de “independência” desse cinema europeu: “[...] desde que dependam de que uma produtora maior lhes conceda o favor de alugar o material necessário, deixam de ser absolutamente independentes”.⁴⁹ A ambigüidade, como vemos, já é percebida, mas curiosamente só se aplica ao cinema europeu, não sendo problematizada no caso brasileiro de defesa de uma meta “industrializante”.

Na França dos anos 1950, acrescenta o autor, os “independentes” dependem dos grandes estúdios. Esses, por sua vez, estão alugados para as grandes companhias hollywoodianas, que buscam escapar da crise filmando na Europa, com estúdios, equipamentos e equipe técnica mais baratos. Na Itália, há bem menos estúdios do que na França e os “independentes” têm ainda mais dificuldade em trabalhar com as grandes empresas; no entanto, o Estado financia parte das despesas da produção “independente”, o que configura, na verdade, um outro tipo de dependência.

Para o caso brasileiro, Nanni defende uma espécie de *junção* dos modelos francês e italiano, apelando para o financiamento estatal e para a “colaboração dos grandes estúdios”, ainda que isso pudesse resultar na “perda de algum grau de independência”. Mas como a possibilidade de acordo com o Estado ou com os estúdios “é remota”, a solução final pedida é a reunião dos “pequenos produtores brasileiros” em “grandes cooperativas de produção”, modelo que, ainda segundo Maria Rita Galvão, Nanni aponta como sendo a solução “que se delineia no momento na França e na Itália”. O que se propõe, portanto, é uma espécie de *arranjo* entre todas as instâncias

⁴⁹ NANNI, Rodolfo. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 15.

envolvidas – os “independentes”, os grandes estúdios e o Estado – em prol de um modelo ideal para o cinema brasileiro.⁵⁰

A ambigüidade da dicotomia entre os “independentes” e a “indústria” aprofunda-se e se complexifica quando Maria Rita Galvão acrescenta à sua análise dois temas bastante caros ao ideário da esquerda cinematográfica brasileira: o “cinema de autor” e a “ideologia nacionalista e desenvolvimentista”.

Para falar do cinema de autor, Maria Rita utiliza um depoimento de Roberto Santos, colhido em meados dos anos 1970 para a elaboração da tese de doutoramento sobre a Vera Cruz⁵¹. Já a “ideologia nacionalista e desenvolvimentista” é discutida em relação ao “imperialismo”, ou melhor, a um determinado aspecto do “imperialismo cultural” ligado ao cinema, com implicações mercadológicas e políticas. Esses dois tópicos – o “cinema de autor” e a “ideologia nacionalista e desenvolvimentista” – repõem, em outros termos, a ambigüidade da dicotomia entre os “independentes” e a “indústria”, na medida em que se identifica, de um lado, o “*cinema independente*” ao *cinema de autor* e, de outro, a necessidade do *desenvolvimento industrial* do cinema brasileiro à *luta contra o imperialismo cultural* (e também econômico), notadamente o norte-americano.

Em relação ao cinema de autor, Maria Rita apóia-se em declarações do cineasta Roberto Santos. O diretor de *O grande momento* (1959) reflete, *a posteriori*, sobre a

⁵⁰ Maria Rita Galvão não menciona em seu texto a que tipo de financiamento governamental se refere Rodolfo Nanni. Porém, pelo menos na versão da tese de 1952, Nanni detalha a proposta, sugerindo a criação, “no Banco do Brasil ou na Caixa Econômica, [de] uma carteira de crédito, especializada em financiar filmes já iniciados, tal como é feito às vezes com casas residenciais”. Essa carteira deveria ter, ainda, um Conselho Técnico e Artístico para avaliação dos filmes apresentados. Cf. NANNI, Rodolfo. “O produtor independente e a defesa do cinema nacional”, cit. A proposta de Nanni não era isolada. De acordo com José Inácio Melo e Souza, outras teses apresentadas no mesmo I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro reivindicavam semelhante auxílio governamental. A tese de Carl Schell “Intercâmbio cultural” apresentava em seu terceiro capítulo a proposta de um Banco do Cinema; Salomão Wolfe Kochen, na tese “Financiamento bancário”, e José Ortiz Monteiro, em “Financiamento para filmes produzidos em São Paulo”, propõem financiamento parcial da produção cinematográfica por intermédio de empréstimos do Banco do Brasil, da Caixa Econômica ou do Banco do Estado de São Paulo. Ainda segundo José Inácio, essas teses sobre financiamento foram “esvaziadas” nas resoluções do I Congresso Paulista, por razões que o autor considera “obscuras”. Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. *Op. cit.*, pp. 60-2 e 120. Vale notar, ainda, que o mecanismo de financiamento bancário se tornou comum a partir de 1956, quando o Banco do Estado de São Paulo instituiu a Carteira de Crédito para filmes produzidos ou co-produzidos por empresas sediadas em São Paulo. Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. “Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo”. In: *Mnemocine: memória e imagem*.

Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/banespa.htm>. Acesso em 20 abr 2009.

⁵¹ GALVÃO, Maria Rita. *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, cit. O depoimento foi publicado em GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*, cit., pp. 209-20.

“experiência paulista dos anos 50”, e define o filme “independente” como aquele “em que o diretor pode expressar livremente as suas idéias, ao contrário do que acontece no cinema empresarial, em que o diretor é apenas contratado para realizar um filme cuja idéia não partiu dele”. Mas, explica Santos, ao mesmo tempo em que naquela época se buscava a “independência autoral”, objetivava-se trabalhar *dentro* do sistema de produção “empresarial”, utilizando as vantagens oferecidas por esse sistema, o que era “uma incongruência”.⁵²

A contradição apontada por Maria Rita Galvão – na verdade, pelo próprio Roberto Santos – está presente, portanto, na tentativa de imaginar a “independência” (pensada em termos de “autoria”) *no interior* da própria “indústria”, isto é, do sistema de produção “empresarial”.

Para além dessas questões levantadas a partir do depoimento de Roberto Santos, gostaria de chamar a atenção para um aspecto metodológico que a historiadora não problematiza em seu ensaio: o fato de que, ao contrário dos demais textos trabalhados em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, o depoimento de Roberto Santos não pertence aos anos 1950, ele é bem posterior.

Trata-se de uma exceção, e ela não parece casual. É a partir do depoimento de Roberto Santos concedido nos anos 1970 que Maria Rita Galvão pode introduzir a discussão sobre o cinema de autor, tema ainda importante para a época em que o ensaio foi escrito e publicado (1976-80) mas inteiramente ausente nos textos dos “independentes” da primeira metade dos anos 1950 – pelo menos nos termos em que ele é colocado por Roberto Santos e por Maria Rita.

O desvio metodológico cumpre uma função: ele *atualiza* forçosamente o discurso sobre o “cinema independente” dos anos 1950, no sentido apontado pela própria autora em seu parágrafo de abertura: “Mais do que a importância histórica, o que interessa no tema é a sua atualidade – ou pelo menos a atualidade das questões básicas levantadas”.⁵³

Outra consequência da discussão sobre o cinema de autor, no texto de Maria Rita Galvão, é que ele reforça o cinema novo como principal referência para o entendimento da história recente do cinema brasileiro. Mas ao situar a relação “cinema independente”/“cinema de autor” *pelo viés das contradições internas*, Maria Rita

⁵² SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 17.

⁵³ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 13.

também evidencia a própria crise do conceito de “cinema de autor”, já perceptível ali por volta dos anos 1970.⁵⁴

A presença da ideologia nacional-desenvolvimentista é identificada por Maria Rita Galvão em todo o discurso “independente”, especialmente quando a discussão se dá em torno da “fase de industrialização” do cinema brasileiro. Durante a primeira metade dos anos 1950, verifica-se um grande esforço de compreensão por parte dos críticos e realizadores ligados aos Congressos, aplicando à indústria cinematográfica as mesmas premissas para a análise dos problemas econômicos e sociais do Brasil, “um país que [é visto como] dando seus primeiros passos para o desenvolvimento, emperrado de todas as formas possíveis pelo imperialismo, que faz o que pode para que o país permaneça subdesenvolvido e dominado”.⁵⁵

Dadas as dimensões e os objetivos do ensaio, Maria Rita Galvão não se aprofunda na definição do que chama de “ideologia nacionalista e desenvolvimentista”, aplicando a expressão de forma generalizada para os anos 1950. No entanto, ao destacar a questão do imperialismo, a autora implicitamente chama a atenção para o discurso nacionalista dos cineastas e críticos ligados ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), então hegemônico nos Congressos de Cinema e atuante em publicações como *Fundamentos*.⁵⁶ Assim, o debate sobre o imperialismo instaura um recorte mais preciso em relação ao nacional-desenvolvimentismo, coerente aliás com o período abordado por Maria Rita, isto é, a *primeira metade* dos anos 1950, o que, em um primeiro momento, excluiria grande parte das discussões nacionalistas influenciadas, por exemplo, pelo ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros).⁵⁷

A autora exemplifica o discurso anti-imperialista com a transcrição de uma reportagem publicada em novembro de 1951 pelo jornal *Última Hora*. O texto ressalta a exploração do mercado interno pelo filme estrangeiro, que “drena para fora de nossas fronteiras mais de 100 milhões de cruzeiros por ano”. Esse processo é ainda mais

⁵⁴ A crise do conceito de cinema de autor e seu reatamento nas transformações ocorridas no interior do movimento cinemanovista, sobretudo a partir do final dos anos 1960, foram estudadas mais recentemente por Jean-Claude Bernardet, em *O autor no cinema*. Algumas das questões discutidas nesse livro retomam em termos muito próximos e citam diretamente as reflexões de Maria Rita Galvão sobre os impasses da “independência autoral”. Cf. BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema. A política dos autores: França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

⁵⁵ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 21.

⁵⁶ Sobre a importância do cinema para a revista *Fundamentos*, cf. CATANI, Afrânio Mendes. “A revista *Fundamentos* e a crítica de cinema (1948-1954)”. In: FABRIS, Mariarosaria et al (Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, pp. 89-95.

⁵⁷ Sobre as concepções nacional-desenvolvimentistas do ISEB, cf. TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1978.

prejudicial na medida em que “intoxica a alma de um povo”. Assim, de par com a espoliação econômica, o filme estrangeiro (leia-se Hollywood) promove a descaracterização cultural, ameaçando o nacionalismo.⁵⁸

Dentro da perspectiva do nacional-desenvolvimentismo, a saída para isso é o cinema brasileiro se desenvolver; para que ele se desenvolva, é necessário industrializar-se. Conforme Maria Rita,

Neste caso é preciso lutar pela industrialização no campo do cinema. Porém o cinema industrial é o cinema convencional, artificial, mistificador, cosmopolita [...]. Então ao mesmo tempo tem-se que lutar por ele e contra ele. A solução do impasse está em se lutar por um cinema industrial que não tenha as características do cinema industrial; em outras palavras, um cinema que seja ao mesmo tempo “industrial” e “independente” [...].⁵⁹

Assim, o “cinema de autor” e a “ideologia nacionalista e desenvolvimentista” apresentam contradições semelhantes. Mas apontar essas contradições era um gesto que objetivava algo além dos limites do recorte proposto por Maria Rita, pois se tratam de questões caras à geração dos anos 1960, ainda fortes e presentes na década seguinte e mesmo no início da de 1980.

1. 5. Do “sistema de produção independente” ao “pensamento industrialista”

Algumas das análises contidas em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” até aqui examinadas, em especial as contradições entre a “independência autoral”, a “indústria” de cinema e a presença do Estado, serão retomadas em *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*, livro que a autora escreve em parceria com Jean-Claude Bernardet.⁶⁰

⁵⁸ *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 21.

⁵⁹ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 21.

⁶⁰ GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, cit. Na “Introdução” esclarece-se que a pesquisa foi realizada em conjunto por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, mas a “análise dos textos” foi feita separadamente, sendo que: a primeira parte do livro, compreendendo o pensamento cinematográfico dos anos 1920-30, foi composta por uma “fusão” dos textos de Bernardet e de Maria Rita; a segunda parte, relativa aos anos 1950, foi escrita por

Creio ser útil estabelecer algumas pontes entre o ensaio “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” e a terceira parte de *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*, escrita por Maria Rita Galvão e intitulada “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)”, pois nesse texto a autora amplia e complexifica algumas idéias relativas à ambiguidade entre a “independência autoral” e a “indústria”.

Nos subcapítulos “Um ‘novo’ cinema nacional” e “Cinema brasileiro: arte ou indústria (mercado ou cultura?)” a autora trabalha as contradições da tentativa de conciliação que o cinema novo fará entre os modelos “independente” e “industrial”, estabelecendo dois discursos bastante nítidos: o primeiro deles, localizado no período anterior ao golpe de 1964, recusa a idéia de “indústria”, de cinema “empresarial”, e afirma a “independência” do “autor”, marcada por uma postura algo romântica de rebeldia e de confronto com as estruturas tradicionais do cinema; o segundo discurso, de capitulação e de recuo estratégico no confronto com o Estado e com as regras concretas de mercado, promove, a partir de 1965, o encontro entre o “autor” e a “indústria”, estabelecendo vínculos entre a postura “independente” anterior e a necessidade de “profissionalização” e de definitiva capitalização da atividade cinematográfica.⁶¹

Vimos que a contradição presente na formulação “indústria de cinema independente” (ou “indústria de autor”) já foi discutida por Maria Rita Galvão a propósito dos anos 1950, a partir do pensamento de cineastas como Rodolfo Nanni e Roberto Santos. O assunto portanto não é novo. Contudo, há uma importante distinção a ser sublinhada: a partir do cinema novo, sobretudo a partir de meados da década de 1960, a noção de “produção independente” se torna mais complexa porque *se assume* como uma questão contraditória.

Na verdade, mais do que contraditória. Para o cinema novo, a certa altura ela se torna efetivamente *incômoda*. Em “Nacional-popular...”, no transcorrer da análise de Maria Rita Galvão, fica claro que, se o desenvolvimento das idéias sobre o “cinema independente” encontra um ponto de ruptura, ele se dá não entre os anos 1950 e 60, mas sim a partir do golpe de 1964, *no interior do próprio cinema novo*. Esse gesto de ruptura com uma determinada concepção de “cinema independente”, ancorado na

Jean-Claude Bernardet; finalmente, a terceira parte (anos 1960) foi elaborada por Maria Rita Galvão. Cf. GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 13.

⁶¹ GALVÃO, Maria Rita. “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)” In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, pp. 196-219.

estratégia de mercado, tem seu principal porta-voz em Gustavo Dahl, cuja evolução do pensamento é detidamente analisada por Maria Rita Galvão.

Do elogio à “câmera na mão” como “solução única” à teorização do “mercado” como “cultura”, estabelece-se no discurso de Gustavo Dahl um percurso de problematização e de negação do “cinema independente” enquanto *sistema* de produção.⁶²

De acordo com Maria Rita Galvão, interpretando Gustavo Dahl, a “produção independente”

tem um preço: o isolamento do mercado, e a rejeição do grande público, que o condena à circulação de elites, anulando o seu projeto inicial de ser popular. Em função disso, não cumpre sua missão cultural junto ao povo e se revela economicamente inviável – não tem condições de subsistir.⁶³

A solução precisaria vir, portanto, de dois lados: do Estado, auxiliando na formação de uma verdadeira indústria de cinema no Brasil, e do meio cinematográfico, que precisaria transformar-se e assumir uma feição definitivamente empresarial.⁶⁴ Essa “mentalidade empresarial”, por sua vez, deveria perceber, o quanto antes, a inviabilidade do “sistema independente”. Nas palavras de Dahl:

Produzindo ou participando na produção de um só filme, o produtor independente assume um risco desproporcional em relação às possibilidades de retorno de seu capital. Não participando de etapas importantes da fabricação do filme, como os trabalhos de laboratório e o estúdio de som, e desligado do distribuidor e do exibidor, peças fundamentais em sua venda, o produtor independente perde absolutamente o controle de seu produto e de seu capital. Se o caprichoso sucesso não tiver escolhido seu filme, ele

⁶² Os textos de Gustavo Dahl trabalhados por Maria Rita Galvão em *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* são: “A solução única”, de 1961, “Algo de novo entre nós”, também de 1961, depoimentos coletados por Alex Viany e publicados em “Vitória do Cinema Novo”, de 1965, “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, de 1966, e finalmente “Mercado é cultura”, de 1977. A seleção desses textos evidencia a bipartição a que me referi: os artigos escritos em 1961 são aqueles que defendem a postura “independente” do cineasta-autor, dentro da combatividade inicial do cinema novo; os escritos de 1965 e 66 problematizam o sistema de “produção independente”, pregam de forma mais objetiva a participação do Estado e a industrialização. Um dado a ser ressaltado é a presença do artigo “Mercado é cultura”, cronologicamente fora do recorte proposto pelo capítulo “Nacional-popular...”.

⁶³ GALVÃO, Maria Rita. “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)” In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, pp. 212-3.

⁶⁴ GALVÃO, Maria Rita. “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)” In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 214.

está arruinado e retorna em geral à sua atividade costumeira, encerrando a aventura cinematográfica.⁶⁵

Maria Rita sublinha o fato de que essa mudança no percurso do pensamento de Gustavo Dahl – da defesa do “sistema independente” para o elogio da “indústria” – se dá a partir de uma compreensão cada vez mais nítida do mercado, demonstração de consciência dos problemas concretos do cinema brasileiro que já vimos no jovem Nelson Pereira dos Santos da época dos Congressos.

De acordo com a autora, o pensamento de Gustavo Dahl aponta para um impasse semelhante ao vivido pela geração do “cinema independente” dos anos 1950, marcada pela obsessão da “mentalidade industrial”. Mas ao contrário dessa geração anterior, Gustavo Dahl “tematiza a própria contradição”, e isso é um dado que tem imensa importância na argumentação de Maria Rita Galvão.

Além do fato de tematizar as próprias contradições, o que vai seduzir Maria Rita no pensamento de Gustavo Dahl é a sua *coerência*. E é como um percurso coerente de idéias que a autora relaciona o artigo “Mercado é cultura”, de 1977, aos textos dos anos 1960, especialmente “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, escrito onze anos antes.⁶⁶

Para Maria Rita, “Mercado é cultura” é um “artigo decisivo” ao buscar uma “solução de compromisso entre a produção independente e a indústria cinematográfica”. Enfatiza-se a reação que o texto de Gustavo Dahl provocou no meio cinematográfico, sobretudo entre os “independentes” (a autora usa o termo entre aspas e não define quem seriam os mesmos). Para estes, “Mercado é cultura” seria a tradução fiel de uma “‘visão oficial’ do cinema brasileiro”. De acordo com Maria Rita:

O texto surge num momento de grande questionamento da participação de intelectuais no governo. Na área do cinema, o acesso ao poder é visto como arma de dois gumes: ao

⁶⁵ DAHL, Gustavo. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, cit., p. 203.

⁶⁶ Cf. DAHL, Gustavo. “Mercado é cultura”. *Revista Cultura* (24). Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Embrafilme, jan-mar 1977, pp. 125-7. Maria Rita faz uma análise extensa da argumentação contida em “Mercado é cultura”, ressaltando a teorização central que leva Gustavo Dahl a unir, em um mesmo movimento, o “consumo”, a “reflexão” e a “fruição da reflexão”, ou seja, a *cultura* como *consumo*. O resultado alcançado – ou almejado – é a transformação do cinema em uma “cerimônia antropológica”, a superação das contradições e a harmonia entre as expressões “industrial” e “cultural”, equilibradas e mediatizadas por um Estado neutro e atuante, representado pela Embrafilme e pelo Ministério da Educação e Cultura. Cf. GALVÃO, Maria Rita. “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)” In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, pp. 215-7.

mesmo tempo que permite a concretização de medidas por muito tempo almeçadas por toda a classe cinematográfica, dilui qualquer possibilidade de atuação crítica ao próprio poder. Àquela altura [e também nos começos dos anos 1980, acrescente-se, momento em que Maria Rita escreve], vários representantes do Cinema Novo, influentes junto à Embrafilme, efetivamente controlavam em boa medida a política cultural na área da produção cinematográfica – o que, evidentemente, multiplicava o peso de qualquer posição assumida. E, em termos de diluição crítica, nada parecia mais conveniente a uma política oficial – independentemente de quaisquer outros motivos não políticos, de ordem econômica ou cultural – do que situar a cultura no mercado.⁶⁷

Mas, conveniente ou não, o caso de Gustavo Dahl não poderia, no entender de Maria Rita, ser visto como sendo o de uma “incoerência teórica ou virada ideológica”, já que pelo menos desde 1966, com “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, seu autor já buscava superar uma posição “culturalista”.

1. 6. “Cinema independente” dos anos 1950, algumas décadas depois

Na “Introdução” do projeto *Origens do cinema independente em São Paulo* (1976), Maria Rita Galvão afirmava que a pesquisa tinha como objetivo “obter uma visão interpretativa geral” para o cinema produzido em São Paulo. Tratava-se de estabelecer uma “linha central” a partir da qual se pudesse estudar o desenvolvimento do cinema paulista:

[...] parece-nos que esta linha central pode ser dada pelas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do Cinema Brasileiro em geral e do Cinema Paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial, empresarial, e o cinema artesanal, independente. Em torno desta possível linha central, os filmes se distribuem desigualmente.⁶⁸

O entendimento da história do cinema brasileiro como duas vertentes “opostas e permanentes” tem um antecedente: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber

⁶⁷ GALVÃO, Maria Rita. “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)” In: GALVÃO, Maria Rita & BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.*, p. 218.

⁶⁸ GALVÃO Maria Rita Eliezer. *Origens do cinema independente em São Paulo*, cit., p. 1.

Rocha. A leitura que esse autor fará do cinema – não apenas brasileiro, mas mundial – parte de princípio semelhante:

Adotando-se o “método do autor” [...], a história do cinema não pode ser mais dividida em “período mudo e sonoro” [...]. A história do cinema, modernamente, tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouch, como “cinema comercial” e “cinema de autor”.⁶⁹

Não por acaso, ao citar Roberto Santos, Maria Rita Galvão introduz a questão do “autor” no interior da discussão sobre o “cinema independente”. Os quatro termos se complementam: “autor”/“independentes”; “cinema industrial”/“cinema comercial”. Mas ao contrário de Glauber Rocha, a autora não pretende substituir um pelo outro, ou afirmar a validade de um desqualificando o outro.

É nesse ponto que a leitura histórica de Maria Rita Galvão afasta-se bastante da de Glauber Rocha. Se em 1963 o ensaísta baiano buscava conclamar os cineastas a lutarem “contra a indústria”, antes que ela se consolidasse “em bases profundas”, em 1976 Maria Rita Galvão estava interessada em refletir sobre o resultado das contradições desse tipo de proposta, sintetizada pelo conceito de “indústria de autor” ou de “cinema industrial independente”.

O momento em que Maria Rita Galvão escreve e publica “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” confere às reflexões por ela desenvolvidas o mesmo “tom anti-épico” de que fala Ismail Xavier⁷⁰ a propósito de “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emilio Salles Gomes, de 1973. Esse “tom anti-épico”, oposto ao messianismo glauberiano, almeja o balanço de algumas idéias fundamentais na constituição de um determinado conceito de cinema moderno, tais como o cinema de autor e o sistema de produção “independente”. Ele é também o reconhecimento de que esse cinema moderno já tinha, no Brasil, uma história a ser *repensada*, e não apenas afirmada.

Na época em que “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” foi escrito e publicado, todos os que protagonizaram as discussões sobre o “cinema independente” em São Paulo estavam vivos e atuantes: Roberto Santos, Alex Vianny, Carlos Ortiz, José Ortiz Monteiro, Mario Civelli, sem falar dos realizadores ainda hoje

⁶⁹ ROCHA, Glauber. *Op. cit.*, p. 35

⁷⁰ XAVIER, Ismail. “O cinema moderno brasileiro”. *Cinemais* (4). Rio de Janeiro: mar-abr 1997, p. 41.

em atividade, como Rodolfo Nanni e Nelson Pereira dos Santos. Muitos deles foram interlocutores diretos de Maria Rita Galvão, concedendo depoimentos e entrevistas sobre o período.

Desse grupo, Maria Rita manteve maior proximidade com Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Roberto Santos. Entre os anos 1973-6, os três concederam importantes depoimentos à pesquisadora, devidamente utilizados na tese de doutorado *Companhia Cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos* (1976) e no livro *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz* (1981), bem como no projeto *Origens do cinema independente em São Paulo* (1976).

Vale lembrar que em relação a pelo menos dois desses realizadores – Alex Viany e Roberto Santos – houve uma troca de idéias mais intensa, ultrapassando o âmbito da pesquisa acadêmica. O interesse e a admiração pelo pensamento e pela obra fílmica de Viany levou Maria Rita a desenvolver um trabalho prévio de levantamento da documentação pertencente ao acervo pessoal do crítico e historiador, bem como a projetar a restauração de seus filmes de longa-metragem. Com Roberto Santos a proximidade era ainda maior, já que o cineasta também foi professor na Escola de Comunicações e Artes da USP, tendo inclusive dividido com Maria Rita a disciplina “Direção de Atores”, em 1976.

Ocorre que, em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, essa geração é objeto de estudo. O esforço de Maria Rita Galvão consiste em tentar “entender e explicar” as contradições do “cinema independente” através das idéias de críticos e cineastas que ela, enfim, respeita e admira, entre outras razões porque vivenciaram ativamente aquele momento. Mas esse esforço produz um debate que não se dirige apenas aos nomes estudados pela autora. Ele tem como um dos endereços principais a geração seguinte à dos “independentes”, ou seja, o cinema novo, com quem Maria Rita vai indiretamente buscar interlocução.

Não será um diálogo tranquilo. A relação de Maria Rita com o cinema novo – com a sua própria geração, portanto – é marcada pela tensão, por um duplo movimento de crítica às contradições e de adesão aos seus pressupostos éticos e estéticos.

Essa tensão estará implícita na leitura que a autora fará do “cinema independente” dos anos 1950. Num primeiro momento, essa leitura é positiva: o “notável” no grupo dos jovens críticos e cineastas atuantes em São Paulo na primeira metade dos anos 1950 era a disposição em discutir os problemas do cinema brasileiro

sem se limitar ao “nível supraestrutural das idéias”, mas descendo “à infra-estrutura da sobrevivência econômica em termos de mercado”.⁷¹ Esse foi o processo que deu origem à “explosão de consciência” dessa geração, que possibilitou o surgimento do cinema novo e – acrescenta ainda Maria Rita – “depois dele do chamado ‘cinema marginal’ brasileiro, e antes dele de filmes como *Agulha no palheiro*, *Rio, 40 graus* e *O grande momento*.”⁷² Note-se que, aqui, Maria Rita estabelece nitidamente o cinema novo como um divisor de águas (“antes” e “depois”).

A existência de claras “ambições políticas”, que o “linguajar da esquerda nacionalista brasileira” dos anos 1950 não deixa escapar, e a pretensão de fazer “ao mesmo tempo obras de arte e de reflexão”, levaram os “independentes” a buscar uma “forma cinematográfica adaptada às exigências e às possibilidades” de um país subdesenvolvido: “A atitude crítica em face do cinema é fundamentalmente uma atitude crítica também em face da sociedade”. O que estava em jogo, nos anos 1950, era a *invenção* de uma “expressão cinematográfica adequada a uma certa realidade cultural, econômica, política e social, que fosse ao mesmo tempo reflexo dessa realidade e fator atuante” na transformação da mesma; um cinema que “ajudasse a formar uma nova cultura, apoiando-se na pré-existente para enriquecê-la e transformá-la.” Maria Rita especifica:

É mais ou menos o que dizia Nelson Pereira dos Santos na época, de forma confusa, e disse claramente depois: “Para nós, no Brasil, o problema é duplo: encontrar uma linguagem original, adaptada à nossa inspiração artística e à nossa cultura, e participar, com nossos filmes, da descoberta e da transformação do Brasil pelo seu povo”.⁷³

São questões relativas aos “independentes” dos anos 1950, mas elas poderiam ser aplicadas sem prejuízo algum ao movimento do cinema novo. Sobretudo porque, tanto para os “independentes” quanto para os cinemanovistas, havia ainda um problema comum: a procura de um público para esse projeto ideológico, as dificuldades de inserir esses filmes de “reflexão” dentro de um mercado ocupado pelo produto estrangeiro.

Por outro lado – e aqui a tensão se revela – o que significava, em 1976-80, falar em cinema como forma de questionamento da realidade brasileira, em obra de arte

⁷¹ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., pp. 23.

⁷² GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., pp. 21-2.

⁷³ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., p. 23.

como reflexão, em “invenção” de uma “expressão cinematográfica adequada” à realidade subdesenvolvida?

Entre outras coisas, significava lembrar aos próprios realizadores do cinema novo a existência desses (antigos?) valores. Se, em tempos de “mercado é cultura”, eles não mais funcionavam como palavras de ordem, pelo menos deveriam ser reconhecidos como expressões autênticas de um passado recente, como propósitos originais, como balizas norteadoras de uma formação anterior. Até que ponto esse “passado” ainda poderia servir como referência ou como princípio ético-estético, parece ser o questionamento que Maria Rita Galvão implicitamente dirige ao grupo do cinema novo.

Em relação ao momento em que Maria Rita escrevia, a questão era saber ou procurar descobrir como seria possível conciliar, na nova ordem conjuntural dos anos 1970-80, o pensamento crítico, a busca pela representação de uma realidade determinada e o mergulho nas contradições do país com o apelo ao espetáculo cinematográfico, a experiência de conquista de um público popular e a legitimação social de um cinema que – apesar de vivenciar o auge da chamada “época de ouro” da Embrafilme – se via ameaçado pela hegemonia da televisão e pela crise econômica. Ou, para usar os termos de Ismail Xavier, como conciliar adequadamente os pólos “expressão” e “comunicação”.⁷⁴

O tema da “produção independente”, com todas as suas contradições inerentes, evidenciava questões tradicionais ou ultrapassadas – o nacionalismo radical de esquerda, o apelo à “neutralidade” do Estado, a noção de “autor” –, mas seu reexame

⁷⁴ Cf. XAVIER, Ismail. “Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In: XAVIER, Ismail; BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, pp. 07-46. Como já foi aqui reiterado, o propósito de Maria Rita Galvão não é trabalhar com os *filmes* mas com as *idéias*. Isso se aplica tanto ao ensaio “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” quanto ao capítulo “Nacional-popular. Nacional-popular? (A década de 60)”. No entanto, quando nesse segundo texto a historiadora se aproxima do momento no qual ela escreve, as questões estéticas tornam-se prementes. É este o caso dos debates em torno da busca pela comunicação com o público, no qual se insere o exemplo de *Uirá, um índio à procura de Deus* (Gustavo Dahl, 1973). Embora em “Nacional-popular...” Maria Rita não analise “*Uirá...*”, trata-se de um filme marcante para a autora, e não apenas porque ele eventualmente pudesse ilustrar as idéias de Gustavo Dahl sobre o cinema novo e o público. Um outro ensaio – “*Uirá: em busca do cinema brasileiro*” – publicado em 1975 na revista de Ciências Sociais *Debate & Crítica* evidencia a importância que Maria Rita Galvão via na obra de Gustavo Dahl. Trata-se de uma análise refinada de “*Uirá...*” em que se busca situá-lo exatamente dentro dessas questões até aqui examinadas, de um cinema que buscasse estabelecer uma “ponte” entre o filme “culto” e o público “popular”. O texto é importante por diversas razões, dentre elas pelo fato de ser uma das raras incursões críticas da autora em torno de um filme “contemporâneo” (o ensaio foi escrito enquanto “*Uirá...*” ainda estava em cartaz), e também por consistir em uma análise mais interessada em discutir a obra em sua estrutura interna, e não tanto em suas implicações sociológicas. Cf. GALVÃO, Maria Rita. “*Uirá: em busca do cinema brasileiro*”. *Debate & Crítica* (5). São Paulo: mar 1975.

crítico buscava um arejamento da discussão, e até mesmo possibilitava desvincular do contexto da arte engajada dos anos 1960 uma série de noções até então entendidas como *originais*. Em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente” (e, mais diretamente, em *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*) Maria Rita Galvão demonstra que muitas das idéias apresentadas como “novas” pelo cinema novo – o interesse pelo “homem brasileiro” e pela “realidade subdesenvolvida”, por exemplo –, não eram novidade alguma, já vinham sendo discutidas pelo meio cinematográfico desde o início dos anos 1950.

É portanto no jogo de *afirmação das origens* – ponto-chave do discurso cinemanovista – que o trabalho de Maria Rita Galvão ganha maior complexidade e se lança além. O resultado é ambíguo: ao mesmo tempo em que o estudo das idéias sobre o “cinema independente” dos anos 1950 reforça o cinema novo como um *divisor de águas*, ele também relativiza a sua “novidade”.

1. 7. “Cinema independente”: outros recortes

O fato de tomar a Vera Cruz como um marco divisório e de atrelar as “origens do cinema independente” paulista ao contexto da primeira metade dos anos 1950, não impediu que Maria Rita Galvão trabalhasse o contraponto “cinema empresarial”/“cinema independente” em outros contextos históricos, por exemplo, no texto que ela escreve em parceria com o pesquisador Carlos Roberto de Souza, “Cinema brasileiro: 1930/1960”.⁷⁵ Trata-se de um texto panorâmico de história do cinema brasileiro, o que o diferencia bastante de um ensaio como “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. Apesar disso, a mesma premissa que marca a reflexão de Maria Rita Galvão sobre o cinema paulista permanece na narrativa construída pelos dois autores: todas as etapas pelas quais passa o cinema brasileiro desde os anos 1930 até o final da década de 1950 serão entendidas a partir da dualidade

⁷⁵ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekina/Cinemateca Portuguesa, 1987, pp. 43-77. O texto foi originalmente publicado em FAUSTO, Boris (org). *O Brasil republicano*. Tomo III, Vol. 4 – Economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1984, pp. 465-97. Utilizo nesta tese o texto publicado pela Cinemateca Portuguesa.

“indústria”/“artesanato” – ou, por outra, “cinema empresarial”/“cinema independente”.⁷⁶

Galvão e Souza sustentam que a principal característica do cinema brasileiro, até os anos 1930, era “uma produção cinematográfica artesanal bastante primitiva, que enfrentava toda sorte de dificuldades”. Essa produção “artesanal” era a dominante, ainda que o modelo “industrial” fosse o almejado.⁷⁷ Sem indústria seria impossível concorrer com o produto estrangeiro e conquistar o mercado interno. “Porém, não tendo possibilidade de concretizar-se, o ideal da indústria cinematográfica vira mera construção ideológica.”⁷⁸

Os autores evidenciam a contradição básica do pensamento industrial cinematográfico brasileiro dos anos 1930: se a “indústria” é o ideal, a realidade é a produção “artesanal”. São os “pequenos filmes despretensiosos e baratos” que constituem a “condição de existência” do cinema feito no Brasil, e não o voluntarismo de “dois ou três produtores” que desejam criar “fábricas de filmes”, pensando que só isso seria suficiente para se implementar uma indústria cinematográfica no país. Onde se conclui que, embora destinados – tal como os “ambiciosos projetos industriais” – a serem “massacrados pela produção estrangeira”, são os “filmezinhos artesanais” os únicos capazes de resistir, justamente por serem modestos e baratos. Eis que, na década de 1930, “o cinema brasileiro continuou a ser feito artesanalmente – só que dentro das ‘fábricas de filmes’ do Rio de Janeiro”.⁷⁹

A Cinédia é apontada como “um projeto realmente ambicioso”, pois previa a “construção do primeiro estúdio cinematográfico brasileiro verdadeiramente moderno e equipado para a produção industrial”. O estúdio de Adhemar Gonzaga

foi a primeira produtora brasileira com organização realmente empresarial – é uma sociedade por ações, com quadros fixos na folha de pagamento e atividade contínua. [...]

As pretensões industrialistas da companhia se explicitam com clareza [...]: um cinema

⁷⁶ O fato de “Cinema brasileiro: 1930/1960” ter sido escrito com vistas à publicação não em uma coletânea sobre cinema, mas em um volume dedicado à história republicana do Brasil, torna ainda mais significativo o seu método de análise e demonstra a força simbólica da contraposição “indústria” *versus* “independentes”.

⁷⁷ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 43-4.

⁷⁸ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 50.

⁷⁹ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 50.

brasileiro de qualidade, que possa atrair e satisfazer o público nacional tratando de temas brasileiros em que se mostre o que há de melhor no Brasil.⁸⁰

Os autores usam o termo “independentes” a propósito de outros produtores que no mesmo período tentam produzir por conta própria. Não por acaso, são freqüentemente “autores de obra única” e sobre seus filmes “praticamente nada se sabe”, embora pudessem ser até mesmo “interessantes”.⁸¹ Além desses,

Muitas outras companhias, que se fundam com os mesmos sonhos industrialistas, porém sem recursos para construir ou adquirir equipamento, constituem o que poderíamos considerar os independentes dos anos 30. Alguns alugavam estúdios e equipamentos das produtoras maiores, outros contavam com equipamento próprio e filmavam improvisando estúdios em qualquer barracão, à maneira dos antigos produtores da década de 20.⁸²

Assim, além do “artesanato”, os produtores “independentes” se caracterizam por um relativo isolamento e pelo pouco alcance dos filmes que realizam.

Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza inscrevem a Atlântida – fundada em 1941 por Moacyr Fenelon, José Carlos Burle e Alinor Azevedo, entre outros – na vertente do cinema “empresarial”, pois a companhia tinha como objetivo a produção contínua e de boa qualidade.⁸³ Na verdade, os autores vão além e afirmam que a Atlântida “acabou sendo *efetivamente* a primeira ‘indústria cinematográfica’ que o cinema brasileiro conheceu” [grifo meu], um passo além em relação à Cinédia, já que esta última teria sido apenas a “primeira produtora com organização realmente empresarial”.

⁸⁰ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 52-3.

⁸¹ Citam-se, por exemplo, *Noites cariocas* (Henrique Cadicamo, 1935), *Maria Bonita* (Julien Mandel, 1936) ou *Joujoux e Balangandans* (Amadeu Castelanetta, 1939), este último uma “reprodução cinematográfica de um espetáculo semi-amador de variedades”. Um dos “independentes” ganha maior notoriedade: Raul Roulien, que havia estrelado filmes em Hollywood e, de volta ao Brasil, realizara filmes importantes como *O grito da mocidade* (1937) e *Aves sem ninho* (1941), o primeiro um sucesso de crítica; o segundo, de público. Cf. GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 59.

⁸² GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 59.

⁸³ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 61.

Com a Atlântida, há uma mudança de mentalidade: percebe-se que “qualidade” não precisaria ser sinônimo de custos elevados de produção, o filme *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) sendo a prova dessa nova postura.⁸⁴ Com a entrada em 1947 do então maior exibidor do país, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, como acionista majoritário da Atlântida, houve um definitivo impulso na produção das “chanchadas”. Curiosamente – isso é apontado mas não problematizado pelos autores – é a entrada desse exibidor e também distribuidor (Ribeiro Júnior era dono da União Cinematográfica Brasileira) que faz da Atlântida uma empresa de caráter “industrial”.⁸⁵

Nos anos 1940, somente alguns poucos “produtores independentes” são destacados por Galvão e Souza, dentre eles: Silveira Sampaio, com *Uma aventura aos 40* (1947); Moacyr Fenelon, dirigindo *Obrigado, doutor* (1948) e, mais tarde, produzindo *A inconveniência de ser esposa* (Samuel Markenzon, 1950); além de Affonso Campiglia, que com Adhemar Gonzaga co-produz *Mãe* (Theófilo de Barros Filho, 1948). Como os autores só mencionam um ou dois filmes realizados por cada um deles, depreende-se que a “independência” decorre de uma produção escassa, diferentemente do que ocorre no plano “industrial” – do qual a Atlântida é uma representante – em que se filma com continuidade, mesmo que de forma “artesanal”. Ou seja: nem sempre “artesanato” é sinônimo de “independência”, apenas quando ao “artesanato” se alia uma produção isolada ou descontínua.

A virada dos anos 1949-50 assiste ao surgimento da Vera Cruz, seguido da Maristela e da Multifilmes. Essas três produtoras “pela primeira vez dariam à crítica de cinema no Brasil a possibilidade de falar em ‘indústria cinematográfica’, sem eufemismos”.⁸⁶ A fundação da Vera Cruz desloca o foco das atenções do Rio de Janeiro para São Paulo e instaura novos parâmetros de análise para o cinema no Brasil.

Seguindo o raciocínio dos autores, seria lícito dizer que o cinema carioca, mesmo aquele mais “industrial” (a Atlântida, por exemplo), passaria a ser todo ele “artesanal” dentro da nova conjuntura instituída pela fundação da Vera Cruz. Esta, por sua vez, ocuparia o posto máximo de “indústria” no campo da produção

⁸⁴ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 62-3.

⁸⁵ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 63-4.

⁸⁶ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 65.

cinematográfica brasileira da primeira metade dos anos 1950. Mas qual seria o equivalente “artesanal” – “independente” – ao cinema “industrial” da Vera Cruz?

Na segunda metade dos anos 50, contrapondo-se à fatuidade da pretensão industrial, surge pela primeira vez um cinema independente realmente significativo em termos culturais. [...] Organizam-se congressos para a discussão dos problemas do cinema no Brasil, cujo resultado é um processo de conscientização dos mais fecundos que já viveu o cinema nacional. [...] Os conhecimentos sobre o mercado e a frustração de boa parte das propostas do cinema industrial levam à formulação de novas propostas como alternativas de produção: são as origens de um novo tipo de *cinema independente* brasileiro – um cinema que contrapondo-se às propostas industriais, é pela primeira vez artesanal, não apenas por contingência, mas por opção.⁸⁷ [grifos dos autores]

Assim, de acordo com Galvão e Souza, se nas décadas de 1930, 1940 e 1950 a produção “industrial” se manifesta em pelo menos três momentos decisivos – a primeira delas com a Cinédia e sua organização “verdadeiramente empresarial”; a segunda, com a Atlântida e sua produção verticalizada e contínua; e, por fim, com a Vera Cruz e os dois outros estúdios paulistas menores, a Maristela e a Multifilmes – o “cinema independente” só surge “pela primeira vez” como algo “realmente significativo em termos culturais” nos anos 1950, em contraposição às experiências industriais paulistas.

O traço que distinguiria os “novos” realizadores “independentes” dos “antigos” seria a *consciência*. Essa consciência não é só relativa à sua própria condição de produtores “independentes” – que não mais “sonham” com a indústria, e sim efetivamente a criticam, propondo soluções alternativas – mas abrange os problemas mais amplos do cinema brasileiro e vai além: reflete sobre as condições econômicas, culturais, políticas e sociais do país, nas quais se inserem o cinema brasileiro e, portanto, a própria atuação dos “independentes”.

Para completar o quadro histórico dos anos 1950, a produção carioca é novamente abordada. Nela, se verifica a busca pelo aumento do padrão de qualidade, aqui representado pelo esforço em “alcançar a qualidade do musical americano”, harmonizando “samba e cinema” e “‘glamurizando’ a chanchada musical” – o exemplo máximo é um filme realizado mais para o final da década, *Sinfonia carioca* (Watson

⁸⁷ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 72-3.

Macedo, 1957). Mas mesmo antes, aponta-se na produção carioca uma tentativa de renovação e aprimoramento da “chanchada”, por exemplo em *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952), com roteiro de Alinor Azevedo – o mesmo de *Moleque Tião*, longa de estréia da Atlântida.⁸⁸

Esse quadro de “renovação” da comédia musical carioca, no entanto, não se encaixa bem nem no parâmetro “industrial” típico da Vera Cruz, nem na nova tendência “artesanal” do cinema “independente”. No conjunto das análises de Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, é como se esses filmes, bem como o projeto dos grandes estúdios paulistas, fossem reverberações de um cinema que já àquela altura parecia ultrapassado: no primeiro caso, pelo próprio desgaste da fórmula (“chanchada”), agravada pela migração de seus principais astros para a televisão; no segundo caso, pela inadequação de seu projeto à realidade concreta do mercado cinematográfico.

Assim, restaria, na segunda metade dos anos 1950, como única alternativa viável, o novo cinema “independente”. Este será realizado tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro e será constituído por filmes tão diversos como *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), *Agulha no palheiro* (Alex Vianny, 1953), *A carrocinha* (Agostinho Martins Pereira, 1955), *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), *A estrada* (Oswaldo Sampaio, 1957), *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *Cara de fogo* (Galileu Garcia, 1958) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1959), entre outros.⁸⁹

Dentre os títulos citados, apenas um deles encarna “de modo pleno”, no entender de Galvão e Souza, tanto as “propostas teóricas do neo-realismo” quanto “a possibilidade de novos esquemas de produção sugeridos pela produção paulista ou carioca”: é *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Esse filme traz uma “nova fórmula”, qual seja, a “associação da equipe em cooperativa”. Além disso, sua temática era “popular”, mas “num sentido novo”, pois pretendia revelar “o povo ao povo”, com “idéias claras”, expostas com “simplicidade”, sem “retórica”, “desvendando miséria e marginalidade”.⁹⁰ A sua *consciência* vem, portanto, acrescida de um outro dado: a *vocação conscientizadora*. *Rio, 40 graus* revelava que o cinema “efetivamente poderia

⁸⁸ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 71.

⁸⁹ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 76-7.

⁹⁰ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, pp. 76-7.

servir como instrumento de expressão e denúncia de nossas deformidades sociais”; não por acaso, “emocionou uma juventude inteira, marcando as origens do que seria o Cinema Novo”.⁹¹

Rio, 40 graus, Rio, zona norte e o filme que Nelson Pereira produz para Roberto Santos, *O grande momento*, obra “admirável, de um equilíbrio e de um rigor de construção que não existiam em nenhum dos anteriores”, fazem parte do movimento de renovação cultural de um cinema brasileiro que, após a “frustração industrial e o esvaziamento da chanchada”, agora sim poderia expressar por si próprio “a realidade nacional”.⁹²

O percurso da análise histórica de Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza tem como horizonte o cinema novo dos anos 1960. É nesse sentido que as etapas anteriores, que compreendem os anos 1930-50, encaminham-se para o elogio do “novo cinema independente”, tão bem representado por realizadores como Nelson Pereira e Roberto Santos, e por filmes como *Rio, 40 graus* e *O grande momento*. É como se os anos 1950 – e, conseqüentemente, as duas décadas anteriores – consistissem em uma “longa e penosa” preparação para os anos 1960, culminando na “explosão de consciência” de que fala Maria Rita Galvão em “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”.⁹³

Essa foi a interpretação histórica sobre o “cinema independente” brasileiro que se fixou ao longo dos anos 1980. No entanto, inúmeras linhas possíveis de investigação que um texto rico de sugestões como “Cinema brasileiro: 1930/1960” deixava em aberto, simplesmente não tiveram continuidade em estudos posteriores. Refiro-me, por exemplo, ao tema do “cinema independente” no contexto do cinema carioca dos anos 1940-50 – recorte proposto por esta tese.

Se o final da década de 1950 aponta para a “superação” das relações entre as antigas concepções de “indústria” e de “artesanato”, nem por isso as intrincadas relações entre o cinema “empresarial” e o cinema “independente” carioca dos anos 1930-40-50 foram suficientemente observadas. O que se propõe nos capítulos seguintes, portanto, é examinar as concepções de “cinema independente” surgidas no Rio de

⁹¹ GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 77.

⁹² GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Op. cit.*, p. 77.

⁹³ GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”, cit., pp. 21-2.

Janeiro, entre 1948 e 1954, não apenas em suas vertentes básicas de produção – “empresarial” e/ou “artesanal” – mas sobretudo a partir das relações entre essas vertentes e os setores da distribuição e da exibição, relações ditadas pelas duras regras de um mercado ocupado e pelas ciclotímicas intervenções do Estado.

Capítulo 2

Modelos de um “cinema independente”: a produção associada, a produção planejada e o sistema de cotas

2. 1. Moacyr Fenelon e as “origens” da “independência”

A partir de janeiro de 1948, estando oficialmente fora da Atlântida e tendo constituído a Cine-Produções Fenelon⁹⁴, Moacyr Fenelon aparecerá inúmeras vezes na imprensa definido ou definindo-se como um “produtor independente”. Em crítica ao filme *Obrigado, doutor* (1948), Luiz Alípio de Barros afirma que Fenelon “imprimiu à sua produção independente uma boa dose de equilíbrio”.⁹⁵ Pedro Lima: “[*Obrigado, doutor*] é o primeiro filme de Moacyr Fenelon como produtor independente. Estava, portanto, à vontade para realizar o que quis, e a escolha do argumento [um drama] mostra claramente o gênero de sua preferência.”⁹⁶ O cronista do jornal *Folha Carioca*, em 22 de dezembro de 1949, assim se refere à carreira de Fenelon:

Era Moacyr, dentro da Atlântida, aquilo que o vulgo convencionou chamar de “pau para toda obra” – autêntico homem dos sete instrumentos. [...] E, deixando-a, fez-se produtor-diretor independente, fundando sua própria empresa: Cine-Produções Fenelon.⁹⁷

De 1948 a 1953, a idéia de “produção independente” esteve estreitamente ligada ao nome e à trajetória de Moacyr Fenelon.⁹⁸ Essa trajetória pode ser dividida, *grosso modo*, em duas fases: a primeira delas, que compreende o período de 1948 a 1950, são os anos da Cine-Produções Fenelon; na segunda fase, de 1950 a 1953, Fenelon se associa aos empresários Carlos e Rubens Berardo Carneiro da Cunha, com os quais constitui a Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.

⁹⁴ O cronista Joaquim Menezes afirma que a Cine-Produções Fenelon surgiu em 11 de fevereiro de 1948. Cf. MENEZES, Joaquim. “Moacyr Fenelon – o maior cineasta brasileiro!” *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 22 dez 1949, p. 9. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁹⁵ BARROS, Luiz Alípio de. Transcrito em BARBATO, Stélio. “*Obrigado, doutor!*”. *O Dia*. Curitiba: 17 out [1948], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁹⁶ LIMA, Pedro. “*Obrigado, doutor*” *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 29 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁹⁷ MENEZES, Joaquim. “Moacyr Fenelon – o maior cineasta brasileiro!”, cit.

⁹⁸ Fenelon faleceu no dia 14 de agosto de 1953, no Rio de Janeiro.

Durante esses seis anos, em uma atividade intensa e ininterrupta, Fenelon dirigiu seis filmes – *Obrigado, doutor* (1948), *Poeira de estrelas* (1948), *O homem que passa* (1949), *O Dominó Negro* (1950), *Milagre de amor* (1951) e *Tudo azul* (1952) – e produziu outros seis – *Estou aí?* (Cajado Filho, 1949), *...Todos por um!* (Cajado Filho, 1950), *A inconveniência de ser esposa* (Samuel Markenzon, 1950), *O falso detetive* (Cajado Filho, 1950), *Com o diabo no corpo* (Mario del Rio, 1952) e *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953).

Nascido em Patrocínio do Muriaé, Minas Gerais, a 05 de novembro de 1903, Moacyr Fenelon de Miranda Henriques começou a trabalhar em cinema na passagem dos anos 1920-30, portanto em um momento de enormes transformações tecnológicas e econômicas da atividade, impulsionadas pelo desenvolvimento do cinema sonoro e as conseqüentes alterações nos setores da indústria e do comércio de filmes em todo o mundo.⁹⁹

De acordo com Alice Gonzaga Assaf e Ernesto Saboya, Fenelon desempenhou inicialmente no cinema o papel de técnico de som em salas de exibição, utilizando o processo Vitaphone, um sistema de sonorização por meio da sincronização de discos e projetores. “A tarefa consistia em acompanhar a projeção do filme nas telas dos cinemas, encarregando-se da instalação de alto-falantes e da sincronização dos discos (gravados nos estúdios da Parlophone) com a imagem projetada.”¹⁰⁰

Segundo as memórias de Luiz de Barros, teria sido apenas nesse sentido a participação de Fenelon em *Acabaram-se os otários* (Luiz de Barros, 1929), considerado o primeiro filme sonoro realizado no Brasil com o sistema de sonorização por discos.¹⁰¹ A versão de Fenelon é bem diversa: “Comecei a trabalhar no cinema brasileiro em 1927, precisamente a 17 de outubro. Meu cargo era de sonografo [técnico de gravação do som] e o filme se chamava *Acabaram-se os otários*, dirigido por Luiz de Barros. Foi o primeiro filme falado no Brasil”.¹⁰²

A experiência como técnico de som em gravações de discos e instalações de rádio na Casa Byington, pertencente ao industrial Alberto Jackson Byington Júnior,

⁹⁹ Sobre a chegada do cinema sonoro ao Brasil, cf. COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, especialmente pp. 75-131.

¹⁰⁰ ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. “Moacyr Fenelon e a chanchada”. *Filme Cultura* (34). Ano XIII. Rio de Janeiro: jan-fev-mar 1980, p. 12.

¹⁰¹ BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, pp. 103-7.

¹⁰² ALENCAR, Renato de. “Falam os técnicos. O que todos devemos saber sobre o cinema nacional. Tem a palavra Moacyr Fenelon”. *A Cena Muda* (35). Vol 32. Rio de Janeiro: 29 ago 1952, pp. 08-9.

representante em São Paulo da Columbia Records, será fundamental para o ingresso definitivo de Fenelon no cinema.¹⁰³ O diretor artístico da fábrica de discos da Columbia no Brasil era o norte-americano Wallace Downey que, em sociedade com Byington, produz e dirige o filme-revista *Coisas nossas* (1931), do qual Fenelon participa como técnico das gravações em disco. Três anos depois, em 17 de setembro de 1934, Downey constituirá no Rio de Janeiro a Waldow Filmes S.A. que, segundo seus estatutos, tinha por objetivo atuar de forma ampla nos ramos industrial e comercial do cinema e da música.¹⁰⁴

A oportunidade de dirigir o primeiro longa-metragem – *O simpático Jeremias*, adaptação da peça de Gastão Tojeiro com produção da Sonofilms S.A. – surge para Moacyr Fenelon em 1939, portanto quando ele já contava mais de dez anos de atividade como técnico de som, sendo um dos mais reconhecidos e requisitados profissionais daquele período. Com o efetivo ingresso de Alberto Byington no ramo da produção cinematográfica, primeiro em 1934 com a São Paulo Sonofilms e posteriormente em sociedade com Wallace Downey na Sonofilms S.A., a partir de 1937, Moacyr Fenelon viu alargarem-se os horizontes de sua atuação não só como técnico de som daquela empresa mas também como montador, assistente de direção, assistente de produção, gerente do estúdio e até mesmo, conforme alguns registros, fotógrafo e iluminador.¹⁰⁵

As duas primeiras produções da Sonofilms, *Bombonzinho* e *O bobo do rei*, ambas dirigidas por Mesquitinha e lançadas em 1937, tiveram suas baixas rendas compensadas pelo contrato firmado em 1938 entre a Disney e a Sonofilms para a dublagem de *Branca de Neve e os sete anões* (*Snow White and the seven dwarfs*, William Cottrell e outros, EUA, 1937), da qual Fenelon destacou-se como o responsável técnico.

¹⁰³ Cf. BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*, cit., p. 15.

¹⁰⁴ “WALDOW Filmes S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição”. *Diário Oficial*. (Seção I) (227). Vol 4. Ano LXXIII. Rio de Janeiro: 29 set 1934, pp. 20113-5.

¹⁰⁵ Cf. BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 40. A Sonofilms produziu 11 filmes entre 1937 e 1944, entre eles *Bombonzinho* e *O bobo do rei* (Mesquitinha, 1937), *Banana da terra* e *Laranja da China* (Ruy Costa, 1939), *Pega ladrão* (Ruy Costa, 1940) e *Abacaxi azul* (Wallace Downey, 1944). Byington também constituiu a DN (Distribuição Nacional S.A.), em 1936, objetivando maior controle dos resultados financeiros de suas produções. Para uma abordagem aprofundada da Sonofilms S.A., cf. HEFFNER, Hernani e RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico*. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 1988, pp. 239-45 [datil]. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; HEFFNER, Hernani. “Sonofilms”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 521-2; e HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/Caixa Cultural, pp. 19-33.

De acordo com os pesquisadores Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, a atuação de Byington como empresário e produtor à frente da Sonofilms S.A. pautava-se pela noção de *planejamento* da produção, o que implicava em racionalizar os investimentos. Assim, entende-se a união desse industrial paulista com Wallace Downey. Este, embora não primasse exatamente pelo cuidado técnico e estético na confecção de seus trabalhos, também reconhecia na continuidade de produção aliada ao baixo custo uma maneira eficaz de penetrar em um mercado muito restrito e hostil ao produto local. Para Byington, tratava-se de conseguir

um padrão de crescimento limitado mas constante, evitando gastos desnecessários, isto é, burilamentos de qualquer nível sobre o produto [...] otimizando máquinas e mão-de-obra para produzir o máximo dentro das condições existentes. [...] À luz da “fórmula Downey” e da experiência do cinema Alhambra, onde a maioria dos filmes brasileiros, a partir de *Alô, alô Brasil!*, conseguiu excelentes bilheteiras, desenvolveu-se então uma estratégia conjugada de competitividade, baseada na descoberta de uma demanda insatisfeita pelos artistas de rádio e na comercialização alternativa dos produtos fílmicos, através de uma distribuidora própria [a Distribuição Nacional S.A.] e de um circuito exibidor forte, independente e confiável (devido aparentemente às suas ligações com círculos americanos aqui e nos Estados Unidos, Byington conseguiu que seus filmes de carnaval fossem exibidos pela Metro-Goldwyn-Mayer).¹⁰⁶

A estratégia empresarial da Sonofilms não deixa, portanto, de antecipar o que será feito alguns anos mais tarde na Atlântida, pelo próprio Fenelon e pelos irmãos Paulo e José Carlos Burle (amparados, em um primeiro momento, pelo Conde Ernesto Pereira Carneiro, proprietário do *Jornal do Brasil*, e pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda.), isso para não mencionar a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e, com ele, da poderosa distribuidora UCB (União Cinematográfica Brasileira S.A.) e toda a cadeia de alcance nacional de que dispunha aquele exibidor.

A péssima recepção de público e de crítica a *O simpático Jeremias*, lançado em 1940, e o incêndio no estúdio da Sonofilms, na Avenida Venezuela, em 21 de novembro daquele mesmo ano, desarticularam os planos de Fenelon e o fizeram esperar até 1943 para realizar um segundo longa, *É proibido sonhar*, já então na rua Visconde do Rio Branco, nº 51, nos estúdios da Atlântida.

¹⁰⁶ HEFFNER, Hernani e RAMOS, Lécio Augusto. *Op. cit.*, pp. [248-50].

A Atlântida - Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., foi fundada no Rio de Janeiro no dia 13 de outubro de 1941, em uma assembléia da qual, além de Moacyr Fenelon, participaram José Carlos Burle, Alinor Azevedo e vinte outros acionistas.¹⁰⁷ Naquela ocasião, o “Manifesto de incorporação” da Atlântida já havia sido publicado, seguido de um “Projeto de estatutos” composto de oito capítulos, documentos escritos por Alinor Azevedo e pelo advogado Arnaldo de Farias mas tendo como assinaturas oficiais as dos “incorporadores” Moacyr Fenelon e José Carlos Burle.¹⁰⁸

O texto, que ficou conhecido como “Manifesto da Atlântida”, falava da “natureza industrial” do cinema e de sua importância “no mundo contemporâneo como um dos mais expressivos elementos do progresso”. O cinema no Brasil ainda não se mostrava como “deveria ser”; por isso mesmo é que se devia apostar no sucesso de quem, “fundado em seguras razões de capacidade”, estivesse disposto a “contribuir para o seu desenvolvimento industrial”, prestando “indiscutíveis serviços para a grandeza nacional”. A sociedade, com capital social de 1.000:000\$0 (mil contos de réis) tinha como finalidade “produzir filmes de qualquer metragem e desenhos animados, efetuar *doublagem* [sic] de produções estrangeiras, bem como quaisquer outros serviços correlatos com a indústria do cinema”.¹⁰⁹

O primeiro longa-metragem da Atlântida, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), orçado em 180.000\$000, foi em parte financiado pela Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda., que entrou com 90.000\$000. A outra metade foi providenciada por um empréstimo bancário assinado por Paulo Burle. O filme, no entanto, ultrapassou o orçamento inicial, chegando a 240.000\$000, com a diferença também coberta por Burle. Ligado a vários ramos da indústria e do comércio, casado com a sobrinha do Conde Ernesto Pereira Carneiro, membro das diretorias da Companhia Comércio e Navegação, dos Produtos Veterinários Aptomal S.A. e do *Jornal do Brasil*, Paulo Burle tinha “crédito ilimitado nos bancos para seus negócios”,

¹⁰⁷ Os demais acionistas que compareceram à assembléia foram: Paulo José de Queiroz Burle, irmão de José Carlos; Charles Massy Browne; Marciano Rebello de Miranda; Firmino Machado; Evaristo Pereira de Figueiredo; José Gemmal; Luiz Alves de Oliveira Filho; Alfredo Gomes Nunes; Arlindo Ferreira Reis; Geraldo Silveira Pereira; Gorki Chrisóstomo; Norival Dias Cardoso; Demosthenes da Silveira Lobo; Jayme Font Contreiras; César de Abreu; Manoel Vicente de Oliveira Mello; João A. Mac Dowell; Josué Júlio Lima e Luiz Serpa. Cf. “ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Ata da assembléia geral de constituição”. *Diário Oficial* (Seção I) (269). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 21 nov 1941, pp. 21999-22001.

¹⁰⁸ O “Manifesto de incorporação” é datado de 18 de setembro de 1941.

¹⁰⁹ Cf. “ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Manifesto de incorporação” e “Projeto de estatutos”. *Diário Oficial* (Seção I) (221). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 23 set 1941, pp. 18470-1.

conforme indica Máximo Barro, e era a figura-chave da Atlântida até a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Mas de todos os negócios aos quais Paulo Burle esteve ligado, o cinematográfico era certamente o que acarretava maior prejuízo: para levantar 420.000\$000 necessários à produção de *Tristezas não pagam dívidas* (Ruy Costa e José Carlos Burle, 1944), terceiro filme da produtora, Paulo Burle precisou “hipotecar os seus bens pessoais”.¹¹⁰

Embora a ambição da Atlântida fosse de fato trabalhar dentro de parâmetros industriais, seus fundadores tiveram de lidar com precárias condições materiais, a começar pelo próprio estúdio – construído no terreno em que funcionava um antigo frontão de pelota basca – e pelos equipamentos, adquiridos de segunda mão. Sérgio Augusto informa que, sob a supervisão de Moacyr Fenelon, foram construídos refletores e uma câmera, “reles imitação da Mitchell americana e imprópria para filmes sonoros”, comprada à Aba Filmes, de Fortaleza, “e imediatamente recauchutada”.¹¹¹

A idéia de constituir uma empresa produtora de filmes com base na venda de ações populares já vinha sendo tentada oficialmente desde fins de 1940 por Moacyr Fenelon.¹¹² Em uma entrevista concedida ao *Cine-Rádio Jornal*, em maio de 1941, ele deixa claro o objetivo de seu empreendimento:

Os técnicos e cineastas dizem sempre que o que está faltando é o capitalista. Estes alegam a falta de técnicos, diretores e artistas, logo, falta de cinema para empregar capitais. *O que o cinema nacional necessita não é precisamente de capitalistas, mas de produtores.* [...] Falta, antes de tudo, produtores que possam criar e dirigir verdadeiros organismos, congregando valores diferentes no capital, no talento, no trabalho. Esta a palavra de ordem do cinema brasileiro: organização.¹¹³ [grifos meus]

¹¹⁰ Cf. BARRO, Máximo. *Op. cit.*, pp. 115-6 e AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro. A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, pp. 104 e 108.

¹¹¹ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, pp. 105-6.

¹¹² Cf. “‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil, S. A. Sociedade Anônima em constituição”, convocação datada de 11 de dezembro de 1940 para uma assembléia geral constitutiva, a ser realizada na sede provisória da Atlântida, à rua do Rosário nº 100, anunciada pelo “incorporador” Leandro Ribeiro Gonçalves de Mello. Cf. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 dez 1940, p. 23199. Em setembro de 1941, Leandro foi expulso da sociedade, depois que se descobriu que ele na verdade era conhecido por praticar “trambiques contra a economia popular”. Cf. AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 105; e BARRO, Máximo. *José Carlos Burle. Drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, pp. 94-5.

¹¹³ “O CINEMA brasileiro já engatinhou”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro: 15 maio 1941, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro.

Naquele momento, o apelo à figura do produtor como um *organizador* não era propriamente um senso comum. Em geral confundido com o financiador ou com o dono de um estúdio, o produtor raras vezes era visto, ao longo dos anos 1940-50, como um homem ligado à criação ou ao estabelecimento de linhas de produção inovadoras e significativas em termos artísticos, técnicos e comerciais.

Nessa mesma entrevista, ao comentar os projetos da Atlântida, Fenelon procura chamar a atenção para a junção de “valores técnicos, artísticos, literários” e “morais” que se tornaram o “ponto de partida na constituição [do] capital” da empresa. Um dos projetos àquela altura anunciados por Fenelon é a adaptação do romance *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, cujo tratamento deveria ser fiel ao livro:

A seca d’*O Quinze*, nós a conservaremos em primeiro plano, como o grande personagem – tal como no romance de Raquel. Nada de mesclarmos um dos maiores temas de nossa terra com enredos falsos, de grande heterogeneidade para o que é. [...] Flagelo é flagelo, sem enredo, sem folhetim. Sem água, sem o de-comer. Muita honestidade para alguma força na expressão. O resto é pouca coisa.¹¹⁴

Após enumerar as razões pelas quais a Atlântida estava surgindo em uma “grande época para o cinema brasileiro” (afinal, diz ele, José Lins do Rego, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e Aníbal Machado estavam todos se interessando pelo cinema), Fenelon assevera ao fim da entrevista: “A Atlântida se inicia [...] com uma grande vontade de ajudar a quebrar a rotina.”¹¹⁵

A que “rotina” exatamente se refere Fenelon? Em primeiro lugar, à mentalidade de “empreiteiro” que domina o produtor de cinema no Brasil, entregando “cem ou duzentos contos para que se perpetue no celulóide a maneira mais feia de se cantar, junto ao microfone, algumas modinhas cansadas de um momento pré-carnavalesco”.¹¹⁶ Além do mais, também era necessário acabar com a choradeira e o complexo de inferioridade:

Nós não temos aquilo, nós não temos isso – é o que se ouve dos nossos cine-maníacos.
Não sei como se pode chegar à semelhante conclusão. Não bastam *Cais das sombras*

¹¹⁴ “O CINEMA brasileiro já engatinhou”, cit.

¹¹⁵ “O CINEMA brasileiro já engatinhou”, cit.

¹¹⁶ “O CINEMA brasileiro já engatinhou”, cit.

[*Le quai des brumes*, Marcel Carné, França, 1938], *Extase* [*Ektase*, Gustav Machatý, Tchecoslováquia/Áustria, 1933], *Bas fond* [*Les bas fond*, Jean Renoir, França, 1936], *Vinhas da ira* [*Grapes of wrath*, John Ford, EUA, 1940] 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?*¹¹⁷ [grifos meus]

Estão traçadas aqui, no “Manifesto de incorporação” e nesse conjunto de declarações dadas por Moacyr Fenelon em 1941 – portanto em pleno contexto de criação da Atlântida –, diversas linhas de pensamento que antecipam um certo discurso sobre o “cinema independente” da primeira metade dos anos 1950, conforme a análise de Maria Rita Galvão já discutida no capítulo anterior.

Fala-se na defesa de um cinema “industrial” no Brasil a partir de um viés nacionalista e progressista; no compromisso com um cinema de preocupações sociais, em resposta a uma tradição cultural (sobretudo literária) já consolidada; por fim, e bem antes da existência do neo-realismo italiano, no entendimento de que grandes recursos ou tecnologia de ponta não são condições indispensáveis para se realizar filmes artisticamente significativos. Não se deve, ainda, menosprezar o fundo “moral” desse discurso, pois nele se afirma de forma implícita que a arte *redime* a indústria e a impede de se sujeitar aos propósitos meramente comerciais e à falta de escrúpulo dos produtores “empreiteiros”.

Em relação aos filmes e realizadores mencionados por Fenelon, é de se notar que, por um lado, a defesa de um cinema artisticamente relevante passa também pela afirmação de determinados componentes ideológicos comuns. É nesse sentido que se compreendem as citações de *Cais das sombras* e *Les bas-fond*, filmes ligados ao chamado *realismo poético* francês (sendo o segundo uma adaptação de Gorki), e sobretudo a menção a *As vinhas da ira*, extraído do romance de John Steinbeck e dirigido por John Ford, cineasta por quem Fenelon tinha verdadeira admiração. Menos evidente é o lugar que ocupa um filme como *Êxtase*, um enorme sucesso comercial dos anos 1930 que se notabilizou pelas cenas ousadas de natureza e nudez com a então estreante Hedy Lamarr. No entanto, o filme de Gustav Machatý aponta para um dado que também o aproxima dos outros títulos: as filmagens em cenários naturais.

¹¹⁷ FENELON, Moacyr. ““Já exibi filmes brasileiros, no interior do país, dentro de um automóvel!” – diz Moacyr Fenelon”. *Cine-Rádio Jornal* (155). Ano IV. Rio de Janeiro: 25 jun 1941, pp. 04-05.

De 1943, ano de *Moleque Tião*, até 1947, Moacyr Fenelon realizou na empresa, como diretor, seis filmes (além de ter sido o produtor de todos os demais longas realizados naquele período): *É proibido sonhar* (1943); *Gente honesta* (1944); *Vidas solidárias* (1945); *Sob a luz do meu bairro* (1946); *Fantasma por acaso* (1946); e *Asas do Brasil* (1947). Muito embora do conjunto desses filmes só tenha sobrevivido *Fantasma por acaso*, é possível afirmar, tomando como base a literatura sobre o cinema brasileiro daquele período, que Fenelon se tornou conhecido, a partir dos filmes que realizou na Atlântida, como um diretor ligado ao cinema de preocupações sociais, ainda que tratadas de modo tênue.

Fenelon teria se empenhado, por exemplo, em focalizar tipos e situações característicos dos extratos mais populares da sociedade (*Gente honesta*; *Sob a luz do meu bairro*); mostrou-se pouco afeito ao gênero cômico-carnavalesco ou aos exageros caricaturais típicos da “chanchada”, muito embora não deixasse de realizar comédias (*É proibido sonhar*, *Fantasma por acaso* – esta última, responsável pelo lançamento de Oscarito como protagonista); por fim, interessou-se por setores da sociedade empenhados em causas sociais e patrióticas (a solidariedade entre médicos, enfermeiros e pacientes em um hospital de classe média, em *Vidas solidárias*, e o cotidiano dos pilotos aéreos em *Asas do Brasil*).

Existem diversas versões já cristalizadas – porém não definitivas – que justificam o afastamento de Fenelon da Atlântida: desavenças pessoais com José Carlos Burle e Watson Macedo; os fracassos de bilheteria que alguns dos filmes “sérios” de Fenelon representaram para a empresa; as disputas internas em torno dos projetos que deveriam ser realizados – Fenelon era contrário à produção das “chanchadas” – e, por fim, a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior como acionista majoritário, que tornou ainda mais desconfortável a posição de Fenelon dentro da empresa.¹¹⁸ O fato é que, em 31 de dezembro de 1947, Moacyr Fenelon renunciou ao cargo de diretor-superintendente da então renomeada Atlântida Cinematográfica S. A.¹¹⁹

Em reportagem publicada no dia 13 de abril de 1950, Newton Carlos transcreve a seguinte declaração atribuída a Fenelon:

¹¹⁸ Cf. BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*, cit.; BARRO, Máximo. *José Carlos Burle: drama na chanchada*, cit.

¹¹⁹ Cf. “ATLÂNTIDA Cinematográfica Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 16 de agosto de 1948”. *Diário Oficial* (Seção I) (289). Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 15 dez 1948, p. 17922.

A Atlântida foi o início da concretização de um sonho que há muito vinha mexendo com os meus miolos. Ainda não era independente, mas já ganhara um pouco de liberdade. [...] o velho sonho continuava presente e fui obrigado a ceder aos seus impulsos; tornei-me produtor independente com a organização da Cine-Produções Fenelon. Os obstáculos foram muitos no início e continuam a ser, mas o trabalho continua e parece que estamos progredindo, pois a produção aumenta de ano para ano, já estando planejada em seis filmes por ano. Tecnicamente, também temos avançado, embora a passos lentos. [...] E assim vamos andando, até onde só Deus sabe...¹²⁰

Ao se tornar “produtor independente”, em 1948, Fenelon buscou retomar o antigo modelo da produção associada já experimentado na década de 1930 por produtores como Wallace Downey e Adhemar Gonzaga, agregando, no entanto, valores ideológicos aos filmes produzidos.

2. 2. Waldow/Cinédia: tradição de um modelo

O primeiro trabalho realizado pela Waldow Filmes foi o musical *Alô, alô, Brasil!* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935), com Mesquitinha, Barbosa Júnior e Manuelino Teixeira. Fenelon não fez parte dessa equipe, que teve a sonografia a cargo de Charles Whalley. Somente no filme seguinte, *Estudantes* (Wallace Downey, 1935), é que Moacyr Fenelon trabalhou como técnico de som.

Alô, alô, Brasil! e *Estudantes* foram produzidos em associação com a Cinédia S.A., marcando portanto o início de uma parceria entre Wallace Downey e Adhemar Gonzaga.¹²¹ Nesse esquema de produção associada, Gonzaga entrava com os estúdios, o laboratório e parte dos equipamentos e da equipe técnica, restando a Downey o complemento dos custos de produção, a negociação com o elenco e a direção artística propriamente dita.¹²²

Com Downey chegam também os primeiros equipamentos sonoros da RCA, que permitiriam a gravação do som diretamente na película (sistema Movietone). Esse

¹²⁰ CARLOS, Newton. “Silhuetas... Moacyr Fenelon”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 13 abr 1950, s/p; Recorte de jornal pertencente ao Acervo da Cinédia, Rio de Janeiro.

¹²¹ Cf. ASSAF, Alice Gonzaga. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 44.

¹²² CATANI, Afrânio Mendes. “DOWNEY, Wallace.” Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de. (orgs.) *Op. cit.*, p. 200.

processo já vinha sendo utilizado pelo cinema norte-americano desde o fim dos anos 1920. No Brasil, ele demora a ser integralmente absorvido pelo mercado exibidor devido aos seus altos custos de implantação e às barreiras criadas pelos EUA para a sua comercialização. A Cinédia introduz o Movietone em 1932, no curta *Como se faz um jornal moderno*, mas somente com a chegada do equipamento RCA de Wallace Downey, em 1934, é que os recursos de gravação sonora em película se aperfeiçoam.

O terceiro e último filme da Waldow realizado em co-produção com a Cinédia, *Alô! Alô! Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936), que também contou com o trabalho de Felon na sonografia, foi o mais bem sucedido da trilogia. A eficiente estratégia comercial já testada com os dois filmes anteriores (fazer do cinema uma vitrine para os astros do rádio e da música popular brasileira) aliou-se a um maior cuidado na execução dos números musicais, tanto do ponto de vista da encenação quanto no acabamento fotográfico e cenográfico.

Alô! Alô! Carnaval!, que começou a ser dirigido por Downey e teve as filmagens concluídas por Gonzaga, utilizou-se da técnica de filmagem com três câmeras (operadas por Antônio Medeiros, Edgar Brasil e Vitor Ciacchi) registrando simultaneamente o mesmo número musical a partir de ângulos diferentes, o que possibilitava montar a cena com maior dinamismo.¹²³ O filme, lançado em 20 de janeiro de 1936 no Cinema Alhambra (Rio), ficou três semanas em cartaz.¹²⁴ Apesar do sucesso, a parceria Waldow-Cinédia se desfez logo em seguida, e a primeira produtora acabou fundindo-se em 1937 à Sonofilms, de Alberto Byington Júnior.

A participação de Moacyr Felon em *Estudantes* e *Alô! Alô! Carnaval!* deve ser aqui sublinhada, já que ela marca também o início das relações profissionais entre Felon e Gonzaga. É com *Estudantes* que Felon pisa pela primeira vez como técnico de som nos palcos de filmagem da Cinédia, naquele momento os mais modernos e bem equipados do país. Além disso, a parceria Waldow-Cinédia servirá como um exemplo fundamental para a futura trajetória de Felon como realizador “independente”: o sistema de produção associada será o modelo retomado em 1948 pelo acordo firmado entre a Cine-Produções Felon e a Cinédia.

O encontro entre Wallace Downey e Adhemar Gonzaga em 1935 se deu em meio a um momento bastante delicado para os estúdios de São Cristóvão, consequência

¹²³ HEFFNER, Hernani. “Um empreendimento arriscado”. In: *Cinédia 75 anos*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 07.

¹²⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 93.

dos desdobramentos de uma atividade de risco que Gonzaga assumiu desde os primeiros tempos em que decidiu investir na produção de filmes e na construção de um estúdio.

A compra do terreno, uma área de 8.000m², se deu a 25 de dezembro de 1929. Nela Gonzaga investiu os 500 contos de réis recebidos como adiantamento da herança paterna. Três meses depois, ainda em meio às obras do então denominado Cinearte Studio, foram iniciadas as filmagens de *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930). Com esse gesto, dava-se o salto da teoria para a prática: Gonzaga havia sido, juntamente com Pedro Lima em *Selecta*, durante os anos 1925-30, o principal articulador da campanha em defesa da implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil, primeiro nas páginas de *Para Todos...* e, em seguida, também com Pedro Lima, à frente da revista *Cinearte*.¹²⁵ Naquele momento inicial, as expectativas de Gonzaga eram então as melhores possíveis:

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e nossos capitais. Vamos mostrar que podemos criar uma arte nossa, nova e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo.¹²⁶

As enormes dificuldades do percurso que Gonzaga tinha pela frente logo se fizeram sentir. No entanto, elas não devem ser tomadas apenas como resultado de uma inadequação entre o “sonho cinediano” e a “realidade implacável”, mas sobretudo como consequência do esforço em estabelecer uma permanente atualização técnica, tecnológica e estética. Nesse sentido, a eleição do modelo do *studio system*, as viagens de Gonzaga aos Estados Unidos e a importação de equipamentos de última geração, podem ser vistas como tentativas conscientes no sentido de responder às novas regras impostas pela indústria norte-americana em um momento de reviravolta – a chegada do som – e de retração dos mercados periféricos, como era o caso do Brasil.

¹²⁵ Sobre a construção da Cinédia, cf. ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, pp.09-10; HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Op. cit.*, p. 29; VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1990, especialmente pp. 134-6; e RAMOS, Lécio Augusto. “GONZAGA, Adhemar”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Op. cit.*, pp. 278-81. Sobre a campanha de Adhemar Gonzaga e Pedro Lima em *Para Todos...*, *Selecta* e *Cinearte*, cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, especialmente pp. 295-366.

¹²⁶ GONZAGA, Adhemar. *Apud.* ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 10.

Embora Gonzaga fizesse questão de frisar o caráter de iniciativa privada da Cinédia – “nosso esforço e nossos capitais” – não se pode deixar de sublinhar a representatividade do estúdio junto à classe cinematográfica nos anos 1930. Isso explica a relação sempre conflituosa e repleta de idas e vindas que Gonzaga irá desenvolver com o Estado e com a própria corporação. Assim, embora o plano inicial fosse a realização de filmes longos e de enredo – empresa difícil e incerta em um mercado descoberto pela legislação –, a Cinédia foi prolífica na produção de cinejornais. Ainda durante o primeiro governo Vargas, Gonzaga impulsiona a criação da DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros) ao ceder, em 1934, a estrutura do departamento de distribuição da Cinédia à recém-criada ACPB (Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros).¹²⁷

Em 1935, Gonzaga ainda tentava se recuperar do péssimo desempenho na bilheteria de seu último longa-metragem, o hoje clássico e reverenciado *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933). Realizado como filme silencioso e posteriormente sonorizado a partir do sistema Vitaphone, isto é, ainda através da gravação em discos, *Ganga bruta* era o resultado de um enorme investimento do ponto de vista da elaboração formal realizado em parte com recursos tecnológicos àquela altura já ultrapassados.¹²⁸

Essas circunstâncias, como observam Lécio Augusto Ramos e Hernani Heffner, explicam o fracasso de *Ganga bruta* não apenas pelo viés econômico, mas sobretudo estético:

Primeiro, porque o filme chegou aos cinemas tecnicamente anacrônico: as poucas falas inseridas posteriormente acabaram por sublinhar ainda mais o atraso tecnológico do estúdio. Segundo, porque o público não demonstrou qualquer empatia para com o estilo simbólico adotado por Humberto Mauro.¹²⁹

¹²⁷ Cf. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, pp. 100-1. Na década de 1930, solidificou-se a noção de que um órgão centralizador de proteção ao cinema seria necessário para fazer frente à pressão das empresas estrangeiras, raciocínio que criou raízes duradouras no discurso de produtores e jornalistas ligados à atividade, com reflexos até os dias de hoje. Sobre o assunto, cf. AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: 2004.

¹²⁸ *Ganga bruta* foi o último filme brasileiro a se utilizar do sistema Vitaphone de gravação sonora em discos. Cf. HEFFNER, Hernani. “Som”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de. *Op. cit.*, pp. 519-20.

¹²⁹ RAMOS, Lécio Augusto e HEFFNER, Hernani. “Cinédia”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Op. cit.*, p. 131.

A saída encontrada por Adhemar Gonzaga para vencer o insucesso de *Ganga bruta* foi buscar uma outra estratégia de aproximação com o mercado, abrindo mão dos ideais professados desde os tempos de *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929), isto é, aqueles que preconizavam um cinema de “gosto apurado, senso estético, espírito de beleza [...] filmes brasileiros de assunto moderno, desenrolados nas cidades com ambientes e mostrando tudo o que temos de bom”.¹³⁰ Nesse sentido, se a parceria com Wallace Downey e a produção de *Alô, alô, Brasil!*, *Estudantes* e *Alô! Alô! Carnaval!* podem ser vistas como um momento de recuo estratégico de Gonzaga, elas atestam ao mesmo tempo um processo radical de superação momentânea da crise.

A união Waldow-Cinédia, para além dos resultados financeiros positivos, significou uma definitiva conscientização de Gonzaga em relação à realidade do mercado cinematográfico daquela época, na medida em que o veio aberto pela exploração do filme musical recolocaria em outros termos as noções de modernidade, sofisticação e qualidade técnica, não mais atrelados aos conceitos de “beleza”, “fotogenia” ou “subentendimento”, mas sim colados ao gosto popular.¹³¹

A perspectiva aberta pela produção associada Waldow-Cinédia assumiu, assim, um caráter de *rito de passagem*, cujas marcas inevitáveis não foram esquecidas por Gonzaga. Escrevendo em 1952 para *Cine-Repórter* uma “Síntese histórica do cinema brasileiro”, ele diria:

A Cinédia tinha aprimorado a sua equipe, iria fazer outros trabalhos parecidos [com *Ganga bruta*], mas a falência de bilheteria foi absoluta. Só é arte quando agrada ao povo – disseram-me. A técnica é boa, mas esta “História” [sic] não agrada. Só tem cara feia. Chegou o Downey com um bom aparelhamento de som e as canções de Carmem

¹³⁰ GONZAGA, Adhemar. “Por quê os filmes estrangeiros não agradam...”. *Apud.* GOMES, Paulo Emilio Salles. *Op. cit.*, p. 334. Originalmente publicado em *Cinearte* (207). Vol. 05. Rio de Janeiro: 12 fev 1930, p. 12. Deve-se levar em conta, porém, que o próprio processo de realização de *Barro humano* já havia se encarregado de demonstrar ao jovem Gonzaga o quanto era difícil filmar no Brasil, conforme depoimento que o mesmo deixou em fevereiro de 1973: “Filmando *Barro humano* foi que senti as deficiências e constatei na prática o quanto estávamos atrasados tecnicamente. Não era possível trabalhar com aquelas câmeras, fazer revelações de filmes praticamente a mão, iluminar as cenas com refletores de carvão. Foi uma luta para usarmos refletores de arco voltaico e descobrimos que com eles melhorávamos a qualidade dos filmes.” GONZAGA, Adhemar. “Esboço para minha biografia”. In: ASSAF, Alice Gonzaga e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Redord, 1989, p. 17.

¹³¹ Vale notar que a aposta na mudança para um cinema de apelo comercial não foi tentada apenas com a Waldow. Em 1935, outras duas comédias musicais foram rodadas em produção associada com a Cinédia, que entrava com estúdios e laboratórios: *Noites cariocas* (Henrique Cadicamo, 1935), em co-produção com a Uira Film, com a colaboração de técnicos e artistas argentinos, e *Carioca maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935), em co-produção com a Régia Film. Luiz de Barros, aliás, cumprirá com frequência na Cinédia a função do diretor ágil e experiente na produção rápida e barata de comédias musicais.

Miranda afinavam com a sonata da bilheteria. Depois foi tudo diferente. Só dirigi *Barro humano*. Só produzi até *Ganga bruta*. Em seguida, perdi o controle artístico da Cinédia. Mas esta é uma longa, longa história...¹³²

2. 3. A aplicação do modelo: Cine-Produções Fenelon e Cinédia S.A.

A entrada de Moacyr Fenelon na Cinédia se deu a 02 de janeiro de 1948¹³³, portanto dois dias após sua renúncia oficial do cargo de diretor-superintendente da Atlântida. Naquela ocasião, Luiz de Barros procurava fechar um acordo de aluguel com o estúdio de Gonzaga para a realização de cinco números musicais, a serem inseridos no filme *Esta é fina* (Luiz de Barros, 1948), uma comédia produzida pelo filho de Luiz, Victor de Barros (Laboratórios Eletrônicos do Brasil Ltda.), e financiada por Mário Falaschi.¹³⁴

A negociação entre Luiz de Barros e a Cinédia acabou sendo feita, mas não diretamente com Gonzaga, e sim com Moacyr Fenelon, que com o realizador de *Esta é fina* se encontrou casualmente, naquele mesmo dia 02, numa sexta-feira de pouco movimento e nenhuma filmagem nos estúdios. Três dias depois, certamente autorizado por Gonzaga, Fenelon foi ao escritório de Luiz de Barros e fechou o acordo de aluguel. Em 08 de janeiro tiveram início as filmagens de *Esta é fina*, cujas atividades ocuparam por sete dias os estúdios de Gonzaga, e se completaram com mais três no pequeno estúdio da Imperial Filmes Ltda.¹³⁵

Ao longo do mês, Moacyr Fenelon se integrou à produção de *Esta é fina*, dirigindo alguns números musicais e participando da montagem do filme, juntamente com Aphrodísio Pereira de Castro (fotógrafo contratado da Cinédia) e o montador

¹³² GONZAGA, Adhemar. “Síntese histórica do cinema brasileiro”. *Cine-Repórter*. São Paulo: 13 dez 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹³³ Anuário – 1948. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹³⁴ Os créditos “financiador” e “financiamento/patrocínio” constam das fichas técnicas de *Esta é fina* consultadas em ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 146, e na “Filmografia Brasileira”, sítio da Cinemateca Brasileira de São Paulo (disponível em <http://www.cinemateca.gov.br>. Acesso em 18 fev 2011). Ligado naquele momento à UCB (União Cinematográfica Brasileira S.A.), distribuidora de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, Mario Falaschi provavelmente não era o financiador, mas o intermediário entre Ribeiro Júnior e Victor de Barros. *Esta é fina* foi distribuído pela UCB e estreou no dia 04 de fevereiro de 1948 nos cinemas São Luiz, Vitória, Rian, Carioca, Icará e Monte Castelo, isto é, no circuito Severiano Ribeiro. Cf. “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955, pp. 39-42; “U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A”. [Anúncio de jornal]. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 18 jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia; e ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 146.

¹³⁵ Anuário – 1948. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

Rafael Justo Valverde. Os números encenados nos estúdios de Gonzaga foram fotografados por Robert Mirilli, como Valverde, um colaborador constante de Fenelon.¹³⁶

A participação de Moacyr Fenelon em *Esta é fina* é relevante por diversos motivos. Inicialmente, ela mostra que sua entrada na Cinédia não se deu segundo os protocolos publicitários típicos dos acordos de co-produção firmado entre empresas, com assinatura de contrato e fotos na imprensa. Ao contrário, predominam a total informalidade e o improvisado, somente possíveis entre velhos conhecidos, como então o eram Fenelon, Gonzaga e Luiz de Barros. Assim, Fenelon não só dirige alguns números musicais e acompanha a montagem do material na sala de corte da Cinédia¹³⁷, como efetivamente intermedia o acordo de aluguel do estúdio com Luiz de Barros.

Se por um lado isso denota o grau de confiança de Gonzaga e a reconhecida eficiência de Fenelon, também não deixa de reproduzir em outra escala antigas relações de trabalho, remanescentes de uma década atrás, quando o então sonografista circulava pelos palcos de filmagem da Cinédia sob as ordens de Wallace Downey e a supervisão geral de Gonzaga. É fundamentalmente como um *homem de estúdio* e não como um produtor-empresário que Fenelon inicia sua nova fase como realizador “independente”. Isso não significa dizer que já não estivessem acontecendo entre Gonzaga e Fenelon as primeiras discussões em torno dos futuros projetos de co-produção; elas se deram logo no princípio, durante o mês de janeiro de 1948.¹³⁸

Adhemar Gonzaga parecia bastante animado com a perspectiva de trabalhar com Fenelon, como é possível perceber no tom de uma carta que o primeiro envia, em 16 de

¹³⁶ Não há cópias disponíveis para o visionamento de *Esta é fina*. De acordo com as fichas técnicas consultadas, o filme apresentava ao todo treze números musicais: *Caminhemos* (Herivelto Martins), com Cláudio Nonelli; *Falta um zero no meu ordenado* (Ary Barroso e Benedito Lacerda), com Francisco Alves; *É com esse que eu vou* (Pedro Caetano), com 4 Ases e 1 Coringa; *A mulata é a tal* (Antônio Almeida e João de Barro), com Joel e Gaúcho; *Tem gato na tuba* (João de Barro e Alberto Ribeiro) e *Quatro para agarrá o home* (Antônio Almeida), com Nuno Roland; *Baiana escandalosa* (José e M. Batista), com Dircinha Batista; *Enlouqueci* (Valdomiro Pereira, João Sales e Luiz Soberano), com Linda Batista; *Princesa de Bagdá* (Haroldo Lobo e David Nasser), com Nelson Gonçalves; *Minueto* (Benedito Lacerda e Herivelto Martins), com o Trio de Ouro; *Gabriela* (Romeu Gentil e W. Goulart), com Marlene; *Só pra chatear* (Chatim), com Black-Out; e *Não me diga adeus* (Paquito, Correia da Silva e Luiz Soberano), com Aracy de Almeida. Uma reportagem informa que Fenelon dirigiu os números de Joel e Gaúcho, Dircinha Batista, Nelson Gonçalves, Nuno Roland, Trio de Ouro, Aracy de Almeida e um sétimo número intitulado *Vem, a Bahia te espera*, não listado nas fichas técnicas. Cf. “*ESTA é fina* vem aí”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 17 fev 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo; fichas técnicas de *Esta é fina* na “Filmografia Brasileira” do sítio da Cinemateca Brasileira de São Paulo (disponível em <http://www.cinemateca.gov.br>. Acesso em 18 fev 2011); em AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 227 e em ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 146.

¹³⁷ Anuário – 1948. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹³⁸ Anuário – 1948. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

janeiro de 1948, a seu amigo Gilberto Souto, velho companheiro dos tempos da revista *Cinearte*, àquela época vivendo em Hollywood.

Sim, o Moacyr Fenelon deixou a Atlântida e voltou à Cinédia. Há muito que tínhamos combinado isto. Ele é o elemento que me faltava aqui, e já está em atividade. [...] Este ano espero tirar o pé da lama.¹³⁹

A sociedade devia se mostrar vantajosa para ambos os lados. Se a Cinédia significava para Fenelon a chance de continuar a produzir sem a Atlântida, Gonzaga também tinha a expectativa de que uma parceria com Fenelon pudesse significar uma volta por cima, oportuna porque os estúdios estavam enfrentando uma grave crise financeira que vinha desde o ano anterior, decorrente de diversos fatores conjuntos, sendo um deles a lenta e custosa produção de *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, 1947-9) que, de acordo com Hernani Heffner, consumiu cerca de Cr\$ 1,5 milhão, quase metade de todos os recursos investidos no estúdio desde 1930, e não alcançou nem 5% na bilheteria.¹⁴⁰

Pelo trecho da carta acima transcrito, entende-se o curtíssimo espaço de tempo entre o rompimento oficial de Fenelon com a Atlântida (31 de dezembro de 1947) e a sua entrada na Cinédia (02 de janeiro do ano seguinte): as negociações com Gonzaga já vinham de muito antes. Por fim, é significativa a referência a Fenelon como alguém que “voltou” à empresa. É como se naquele momento fosse necessário a Gonzaga reafirmar, talvez para si mesmo, os velhos laços profissionais e pessoais que os uniam desde os tempos da Waldow Filmes S.A.

O acordo entre a Cine-Produções Fenelon e a Cinédia consistiu na realização de cinco filmes. Quatro deles foram inteiramente realizados dentro da Cinédia:

- *Obrigado, doutor*, filmado de 14 de fevereiro a 1º de julho de 1948 (58 dias de filmagem ao longo de quatro meses e 17 dias) e lançado no Rio de Janeiro em 28 de setembro do mesmo ano;

- *Poeira de estrelas*, filmado de 12 de julho a 08 de novembro de 1948 (25 dias de filmagem ao longo de quatro meses), sendo lançado no Rio de Janeiro em 12 de dezembro do mesmo ano;

¹³⁹ GONZAGA, Adhemar. Carta datilografada a Gilberto Souto. Rio de Janeiro: 16 jan 1948, s/p. Arquivo Cinédia.

¹⁴⁰ HEFFNER, Hernani. “Um empreendimento arriscado”, cit., p. 11.

● *Estou aí?*, filmado de 23 de novembro de 1948 a 04 de fevereiro de 1949 (29 dias de filmagem ao longo de dois meses e meio), sendo lançado em 21 de fevereiro do mesmo ano;

● *O homem que passa*, filmado de 13 de março a 15 de julho de 1949 (aproximadamente 25 dias de filmagem ao longo de quatro meses), sendo lançado em 24 de setembro do mesmo ano.

● O quinto filme, *...Todos por um!*, começou a ser rodado nos estúdios da Cinédia em 29 de junho de 1949, estendendo-se até 19 de novembro (21 dias de filmagem ao longo de quase cinco meses), sendo lançado em 06 de fevereiro de 1950. A montagem e a finalização de *...Todos por um!*, no entanto, não foram feitas na Cinédia, pois dois dias depois de concluídas as filmagens, Gonzaga pôs um término ao acordo de co-produção. No dia 26 de dezembro de 1949, Fenelon já não se encontrava mais instalado na Cinédia.¹⁴¹

Os cinco filmes planejados pela Cine-Produções Fenelon em associação com a Cinédia correspondiam a uma estratégia de mercado bem delimitada: dois dramas, uma comédia musical, dois carnavalescos. Desses cinco filmes, três foram dirigidos por Fenelon (*Obrigado, doutor*, *Poeira de estrelas* e *O homem que passa*) e dois foram dirigidos por José Cajado Filho (*Estou aí?* e *...Todos por um!*). Roteirista e diretor de arte, Cajado Filho era um antigo colaborador de Fenelon dos tempos da Atlântida e, tal como Rafael Valverde e o operador de câmera Robert Mirilli, também saiu daquela empresa em solidariedade a Fenelon.

Essa divisão da função diretorial entre Fenelon e Cajado apresenta algumas particularidades. A primeira delas é que, coerente com o que ocorrera nos tempos da Atlântida, a Fenelon cabia a direção dos chamados “filmes sérios”, sendo que *Obrigado, doutor* e *O homem que passa* encaixam-se perfeitamente nessa perspectiva, ao passo que *Poeira de estrelas* é uma comédia musical com alguns toques dramáticos, o que a afasta da pura e simples “chanchada” ou do chamado *filme carnavalesco*. Estes cabiam a Cajado Filho que, para o período de carnaval de 1949 e 1950, dirigiu respectivamente *Estou aí?* e *...Todos por um!* Ao mesmo tempo em que Fenelon impulsionava a carreira de Cajado Filho, que até então jamais havia assinado a direção de um filme, também se livrava do compromisso de figurar como o diretor de trabalhos que tinham como

¹⁴¹ Anuário – 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

principal objetivo dar retorno de bilheteria, e que certamente seriam alvos do furioso preconceito da crítica.

Outro ponto de interesse nesses cinco filmes é a constância da equipe técnica em postos-chave (Aphrodísio Pereira de Castro e Robert Mirilli na fotografia; Rafael Justo Valverde na montagem; Luiz Braga Júnior no som; Alcebíades Monteiro Filho na cenografia) e o contrato com alguns atores, tais como Rodolfo Mayer, Lourdinha Bittencourt, Colé Santana e Emilinha Borba.

Vale aqui mencionar alguns aspectos que a visão de conjunto desses cinco filmes realizados entre fevereiro de 1948 e novembro de 1949, isto é, num período de um ano e nove meses de trabalho ininterrupto, deixa perceber.

O primeiro dado a ser ressaltado é a impressionante continuidade do ritmo produtivo em meio a uma situação financeira adversa. O tempo entre o final das filmagens de um título e o início das filmagens de outro em geral dura menos de um mês, com exceção do intervalo entre *Estou aí?* e *O homem que passa* (um mês e 10 dias) e entre *O homem que passa* e *...Todos por um!* (um mês e meio, aproximadamente).

É interessante notar que o primeiro filme (*Obrigado, doutor*) foi exatamente aquele que consumiu mais dias de filmagem e maior tempo no processo de finalização e de lançamento (ao todo, sete meses de trabalho, com 57 dias de filmagem). Isso talvez se deva ao fato de que *Obrigado, doutor* foi a produção de maior empenho artístico realizada por Fenelon em sua associação com a Cinédia. Não só por ser o filme de estréia após sua saída da Atlântida, mas também porque se tratava de um “filme sério”, que teria como propósito levantar a carreira de Fenelon como diretor de prestígio e como “produtor independente”.

Em relação aos custos dessas produções, as informações obtidas são incompletas, mas ainda assim possibilitam indicar de forma aproximada a média dos orçamentos e a participação da Cinédia em cada um deles. *Obrigado, doutor* custou em torno de Cr\$ 750 mil, dos quais Cr\$ 200 mil eram investimento da própria Cinédia (cessão de estúdios, parte da equipe e do equipamento gasto); *Poeira de estrelas* custou cerca de Cr\$ 1 milhão, dos quais Cr\$ 150 mil foram creditados à Cinédia; *Estou aí?* custou aproximadamente Cr\$ 1,4 milhão, dos quais Cr\$ 145 mil eram cotas da Cinédia; *O homem que passa* custou cerca de Cr\$ 1,3 milhão, dos quais Cr\$ 138.500,00 eram da Cinédia; *...Todos por um!*, algo em torno de Cr\$ 1.350.000,00, dos quais Cr\$ 142 mil

creditados à Cinédia. As cotas relativas a Gonzaga variavam de 20% a 14%. Por contrato, Fenelon deveria restituir essas porcentagens conforme os filmes fossem dando resultado na bilheteria, o que muitas vezes ocorria com grande atraso – quando ocorria.

Vale atentar para o fato de que, apesar dos aumentos nos custos totais das produções, isso não significou reajuste dos preços acertados entre os dois sócios. Para os cinco filmes, o aluguel do estúdio e os principais técnicos contratados da Cinédia (diretor de fotografia e técnico de som) não variaram de preço ao longo de um ano e nove meses: Cr\$ 66 mil para cessão de estúdios e empregados e Cr\$ 34 mil para fotógrafo e técnico de som, mais a depreciação dos respectivos equipamentos. Isso atesta que, para Fenelon, a associação com a Cinédia foi de fato extremamente vantajosa, por conta das facilidades desse acordo com Gonzaga.

Um levantamento dos balancetes dos cinco filmes, feito em 26 de maio de 1950, informa que, de novembro de 1948 a abril de 1950, *Obrigado, doutor* havia rendido um total de Cr\$ 996.675,80, dos quais Cr\$ 265.888,00 pertenciam à Cinédia; de janeiro de 1949 a abril de 1950, *Poeira de estrelas* arrecadou Cr\$ 666.576,10, dos quais Cr\$ 100.668,50 pertencentes à Cinédia; de abril de 1949 a abril do ano seguinte, *Estou aí?* rendeu Cr\$ 899.228,90, sendo que Cr\$ 134.874,00 referem-se às cotas da Cinédia; de janeiro a abril de 1950, *O homem que passa* somou Cr\$ 268.990,00, dos quais Cr\$ 37.655,80 cabiam à Cinédia; de março a abril de 1950, *...Todos por um!* havia rendido Cr\$ 353.622,50, dos quais Cr\$ 49.505,40 pertenciam à Cinédia.¹⁴²

Ainda que os dados acima não compreendam toda a carreira dos cinco filmes nos cinemas do país, eles possibilitam afirmar que associação entre a Cinédia e a Cine-Produções Fenelon manteve o estúdio de Gonzaga em funcionamento, dando-lhe uma sobrevida, mas não foi suficiente para fazê-lo “tirar o pé da lama”. Tanto que, como já foi dito, em fins de 1949 Gonzaga planeja liquidar as dívidas e fechar o estúdio, o que efetivamente ocorre em 1952. Mudando-se em seguida para São Paulo, tenta integrar-se ao movimento dos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes), mas somente

¹⁴² As informações sobre os custos de produção e as cotas de participação da Cinédia foram extraídas da documentação referente aos filmes. Cf. cartas contratuais entre a Cinédia S.A. e a Cine-Produções Fenelon para os filmes *Obrigado, doutor* e *Poeira de estrelas*, respectivamente datadas de 15 de dezembro de 1948 e de 15 de dezembro de 1949; cf. também demonstrações das cotas relativas à Cinédia dos filmes *Obrigado, doutor* (28 de julho de 1949), *Poeira de estrelas* e *Estou aí?* (29 de julho de 1949), *O homem que passa* (30 de outubro de 1949) e *...Todos por um!* (28 de fevereiro de 1950). Arquivo Cinédia.

três anos depois consegue dirigir um filme, a comédia musical *Carnaval em lá maior* (Adhemar Gonzaga, 1955), produzida pela Maristela.

A extraordinária capacidade de trabalho de Moacyr Fenelon é sem dúvida alguma um dado a ser aqui sublinhado. Cinco longa-metragens em pouco mais de um ano é uma meta que, em qualquer período histórico – até os dias de hoje –, sempre foi difícil de ser atingida por qualquer produtor ou diretor cinematográfico no Brasil. Mas, para além desse aspecto evidente, a associação entre Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga indica também que, sem os estúdios da Cinédia, a atividade de Fenelon como produtor talvez não tivesse sido possível ou certamente teria se dado em condições bem menos favoráveis.

A estrutura da Cinédia era o que garantia a Fenelon elaborar um programa de ação, planejando um total de cinco filmes a serem realizados em seqüência, dentro de uma outra estratégia de fundamental importância para a sobrevivência de um “produtor independente”: a *planejamento da produção*. Mas antes de passar ao exame dessa estratégia, faz-se necessário abordar os filmes realizados pela Cine-Produções Fenelon/Cinédia.

2. 4. Melodrama e carnaval

Dentre os cinco títulos aqui estudados, apenas três sobreviveram ao tempo: *Obrigado, doutor*, *Poeira de estrelas* e *Estou aí?* Assim, uma avaliação completa dos filmes produzidos pela Cine-Produções Fenelon/Cinédia torna-se de fato impossível. Para o exame de *O homem que passa* e *...Todos por um!*, por exemplo, contei apenas com o material de imprensa e com documentos pertencentes ao Arquivo da Cinédia.¹⁴³

Os três filmes preservados, no entanto, fornecem uma idéia aproximada tanto do que poderia ser *O homem que passa* quanto *...Todos por um!*, visto que, respectivamente, *Obrigado, doutor* e *Estou aí?* guardam uma série de elementos comuns. Ainda assim, tal aproximação serve apenas para intuir uma visão de conjunto –

¹⁴³ Em 2010, o Projeto de Recuperação da Obra de Moacyr Fenelon, levado à frente pelo Instituto para Preservação da Memória do Cinema Brasileiro e pela Cinédia, possibilitou ao público não só o acesso a *Obrigado, doutor*, *Poeira de estrelas* e *Estou aí?* como também *A inconveniência de ser esposa* e *O Dominó Negro*. Projetados em cópias 35mm, esses filmes foram exibidos nos dias 18 e 19 de agosto de 2010, na sala de cinema do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Sobre o processo de recuperação desses títulos e a importância da obra de Moacyr Fenelon, cf. HEFFNER, Hernani. “Moacyr Fenelon”. Folheto da programação de cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: 20-29 ago 2010.

sempre incompleta – em que se manifestam estratégias bem delimitadas, quais sejam, o diálogo com o melodrama em sua vertente radiofônica e a imersão no universo da música popular e do teatro de revista.

2.4.1. Obrigado, doutor (1948)

Em janeiro de 1948 Moacyr Fenelon hesitava em torno de dois projetos. O primeiro deles era a adaptação da peça *O pão-duro*, de Amaral Gurgel, um antigo sucesso teatral de 1941 com Procópio Ferreira. O segundo, um argumento escrito pelo então famoso médico e radialista Paulo Roberto, intitulado *Obrigado, doutor*. Esse argumento era na verdade a adaptação de uma peça radiofônica, igualmente de autoria de Paulo Roberto, intitulada “O santo assassino”, uma das centenas apresentadas pelo programa *Obrigado, doutor*, que desde meados dos anos 1940 vinha sendo transmitido pela Rádio Nacional com enorme audiência.

A decisão sobre qual dos dois projetos deveria ser realizado foi tomada em conjunto com Adhemar Gonzaga, conforme indicam os bilhetes escritos por Fenelon para o primeiro:

Conforme lhe prometi aí está a peça *Pão duro* [sic], que gostaria de fazer com o Procópio. [...] Espero ter amanhã a síntese de *Obrigado, doutor* e mandarei levar a você. Preciso resolver logo esse assunto para meter os peitos. Anexo também o orçamento do filme [*O pão-duro*] para você estudar calmamente. Analise bem esses dois problemas iniciais e quarta-feira à noite vamos nos encontrar.

Aparentemente Fenelon estava mais interessado em produzir *Obrigado, doutor*. Relendo a peça *O pão-duro*, julgou-a “fraca para se fazer um bom filme”, principalmente em se tratando de um “filme de estréia [...] na Cinédia”. Já o argumento de Paulo Roberto possibilitaria “uma boa história dramática, com ritmo, ação etc., podendo-se encaixar uns bons números musicais, como também uns ótimos gags.”¹⁴⁴

A idéia de adaptar uma peça teatral de Amaral Gurgel remete ao momento anterior de Fenelon na Atlântida, onde realizou em 1944 o filme *Gente honesta*, a partir

¹⁴⁴ Cf. FENELON, Moacyr. Bilhetes manuscritos para Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: jan 1948. Em uma anotação escrita à margem de um dos bilhetes, Gonzaga escreve: “Fenelon, por fim, estava mais inclinado ao *Pão duro* [sic]. Convenci-o a filmar *Obrigado, doutor*”. Arquivo Cinédia.

da peça homônima daquele mesmo autor. Como vimos, o recurso da adaptação teatral já havia sido tentado anos antes na Sonofilms com *O simpático Jeremias*, filme de estréia de Fenelon extraído da peça de Gastão Tojeiro. Mas se este foi um completo fracasso de crítica e de público, *Gente honesta* teve melhor sorte. O filme recebeu elogios moderados de alguns críticos e parece ter sido bem acolhido pelos espectadores.¹⁴⁵

O eventual sucesso de *Gente honesta* deve ter contribuído para que se cogitasse da adaptação de *O pão-duro*. Porém, ao se decidir por *Obrigado, doutor*, Fenelon na verdade arriscava um novo passo em sua carreira de realizador, experimentando o diálogo entre o cinema e o rádio não a partir da utilização da música, como convinha à tradição dos “alô, alôs”, mas trabalhando com a radionovela, gênero relativamente recente no Brasil e que em 1948 estava no auge da popularidade.

No dia 14 de fevereiro de 1948, isto é, um mês e meio após a entrada de Moacyr Fenelon na Cinédia, rodou-se a primeira tomada de *Obrigado, doutor*. O roteiro técnico havia sido escrito por Fenelon ao longo do mês anterior.¹⁴⁶

Segundo o pesquisador Máximo Barro, apoiando-se em depoimentos do ator Mário Brasini e do assistente de direção Paulo Machado sobre as filmagens de *É proibido sonhar*, a improvisação e o desleixo na feitura do roteiro seriam traços típicos do trabalho de Fenelon na Atlântida:

[...] todos os dias [Paulo Machado] ia ao escritório de Arnaldo [de Farias], na Lapa, para apanhar os diálogos da seqüência que logo mais iriam filmar. Em seguida mostrava-os a Fenelon que rabiscava no próprio papel de onde a onde iria a tomada e em que plano. Paulo corria para uma velha Remington do estúdio e materializava o “roteiro”. A única cópia corria entre os intérpretes para ser decorada.¹⁴⁷

Contudo, em *Obrigado, doutor* Fenelon seguiu a decupagem inicial sem grandes modificações ou improvisos, pois, de acordo com as anotações do diário de filmagem,

¹⁴⁵ Cf. BARRO, Máximo. *Op. cit.*, pp. 63-66.

¹⁴⁶ Conforme indica a anotação no diário do estúdio: “28 – jan – quarta-feira – [...] Moacyr escrevendo cenário filme *Obrigado, doutor*.” Não foi possível localizar o roteiro de nenhum dos cinco filmes produzidos pela Cine-Produções Fenelon/Cinédia.

¹⁴⁷ BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 69.

dos 500 planos rodados no total, apenas 14 não estavam previstos no “cenário” (isto é, no roteiro).¹⁴⁸

O solo de *Obrigado, doutor* é o melodrama, com incursões pelo suspense policial. A trama extraída do argumento de Paulo Roberto gira em torno das desventuras de Roberto Maregal (Rodolfo Mayer), um jovem e promissor cirurgião que, ao surpreender a esposa com um amante, comete um crime passionai e se refugia em um lugarejo pobre do interior. Lá, ele assume falsa identidade, torna-se um modesto caixeiro e acaba sendo convidado a morar na casa do velho Donato (Jackson de Souza), onde conhece a jovem Ana Maria (Hebe Guimarães), filha de Donato, e faz amizade com o garoto Joel (Rodney Gomes), irmão caçula de Ana Maria. Joel dá a Roberto o apelido de “Santo”. Enquanto isso, a polícia o procura e o delegado da cidade (Carlos Medina) começa a desconfiar de que o “Santo” seja o médico foragido. Joel fica doente e Roberto se vê em um impasse: se fugir ao dever do ofício, o garoto pode morrer; se decidir operá-lo, põe em risco sua própria liberdade. Mas o dever fala mais alto. Roberto salva a vida de Joel, ganhando a gratidão da família e o amor de Ana Maria. Seu gesto heróico, contudo, não o livra da prisão.

A história de *Obrigado, doutor* foi resumida aqui de forma linear, o que não corresponde exatamente à estrutura narrativa do filme. Na verdade, toda uma parte anterior ao assassinato é contada em *flash-back*, durante a viagem de fuga no trem. As lembranças dos tempos de estudante de Medicina e o namoro com sua futura esposa, Irene (Lourdinha Bittencourt), surgem enquanto Roberto, ainda transtornado pelo crime cometido, observa a escuridão da noite através da janela fustigada pela chuva. O *flash-back* termina quando o núcleo dramático que culmina na tragédia se completa. A partir da segunda metade do filme, quando Roberto se torna o “Santo” e passa a viver com a família de Donato, a narrativa transcorre “no presente”.

O deslocamento da cena do crime para o começo do filme tinha como objetivo torná-la mais impactante e inesperada, ao mesmo tempo em que facilitava a exposição dos motivos que levaram o protagonista àquele ato. Não por acaso, a certa altura do *flash-back*, o filme passa a ser narrado também pela voz *over* do próprio Roberto, em uma estratégia que tanto serve para denotar o transcurso de seu pensamento enquanto rememora a sua vida, quanto para instituir uma espécie de lógica melodramática de

¹⁴⁸ Cf. Diário de filmagem de *Obrigado, doutor*. Rio de Janeiro: 1948. Pasta *Obrigado, doutor*. Arquivo Cinédia.

tribunal, na qual os fatos passados são trazidos de volta com a carga da emoção necessária à absolvição ou à condenação do réu. Além disso, a narração *over* remete ao próprio gênero policial, particularmente à vertente do *film noir*, em que o recurso ao *flash-back* narrado pelo protagonista é freqüente.¹⁴⁹

Não é apenas a narrativa de *Obrigado, doutor* que dialoga com o *film noir*, mas também o tratamento fotográfico e os cenários interiores, com o uso de luzes recortadas, espelhos, escadarias, um claro-escuro acentuado e a projeção de sombras do (e sobre) o personagem, marcadamente na primeira parte do filme, que se passa na cidade. A segunda metade de *Obrigado, doutor* tem uma iluminação menos contrastada, até porque os cenários reproduzem ambientes interiores mais rústicos e algumas cenas são rodadas em locações externas (em Itaboraí).

Deve-se ressaltar aqui, aliás, o verdadeiro empenho de produção em que consistiu o uso dos estúdios da Cinédia na realização de *Obrigado, doutor*, que, como foi dito, foi dos cinco filmes aquele que custou menos (Cr\$ 750 mil). Os palcos A e B da Cinédia foram usados para construir uma grande quantidade de cenários: ao todo, 25. O palco A, por exemplo, abrigou os cenários da luxuosa casa em que passa a morar o Dr. Maregal depois de se casar; um escritório médico; um corredor de hospital; uma sala de operações; e até mesmo o interior de um vagão de trem. O palco B, de dimensões menores, concentrou a maior parte dos cenários “rurais”, tais como a farmácia e a casa do velho Donato, mas também serviu para a montagem do escritório do banqueiro, de um camarote do Teatro Municipal e de um saguão de aeroporto.¹⁵⁰

Por fim, deve-se notar também o cuidado com o qual Fenelon procurou superar determinadas dificuldades técnicas comuns àquele momento, por exemplo, em relação às filmagens em exteriores. Na seqüência da lua-de-mel em Friburgo, estava prevista uma cena em que Roberto e Irene conversavam no extenso gramado em frente ao hotel. Foi impossível gravar os diálogos em exterior. A solução encontrada foi cenografar um “gramado” no estúdio da Cinédia e rodar a cena do diálogo em um só plano, que na montagem foi intercalado com planos mais abertos de Roberto e Irene, vistos de costas

¹⁴⁹ Exemplos clássicos do uso de narração *over* em filmes identificados ao gênero *noir* são *Até a vista, querida* (*Murder, my sweet*, Edward Dmytryk, EUA, 1944), *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, Billy Wilder, EUA, 1944), *O destino bate à sua porta* (*The postman always rings twice*, Tay Garnett, EUA, 1946), *A dama de Shangai* (*The lady from Shangai*, Orson Welles, EUA, 1947) e o paradigmático *Fuga do passado* (*Out of the past*, Jacques Tourneur, EUA, 1947).

¹⁵⁰ Cf. Diário de filmagem de *Obrigado, doutor*. Rio de Janeiro: 1948. Pasta *Obrigado, doutor*. Arquivo Cinédia.

ou de meio-perfil, na locação em Friburgo.¹⁵¹ A continuidade de luz entre esses planos rodados em locação e em estúdio – um verdadeiro desafio para os diretores de fotografia daquela época – foi bastante satisfatória.

Ao trabalhar com esses dois universos – a cidade e o campo – *Obrigado, doutor* participa da clássica dualidade entre a desumanização do ambiente urbano, repleto de personagens traiçoeiros, individualistas, movidos pelo dinheiro e pela ambição pessoal, e a pureza das relações sociais no contexto rural, com seus personagens simples, de bom coração, solidários e aparentemente ingênuos. A cidade é o espaço do crime e da tragédia, da ascensão e da queda, uma espécie de montanha-russa das emoções e dos azares. O interior, ao contrário, é dominado pela placidez dos horizontes e pela harmonia dos sentimentos, pois as ambições são menores e não passam pela competitividade destruidora.

O que torna *Obrigado, doutor* um filme curioso é que o protagonista não consegue se adaptar nem na cidade nem no campo: ele é um marginal. Vindo de família pobre, ascende à alta sociedade por conta do casamento com Irene. Ela o trai com o banqueiro Santa Cruz (Jayme Faria Rocha), o que faz com que Roberto no fundo perceba que ele jamais fez parte daquela sociedade que falsamente o acolheu. Após o crime, o destino do herói é esconder sua própria identidade. Ele deixa a barba crescer, finge-se de caixeiro e tenta viver uma vida anônima na pequena cidade em que se refugia. Mas essa situação não durará por muito tempo: no campo, ele também é um deslocado. A cena mais expressiva em que esse deslocamento é tematizado se passa durante um jantar na casa em que Roberto, agora disfarçado de “Santo”, está morando. Sentado à mesa com seus hospedeiros, Roberto chama a atenção do delegado porque é o único a comer o frango com garfo e faca. Sua “urbanidade” é um estigma.

Obrigado, doutor foi bem recebido pela crítica, habitualmente severa em relação aos filmes que o fundador da Atlântida dirigia. Luiz Alípio de Barros, por exemplo, não hesita em situá-lo como “o melhor filme brasileiro já produzido” até aquele momento – exagero que talvez decorra da surpresa em constatar, em um filme dirigido por Fenelon, “uma história interessante”, com um “andamento cinematográfico senão brilhante pelo menos consciente e equilibrado”.¹⁵²

¹⁵¹ Cf. Diário de filmagem de *Obrigado, doutor*. Rio de Janeiro: 1948. Pasta *Obrigado, doutor*. Arquivo Cinédia; e BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 67 [foto de cena de *Obrigado, doutor*].

¹⁵² BARROS, Luiz Alípio de. *Apud*. BARBATO, Stelio. “*Obrigado, doutor*”. *O Dia*. Curitiba: 17 out [1948], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Mais rigoroso, Pedro Lima preferiu realçar as qualidades de Fenelon como produtor, mas não tanto como diretor:

Ninguém pode negar a Moacyr Fenelon uma vontade de fazer cinema sério, e seus esforços são merecedores de encorajamento, não sendo difícil que dentre em pouco ele se torne um produtor entregando a direção dos filmes a um cineasta de conhecimentos ou de intuição diretoriais.¹⁵³

Até mesmo Moniz Vianna, quase sempre hostil aos filmes brasileiros, reconheceu pelo menos uma qualidade em *Obrigado, doutor*, a “existência de certa continuidade” :

Os diversos quadros se engendram uns aos outros, somam-se para obter um resultado, e a história, ou melhor, a ação, pode ser seguida sem que trepidações e saltos desnecessários ou extemporâneos nos tirem o desejo de fazê-lo. O cinema nacional, pelo menos nessa amostra, nos diz que já está quase conquistando o elementar, o primário. Já um diretor procura andar dentro da sintaxe, preocupa-se em armar frases cinematográficas corretas. Isto, quer-me parecer, significa um avanço. O cinema nacional prepara-se para admissão ao curso secundário.¹⁵⁴

Para Antônio Olinto, *Obrigado, doutor* é um filme a que se assiste “de um fôlego”. “A narrativa escorre fácil, com um ritmo agradável e calmo, apesar da tragédia da história”, que aliás não interferiu no “conteúdo humano”. Olinto elogia um aspecto pouco notado pelos demais críticos, o fato de *Obrigado, doutor* procurar uma certa simplicidade de encenação.

Não há a menor preocupação em apresentar fotografias extraordinárias nem ângulos difíceis. Tudo existe em função do ritmo, da história que deve ser transmitida do modo mais simples possível. O Brasil precisa de filmes assim, com essa linguagem direta e macia, sem quedas bruscas e inexplicáveis.¹⁵⁵

¹⁵³ LIMA, Pedro. “*Obrigado, doutor*”, cit.

¹⁵⁴ VIANNA, Moniz. “*Obrigado, doutor*”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 28 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁵⁵ OLINTO, Antônio. “*Obrigado, doutor*”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 27 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Essa “linguagem direta”, continua o crítico, estaria de acordo com uma determinada “produção de linha” que precisava ser implementada: “um acúmulo de quantidade normal produz um salto para uma nova qualidade.” O problema é que, no Brasil, o filme que não alcança “categoria de obra prima, é posto de lado”. Assim, é preciso ter uma visão mais ampla do processo:

Nada do que está acontecendo agora no cinema brasileiro é obra de geração espontânea. Ao contrário, o aumento da produção vem de anos de fracasso, em que muitos caíram, deixando sempre, porém, um palmo de terra conquistado. *Obrigado, doutor* não foi realizado apenas pela equipe de Fenelon, mas é produto de nossas condições internas, dessa eclosão de realizações que está agitando o Brasil.¹⁵⁶

Isso não impede que se enxergue no filme “erros pavorosos de som, de corte e, às vezes, inflexões um tanto cômicas por parte dos intérpretes secundários”.¹⁵⁷ No entender de Moniz Vianna, *Obrigado, doutor* apresenta falhas típicas dos filmes brasileiros, todas elas “tão simples de corrigir!” Por exemplo:

na seqüência do concerto no Municipal, [a] câmera focaliza ora o pianista ora o camarote em que se encontram Rodolfo Mayer e Lourdinha Bittencourt, nem uma única vez se detendo para mostrar a platéia. Isso faz com que o espectador não se ambiente, não tenha a noção do lugar em que a ação se desenrola, ou a tenha parcial e incompletamente. [...] Também na solenidade de colação de grau de Rodolfo Mayer se verifica uma falsa captação do ambiente. [...] não se compreende um salão tão exíguo e convidados tão-pouco numerosos para tal solenidade. Enfim...¹⁵⁸

Indo um pouco mais além na análise das qualidades do filme, Fred Lee nota o carinho com o qual Fenelon cuidou de sua “novela filmada”, acrescentando “alguns efeitos felizes, de câmera e de interpretação, atento em que não lhe faltasse boa fotografia, boa luz, bom som, continuidade clara”. Além disso, algumas seqüências

¹⁵⁶ OLINTO, Antônio. “*Obrigado, doutor*”, cit.

¹⁵⁷ OLINTO, Antônio. “*Obrigado, doutor*”, cit.

¹⁵⁸ VIANNA, Moniz. “*Obrigado, doutor*”, cit.

tiveram “interpretação acima do comum, ótima em muitos pontos”, sobretudo Rodolfo Mayer, embora na parte final ele se mostrasse “infelizmente um pouco exagerado”.¹⁵⁹

Em relação aos pontos negativos, os críticos foram unânimes em ressaltar como um erro a escolha da dramaturgia radiofônica como base para a elaboração do roteiro. A história de Paulo Roberto, diz Pedro Lima, seja ela boa ou má, “não foi feita para o cinema, e não passando por uma adaptação [*sic*], conservou defeitos de radiofonização, que Moacyr Fenelon não soube evitar”.¹⁶⁰ Em conjunto, as reclamações parecem partir da constatação de que o rádio *contamina* o cinema.

Pelo visto, a única vantagem de se escolher a radionovela como fonte de inspiração era fugir ao esquema da “chanchada”: “O filme de Moacyr Fenelon vem evidenciar que o cinema nacional toma agora rumos decisivos, libertando-se por completo das películas cantadas, sem enredo, explorando preferentemente temas de carnaval”, comemora DALT.¹⁶¹

Isso, aliás, já era esperado, argumenta Fred Lee, pois as novelas de rádio estavam fazendo sucesso. Mas esse investimento em um possível êxito de bilheteria calcado na dramaturgia radiofônica coloca o produtor brasileiro em um impasse: se obedecer ao padrão do rádio, respeitando assim o seu público, o filme resulta “ingênuo na sua história, nos problemas que discute, na composição e na exposição do assunto”. Mas se, ao contrário, conferir à adaptação “teor, forma e significação cinematográfica”, distanciando-se da “obra original”, vai contrariar o seu próprio projeto de conquistar esse numeroso público de radiouvintes. Curiosamente, os elogios de Fred Lee a *Obrigado, doutor*, filme que soube trabalhar aspectos cinematográficos em sua adaptação de um programa de rádio – obtendo boa aceitação de público, eu acrescentaria –, contradizem sua própria argumentação.¹⁶²

2. 4. 2. Poeira de estrelas (1948)

Em 28 de junho de 1948, enquanto os últimos planos de *Obrigado, doutor* estavam sendo filmados, Emilinha Borba, Lourdinha Bittencourt e o maestro Guerra-

¹⁵⁹ LEE, Fred. “*Obrigado, doutor*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 12 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁶⁰ LIMA, Pedro. “*Obrigado, doutor*”, cit.

¹⁶¹ DALT. “Ainda sobre *Obrigado, doutor*.”, *O Mundo*. Rio de Janeiro: 02 out 1948, s/p Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁶² LEE, Fred. “*Obrigado, doutor*”, cit.

Peixe começaram os trabalhos de gravação para a trilha musical de *Poeira de estrelas*, o segundo filme da Cine-Produções Fenelon. As filmagens tiveram início quase um mês depois, com a realização de uma seqüência de número musical passada em uma *boite*.¹⁶³ Na verdade, o diretor responsável por esse e pelos demais 12 números de canto e dança foi José Cajado Filho. Moacyr Fenelon se encarregou das cenas “dramáticas” propriamente ditas.¹⁶⁴

O filme se centra na história de duas cantoras, Sônia (Lourdinha Bittencourt) e Norma (Emilinha Borba), que se juntam para formar a dupla Irmãs Avelar. Depois de alguns anos apresentando *shows* e fazendo sucesso, Norma decide abandonar os palcos para se casar e a dupla é desfeita. Sônia fica muito abalada com a separação, mas termina dando a volta por cima ao também se tornar noiva do filho de um rico usineiro. O rapaz (Ênio Santos) pretende financiar, com o dinheiro do pai, uma companhia de teatro de revista, da qual Sônia seria a principal atração e cuja estréia se daria com um espetáculo intitulado “Poeira de estrelas”. Enquanto isso, Norma vive uma vida de amarguras: a promessa de casamento revelou-se falsa e ela não teve outra alternativa senão seguir cantando na noite, pelos cabarés, embriagando-se. Contudo, a amizade entre Sônia e Norma fala mais alto, e a primeira, resgatando a amiga de uma bebedeira, sugere que ela integre a nova companhia, reeditando a dupla Irmãs Avelar, o que de fato ocorre – com direito ao apoteótico número final em que as duas, acompanhadas de um coral de “baianas”, cantam as belezas do Brasil.

O que há de mais interessante em *Poeira de estrelas* – e que a crítica da época não notou ou fez qualquer referência – é que, de forma bastante sutil, a história das duas amigas cantoras é construída não só com as cenas dialogadas mas também a partir dos números musicais. No primeiro caso, a relação entre as duas amigas cantoras tem como eixo a amizade e o trabalho; nas encenações musicadas, sugere-se algo mais do que amizade, trata-se mesmo de uma relação amorosa.¹⁶⁵ A reforçar essa interpretação, o fato de que as duas sempre aparecem no palco fazendo um par – Norma vestida de homem; Sônia, de mulher –, e a reação de Sônia quando recebe a notícia de que Norma iria se casar: ela praticamente fica em estado de choque. Chamo a atenção também para o uso dos *closes* em um dos números musicais cantados por Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt (*Quando eu penso na Bahia*, de Ary Barroso). Nessa seqüência

¹⁶³ Anuário – 1948. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁶⁴ Cf. HEFFNER, Hernani. “Moacyr Fenelon”, cit.

¹⁶⁵ Cf. HEFFNER, Hernani. “Moacyr Fenelon”, cit.

elas não estão no palco, mas sozinhas em um salão, e esse é o único número musical em que a decupagem explora a intimidade dos olhares insinuantes entre as duas, sobretudo de Lourdinha Bittencourt.

Vale também ressaltar as sub-tramas que vão sendo tecidas em torno da montagem da companhia teatral. O personagem do usineiro, interpretado por Darcy Cazarré, é um falso moralista e repreende duramente o filho por se envolver com artistas e viver na boemia. Por isso ele se recusa a financiar a companhia que o filho quer montar. Mas é através de uma tramóia armada por dois personagens secundários, o contra-regra Francoso (Colé Santana) e a costureira Julieta (Celeste Aída), que o velho se rende: ele é chantageado com um fotografia que o mostra em uma *boite*, acompanhado da amante e com uma bailarina em seu colo. Como a figura do industrial é construída de modo a provocar a antipatia do espectador, o recurso de Francoso e Julieta tende a ser visto como um ato de justiça.

No intuito de se diferenciar dos carnavalescos e das “chanchadas” – o que é evidente na própria chave de interpretação dos atores, distantes da caricatura e do escracho – *Poeira de estrelas* resultou um tanto sombrio para um filme musical. O desenho de luz, os cenários e os figurinos realçam esse tom grave, que permanece até mesmo nos números musicais. Nesse sentido – e é paradoxal que isso aconteça em um musical – *Poeira de estrelas* investe menos no espetáculo do que na tentativa de criar o “ambiente” do teatro. E isso não ocorre apenas porque se trata de um filme de “bastidores” – os próprios números musicais são impregnados desse intuito “anti-espetacular”. Apenas o número de Cyro Monteiro na senzala e o quadro final com as “baianas”, já comentado, destoam desse padrão, o primeiro com uma grande figuração e o segundo com o uso de planos mais abertos e a câmera situada bem acima do nível da platéia, tentando assim evidenciar a grandiosidade do cenário.

Esse tratamento deve ter contribuído simultaneamente para a relativa aceitação do filme por uma parte da crítica e para o afastamento do público acostumado às comédias musicais, que respondeu mal nas bilheterias. Diz Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*:

Poeira de estrelas, dentro do seu gênero, é um filme bem feito: lá está o fio de enredo necessário à apresentação das seqüências musicais e estas revelam um constante cuidado de valorização dos temas. Já não é o cantor ou a cantora a esgoelar-se com

gestos de artista de microfone; é, ao contrário, o número de revista-*féerie*, com cenário e guarda-roupa adequado e de bom gosto, é a comparsada servindo de moldura e o intérprete, à vontade, cantando, dançando e representando, o que torna sumamente agradável sua visão e audição, tanto mais que há um cuidado [no] apoio orquestral.¹⁶⁶

O crítico também chama atenção para a qualidade técnica do filme: “Difere muito dos ‘musicais’ anteriores, tanto mais que a fotografia e o som são nítidos, recomendando os Estúdios Cinédia.”¹⁶⁷

A avaliação de Moniz Vianna é ambígua: por um lado, considera *Poeira de estrelas* “desprezível” por ser uma “cópia fotostática” dos filmes norte-americanos do gênero. Por outro, reconhece que, “no panorama cinematográfico nacional”, está acima de tudo o que se fez nesse sentido, principalmente pelo “desejo de fugir à pura chanchada”. Sempre preocupado com a alfabetização cinematográfica dos cineastas brasileiros, o crítico do *Correio da Manhã* ressalta no trabalho de câmera “uma mobilidade que antes não notáramos” e um bom resultado na montagem, “não nos deixando perceber senão um ou outro erro de sintaxe”. *Poeira de estrelas* não é uma “chanchada”, afirma Moniz Vianna, mas “um filme popular”, e isso acarreta qualidades positivas e negativas:

Entre as últimas, está o argumento – que Fenelon restringiu o máximo que foi possível – [e] está também a interpretação cômica (de onde saiu este Colé?). Observa-se aí – ainda – um compromisso com a semi-pornografia e com o lugar-comum. Entre as boas qualidades de *Poeira de estrelas* – e não me refiro ao seu nível técnico, já bem apreciável – estão a seleção criteriosa dos números musicais, um belo quadro de revista (o dos negros, com Cyro Monteiro) e o samba que encerra o espetáculo, em bom estilo.¹⁶⁸

Pedro Lima também aplaudiu o fato de *Poeira de estrelas* fugir ao estilo da “chanchada”. A “segunda produção independente” de Moacyr Fenelon “só tem uma qualidade: é um filme limpo, sem sambas de morro e camisas de malandro, e feito com

¹⁶⁶ NUNES, Mário. “*Avant-première. Poeira de estrelas – Cine Produções Fenelon*”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: [1948], s/p. recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁶⁷ NUNES, Mário. “*Avant-première. Poeira de estrelas – Cine Produções Fenelon*”, cit.

¹⁶⁸ VIANNA, Moniz. “*Poeira de estrelas*”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 16 dez 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

intenção de ser alguma coisa valiosa para o nosso cinema”. De resto, acusa-se a “banalidade” e a falta de consistência do argumento, que “serviu apenas para que cada artista se exibisse como se estivesse diante de uma prova, fazendo exame de todas suas qualidades para ver se poderia merecer aprovação para um trabalho mais sério”. Para Pedro Lima, “a maioria ficou reprovada, salvando-se apenas Lourdinha Bittencourt”. Quanto à direção de Moacyr Fenelon, “continua falhando”.¹⁶⁹

Escolhendo seus próprios enredos e definindo seus recursos sem dar satisfação a ninguém, não mostrou ainda conhecimentos de cineasta, mas também não caiu na vulgaridade de “folias” e outros filmes que só exploram [...] o baixo gosto. *Poeira de estrelas*, apesar disso, também não é um filme, mas um teste.¹⁷⁰

Embora concordando com Pedro Lima, Hugo Barcelos percebe “a preocupação em alinhar uma história melhorzinha, com mais unidade e coerência psicológica”. O problema é que, lá pelas tantas, o filme se transforma “numa série de quadros teatrais e radiofônicos mal adaptados ao cenário”.¹⁷¹

A postura de Mário Nunes em relação a *Poeira de estrelas* reflete bem a estranheza que esse filme causou, pois é notável a dificuldade com a qual os cronistas tentam encaixá-lo no plano das produções musicais brasileiras feitas até então. Mas o crítico do *Jornal do Brasil* encontra uma forma de situá-lo: trata-se de um filme que agrada a espectadores de diversas classes sociais. *Poeira de estrelas*

É enfim, a valorização da nossa música popular, os fatos e sentimentos que a criam, a expressão que tem. Na produção corrente do nosso cinema, cabem filmes assim e se parecem obra de pouca monta aos ortodoxos da sétima arte é certo que satisfazem plenamente ao público tanto o de altura média quando ao das favelas ou arranha-céus de Copacabana. Nada há nisso aliás, de extraordinário: o samba quando desceu dos morros, andou, é certo, pelas ruas da cidade, mas hoje mora nas *boites* elegantes dos bairros ricos... Pois Moacyr Fenelon teve o cuidado de apresentá-lo como ele é visto nas *boites*

¹⁶⁹ LIMA, Pedro. “*Poeira de estrelas*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22 dez 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁷⁰ LIMA, Pedro. “*Poeira de estrelas*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 22 dez 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁷¹ Não fica claro se Barcelos se refere a “cenário” enquanto “roteiro” ou “cenografia”. BARCELOS, Hugo. “*Poeira de estrelas*”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: dez 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

e o fez com a ajuda de artistas já consagrados como Lourdinha Bittencourt, a mais completa das nossas artistas.¹⁷²

2. 4. 3. Estou aí? (1949)

O filme carnavalesco da Cine-Produções Fenelon/Cinédia começou a ser rodado em 23 de novembro de 1948, estendendo-se por dois meses e meio. *Estou aí?*, em comparação com os dois filmes anteriores dirigidos por Moacyr Fenelon, aparenta ser um filme de “segunda linha” – no entanto, custou quase o dobro de *Obrigado, doutor* e um pouco mais do que *Poeira de estrelas*, provavelmente por conta da quantidade de números musicais encaixados na história (ao todo, 17), demandando maiores gastos de produção e direitos. José Cajado Filho, que já havia dirigido as partes musicadas de *Poeira de estrelas*, assumia pela primeira vez a direção completa de um filme, contando nos papéis principais com os dois coadjuvantes do trabalho anterior, Colé e Celeste Aída, além de Emilinha Borba, Ronaldo Lupo, Pedro Dias, Zizinha Macedo e uma série de atrações: Isaurinha Garcia, Cyro Monteiro, Zilah Fonseca, Trio Guarás, Bob Nelson, Deo Maia, Nelson Gonçalves e as dançarinas Eva Lanthos e Floripes Rodrigues.

Retomando a clássica situação já explorada anteriormente – e com melhores resultados – por um outro filme da Cinédia, *Tereré não resolve* (Luiz de Barros, 1937), *Estou aí?* narra as peripécias de dois maridos que querem se ver livres das esposas para pular o carnaval e, sem saber, acabam fazendo par com as mesmas em um baile de máscaras.

O tio de Colé, rico fazendeiro de Cuiabá (Pedro Dias) vem passar o carnaval no Rio com a mulher (Zizinha Macedo) e a filha (Emilinha Borba), hospedando-se na casa do sobrinho e de sua mulher, Celeste (Celeste Aída). Emilinha tem um sonho: tornar-se cantora de rádio. Dizendo-se gerente da Rádio Colonial, Colé promete à prima uma colocação; no entanto, o que ele tenta é inscrevê-la em um programa de calouros, sem sucesso. Em uma visita à rádio, Emilinha atrai a atenção de Cyro Monteiro, e é ele afinal quem intercede em favor da moça junto ao rigoroso diretor artístico (Ronaldo Lupo). Este se apaixona, tornando-a sua protegida. Enquanto isso, Colé e seu tio usam de todos os artifícios para enganar as respectivas esposas e farrear pelas noites. É o pretexto para que diversos números de *boite* aconteçam. A terça parte final do filme se

¹⁷² NUNES, Mário. “*Avant-première. Poeira de estrelas – Cine Produções Fenelon*”, cit.

passa em um baile de carnaval, com diversos números entremeados pela farsa das fantasias – truque usado pelas esposas para surpreender os maridos –, entre eles um inusitado bailado espanhol que serve de introdução para a canção *Pepita*, interpretada por Nelson Gonçalves, e o encerramento em tom maior com Emilinha Borba, vestida com a faixa de “Favorita da Marinha”, cantando *Cisne branco*, de Antônio Espírito Santo.

Estou aí?, ao contrário de *Poeira de estrelas*, não tem qualquer receio de investir na comicidade cheia de duplos sentidos e no talento histriônico dos atores, especialmente Colé e Pedro Dias. Nesse sentido, destaca-se a cena em que Colé demonstra para o tio como uma mulher se despe, fazendo todo o gestual por meio de mímica. Em termos visuais, *Estou aí?* é bem mais despojado do que *Poeira de estrelas*, não só porque a ação se passa em uma casa de subúrbio, mas porque, seguindo as normas do filme cômico, a iluminação se mantém no padrão dos tons claros e uniformes, sobretudo quando a ação explora a profundidade de campo (por exemplo, quando Celeste e Zizinha conversam na sala de jantar e Colé e seu tio, ao fundo do quadro, sobem pé ante pé a escadaria para não serem ouvidos pelas esposas).

Com algumas poucas cenas filmadas em exterior – a chegada do tio de Colé no aeroporto; Colé e seu tio atravessando uma rua – *Estou aí?* consegue razoável dinamismo em algumas cenas, apesar da irregularidade da direção de Cajado Filho. Percebe-se, por exemplo, a intenção de criar a comicidade não apenas com a *performance* dos atores – quase sempre enquadrados em plano médio ou plano americano – mas também com o movimento de câmera.

Em dois momentos esse intuito alcança resultados interessantes: no primeiro, Celeste e Zizinha, sentadas à mesa próxima à cozinha, conversam sobre o fato de que nenhum homem presta, nem mesmo os mais velhos. Celeste resolve exemplificar com a história de um homem de 70 anos – mas quando a narrativa tem início, a câmera se afasta em um movimento de carrinho até enquadrar as duas personagens e a mesa em um plano de conjunto. Quando a câmera se afasta, o som também diminui até desaparecer. Acompanhamos os gestos de Celeste e a expressão de espanto da tia de Colé. Passados alguns segundos, a câmera se aproxima das duas mulheres, deixando ouvir apenas o final da fala de Celeste e a pergunta de Zizinha, boquiaberta: “...com 70 anos???” Ao que Celeste responde: “Pra você ver que a idade não atrapalha nada. Agora imagina o seu marido... que é muito mais moço!”

O segundo momento em que a câmera cria o efeito cômico é ainda mais radical do que o anterior, pois sequer os personagens se encontram em cena. Após uma noite de farra, com direito a briga em *boite* e passagem pela delegacia, Colé e seu tio se recolhem aos respectivos quartos, para acertarem as contas com as mulheres. As portas se fecham e as desculpas esfarrapadas do tio e do sobrinho podem apenas ser ouvidas. A câmera, sem cortes, faz três panorâmicas de uma porta à outra e por fim enquadra, ironicamente, um quadrinho pendurado na parede do meio, bem acima das duas portas, com o clássico dizer: “Lar, doce lar”. Essa passagem, muito eficiente em seu efeito cômico, também resume a principal intenção de *Estou aí?*, que é fustigar a hipocrisia das relações matrimoniais.

Pedro Lima arrependeu-se de ter insistido em que Fenelon deixasse de dirigir para se tornar apenas produtor: “convenhamos que seria melhor ele mesmo ter empunhado o megafone, pois teria evitado muita coisa que tanto prejudicou seu filme carnavalesco.”¹⁷³ Dentre os pontos negativos apontados pelo crítico, o primeiro deles foi a “história”, que “não foi bem escolhida”; já os números musicais foram enfileirados “com a intenção única de explorar os elementos de rádio e as canções”. A cenografia é “bem pouco fotogênica”, aparentando “falta de recursos”. No entanto, Pedro Lima critica o excesso de objetos de cena:

É preciso acabar-se com estes ambientes cheios de coisinhas, jarros e quanta coisa há, dando a impressão não de uma casa, mas de loja de brigue-a-braque. Quanto ao filme, é dos mais fracos em matéria carnavalesca.¹⁷⁴

Condscendente, Luiz Giovannini argumenta que *Estou aí?* possui muito daquilo do que se entende por “cinema” e, em termos de “apresentação teatral” até atinge o seu objetivo. As músicas foram escolhidas “com equilíbrio e bom gosto”, o que revela “honestidade e senso artístico”. Embora não seja um filme “de primeira grandeza”, pode-se recomendar *Estou aí?*, porque ele certamente “agradará aos espíritos menos tolerantes”.¹⁷⁵

¹⁷³ LIMA, Pedro. “*Estou aí?*”. [O Jornal]. Rio de Janeiro: [25 fev 1949], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁷⁴ LIMA, Pedro. “*Estou aí?*”, cit.

¹⁷⁵ GIOVANNINI, Luís. “*Estou aí?*” *Jornal de Notícias*. São Paulo: fev 1949. *Apud.* GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 149.

Há uma vertiginosa indecisão nos comentários de Fred Lee. *Estou aí?* é “a má anedota, apoiada na arte cômica de Colé”, que no entanto é “apreciável”, embora “mal aproveitada”. A fotografia é “sempre excelente, mas não expressiva”, enquanto o som está “acima do sofrível”, ou até mesmo “bom”. Os números musicais “não primam pelo bom gosto”, mas enquanto “*show* cinematográfico está bom”.¹⁷⁶

Em seu comentário, Salvyano Cavalcanti de Paiva situa *Estou aí?* como um filme “inferior às duas produções anteriores”, mas seu diretor, Cajado Filho, “não estreou mal, propriamente; faltou-lhe pulso [...] para manter um certo nível de interesse na história”. O resultado é que, do meio para o fim, “a comédia cai sensivelmente sem que nem mesmo o desfecho custoso consiga levantá-la”. Mas não há razão para condenar esse filme, afinal de contas

Estou aí? é mil vezes superior à *Pra lá de boa* [Luiz de Barros, 1948], de triste memória, e pode ser classificada entre as boas fitas musicais já produzidas no Brasil. Sobretudo pela gravação sonora e pela iluminação de Aphrodísio de Castro, um homem que conhece o seu ofício.¹⁷⁷

É claro que também há muitos defeitos: “cortes bruscos”; “enquadração [...] fraquinha, muito lisa, muito chapada, sem perspectiva quase”; números musicais em sua maior parte “fraquíssimos, inclusive o de frevo, muito pobre na imagem como no som”. Salvam-se alguns números que “agradam pela originalidade” – os dois de Cyro Monteiro, por exemplo, e o da bailarina Eva Lanthos. “Apesar dos pesares, vejam *Estou aí?*”, recomenda Salvyano: “Pelo menos é um filme bem intencionado e feito sem a idéia preconcebida de lucro imediato. Ainda bem.”¹⁷⁸

2. 4. 4. O homem que passa (1949)

Enquanto Cajado Filho filmava *Estou aí?*, Moacyr Fenelon preparava *O homem que passa*, voltando assim ao gênero melodramático que havia caracterizado sua estréia

¹⁷⁶ LEE, Fred. “*Estou aí?*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 22 fev 1949. *Apud.* GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 149.

¹⁷⁷ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Um *Comité* de Defesa e outras notícias...” *Panfleto* (81). Ano III. Rio de Janeiro: 2ª sem. mar 1949, p. 22.

¹⁷⁸ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Um *Comité* de Defesa e outras notícias...” , cit.

como “produtor independente” em *Obrigado, doutor*.¹⁷⁹ O argumento da quarta realização da Cine-Produções Fenelon/Cinédia era de autoria do escritor Pedro Bloch, na época um conhecido autor de radioteatro. Assim, novamente Fenelon optava pelo diálogo com a dramaturgia radiofônica, certamente por conta do êxito de público de *Obrigado, doutor*.

Foi Rodolfo Mayer, em uma de suas visitas à Cinédia, quem apresentou Pedro Bloch a Moacyr Fenelon. Após uma primeira conversa, Bloch foi convidado a escrever um original. De acordo com uma crônica publicada em *O Mundo*, a história de *O homem que passa* “é o drama que cada homem carrega consigo. Apanhado no meio de uma multidão, um homem é projetado no cenário de uma história de grande força impressionista.”¹⁸⁰

Essa descrição sumária sugere tanto um drama psicológico quanto um filme de crítica social. Os comentários do cronista Luís Giovannini – que também se baseava na publicidade do filme, já que ele ainda estava sendo realizado –, tenta realçar a segunda tendência:

Depois de *Poeira de estrelas*, Moacyr Fenelon, merecidamente considerado um dos homens mais sérios do cinema nacional, resolveu rodar a história de Pedro Bloch, *O homem que passa*, cujo enredo põe em foco a vida de um “joão da silva” qualquer, numa grande cidade, herói que pode ser qualquer indivíduo, sem os preciosismos das grandes atitudes e dos grandes arrancos. Pura e simplesmente o “homem” cotidiano, com seus pequenos problemas, suas modestas aspirações, suas lutas. Mas, apesar de tudo, com uma substância dramática que nada teria a invejar dos personagens da tragédia grega. Uma tragédia humana, compreensiva, real.¹⁸¹

Depreende-se que o crítico da *Folha da Noite* procurava associar o novo filme de Fenelon à corrente neo-realista italiana, então em franco sucesso entre o meio intelectual e a crítica cinematográfica de esquerda no Brasil. Como parte das filmagens de *O homem que passa* foram realizadas em São Paulo, Giovannini – que morava

¹⁷⁹ Anuário 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁸⁰ JORGE, Manoel. “Pedro Bloch escreve uma história para o cinema”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 fev 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁸¹ GIOVANNINI, Luís. “Protagonistas de *O homem que passa* externam sua opinião sobre o filme”. *Folha da Noite*. São Paulo: 30 abr 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

naquela cidade – aproveitou para entrevistar o ator principal, Rodolfo Mayer. Este, assim descreveu o seu personagem:

Devo confessar que nesta nova película de Fenelon, o meu papel é mais difícil do que [em] *Obrigado, doutor*. Interpreto nele a figura de um jornalista, tipo introspectivo, que vive um drama interior intenso e que precisa transmiti-lo ao público, sem lançar mão de outros meios que não a mímica e os gestos.¹⁸²

A sinopse de *O homem que passa*, inclusa no livro *50 anos de Cinédia*, afasta qualquer possibilidade de associação com o neo-realismo:

É um drama com ingredientes de psicanálise, que narra a história de um homem atormentado por um complexo de culpa, em razão do suicídio de uma mulher que lhe dedicava uma paixão não correspondida. Gradativamente o personagem principal entra em crise e sua paranóia aumenta quando começa a sofrer alucinações, sentindo-se atraído pela mulher e perseguido por seu melhor amigo.¹⁸³

Uma lista de personagens sugere um drama passado em ambientes sofisticados: há uma Dra. Martha, interpretada por Lizette Barros, e um Mordomo Ventura (Manoel Rocha). Por outro lado, Mário, o personagem vivido por Rodolfo Mayer, é um jornalista. Ele se apaixona por Suzana (Lydia Stuart), uma professora. Não são profissões de gente rica. A inadequação entre personagens e cenários incomodou o cronista de *Radar*, Clóvis de Azevedo:

O ambiente não é real. Onde se viu um jornalista, que vive de seu trabalho e de alguns romances ter a casa luxuosa que tem? E a professorinha com um apartamento daqueles? E um guarda-civil tão amável? Isso não é bem Brasil!¹⁸⁴

Apesar disso, prossegue Azevedo, a fotografia é “nítida, limpa” e, “quando a câmera passeia por São Paulo”, ela é “simplesmente surpreendente”, ele exclama. “Cenas de rua muito boas (é verdade que algumas delas já tinham sido vistas em um

¹⁸² GIOVANNINI, Luís. “Protagonistas de *O homem que passa* externam sua opinião sobre o filme”, cit.

¹⁸³ ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 150.

¹⁸⁴ AZEVEDO, Clóvis de. “*O homem que passa*”. *Radar*. [Rio de Janeiro]: dez 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

complemento nacional) e magníficas visões da cidade.”¹⁸⁵ A julgar pela avaliação de Clóvis de Azevedo, o que interessava a Fenelon nas filmagens externas de São Paulo era muito mais mostrar a cidade em imagens do tipo “cartão-postal” do que integrá-la ao drama do protagonista.

Fred Lee, de *O Globo*, também elogia a fotografia de Aphrodísio P. de Castro – “excelente” –, mas, ao contrário do cronista de *Radar*, acha que os “ambientes” de Cajado Filho “enriquecem e dão bastante verdade aos cenários”, além de serem de “bom gosto”. O que o desagrada – como à maioria dos comentaristas que escreveram sobre *O homem que passa* – é a artificialidade da encenação e dos diálogos. Tal como em *Obrigado, doutor*, a opção de Fenelon em levar ao cinema o estilo da dramaturgia radiofônica é francamente condenada:

Lá está o excesso de literatura, a frase microgênica – com insistentes repetições: “Fiz tudo, tudo...”, etc.; com insistência no nome dos personagens: “Doutor Mário, o senhor disse... Doutor Mário, quero ir embora... Vou sim, doutor Mário...” – como se diz no diálogo radiofônico, para que o ouvinte marque bem o personagem em cena; lá está a ação lenta e o ritmo lento da narrativa, além da própria lentidão do diálogo; lá estão mais de dois terços da ação narrada sobre as imagens – em vez de diretamente apresentada – e, por fim, a predominância de valores essenciais acústicos, em vez de visuais – como o caso do relógio, por onde o filme atinge ao clímax.¹⁸⁶

A queixa relativa à “ação narrada sobre as imagens” decorre do fato de que, novamente, Moacyr Fenelon havia feito uso do *flash-back*, aparentemente de forma mais insistente do que em *Obrigado, doutor*. O personagem de Mário conta a sua história a um conhecido em uma mesa de bar (interpretado por Álvaro Aguiar). O então jornalista Jorge Ileli chegou a visitar os estúdios da Cinédia enquanto se rodavam essas cenas. Seus comentários a respeito de Rodolfo Mayer – e da dinâmica das filmagens – são curiosos:

Ficamos bem impressionados com a atenção, o cuidado e a dirigibilidade de Rodolfo Mayer. É um artista consciente. Ensaia várias vezes a mesma cena para si mesmo, para

¹⁸⁵ AZEVEDO, Clóvis de. “*O homem que passa*”, cit.

¹⁸⁶ LEE, Fred. “*O homem que passa*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 nov 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

o diretor, para o teste de som e, finalmente, para ser feito o *take*. O apuro e o desvelo de Rodolfo Mayer são tais que, raramente, a filmagem da cena é repetida. Muitos espectadores atribuíram a clareza da linguagem de Rodolfo Mayer em *Obrigado, doutor!* a um vício radiofônico. Podemos observar que é o seu modo de falar. É natural a sua clareza de linguagem.¹⁸⁷

O resultado das atuações, no entanto, foi reprovado por Fred Lee e por Alex Viany. Os intérpretes estão todos “muito ‘amarrados’”, afirma o primeiro, e dizem os diálogos com uma “sobriedade exagerada”. A estreante Lydia Stuart é fotogênica, mas “estática demais”. Já Mário Lago tem naturalidade e dicção correta, mas “dá idéia de sofrer paralisia das pernas”.¹⁸⁸

Alex Viany, escrevendo sobre o filme em *A Cena Muda*, lamenta-se por ter de falar mal, pois a equipe é composta de dois amigos – Moacyr Fenelon e Pedro Bloch. No entanto,

A história é fraca, fraquíssima, e o cenário do autor está muito mais perto do rádio – e não do bom rádio que ele é capaz de fazer – do que mesmo do cinema. A narração na primeira pessoa é sempre óbvia, supérflua, irritante. O ritmo é arrastado. As personagens são mal delineadas e inconvincentes.¹⁸⁹

Viany salva alguns atores – Rodolfo Mayer, Lisette Barros, Cahuê Filho – mas as atrizes principais, Lourdinha Bittencourt e Lydia Stuart, são “os pontos mais fracos do elenco [...] essencialmente anti-cinematográficas”.¹⁹⁰

2. 4. 5. ...Todos por um! (1950)

O último filme da Cine-Produções Fenelon/Cinédia, *...Todos por um!*, foi certamente o mais achincalhado pela crítica. Iniciado em 29 de junho de 1949, durante os trabalhos de dublagem de *O homem que passa*, o carnavalesco dirigido por Cajado Filho deve ter sofrido mais duramente as conseqüências da crise financeira dos estúdios

¹⁸⁷ ILELI, Jorge. “Cinema brasileiro”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 21 mar 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁸⁸ LEE, Fred. “*O homem que passa*”, cit.

¹⁸⁹ VIANY, Alex. “Telas da cidade”. *A Cena Muda* (51). Vol. 29. Rio de Janeiro: 20 dez 1949, p. 51.

¹⁹⁰ VIANY, Alex. “Telas da cidade”, cit.

de São Cristóvão que – como se verá no Capítulo 5 – culminou no rompimento da parceria entre Gonzaga e Fenelon, em novembro de 1949, e no fechamento da Cinédia, quase três anos depois.

...*Todos por um!*, como o título indica, era uma paródia do clássico de Alexandre Dumas. O cronista Jonald a divulgou em sua coluna na revista *A Cena Muda* como uma “sátira moderna”.¹⁹¹ O material de imprensa que consegui coletar sobre o filme não permite reconstituir a trama, o que é uma pena, pois o crítico do *Correio Paulistano*, Walter Rocha, chegou a considerar o argumento “original” e “bem ideado”.

Repetindo a dupla de *Estou aí?*, Colé e Celeste Aída, Cajado Filho incluiu em sua comédia números musicais com Emilinha Borba, Black-Out, Cyro Monteiro, Trio Guarás, Floripes Rodrigues e César de Alencar. Mas a principal atração desse filme não era propriamente um “astro” da música ou do rádio, mas da política: Edmundo Barreto Pinto, um dos fundadores do Partido Trabalhista Brasileiro.

Tendo sido eleito deputado federal pelo PTB em 1946, Barreto Pinto foi cassado em maio de 1949 por quebra de decoro parlamentar, quando uma foto em que aparecia posando solenemente de fraque e cueca ganhou as páginas de *O Cruzeiro*, uma das revistas de maior circulação do país. Barreto Pinto foi o primeiro deputado cassado da história republicana do país. Em junho – quando as filmagens de *...Todos por um!* foram iniciadas – a sua fama estava no auge.

O ex-deputado tinha especial atração pelos holofotes da mídia. Depois da cassação, decidiu investir na carreira teatral, montando uma companhia e produzindo espetáculos. O desejo de celebridade deve ter sido a única razão pela qual Barreto Pinto aceitou o convite para participar como ator em *...Todos por um!*, já que não há dados indicando que ele tenha participado da produção. De acordo com uma reportagem publicada em *O Mundo*, a idéia de convidar o deputado cassado partiu do próprio Moacyr Fenelon.¹⁹² E não se tratava de uma ponta: Barreto Pinto era o “cabeça do elenco”, como informa uma nota de imprensa.¹⁹³ De fato, nos anúncios publicados nos jornais, o nome de Barreto Pinto vem antes de todos os outros, em destaque. Sérgio

¹⁹¹ JONALD. “Cinema brasileiro. Tomadas e panorâmicas”. *A Cena Muda* (7). Vol. 30. Rio de Janeiro: 14 fev 1950, p. 26.

¹⁹² JORGE, Manoel. “Assim não é possível!...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 fev 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁹³ “OS ARTISTAS de *Todos por um!*”. *S. veículo*. [Rio de Janeiro]: 04 [fev] 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Augusto informa que Colé e o Trio Guarás faziam D'Artagnan, Athos, Portos e Aramis, enquanto Barreto Pinto, “por incrível que pareça”, interpretava Luís XIII.¹⁹⁴

Mas a presença do escandaloso ex-deputado não ajudou na recepção do filme por parte dos críticos, se é que não contribuiu para a rejeição total:

Todos por um é um dos piores filmes realizados ultimamente no Brasil. A história deveria ser uma paródia de *Os três mosqueteiros*, mas, na realidade, nem chega a ser história. É apenas um acúmulo de mau gosto, com diálogos mal feitos e números de dança insuportáveis. As cenas vão surgindo na tela, desconexas, sem sentido, sem ter ao menos um pouco de beleza convencional do teatro revista. Cajado Filho não possui o menor senso de cinema. Filmou pedaços de uma possível história, tentando, com alguns toques apimentados, esconder o vazio da película.¹⁹⁵

Apesar de ter achado boa a idéia de parodiar *Os três mosqueteiros*, Walter Rocha lamenta que ela tenha se perdido “pela pobreza da interpretação dos ‘artistas’, que não estão em condições de representar coisa alguma diante da objetiva.” Além do mais, a fotografia é “escura”, o filme é repleto de defeitos técnicos “em qualquer dos seus elementos” e a direção de Cajado Filho “inexistente”. Para o crítico interino de *O Globo*, é mesmo “impossível falar da parte interpretativa de um filme a que falta tudo”.

Os personagens passam diante da câmera, falando, fazendo gestos, num triste arremedo de interpretação. O som, estridente e irregular, e a fotografia sempre mal iluminada, completam a fraqueza do espetáculo. *Todos por um* é uma tentativa de filme, que faz o cinema brasileiro retroceder ao estágio de *show*. Sem plano nem direção, seus frágeis elementos de estrutura não conseguem provocar o menor riso. É um triste espetáculo. E um espetáculo triste.¹⁹⁶

“Sai-se do cinema acabrunhado”, diz Juan Arrégui, da *Tribuna da Imprensa*. Em meio a uma “história inconsistente, tome lá marchas e sambas, com uma encenação de circo suburbano, *girls* terríveis, o não menos terrífico Cyro Monteiro”. Nem mesmo

¹⁹⁴ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁵ INTERINO. “*Todos por um*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 09 fev 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁹⁶ INTERINO. “*Todos por um*”, cit.

Manoel Jorge, sob o pseudônimo de L. Fernandes, salvou o filme: “Diante de filmes como ...*Todos por um!* Luiz de Barros está a merecer um ‘viva!’...”¹⁹⁷

Os filmes da Cine-Produções Fenelon/Cinédia não constituem um conjunto homogêneo: há desníveis entre um e outro título, bem como intenções e estratégias diferenciadas, seja na idealização de um cinema de nível “artístico”, seja no investimento em espetáculos mais “comerciais” – ou, ainda, na junção dessas duas linhas.

De qualquer forma, o programa de produção estabelecido por Moacyr Fenelon em associação com Adhemar Gonzaga procurou superar as limitações características do cinema brasileiro do final dos anos 1940, realizando filmes que pudessem responder, ao mesmo tempo, aos anseios de uma renovação temática e formal e à necessidade de sedimentação de um público para o produto brasileiro. Essa era a discussão em pauta, por exemplo, em uma revista popular de grande circulação como *A Cena Muda*:

Nada se pode dizer com certeza sobre o nosso cinema, ou sobre os seus rumos. O americano, por exemplo, tecnicamente perfeito, marcha com a técnica em punho e com a bilheteria no pensamento, esquecendo-se da arte, que afinal, é a base da coisa. Já o europeu, tecnicamente pobre, refugia-se, com inteligência, na arte, e colhe triunfos consecutivos, que o capacitarão a melhorar a técnica. Referimo-nos, é claro, à técnica material. O nosso, também pobre de técnica, e sem conta no banco, em lugar de procurar a arte, procura ainda o sucesso fácil de bilheteria, empunhando o estandarte carnavalesco. Seja como for, 1948 deve decidir qualquer coisa. Ou o cinema brasileiro envereda pelo caminho da seriedade ou descamba definitivamente para o mais desenfreado comercialismo, que é o caminho mais fácil para a completa degradação.¹⁹⁸

Em relação ao quadro acima traçado, os filmes da Cine-Produções Fenelon/Cinédia procuraram ocupar uma linha intermediária. Não por acaso, o diálogo com o rádio – em suas vertentes melodramática e carnavalesca – tinha por objetivo resolver essa difícil equação.

¹⁹⁷ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel] “*Todos por um*”. *S. veículo*. S. local: [1950], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

¹⁹⁸ ARNALDO, J. “Será que agora vai mesmo?” *A Cena Muda*. Vol. 28 (8). Rio de Janeiro: 24 fev 1948, p. 03.

É curioso notar que a consciência dessa dualidade se faz presente no interior mesmo dos filmes, seja na inclusão de um número musical em um melodrama como *Obrigado, doutor* – desta vez não uma canção popular, mas um concerto de piano no Teatro Municipal –, seja na cena inicial do carnavalesco *Estou aí?*, que parodia a seqüência do assassinato em *Obrigado, doutor*, inclusive utilizando a mesma trilha sonora e uma decupagem semelhante: Colé sobe as escadas, abre a porta do quarto e fecha o semblante. Tira um revólver do bolso e atira. Ouve-se um grito feminino. Ponto de vista de Colé: no canto do quarto, um rato morto justifica o tiro.

2. 5. A produção planificada e o perfil do “produtor independente”

Já foi visto que, em 1948, a experiência da produção associada com a Cine-Produções Fenelon não era uma novidade para Adhemar Gonzaga: ela teve um importante antecedente nos filmes co-produzidos com Wallace Downey e sua Waldow Filmes, em 1935. Sendo assim, quais elementos diferenciariam a parceria entre Fenelon e Gonzaga da que a precedeu?

Em primeiro lugar, a utilização consciente e articulada do termo “produtor independente” aplicado a uma das partes – no caso, o produtor-diretor Moacyr Fenelon. Em seguida, o desempenho eficiente da *produção planificada*, que possibilitou um ritmo contínuo e um volume de produção considerável (cinco títulos), superando a marca fatídica do primeiro ou do segundo filme. Por fim, a experimentação de diversos “gêneros” (do melodrama ao carnavalesco), evidenciando certas preocupações de caráter artístico que não se colocavam como prioritárias na associação Waldow-Cinédia.

Esses três aspectos conjugados conferem uma evidente singularidade ao encontro da Cine-Produções Fenelon com a Cinédia S.A., não só em relação às experiências anteriores, como em relação ao próprio contexto em que ele se deu, isto é, a segunda metade dos anos 1940.

Em relação ao rótulo “produtor independente” absorvido por Fenelon, é importante frisar que não se trata de um uso meramente retórico do termo; ele também serve a uma distinção estratégica, de caráter estritamente profissional. O “produtor independente” quer se diferenciar do simples diretor contratado, bem como do produtor-financiador ou do dono de estúdio. Isso não significa ser um amador, um diletante, ou

aquele cineasta bissexto que realiza um filme de cinco em cinco anos – daí a necessidade de uma produção planejada.

Assumindo através da imprensa o termo “produtor independente”, e estabelecendo como modelo a produção associada com um grande estúdio, Fenelon procurou construir para si o perfil de um *profissional autônomo inserido na indústria*. Esse profissional se porta, ao mesmo tempo, como um criador e um pequeno empresário; ocupa-se com a *qualidade* e a *viabilidade* da produção, alternando projetos pessoais de maior risco com filmes mais objetivamente atrelados ao mercado.

É essa estratégia e é esse uso específico do termo “independente” que irão marcar a trajetória e o discurso de Fenelon a partir de 1948. Eles se tornam ainda mais evidentes quando se compara a atuação de Fenelon com a de outros realizadores da segunda metade dos anos 1940, bastando para tanto citar dois nomes significativos: Silveira Sampaio e Luiz de Barros.

2. 5. 1. *Silveira Sampaio e o cinema amador*

O médico, escritor, ator e encenador José da Silveira Sampaio notabilizou-se sobretudo no teatro como autor de comédias de grande sucesso, tais como a *Trilogia do herói grotesco* (1948-9), composta pelas peças *A inconveniência de ser esposa*, *Da necessidade de ser polígamo* e *A garçonière de meu marido*. Ainda adolescente, com 17 anos de idade, Sampaio foi premiado em 1931 pela peça *Futebol em família*, que escreveu em parceria com Arnaldo Faro, colega da Faculdade de Medicina. Em 1933, já fazia crônicas para o *Diário Carioca* e contos para outros jornais.

O primeiro trabalho profissional em cinema se deu na Atlântida, em 1945, quando elaborou o roteiro de *O gol da vitória*, filme dirigido por José Carlos Burle. Naquele mesmo ano, juntamente com o advogado João Novais de Souza e um sócio espanhol, Amâncio Rivera Rodriguez, fundam a Centauro do Brasil Cinematográfica Ltda., com um modesto capital de Cr\$ 60 mil e o propósito de atuar na produção, distribuição, exibição e em “serviços gerais de laboratório”.¹⁹⁹ Após dirigir dois filmes curtos, Sampaio forma o grupo Os Cineastas, do qual também faziam parte Novais de

¹⁹⁹ “RESUMO dos documentos arquivados e registrados. Dia 13 de dezembro de 1945. Contratos: Nº 6.744 – Centauro do Brasil Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 03 abr 1946, p. 4914.

Souza, os também médicos Flávio Cordeiro e Samuel Markenzon, e o jornalista Darcy Evangelista.²⁰⁰

O filme de estréia de *Os Cineastas*, produzido pela Centauro do Brasil, foi uma sofisticada comédia futurista intitulada *Uma aventura aos 40*, escrita e dirigida por Silveira Sampaio, com Flávio Cordeiro como o protagonista. O filme foi saudado como “uma das mais agradáveis surpresas do ano”²⁰¹, e Sampaio comparado a Sacha Guitry, famoso comediógrafo e cineasta russo radicado na França.²⁰² *Uma aventura aos 40* surpreendeu positivamente à crítica não apenas por causa de suas qualidades evidentes, tais como o humor refinado e a leveza da narrativa e da encenação, ainda hoje notáveis, mas também porque o filme foi o resultado de uma *produção amadora*.

Os cronistas repisam esse aspecto: tratava-se de um filme “rodado sem recursos”, “uma autêntica produção de amadores [...] entretanto, que película interessante!” Em *Uma aventura aos 40*, tirando os diretores de fotografia Antônio Leal e F. M. L. Mellinger, “tudo é novo: a empresa [...] os artistas [...]”; o filme teve a maior parte de suas cenas rodadas em exteriores, e Sampaio dirigiu o filme “assim como quem não quer”. Apesar disso, o resultado é surpreendente e não se pode chamá-lo de um “cineasta improvisado”. Contando com tão bons colaboradores, é de se imaginar o que não poderá fazer em condições melhores, “com maior conforto técnico, e sem a preocupação de arranjar o capital necessário”.²⁰³

O caráter de amadorismo não foi escamoteado pelo grupo que, ao contrário, soube capitalizá-lo em proveito próprio. Já nos letreiros de apresentação de *Uma aventura aos 40* há um texto explicativo e irônico no qual *Os Cineastas* se declaram de fato amadores e quase se desculpam pelo filme realizado, prometendo na próxima fazer melhor. O que poderia ser um ponto extremamente negativo tornou-se, assim, um simpático diferencial de grande apelo publicitário.

²⁰⁰ MIRANDA, Luiz Felipe de. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990; HEFFNER, Hernani. “SAMPAIO, Silveira” (Verbete). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de. *Op. cit.*, pp. 486-7; e “RESUMO dos documentos arquivados e registrados”, cit.

²⁰¹ “AS COTAÇÕES da semana. *Uma aventura aos 40*.” *A Cena Muda* (22). Vol 27. Rio de Janeiro: 03 jun 1947, p. 31.

²⁰² “AUMENTA a indústria cinematográfica brasileira”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 13 maio 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

²⁰³ “AS COTAÇÕES da semana. *Uma aventura aos 40*”, cit.; RUIZ, Roberto. “Novos caminhos para o cinema nacional”. *A Cena Muda* (11). Vol 27. Rio de Janeiro: 18 mar 1947, pp. 18-9; “AUMENTA a indústria cinematográfica brasileira”, cit.

Ocorre, ainda, que o amadorismo também foi bem resolvido na própria forma do filme. O grupo

Não pretendeu esconder as suas dificuldades técnicas, transformando-as, simplesmente, em vantagens, fazendo com que aquilo que naturalmente poderia parecer uma deficiência viesse a ser, pela pura habilidade, persistência e vontade de acertar dos cineastas, fator positivo, qualidade a ser destacada. Faltou um aparelho de som mais aperfeiçoado [...] Pois então, fizeram um filme narrado, com diálogos intercalados, para quebrar a monotonia. Passaram a melhorar o *script*, [o que] não requer dinheiro – que lhes falta – mas inteligência – que eles têm de sobra [...].²⁰⁴

Uma aventura aos 40 terminou por receber, em 1948, cinco dos principais prêmios da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos: melhor filme, melhor roteirista, argumentista e diretor (Silveira Sampaio) e melhor ator (Flávio Cordeiro).²⁰⁵

Apesar de todo o sucesso da primeira realização, Os Cineastas não prosseguiram, e Silveira Sampaio passou a se dedicar ao teatro, deixando incompleto o seu segundo filme, *As sete viúvas de Barba Azul* (iniciado em 1948) que, a julgar pelos comentários publicados na imprensa, seguiria o mesmo estilo de *Uma aventura aos 40*, sendo ainda uma produção amadora.

Em 1949, a Centauro ressurgiu no noticiário especializado anunciando uma sociedade com a Proarte (Filoteca Cultura), produtora de Affonso Campiglia, para a produção de *A inconveniência de ser esposa*.²⁰⁶ Esse projeto também não foi à frente, e a peça foi levada ao cinema no ano seguinte por um ex-integrante do grupo Os Cineastas, o médico Samuel Markenzon, com produção de Moacyr Fenelon. Retornarei a esse filme em outro capítulo; por ora, basta dizer que ele marca, para o seu produtor,

²⁰⁴ “*UMA aventura aos 40*”. *Democracia*. Rio de Janeiro: 05 mar 1947, p. 11. Hernani Heffner informa que o filme foi em parte rodado ao ar livre com a câmera escondida e sem som, “procedimentos instaurados pelo neo-realismo que só viriam a ser largamente utilizados nos anos 60”. HEFFNER, Hernani. “SAMPAIO, Silveira”. (Verbete). In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de. *Op. cit.*, p. 487.

²⁰⁵ “A ABCC distribuiu seus diplomas anuais”. *A Cena Muda* (16) Vol 28. Rio de Janeiro: 20 abr 1948, p. 04.

²⁰⁶ RECORTE de jornal, sem indicação de título, veículo, local e página. [Rio de Janeiro: 1949]. Arquivo Cinédia; “UNIÃO de duas produtoras: Proarte e Centauro unidas para realizar grandes produções”. *Cine-Repórter*. São Paulo: 25 dez 1948, p. 10; e “PROARTE”. [Anúncio]. *Cine Repórter* (701). Ano XVI. São Paulo: 25 jun 1949, p. 21.

um momento de transição entre a Cine-Produções Fenelon e a Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.

Diante da demora de Silveira Sampaio na conclusão de *As sete viúvas de Barba Azul* e da insistência no método amadorístico de produção, os elogios logo cedem à desconfiança. O cronista Manoel Jorge, nas páginas de *O Mundo*, afirma que o filme vai sendo feito “sem a preocupação de tempo, aproveitando dias disponíveis e horas de folga, exatamente debaixo do critério que orientou a execução de *Uma aventura aos 40*.” Mas desta vez esse critério é visto como algo de totalmente negativo, pois nenhum produtor deve se escorar em “empreendimentos que não respeitem normas profissionais inalteráveis”. Em seguida, Manoel Jorge cita a Atlântida e Moacyr Fenelon como exemplos a serem seguidos. A produtora teve êxito porque soube acostumar o público a esperar pelos seus filmes em épocas certas. E acrescenta:

Essa é uma das razões para justificar a aceitação obtida por Moacyr Fenelon, com seus filmes. Se um filme é levado a cabo sem preocupação de datas, com tempo suficiente para corrigendas e aperfeiçoamentos, pode estar solucionando o lado artístico: – que para muitos é o essencial – mas não está dentro das conveniências da indústria, onde cada trabalho terá de ser cumprido em prazos inflexíveis.²⁰⁷

Não é possível rodar um filme por mais de um ano, como vinha acontecendo com *Estrela da manhã* (Jonald, 1950), ou mesmo por meses a fio, como é o caso de *As sete viúvas de Barba Azul*; afinal, ambos poderiam resultar em obras-primas, mas quem sofreria com os atrasos e os rombos nos orçamentos? O produtor. “É preciso que esse lado não deixe de ser olhado, de vez que é ele, até, a pedra lapidar de muitas iniciativas.”²⁰⁸

Por trás das argumentações de Manoel Jorge estão os ensinamentos de um realizador que será particularmente reconhecido (mas também duramente criticado) pela sua extrema rapidez: Luiz de Barros.

²⁰⁷ JORGE, Manoel. “As atividades dos Cineastas”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 17 jun 1949, p. 05.

²⁰⁸ JORGE, Manoel. “As atividades dos Cineastas”, cit.

2. 5. 2. Luiz de Barros e o cinema de produtor

Tendo iniciado sua carreira de diretor e produtor ainda no período silencioso, Luiz de Barros era, em meados dos anos 1940, um cineasta veterano, com um respeitável currículo de mais de 30 filmes. Mas isso não o credenciava à condescendência da crítica. Frequentemente achincalhado e acusado de ser um diretor péssimo, desleixado, improvisador, avesso às regras mínimas da gramática cinematográfica, quando não o “pior diretor de cinema do mundo em todos os tempos”²⁰⁹, Luiz de Barros costumava responder com ironia pela imprensa, convidando os críticos a participarem de suas produções a fim de observar na prática como se fazia um filme, deixando em troca, para a equipe, seus inestimáveis conhecimentos de teoria.

Não se trata aqui de analisar o confronto entre Luiz de Barros e a crítica, mas sim, situá-lo no contexto das discussões até aqui examinadas em torno de modelos e alternativas de produção. A trajetória desse cineasta e suas declarações a respeito dos problemas centrais que envolvem a realização de um filme no Brasil são de extraordinário interesse para a compreensão dos sentidos que o termo “produção independente” vai adquirindo na passagem dos anos 1940-50.

Já em 1946, na coluna que mantinha no *Diário Trabalhista*, vamos encontrar Luiz de Barros discutindo a questão do cinema independente como reflexo da luta entre “a idéia e o mercantilismo”.²¹⁰ O dado surpreendente não é, porém, a escolha do assunto, mas o seu ponto de partida: o cinema hollywoodiano. Afinal, no momento em que Luiz de Barros escreve, são raríssimos – quando não inexistentes – os cronistas que buscam articular qualquer tipo de relação entre Hollywood e o cinema brasileiro tomando como base o conceito de “produção independente”.

O que motiva Luiz de Barros a tratar desse assunto são as recentes declarações de Frank Capra, “o genial diretor de filmes de Hollywood”, afirmando que “a indústria [do cinema] será salva pelos independentes.” Libertando-se dos grandes estúdios, escreve Luiz de Barros, Capra e outros produtores teriam reencontrado a independência

²⁰⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “O cinema brasileiro exige proteção”. *Panfleto* (13). Ano I. Rio de Janeiro: 1ª sem. nov 1947, pp. 21-3. O autor endossa os comentários de Moniz Vianna em *Correio da Manhã*, nos quais se afirmava que ...*E o circo chegou* (Luiz de Barros, 1940) era o “pior filme do mundo”.

²¹⁰ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 12 jul 1946, p. 06.

que lhes possibilitaria filmar com “originalidade, idéias e estilos novos e técnica própria”. Tratava-se na verdade de superar um impasse estrutural:

Os estúdios consideram o cinema, antes de tudo, como indústria. E assim sendo, acima de qualquer consideração está o fator bilheteria. Forçaram-se os grandes romances, fazendo-os acabar de acordo com o gosto do público, torcem-se as idéias, padronizam-se os argumentos e as feições das produções. Mas, no meio intelectual de Hollywood, na roda dos *producers* e dos diretores melhor credenciados como perfeitos realizadores, acha-se que isso traz, para os filmes americanos, monotonia e uniformidade.

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) é então situado como o “primeiro grito de revolta” dos que compreendem o cinema como “algo mais do que indústria”. Esse “grito”, informa Luiz de Barros, foi seguido por muitos outros: dos 350 filmes produzidos por Hollywood em 1945, 122 são “independentes”. A questão está em saber se esses filmes podem ou não se sustentar nas bilheterias, e se os “produtores independentes” dispõem de recursos suficientes para enfrentar os grandes estúdios. Para uma determinada parcela do público espectador – “as platéias cultas [...] o povo melhor educado” – os “independentes” “forçosamente vencerão”; afinal, trata-se de defender a finalidade ideal do cinema, qual seja, “criar verdadeiras obras primas, onde os diretores, os produtores, livremente, pudessem dar largas aos seus sentimentos artísticos imprimindo à sua obra a sua personalidade”.

Luiz de Barros conclui o artigo com um acento de melancolia:

Tanto desejo eu para o nosso cinema, que, infelizmente, não pode se libertar das comédias e filmes musicados de Carnaval, porque são esses que lhe garantem a vida, por ora, e que oferecem renda capaz de suavizar a grande percentagem que reservam para si os exibidores menos patriotas.²¹¹

Ou seja, se nos Estados Unidos o “cinema independente” encontra espaço, é porque lá há uma indústria desenvolvida; não é o caso do Brasil, onde tudo está por se fazer e não se pode fugir, pelo menos por enquanto, às fórmulas que garantem o retorno de bilheteria aos produtores. Note-se que, nesse processo, certos exibidores (os “menos patriotas”) também interferem, ficando com uma parte excessiva do lucro e não abrindo

²¹¹ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”, cit.

espaço para o filme nacional. Além do mais, o que os “independentes” produzem lá fora é uma arte de vanguarda, a exemplo de *Cidadão Kane*, e isso requer não apenas um público numeroso, mas igualmente culto. Donde se conclui – de acordo com Luiz de Barros – que o termo “produção independente” não encontra uma real aplicação no contexto brasileiro.

As preocupações do cineasta e cronista não se voltam para essa hipotética figura do “produtor independente” – alguém que, teoricamente, deveria assumir ao mesmo tempo as funções de direção e produção de um filme. Para Luiz de Barros, muito mais urgente seria valorizar a figura do *produtor*, simplesmente, isto é, daquele que “põe à disposição do diretor todas as necessidades, todas as facilidades, todos os elementos que este necessita para levar a bom cabo a sua direção.” Esse produtor (que, explica Luiz de Barros, “não é o homem que dá o dinheiro e sim o que o aplica”) deve ser um aliado do diretor, entendendo suas necessidades e desejos. Somente um bom entendimento entre o “diretor de produção” e o “diretor de filmagem” garantiria a boa qualidade do trabalho.²¹²

Diante disso, é compreensível que Luiz de Barros critique o modelo de produção amadorístico: “Para se produzir um bom filme não se pode gastar meses e às vezes anos, como fazem alguns, pois o tempo encarece a produção”, diz ele em entrevista a Pedro Lima.²¹³

Esse erro é ainda mais nocivo quando o amador se torna produtor associado de um estúdio. Na coluna de 08 de novembro de 1946 do *Diário Trabalhista*, Luiz de Barros toca na questão de forma didática:

[...] atendendo-se que o cômputo de 3 mil cruzeiros diários para o orçamento de despesas de um estúdio como a Cinédia, fornecendo o que ela fornece quando trabalha em co-produção, é mais do que módico, um produtor que ocupe seus estúdios por 9 ou 10 meses, contrariando todo o mundo lá dentro, pois, não entendendo do assunto, vai aprender a procurar acertar com as inúmeras repetições e refilmagens de cenas, que maiores prejuízos dão ao estúdio e laboratórios, não atendendo a conselho de técnicos experimentados, essa pessoa dá à Cinédia, no mínimo uma despesa de 900 mil cruzeiros, a quanto vão os 3.000 cruzeiros por dia, despesa essa que, com os 50% que

²¹² BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 25 jan 1947, p. 06.

²¹³ BARROS, Luiz de. *Apud*. LIMA, Pedro. “O caminho mais curto”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 10 jul 1949, pp. 10 e 04.

lhe caberão da renda, dificilmente serão amortizados, enquanto esse co-produtor, de fora, não gastou nem a 3ª parte, naquilo que lhe competia pagar e no qual o fator tempo não exerce a menor influência sobre o seu maior ou menor custo. Assim, estamos certos afirmando que levar-se mais de 4 a 6 semanas na rodagem de um filme é tudo quanto há de mais amadorismo e demonstra a mais absoluta incompetência.²¹⁴

Fecha-se, assim, um círculo no interior do qual, naquele momento, não haveria espaço para um tipo de produção como *Uma aventura aos 40*. Ainda que ela pudesse comprovar ser possível realizar filmes inteiramente fora dos estúdios, seria sempre uma exceção à regra, e um produtor não pode viver de exceções. Ao fator tempo alia-se a necessidade de produzir em quantidade, pois as rendas de um filme – descontadas as percentagens devidas ao exibidor e ao distribuidor, bem como aos sócios e eventuais financiadores – só são amortizadas a longo prazo. Além do mais, cinema é atividade de risco: ninguém pode prever com exatidão se um filme dará público ou não.

Compreende-se, dessa forma, a estratégia de um realizador como Moacyr Fenelon ao produzir, no espaço de um ano e nove meses, cinco filmes em associação com a Cinédia. Ao mesmo tempo em que se promovia como “produtor independente”, isto é, como um profissional autônomo inserido na indústria, buscava otimizar ao máximo o uso dos estúdios como forma de evitar uma perda ainda maior das receitas.

Em comparação com Luiz de Barros, a postura de Moacyr Fenelon é bem menos pragmática, procurando conciliar ambições pessoais como diretor (os dramas *Obrigado, doutor* e *O homem que passa*) com filmes diretamente voltados para o mercado (as comédias *Estou aí?* e *...Todos por um!*), ou mesmo uma mistura dessas duas propostas (*Poeira de estrelas*). Em 1947, meses antes de deixar a Atlântida, o diretor de *Fantasma por acaso* confessava a Manoel Jorge:

Sempre quis que o cinema brasileiro deixasse aquele aspecto de “chanchada” em que parecia escorregar. Meu desejo [era] que os filmes levassem, além do natural divertimento e dos lampejos de arte que o fotógrafo, o iluminador ou qualquer um de nós seja obrigado a mostrar – levassem – dizia – como que uma espécie de mensagem,

²¹⁴ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 08 nov 1946, p. 06.

de filosofia, de ensinamento, como a querer explorar o terreno cultural, educacional, que é outra das facetas – talvez a menos rebuscada – da Sétima Arte.²¹⁵

Mas se esse idealismo torna Moacyr Fenelon relativamente distante de Luiz de Barros, igualmente não se pode situá-lo no mesmo universo de Silveira Sampaio e do grupo Os Cineastas. O modelo “amadorístico” de *Uma aventura aos 40* e de *As sete viúvas de Barba Azul* não corresponde ao programa proposto pela Cine-Produções Fenelon, tanto em termos estéticos e temáticos – não se hesita em produzir um carnavalesco como *Estou aí?* – quanto do ponto de vista do planejamento da produção.

Assim, tomando-se como base o caso de Moacyr Fenelon, é possível verificar que o termo “produtor independente”, na virada dos anos 1940 para os 50, significou a defesa de um determinado perfil diferenciado de profissional integrado ao mercado de trabalho – ou, para usar as expressões correntes, de um “produtor independente” inserido na “indústria”.

O que interessa reter não é a aparente contradição que existe no interior dessa proposta, mas o fato de que, no contexto da segunda metade dos anos 1940, ela efetivamente serviu como um discurso eficiente na legitimação de uma determinada estratégia competitiva de abertura e delimitação de espaços específicos no interior de um exíguo mercado de trabalho, no qual determinadas posturas e esquemas de produção deveriam ser aceitos ou terminantemente recusados. Definir-se como “independente” era afirmar-se a um só tempo como um *profissional técnico*, como um *homem de idéias* e como um *produtor executivo*. Entre 1948 e 1953, Moacyr Fenelon soube como ninguém encarnar esse perfil.

2. 6. O sistema de cotas: um sistema-padrão

No modelo da produção associada, tradicional no cinema brasileiro e entre os “produtores independentes”, é possível identificar uma visível disparidade entre os gastos assumidos pelos estúdios e aqueles arcados pelos produtores autônomos.

Tomando como exemplo o caso da associação entre a Cine-Produções Fenelon e a Cinédia S.A., verifica-se que o estúdio de Gonzaga cobria uma grande parte dos

²¹⁵ FENELON, Moacyr. *Apud*. LUIZ, Fernando [pseud. JORGE, Manoel]. “Será o artista um produto do diretor?” *Democracia*. Rio de Janeiro: 09 mar 1947, p. 14.

custos de produção dos cinco filmes programados. Estes custos incluíam: 1) o trabalho dos funcionários de escritório, de parte da equipe técnica e dos operários do estúdio; 2) o uso dos equipamentos de câmera, iluminação e maquinária; 3) a carpintaria e a construção dos cenários; e 4) a utilização da infraestrutura dos palcos de filmagem, da sala de montagem e do laboratório.

Por outro lado, uma parcela considerável da equipe técnica principal dos cinco filmes produzidos por Fenelon e Gonzaga – o operador de câmera Robert Mirilli, o fotógrafo de cena Silvio Carneiro, o cenógrafo e diretor de arte José Cajado Filho, o assistente de direção Walter Duarte e o montador Rafael Justo Valverde – era contratualmente ligada a Fenelon, a quem cabia pagar ou negociar os respectivos salários. Era também responsabilidade de Fenelon providenciar todo o material sensível para as filmagens.²¹⁶

Esses gastos, no entanto, não cobriam a totalidade dos orçamentos. Atores e atrizes principais e secundários; maestros, músicos, cantores e cantoras; bailarinos e coreógrafos; direitos autorais para os compositores; móveis e objetos de cena; transporte, alimentação e hospedagem para filmagens fora do Rio de Janeiro; figurino e material cenográfico, além do eventual aluguel de espaços para filmagem fora dos estúdios e demais gastos extras – todos esses itens demandavam recursos que estavam fora do alcance tanto do estúdio quanto do produtor autônomo. O principal mecanismo utilizado para contornar ou cobrir esses outros gastos – integralmente ou ao menos em parte – era o chamado *sistema de cotas*.

O próprio modelo da produção associada, conforme foi visto, implicava no uso do sistema de cotas de participação, inicialmente entre os dois principais sócios, isto é, o produtor-diretor e o estúdio. Assim, o sistema está nos fundamentos do próprio esquema de sustentação de grande parte da produção cinematográfica brasileira de longa-metragem durante os anos 1930, 40 e 50. Tratava-se, além disso, de um acordo

²¹⁶ Um documento pertencente ao Arquivo Cinédia informa a relação de uma parcela inicial do material sensível 35 mm, preto e branco, de propriedade de Moacyr Fenelon, que foi depositado no dia 06 de fevereiro de 1948 na Cinédia para as filmagens de *Obrigado, doutor*: três latas de 120 m de negativo Plus X; cinco rolos de 600 m de negativo de som duplo; cinco latas de 120 m de negativo Super XX; cinco rolos de 600 m de duplicating positivo; um rolo de 600 m de duplicating negativo; um rolo de 300 m de filme positivo Ferranea; dez rolos de 300 m de negativo Plus X. Segundo as notas do diário do estúdio, no dia 12 de fevereiro houve novo depósito de filmes virgens pertencentes a Fenelon, mas a quantidade não é especificada. Em 10 de março, foram enviados mais dez rolos de negativo de som marca Dupont para o estoque. Em 14 de abril, segundo o mesmo diário, depositou-se outro lote de negativo de imagem e som; novamente, não há informações sobre a marca e a quantidade desse terceiro lote. Não se tem informação sobre a origem desse material. Além de providenciar esses insumos, Fenelon também mandou confeccionar refletores, que foram utilizados nas filmagens de *Obrigado, doutor*.

estritamente privado: produtores, estúdios e demais cotistas eram investidores particulares de risco, sem quaisquer bases de garantia caso a iniciativa fracassasse.

Mais do que um mecanismo de produção, o sistema de cotas estabeleceu parâmetros ideológicos de discussão que mobilizaram críticos, jornalistas, produtores, distribuidores e exibidores. O cronista, repórter e radialista Manoel Jorge foi certamente quem mais destaque deu ao assunto.²¹⁷

Ex-assistente de produção de Luiz de Barros em *Esta é fina* (1948), *Fogo na canjica* (1948) e *Eu quero é movimento* (1949), Manoel Jorge foi também publicista da Cine-Produções Fenelon, organizando as campanhas de lançamento dos filmes co-produzidos por Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga.²¹⁸ Seus textos são especialmente valiosos por historiarem, no calor da hora, as transformações no sistema de produção e de financiamento do cinema brasileiro do final dos anos 1940 e início da década seguinte.

Em artigos, crônicas e reportagens, Manoel Jorge dedicou-se inúmeras vezes a explicar com clareza o sistema de cotas. Diz ele, em 1948, nas páginas de *Diretrizes*:

Num filme existem duas espécies de verba: a de participação na produção – estúdio, laboratório, direção, etc. E a segunda verba – despesas em geral, com artistas etc. – tudo que depende de dinheiro para ser liquidado. Dinheiro esse que é obtido de uma ou mais pessoas. Hoje em dia está em moda a divisão do custo do filme em cotas de dez mil cruzeiros.²¹⁹

²¹⁷ Nascido no Rio de Janeiro em 05 de maio de 1917, Manoel Ferreira Jorge começou a se interessar por cinema na adolescência, no final dos anos 1920, e desde cedo se tornou fã ardoroso do cinema brasileiro, influenciado pelas leituras de *Cinearte*. Em 1935, ingressou no Curso de Direção Cinematográfica da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, coordenado por Oduvaldo Vianna. Cinco anos depois, sob influência de Celestino Silveira, radialista e cronista de cinema, fundador de *Cine-Rádio Jornal*, Manoel Jorge ajudou a constituir o Clube dos Fãs Cinematográficos, que fazia sessões no Cinema Império – onde inclusive foi exibido *Limite* (Mário Peixoto, 1930). O Clube dos Fãs fazia visitas periódicas aos estúdios de cinema. Quando a Atlântida surgiu, Manoel Jorge foi um de seus mais entusiasmados divulgadores, tendo sido também um de seus acionistas-fundadores. Data daí sua ligação com Moacyr Fenelon. Escrevendo em *Cine-Rádio Jornal* e logo ingressando no rádio como cronista da Educadora (mais tarde, Rádio Tamoio), Manoel Jorge tinha como foco os assuntos atinentes aos estúdios brasileiros. Fundador, em 1945, da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, inaugurou na mesma época, na Rádio Mayrink Veiga, os programas *Club dos Fãs* e *Cine Reportagens*. Em 1948, passou para a Rádio Emissora Continental, com o programa *Cinema e Teatro em Revista*.

²¹⁸ Cf. “*ESTA é fina* vem aí”, cit.; MENEZES, Joaquim. “Bom companheiro Manoel Jorge”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 04 maio 1964, s/p.; e “MANOEL Jorge”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: [1956], s/p. Recortes de jornal pertencentes ao Arquivo Cinédia.

²¹⁹ JORGE, Manoel. “Como é feito o cinema no Brasil”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 26 out 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Uma das práticas comuns era tentar abater algumas dessas despesas seguindo um sistema adotado pelas companhias teatrais, isto é, pedindo a colaboração de “casas comerciais” para que estas fornecessem “móveis e objetos de decoração das cenas”. Uma “valiosa cooperação”, visto que os estúdios brasileiros não possuíam “museus próprios”. Em troca, garantia-se a publicidade, nos créditos do filme, para os “industriais e comerciantes que [emprestassem] utilidades para figurarem num filme nacional”.²²⁰

Essa fórmula, no entanto, podia valer tanto para quem fornecia ou emprestava objetos e materiais para as filmagens quanto para quem de fato subscrevia cotas de participação em dinheiro, conforme se verifica pelas informações que o assistente de direção dos filmes da Atlântida, Paulo Machado, deixou ao pesquisador Máximo Barro:

[...] a Atlântida não dispunha de cacife para bancar sozinha uma produção. Os orçamentos beiravam os Cr\$ 880.000,00. A produtora emitia cotas de Cr\$ 10.000,00 de participação, compradas principalmente por algumas firmas que sempre andaram nos letreiros de agradecimentos: Sotelino, Miguel Adjusti. Ruy [Pimentel] Lima, da diretoria [da Atlântida], trabalhava na [Companhia Imobiliária] Kosmos [S.A.] e lá revendia.²²¹

O exemplo da Atlântida indica que o uso do sistema de cotas era generalizado, não se limitando aos pequenos produtores. Para Manoel Jorge, aliás, a Atlântida, através

²²⁰ JORGE, Manoel. “Compensação de favores”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 21 maio 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Nos créditos iniciais de agradecimentos de *Obrigado, doutor, Poeira de estrelas e Estou aí?*, por exemplo, alguns nomes aparecem mais de uma vez: Mobiliária Moderna, Relojoaria República, Linha Aérea Transcontinental, A. F. Costa Ltda. e Rodrigues de Almeida Cia. Ind. S.A. Outros “colaboradores” são: Mário Xavier, Casa Lohner, Medina & Cia., La Royal, A Cristaleira, Cruzeiro do Sul, Panair e N.A.B., Telespeaker do Brasil, Mesbla S.A., Casa Sequeiros e S. Pedro Roupas S.A. (*Obrigado, doutor*); Pianos Schwartzmann, Casa Jardim, Casa Flor, Walter Pinto, Rádio Tespis, A Noiva, A Cristaleira, Casa Goulart e Luiz Sá Cia. Ltda. (*Poeira de estrelas*); Móveis Sadime, Princesa dos Cristais, Motores Marelli, Fábrica de Malas Progresso, Casa Cristalino, Produtos Socacia, Transportadora Manduca e Cia. Fornecedora de Materiais (*Estou aí?*).

²²¹ BARRO, Máximo. *Op. cit.*, pp. 156-7. Ruy Pimentel Lima assumiu o cargo de diretor-tesoureiro em 07 de julho de 1945, substituindo Charles Massy Browne, que era primo dos Burle. Cf. “ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 07 de julho de 1945”. *Diário Oficial* (Seção I) (127). Vol. 2. Ano LXXXIV. Rio de Janeiro: 11 jul 1945, p. 12081. Segundo Manoel Jorge, Lima era “responsável por um dos principais departamentos de uma grande companhia de capitalização”. Ironicamente, ele complementa: “Ruy Lima é o Ministro da Fazenda dos Estúdios Burle-Severiano, onde o ‘dr. Paulo’ [Burle] é o ‘Chefe do Governo’ e seu mano Zequinha uma espécie de Ministro das Relações Exteriores, não esquecendo o Ministro do Trabalho que outro não é senão o nosso amigo Moacyr Fenelon, sobrando para o sr. Ribeiro Júnior uma vaga de ‘ministro-sem-pasta’...”. Cf. FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Para quem gosta de cinema...” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 22 nov 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

dos irmãos Burle, teria sido uma espécie de pioneira no uso desse esquema, quando, no início dos anos 1940, instituiu “o engenhoso plano da incorporação cinematográfica, que é como juridicamente deve ser chamado o sistema de cotas [...]”.²²²

Evidentemente, a integralização de um orçamento por meio de cotas exigia um trabalho de convencimento desses possíveis sócios. Em geral, os produtores trabalhavam com agentes ou corretores encarregados de “vender” as cotas de participação, o que demandava manter um mínimo e constante círculo de relações profissionais ou de amizade com os “capitalistas”, ou seja, industriais, comerciantes, ou mesmo – o que era bem mais raro – pessoas ricas que simplesmente se mostravam interessadas em investir no cinema.

O argumento mais usado para atrair cotistas apelava para os grandes lucros que poderiam advir da atividade cinematográfica. Um anúncio publicado em *Diretrizes*, em março de 1948, não poderia ser mais explícito:

GANHE DINHEIRO NA CERTA!...
...sendo cotista-produtor de filmes nacionais
O MELHOR NEGÓCIO DO MOMENTO!
Peça uma visita, sem compromisso,
ao agente da
“A.C.N.” –Tel 42-5037
(Ed. Rex, S. 614)
A única agência especializada do Brasil²²³

No entanto, como provar que esse ou aquele filme faria sucesso?

No caso da Atlântida a questão se invertia: não se tratava de convencer os cotistas, mas de atendê-los em uma exigência básica e, na verdade, muito simples: ter encabeçando o elenco dos filmes as maiores bilheterias do cinema brasileiro daquele

²²² JORGE, Manoel. “Em funcionamento a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 mar 1950, p. 06.

²²³ “GANHE dinheiro na certa!...” [Anúncio]. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 03 mar 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. Não se sabe que “agência especializada” é essa; no entanto, o recorte de jornal vem com a seguinte anotação manuscrita de Pedro Lima: “É negócio do Me. Jorge”. Se for correta a anotação do crítico de *O Jornal*, Manoel Jorge não apenas era o publicista da Cine-Produções Fenelon, mas provavelmente também agia como corretor negociando cotas de participação. Vale ressaltar que, em março de 1948, Manoel Jorge escrevia reportagens para *Diretrizes*, onde foi publicado o anúncio. Nesse mesmo período, Fenelon estava em plena filmagem de *Obrigado, doutor*, na Cinédia.

momento, os comediantes Grande Otelo ou Oscarito.²²⁴ Isso era possível com a Atlântida, que mantinha sob contrato exclusivo esses dois astros. Mas que garantia semelhante poderia um “produtor independente” oferecer?

Entende-se assim a estratégia de Moacyr Fenelon – e de quase todos os outros produtores daquele momento, exceção feita a iniciativas no estilo de Silveira Sampaio em *Uma aventura aos 40* – ao contratar nomes conhecidos do grande público como Rodolfo Mayer e Lourdinha Bittencourt, cantores-atores como Cyro Monteiro, Emilinha Borba e Ronaldo Lupo, comêicos como Colé Santana e Celeste Aída, além da insistente intenção de acertar em cheio no “gosto popular”, adaptando programas radiofônicos como *Obrigado, doutor*, e investindo no gênero carnavalesco e no melodrama. Isso tudo para não falar da associação com a Cinédia, “marca” que avalizaria qualquer iniciativa de Fenelon e que tinha em seu currículo êxitos de bilheteria como *Alô...! Alô...! Carnaval!* e *O ébrio*.

O sistema de cotas (incluindo aí a própria lógica da associação entre um produtor autônomo e um estúdio) não era, portanto, apenas uma forma de levantar recursos para um projeto, mas sim *o próprio ponto de partida* para a concepção desse projeto. Evidentemente, esse ponto de partida interferia, informava e na maior parte dos casos acabava por orientar a escolha de temas, atores e gêneros, determinando, assim, o próprio tratamento estético a ser dado a cada filme.

2. 6. 1. Este mundo é um pandeiro: *contradições do sistema*

Os estrondosos sucessos de *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), produção e distribuição da Atlântida, que ficou cinco semanas em cartaz somente no Odeon²²⁵, e de *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946), produção e distribuição da Cinédia, também exibido por cinco semanas somente no cine Madureira²²⁶, estabeleceram parâmetros de difícil superação. Ambos – igualmente realizados a partir do sistema de cotas – pareciam demonstrar de forma inapelável a viabilidade de se investir em filmes brasileiros.

O caso de *Este mundo é um pandeiro* merece ser aqui examinado, pois é esse filme que tornará evidentes os limites e as ambigüidades do sistema de cotas, marcando

²²⁴ Paulo Machado em depoimento a BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 157.

²²⁵ AUGUSTO, Sérgio. *Op. cit.*, p. 111.

²²⁶ ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 109.

no meio cinematográfico carioca um ponto de virada na defesa de um outro modelo de financiamento para o filme brasileiro. Mais uma vez, essas reflexões encontrarão uma importante caixa de ressonância nas crônicas e reportagens de Manoel Jorge.

O filme de Watson Macedo, que recebe de Moniz Vianna a denominação de “bazar de tolices”²²⁷, é saudado por Manoel Jorge em *Diretrizes*²²⁸ como um acontecimento extraordinário, justamente por ter quebrado todos os *records* de bilheteria, instituindo “uma fase de verdadeiro reboiço” no meio cinematográfico. Já se vinha sentindo o interesse do público pelo cinema brasileiro, não exatamente “por este ou aquele estúdio”, ele diz, mas “por esta ou aquela marca”. Ocorre que muitos filmes de sucesso – e Manoel Jorge cita *Fantasma por acaso*, *O ébrio* e *Trampolim da vida* (Franz Eichorn, 1946) –, escapavam da óbvia receita do filme carnavalesco. O fenômeno de *Este mundo é um pandeiro*, no entanto, repunha a questão em outros termos:

A rigor, *Este mundo é um pandeiro* não é propriamente um filme de Carnaval. Carnavalesco ele o foi no lançamento, estreado como se sabe na segunda-feira da semana que precedia o Reinado de Momo. Carnavalesco pode ter sido também pela inclusão de alguns números musicais cantados com sucesso nas ruas e nos salões. Mas, tal como *Segura esta mulher* [Watson Macedo, 1946], exibido na Argentina com o título de *Canta Brasil*, a produção nº 13 da Atlântida ajusta-se a qualquer fase do ano, mesmo as não carnavalescas, e pode ir para o exterior, “sem cheiro de Carnaval”, da mesma forma como o anterior havia ido.

Há nesse trecho da crônica de Manoel Jorge um tom inteiramente diverso daquele que se encontra na crítica cinematográfica do período: *Este mundo é um pandeiro* cumpre sim a função do filme carnavalesco, mas não é ou não precisa ser visto apenas como um filme carnavalesco. Afinal, já há um cuidado por parte da Atlântida em buscar um padrão de qualidade acima da média, mesmo para um filme de caráter mais comercial, e não é por outra razão que o público responde, reconhecendo, para além de um “estúdio” que faz filmes, um filme que leva “a marca” de seu estúdio. O

²²⁷ VIANNA, Moniz. “A burla da Atlântida”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 04 fev 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²²⁸ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Dessa vez vai!...” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 18 mar 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

fato, conclui o cronista, é que *Este mundo é um pandeiro*, “graças aos 2.000 contos já apurados em quatro semanas de filme brasileiro na Cinelândia”, chamou a atenção dos “capitalistas”, abrindo perspectivas mais do que positivas para a produção nacional.²²⁹

Os bons resultados de *Este mundo é um pandeiro* se fazem sentir também no tom otimista do relatório anual da diretoria da Atlântida, e na demonstração de contas da empresa, publicados pelo *Diário Oficial* em abril de 1947:

É com prazer que informamos que, com exceção de *Luz dos meus olhos*, ainda não lançado, todos os demais [filmes] tiveram boa acolhida por parte dos exibidores e do público, o que para nós constitui um forte incentivo para prosseguirmos, nos esforçando sempre no sentido de que a marca “Atlântida”, presentemente bem acreditada, se firme cada vez mais, como símbolo de filmes de boa qualidade.²³⁰

Tamanha animação na verdade não se justificava: apesar do aumento de Cr\$ 3 milhões do capital social, da recente criação de um Departamento de Distribuição (com uma receita de quase Cr\$ 150 mil) e das negociações para a exibição de *Sob a luz do meu bairro* no México e de *Segura esta mulher* na Argentina, noticia-se a sobrevalorização artificial em Cr\$ 1 milhão para a marca registrada “Atlântida”, sem a qual não se cobriria o débito de Cr\$ 1.123.057,80.²³¹

Mas a demonstração de contas foi por fim considerada satisfatória – a ponto de, conforme noticia Manoel Jorge, ter a empresa pela primeira vez mandado fazer cópias do relatório e do balanço de lucros e perdas para distribuir aos acionistas e corretores, “como argumento dos mais eficientes na tarefa de colocar ações da companhia”. E ele continua:

O que tem de extraordinário [na divulgação desse relatório] é o fato de os produtores cinematográficos não mais se envergonharem de fazer uma demonstração de suas

²²⁹ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Dessa vez vai!...”, cit.

²³⁰ “‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil Sociedade Anônima. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 28 de abril de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). (88). Vol 3. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 17 abr 1947, p. 5318. Faziam parte da diretoria: Paulo Burle, diretor-presidente; Ruy Pimentel Lima, diretor-tesoureiro; José Carlos Burle, diretor-secretário, e Moacyr Fenelon, diretor-superintendente. Luiz Severiano Ribeiro Júnior ainda não havia ingressado oficialmente na empresa.

²³¹ “‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil Sociedade Anônima. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 28 de abril de 1947”, cit.

operações. O cinema é já uma indústria brasileira que saiu duma aparente clandestinidade para o plano de outras realizações respeitáveis.²³²

Todos esses aspectos positivos, no entanto, esbarravam em um problema: apenas uma pequena parte dos lucros conseguidos pelo bom desempenho de alguns filmes e pelo esforço dos seus produtores e diretores, membros da diretoria e responsáveis pela administração, retornariam à Atlântida, pois as rendas tinham de ser “repartidas em cotas cuja maior parte não pertence à empresa, por isso que ainda não dispõe de fundos suficientes.” Única forma de se levantar recursos para a produção, o sistema de cotas revelava-se na verdade um empecilho para o crescimento da própria companhia. Não seria o caso então de se pensar em alternativas?

Consiga [a Atlântida] levar a confiança do povo a subscrever um montante de capital que possa ser aplicado no *financiamento integral de suas produções*, advindo, daí em *lucro direto e integral para o estúdio*, e já no próximo ano estaremos vendo compensações bem maiores! [grifos meus]

Para Manoel Jorge, não se trata de contestar a fórmula da sociedade por subscrição popular, mas, ao contrário, de dotá-la de uma eficiência ainda maior, promovendo uma “campanha tenaz” para vender uma quantidade suficiente de ações que garantisse autonomia ao estúdio, reduzindo “ao mínimo a intervenção do capital cotista”. Afinal,

o lucro proporcional do cotista vai direto para ele, já da fatia que compete ao estúdio saem todas as diminuições que o extrato de “Lucros e Perdas” demonstra.²³³ Isto não é propaganda do estúdio! É propaganda do cinema brasileiro!²³⁴

Verifica-se, portanto, um impasse: o produtor, seja ele ligado ou não a um estúdio, seja esse estúdio pequeno ou grande, depende do cotista para levantar recursos;

²³² FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Já dá lucro!” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 20 maio 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²³³ Manoel Jorge se refere aos honorários da diretoria, gratificação do conselho fiscal, aluguéis, ordenados, salários, comissões, fretes e carretos, leis sociais, material de expediente, força, luz, telefone, telegramas, correio, publicidade, viagens, impostos, entre outros gastos. Cf. “‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil Sociedade Anônima. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 28 de abril de 1947”, cit.

²³⁴ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Já dá lucro!”, cit.

no entanto, o cotista é um elemento *heterogêneo* ao meio, e o dinheiro que ele empata nem sempre retorna à atividade cinematográfica, daí a necessidade de se reforçar a *autonomia* – consequentemente, a independência – do estúdio. A saída apontada por Manoel Jorge para a Atlântida, apesar de aparentemente delirante – uma campanha de aumento de vendas de ações populares – tem sua raiz na defesa de um modelo que somente aos poucos vai sendo trazido à tona e apresentado como uma saída ideal: o financiamento integral dos filmes por um só investidor.

Para seguir no exame desse ponto de inflexão a respeito do sistema de cotas, é bastante útil analisar mais detidamente uma outra reportagem escrita por Manoel Jorge, sob o pseudônimo de Fernando Luiz, para o jornal *Democracia*. Datada de 17 de outubro de 1947 e intitulada “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”, a reportagem faz um balanço das recentes transformações do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1940.²³⁵

O texto é bastante determinista ao estabelecer uma linha evolutiva que passa pela adoção de modelos de produção cada vez mais profissionais, culminando na virtual adesão do financiador (o “capitalista”) à causa do cinema brasileiro. No passado, os “primitivos homens de cinema” eram como “calouros em apuros”, realizando filmes aos pedaços, contando com a boa vontade de um ou outro “mais endinheirado”, em um processo amadorístico e descontínuo. O sistema de cotas é apontado por Manoel Jorge como uma continuidade desse processo.

Esse quadro tendia a mudar com alguns recentes acontecimentos, sobretudo com uma nova postura dos que se animavam a investir no cinema brasileiro. Com o sucesso de *Este mundo é um pandeiro* e de *O ébrio*, os “capitalistas” teriam despertado de vez para a lucratividade do negócio. No entender de Manoel Jorge, o que se seguiu foi uma série de tentativas nas quais alguns produtores ou companhias decididamente procuraram tomar para si o encargo de bancar a totalidade dos orçamentos, ou pelo menos a maior parte deles, arriscando financiar por conta própria as suas produções. Alguns casos são citados:

Veio a Cine do Brasil e decidiu-se sozinha a financiar *Jangada*, cuja direção confiou a Raul Roulien que é também o autor da história, e também o que em Hollywood

²³⁵ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel.] “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”. *Democracia*. Rio de Janeiro: 17 out 1947, p. 11.

chamamos de “produtor”, ou seja, o homem que controla o movimento geral do trabalho. [Affonso] Campiglia pôs seus dinheiros à disposição de *Mãe*, *Sargaços* e *Muyrakitã*. Na Imperial, a Tapúia produz filmes sem olhar para despesas não deixando que a troca de mais 10 ou 50 mil cruzeiros se comprometa o aspecto técnico-artístico das obras que realiza.²³⁶

O que está em jogo não é propriamente o elogio à superprodução ou aos filmes caros, mas a necessidade de incentivar a disposição dos produtores em se tornarem, eles mesmos, seus próprios investidores – ou “capitalistas”, no linguajar corrente. Em síntese, trata-se de promover a invenção de um novo tipo de produtor, aquele que *não depende do capital pulverizado em cotas* e que toma para si a responsabilidade financeira da produção.

Ainda que essas qualidades eventualmente pudessem transformar esses estúdios e seus “capitalistas” em verdadeiros “produtores independentes”, já que de fato não dependeriam de outros recursos a não ser os deles próprios para realizarem seus filmes, Manoel Jorge não os trata como tais. Cine do Brasil, Imperial, Tapúia, Proarte (produtora de Affonso Campiglia) e outros são vistos simplesmente como *estúdios* e isso os difere dos produtores autônomos, estes sim identificados pelo autor como “independentes”:

E por falar em produtores independentes, não esqueçamos Araújo Filho e Cláudio Luiz, que, de tão bem sucedidos, ou pelo menos de tão animados com *O malandro e a granfina* [Luiz de Barros, 1946], logo deram início a *O cavalo 13* [Luiz de Barros, 1947] e pensam em outros trabalhos, inclusive um grande musical. Mário Brasini [...] quer também produzir por conta própria, e há quem diga que se irá valer da competência de Moacyr Fenelon para a supervisão de suas realizações. Haja estúdios e produtores independentes não faltarão. E, caso vingue o projeto apresentado à Câmara pelo deputado Hermes Lima, teremos os planejados estúdios do Governo imediatamente arrendados a alguns desses homens que querem levar o nosso cinema para a frente.²³⁷

Assim, os estúdios são a pré-condição para que os “produtores independentes” existam. Verifica-se aqui a mesma contradição apontada por Maria Rita Galvão em “O

²³⁶ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel.] “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”, cit.

²³⁷ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel.] “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”, cit.

desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. No entanto, a carga ideológica do termo, tal como ele é usado por Manoel Jorge, difere inteiramente daquela verificada entre os cineastas e críticos militantes em São Paulo durante a primeira metade dos anos 1950. A contradição maior do discurso de Manoel Jorge não está em desconsiderar a dependência do “produtor independente” em relação aos “capitalistas” donos dos estúdios, *mas no fato mesmo de não denominar como “independentes” esses mesmos “capitalistas”*.

Por um lado, isso atende a um desejo de caracterizar o cinema brasileiro como uma atividade industrial, na qual a existência de estúdios e de produtores autônomos implicasse em uma regra saudável, e não em uma distorção. Assim, não se trata de substituir um pelo outro, mas de pensá-los em conjunto. Por outro lado, a diferenciação entre “independentes” e “capitalistas” preserva a noção de que aos segundos caberia a missão de sustentar os primeiros. Trata-se, portanto, menos de uma ausência de perspectiva crítica em relação ao termo “produtor independente” do que de um apelo consciente ao fortalecimento da figura do “capitalista”.

O dado significativo é que, no momento em que Manoel Jorge escreve (1947) a expectativa de que essa figura surja não está ligada propriamente ao Estado – embora o texto mencione de passagem o projeto do deputado Hermes Lima –, mas à iniciativa privada. E se ela se faz representar por um nome de peso oriundo do meio cinematográfico, tanto melhor. Não surpreende, assim, que o texto de Manoel Jorge termine por fazer o elogio ao fato mais recente que, naquele momento, causava “verdadeira surpresa” no “meio cinematográfico carioca”, e que é apontado pelo autor como a prova maior de que o cinema brasileiro vivia uma nova fase: a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior na Atlântida.

A maior surpresa do momento é essa adesão mais íntima ao setor industrial cinematográfico, dada pelo sr. Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Ele, que se avultara como exibidor. Ele, que tomara o controle da distribuição, que montara seu próprio laboratório e realizava jornais para seus cinemas. Ele, que participava das cotas de vários filmes, vinha agora de subscrever uma grande parcela do capital da Atlântida e tinha à sua disposição um lugar na diretoria. [A novidade] não deixa de ser sensacional. Porque não nos consta que nenhum empreendimento em que aquele senhor se tenha envolvido haja sofrido a desilusão de um fracasso. Nem sabemos de nenhum negócio

cinematográfico que, no justo momento de ser realmente “negócio”, não venha a contar com a adesão do referido capitalista.²³⁸

Dentre os cronistas de cinema, Manoel Jorge está longe de ser o único a louvar a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior na Atlântida, e tampouco este é o único texto que ele vai publicar sobre o assunto. No entanto, o que chama a atenção em sua postura é a estratégia de relacionar o ingresso efetivo de um poderoso exibidor-distribuidor na produção de filmes à necessidade de se criar um *contraponto* ao sistema de produção por cotas de participação.

Em resumo, isso significa dizer que, no contexto do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1940, em que o modelo dominante era caracterizado basicamente pela produção associada e pelo sistema de cotas, a perspectiva de *verticalização* nos setores de produção-distribuição-exibição (representada aqui pela unificação do circuito Ribeiro com a Atlântida e a UCB) era percebida naquele momento inicial como uma bem-vinda exceção à regra e, de certo modo, como uma alternativa ideal aos padrões estabelecidos. Que essa alternativa viesse a ser concretizada justamente por um nome como Luiz Severiano Ribeiro Júnior, ainda não era percebido, em 1947, como um problema maior. Tampouco era possível afirmar, assim de imediato, que a estratégia de Ribeiro Júnior seria mesmo a de abandonar o sistema de cotas – o que, aliás, efetivamente não ocorreu.

Ironicamente, a defesa da verticalização como uma possível alternativa ao sistema de cotas se dá no mesmo momento em que, nos Estados Unidos, as chamadas “oito grandes”, isto é, as companhias integradas – Paramount, Fox, Warner, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, RKO e United Artists – estavam sofrendo um processo antitruste movido pelo Departamento de Justiça norte-americano, processo que as obrigaria a se desfazer das respectivas cadeias de cinema, selando o início do longo declínio do *studio system* e o fortalecimento de diversos “produtores independentes”. Como no Brasil o modelo predominante não era a verticalização, e sim a pulverização da produção por cotas, é lícito afirmar que a estratégia de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, apesar de caminhar no sentido contrário ao que ocorria em Hollywood, não

²³⁸ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel.] “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”, cit.

significava atraso ou mera transposição acrítica de um modelo em decadência, mas, ao contrário, um passo além no quadro da produção de filmes no país.

Entretanto, a leitura positiva que, nesse primeiro momento, Manoel Jorge e outros observadores farão da perspectiva de verticalização da Atlântida, traduz, na verdade, uma ideologia corporativista de defesa da classe produtora, já que se discutia a questão da divisão dos lucros apenas sob a ótica dos mecanismos de produção (o sistema de cotas), menosprezando as complexas relações entre o setor produtivo e os ramos da distribuição e da exibição, a partir dos quais o problema da divisão e do reinvestimento das rendas de bilheteria forçosamente teria de ser colocado de outra forma.

Somente a partir de 1948, quando a luta entre produtores e exibidores se torna mais acirrada e se volta para o próprio campo da regulamentação da exibição de filmes, é que o panorama se redefinirá e as regras desse jogo entre “capitalistas” e “produtores independentes” sofrerão novas e radicais alterações.

Capítulo 3

Os “independentes” e o “truste”

3. 1. Produção, distribuição, exibição: relações naturais?

Em que pese seu impacto de novidade, a entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior na Atlântida, em outubro de 1947, não significava em absoluto que esse exibidor e distribuidor já não estivesse antes ligado à produção de filmes. Na verdade, o seu interesse pelo setor produtivo remete a um período anterior até mesmo à fundação da Atlântida, quando, em 1939, comprou uma pequena participação em cotas de *Aves sem ninho* (Raul Roulien, 1941), produção da Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda. A segunda metade da década de 1940 o verá ligado a diversas iniciativas de produção, participando como cotista de alguns filmes e realizando adiantamentos sobre a previsão de renda de outros tantos. Foi essa última modalidade de atuação, por sinal, que o permitiu tornar-se o principal credor da Atlântida e, em seguida, seu maior acionista.²³⁹

Uma das principais razões que levaram Luiz Severiano Ribeiro Júnior a se engajar mais decididamente no setor produtivo foi o Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, assinado dias antes da posse do recém-eleito presidente, general Eurico Gaspar Dutra. Esse decreto estabelecia o novo regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública e obrigava os cinemas lançadores a exibirem anualmente no mínimo três filmes nacionais de longa-metragem de ficção, classificados como de “boa qualidade” pelo Serviço de Censura.²⁴⁰

O filho de Luiz Severiano Ribeiro – que em meados da década de 1910 começou a construir em Fortaleza aquela que viria a ser, algumas décadas depois, a maior cadeia de exibição do país –, era, em 1946, um jovem empresário de 34 anos que controlava 60 das 120 salas do Rio de Janeiro. Como vice-presidente da Companhia Brasileira de

²³⁹ Cf. HEFFNER, Hernani. “RIBEIRO JR., Luiz Severiano”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p. 460.

²⁴⁰ Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, pp. 401-7. O mínimo de três filmes obrigatórios por ano já estava previsto pela portaria 101, assinada em 12 de outubro de 1945 pelo Departamento Nacional de Informações. Até então, os exibidores estavam obrigados por lei, através do Decreto nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, a exibir apenas um filme nacional de longa-metragem por ano. Cf. “Departamento Nacional de Informações. Atos do sr. diretor”. Recorte de jornal sem indicações de veículo, local e página, com data atribuída de 18 de outubro de 1947, pertencente ao Arquivo Cinédia. Cf. também VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, p. 158; e SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 135.

Cinemas (com seus seis circuitos de exibição) e da Empresa L. S. Ribeiro, atuava no Norte, Nordeste e Sudeste – Belém, Fortaleza, Recife, Petrópolis, Niterói, Rio de Janeiro, Juiz de Fora e Belo Horizonte –, programando mais de 400 dos cerca de dois mil cinemas em território nacional.²⁴¹ A condição de maior exibidor do país decorria de uma política agressiva de arrendamentos e aquisições de salas, iniciada já nos anos 1920 por Severiano Ribeiro pai. Por outro lado, sua posição de liderança no mercado exibidor nacional logo atraiu os interesses das distribuidoras norte-americanas (Fox, Warner, Columbia etc.), que passaram a manter com Ribeiro estreitas e duradouras ligações, alimentando o seu vasto circuito de salas e ocupando, conseqüentemente, a maior fatia do mercado interno.

Tendo estudado Administração em Londres, ainda no começo dos anos 1930, e se engajado nos negócios da família no final daquela década, Ribeiro Júnior ampliou o campo de atuação da exibição para outros setores da atividade cinematográfica, incluindo serviços de laboratório e publicidade, distribuição e produção de filmes.²⁴² Diversos pesquisadores e historiadores do cinema brasileiro já reiteraram o senso de oportunidade de Ribeiro Júnior ao investir no setor da produção justamente quando uma lei ampliava o número de filmes nacionais a serem obrigatoriamente exibidos.

João Luiz Vieira observa que, ao passar à produção, Ribeiro Júnior na verdade atendia ao seu próprio circuito de salas exibidoras, garantindo assim todos os lucros para si. Além disso, o novo dono da Atlântida não se preocupava com uma “política para o desenvolvimento integrado do cinema brasileiro”, pois com a entrada em vigor da nova lei “Ribeiro passou a produzir o estritamente necessário para o cumprimento do decreto, mantendo baixíssimos os custos de produção e obtendo, proporcionalmente, o maior percentual de lucro”.²⁴³

Conforme Anita Simis, o ingresso de Ribeiro Júnior no setor da produção se deu “com o objetivo de, em parte, *contornar* a obrigatoriedade de exibição [de três filmes de longa-metragem por ano] em seu próprio benefício”.²⁴⁴ Quanto ao desinteresse em expandir o volume de produção, José Inácio de Melo Souza lança algumas suposições,

²⁴¹ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 152.

²⁴² HEFFNER, Hernani. “RIBEIRO JR., Luiz Severiano”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Op. cit.*, p. 460.

²⁴³ VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Op. cit.*, p. 160.

²⁴⁴ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 152.

entre elas a ausência de um “nítido empenho capitalista em passar do lucro comercial ao industrial” e o comprometimento com as “multinacionais da distribuição”.²⁴⁵

Como demonstra Simis, as razões pelas quais um exibidor como Luiz Severiano Ribeiro Júnior preferiu manter-se ao lado das companhias estrangeiras, produzindo poucos filmes para o seu próprio circuito de salas, se prendiam às condições estruturais do mercado interno, campo em que a imposição de regras desiguais sempre se fez sentir de forma violenta. Esses problemas existiam há muitos anos, pelo menos desde a segunda metade dos anos 1910, mas só vieram à tona com clareza em meados da década de 1950, quando a paralisação dos estúdios paulistas (Vera Cruz, Maristela, Multifilmes) estimulou a formação de comissões municipais, estaduais e federais de cinema e a divulgação de relatórios elaborados por estudiosos como Cavaleiro Lima, Jacques Dehenzelein, Flávio Tambellini, Luiz Francisco de Almeida Salles, entre outros.

Esses relatórios apontavam, dentre os fatores da crise crônica do cinema brasileiro: 1) uma política de congelamento dos ingressos aliada a violentas distorções nos mecanismos de remessa para o exterior dos lucros auferidos pelas *majors* (70% dos lucros eram exportados ao câmbio oficial, muito mais barato do que o praticado nas transações comerciais comuns); 2) em consequência disso, um mercado exibidor nivelado pelo baixo preço, sem grandes diferenças entre cinemas lançadores e de segunda linha, o que inibia os pequenos exibidores e estimulava a formação de grandes circuitos capazes de sustentar uma *exploração horizontal*, isto é, muitos filmes lançados simultaneamente em vários cinemas durante pouco tempo, ao invés da *exploração vertical*, na qual poucos filmes cumprem etapas sucessivas com públicos (e preços) diferenciados. A necessidade de um volume muito grande de filmes, por outro lado, condicionava o exibidor brasileiro às grandes distribuidoras norte-americanas, que com o aluguel de filmes por lotes de 70 a 80 títulos cada uma, ocupavam a quase totalidade do mercado de salas do país.

Compreende-se, assim, a presença maciça do produto estrangeiro, a atrofia do setor produtivo e o conseqüente desinteresse dos exibidores e distribuidores nacionais em passar à produção. No entanto, essa “passagem” não deixou de existir – bastando citar o caso de Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Contudo, nos anos 1940-50, sua atuação

²⁴⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões: Subsídio para uma história dos Congressos de Cinema*. São Paulo: 1981 [datil.], p. 27.

não se prendia somente à Atlântida, já que como distribuidor e exibidor haveria margem para negociações com outros sócios, inclusive os chamados “independentes”.

3. 2. UCB: entre a “produção independente” e o modelo verticalizado

A UCB (União Cinematográfica Brasileira S.A.) foi oficialmente constituída em 28 de julho de 1947, portanto três meses antes da entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior na Atlântida. A sociedade propunha-se principalmente a distribuir, exibir, importar e exportar filmes nacionais e estrangeiros, mas não se limitava ao setor comercial. Sua diretoria era composta por três cargos: um diretor-presidente, um diretor-gerente e um diretor de produção. Entre as atribuições do diretor-presidente competia-lhe, juntamente com o diretor de produção, “contratar artistas, diretores e técnicos para as produções cinematográficas, fixando seus vencimentos e vantagens”.²⁴⁶ Quanto ao diretor de produção, especificamente, cabia-lhe:

- a) direção e administração dos estúdios; b) a guarda do equipamento técnico da sociedade; c) propor à diretoria a realização de filmes de grande e pequena metragem, apresentando planos, sugestões, estudos e orçamentos, realizando esses filmes quando aprovados pela diretoria; d) propor à diretoria a importação e exportação de filmes; e) propor à diretoria a aquisição de material técnico estrangeiro ou nacional.²⁴⁷

Assim, as atividades de produção, incluindo a realização de filmes de longa-metragem, a criação propriamente artística dos mesmos e a previsão de investimentos em estúdio e equipamentos, já estavam previstas no estatuto da UCB desde o princípio.

O capital social da distribuidora era de Cr\$ 400 mil, sendo que seu principal sócio, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, detinha sozinho metade das ações, ou seja, Cr\$ 200 mil. Os demais acionistas estavam assim distribuídos: José Augusto Siqueira Cavalcanti Rodrigues, Aníbal Pinto de Paiva, Paulo Morais Accioly e Orêncio Alves Tinoco, 40 ações (Cr\$ 40 mil) cada um; os irmãos Eurides e Alípio Ramos completavam a sociedade, ambos com 20 ações, ou sejam, Cr\$ 20 mil cada. No ato de

²⁴⁶ “UNIÃO Cinematográfica Brasileira S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição realizada em 28 de julho de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I) (199). Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 29 ago 1947, pp. 11640-1.

²⁴⁷ “UNIÃO Cinematográfica Brasileira S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição realizada em 28 de julho de 1947”, cit., p. 11641.

constituição da UCB, os cargos de diretor-presidente e diretor-gerente foram respectivamente preenchidos por José Augusto Rodrigues e Aníbal Pinto de Paiva, homens de total confiança de Ribeiro, como se verá adiante. A função de diretor de produção, por sua vez, coube ao advogado e produtor cinematográfico Alípio Ramos.²⁴⁸

A presença dos irmãos Eurides e Alípio Ramos entre os acionistas da UCB e a escolha do segundo para o cargo de diretor de produção merecem um comentário mais detido, pois revelam as intrincadas relações entre produção, distribuição e exibição no cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1940, ao mesmo tempo em que demonstram que a verticalização já vinha sendo tentada por Luiz Severiano Ribeiro Júnior antes mesmo de seu ingresso definitivo na Atlântida.

3. 2. 1. Querida Suzana e o modelo “híbrido”

Em 1943, Eurides e Alípio Ramos constituíram a Cinelândia Filmes Ltda. para a produção semanal dos noticiários cinematográficos *Jornal da Tela* e *Cinelândia Jornal*. No entanto, o passo que garantiu uma projeção maior aos irmãos Ramos, Alípio em particular, não foi a produção desses cinejornais, mas a entrada de ambos na DN (Distribuição Nacional S.A.). Conforme já foi visto no capítulo anterior, essa distribuidora tinha no final da década de 1930 como um de seus principais sócios Alberto Jackson Byington Júnior, proprietário da Sonofilms S.A., e como um de seus diretores Wallace Downey, da Waldow Filmes.

A Distribuição Nacional foi fundada no Rio de Janeiro em 03 de agosto de 1936, e, embora em sua ata de constituição não conste o nome de Byington Júnior, este aparecerá dois anos depois participando de uma assembléia geral extraordinária ao lado de Edgard Batista Pereira, Jorge de Paiva Meira, José Marques Gomes e José Luiz de Souza Lima, como o quinto acionista a completar 99% das ações da empresa.²⁴⁹

As sucessivas gestões de Isaac Raphael Benoliel como diretor-presidente da DN, durante os anos 1938-42, chegaram a resultados positivos, como o lucro líquido de 4:034\$400 relativo ao exercício de 1940. O relatório da diretoria refere-se a esse saldo

²⁴⁸ “UNIÃO Cinematográfica Brasileira S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição realizada em 28 de julho de 1947”, cit., p. 11641.

²⁴⁹ Cf. “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A.” *Diário Oficial* (Seção I) (205). Vol 1. Ano LXXV. Rio de Janeiro: 03 set 1936, pp. 19541-2.; e “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Distribuição Nacional S.A. realizada em 11 de maio de 1938. *Diário Oficial* (Seção I) (126) Vol 1. Ano LXXVII. Rio de Janeiro: 03 jul 1938, p. 11096.

como um exemplo de que a DN estava em uma situação “bastante satisfatória”, sobretudo por conta dos avanços percebidos no setor da distribuição de filmes, que vinha se difundindo “cada vez mais”. A DN estaria, assim, conseguindo atingir “os pontos mais remotos do país”.²⁵⁰

Deve-se ressaltar que aquele período correspondeu a uma nova fase da Sonofilms S.A. que, retomando suas atividades nas instalações recém-adaptadas na avenida Venezuela, em novembro de 1938, conseguiu realizar *Banana da terra*, com direção de Ruy Costa, filmado em dois meses e lançado com sucesso no começo do ano seguinte nos três cinemas da Metro-Goldwyn-Mayer. Além disso, de acordo com um relatório da Sonofilms divulgado em maio de 1939, “grande soma de trabalhos” foi executada “nas diversas seções” do estúdio diretamente para a DN.²⁵¹

Essa situação aparentemente promissora foi abalada por um incêndio que, em novembro de 1940, atingiu a Sonofilms, deixando inacabado o filme *Asas do Brasil*, de Raul Roulien (mais tarde refilmado por Moacyr Fenelon na Atlântida, em 1947), e acarretando o fechamento definitivo do estúdio. No ano seguinte, em 30 de maio, a Distribuição Nacional alterou seus estatutos, propondo a substituição do cargo de diretor-técnico pelo de diretor-superintendente, cujas atribuições, mais amplas do que as que cabiam ao anterior, incluíam responsabilidades sobre as partes financeira, contábil, administrativa, técnica e comercial, além das funções de secretariado. Em 11 de maio de 1942, Romero Rothier Duarte foi eleito diretor-presidente da DN, e Alípio Ramos diretor-superintendente.²⁵²

A gestão Duarte-Ramos também apresentou resultados satisfatórios. O ano de 1944 possibilitou à Distribuição Nacional um lucro líquido de Cr\$ 42.099,60; em 1945, o saldo é menor (Cr\$ 23.379,50) mas, ainda assim, positivo.²⁵³ Já 1946 apresenta em

²⁵⁰ “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Relatório da diretoria”. *Diário Oficial* (Seção I). (144). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 24 jun 1941, pp. 12889-90.

²⁵¹ O relatório não dá informações precisas sobre esses trabalhos, provavelmente curtas e cinejornais. “SONOFILMS, S.A. Relatório da diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária da Sonofilms S.A., a realizar-se em 16 de maio de 1939.” *Diário Oficial* (Seção I) (105). Vol 2. Ano LXXVIII. Rio de Janeiro: 09 maio 1939, p. 10723.

²⁵² “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária de 30 de maio de 1941” e “Ata da Assembléia Geral Ordinária realizada a 11 de maio de 1942”. *Diário Oficial* (Seção I) (259). Vol 1. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 07 nov 1942, pp. 16446-7.

²⁵³ Cf. “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Distribuição Nacional S.A. realizada a 5 de abril de 1945, às 14 horas, na sede social”. *Diário Oficial* (Seção I). (96), Vol 5. Ano LXXXIV. Rio de Janeiro: 28 abr 1945, p. 7786; e “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Distribuição Nacional S.A., realizada a 29 de abril de 1946, às 14 horas, na sede social”. *Diário Oficial* (Seção I) (117). Vol 4. Ano LXXXV. Rio de Janeiro: 25 maio 1946, pp. 7815-6.

seu balanço de lucros e perdas um prejuízo de Cr\$ 53.947,70. A justificativa para esse *deficit* é apresentada aos acionistas no relatório da diretoria datado de 20 de março de 1947:

Se bem examinarmos as contas e cifras do balanço verificamos, entretanto, que não foi aumento de despesas que determinou o prejuízo e sim diminuição de renda. Por outro lado, essa diminuição de renda não provém de menores negócios em jornais e complementos cinematográficos e sim do rompimento prematuro do contrato de distribuição de filmes de grande metragem que conosco mantinha uma empresa produtora nacional.²⁵⁴

A “empresa produtora” à qual se refere implicitamente o relatório é na verdade a Atlântida, que nos anos 1944-5 havia lançado nos cinemas, com distribuição da DN, os filmes *Romance de um mordedor* (José Carlos Burle, 1944), *Não adianta chorar* (Watson Macedo, 1945) e *Vidas solidárias* (Moacyr Fenelon, 1945). O grande sucesso da produtora, *Este mundo é um pandeiro*, dirigido por Watson Macedo, produzido em 1946 e lançado no ano seguinte, foi distribuído pela própria Atlântida; já a partir de 1947, todos os filmes da empresa passaram a ser distribuídos pela União Cinematográfica Brasileira, de Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

Diante disso, conclui o relatório, singelamente:

nada pôde fazer a diretoria da [DN], a não ser promover a produção de filmes de grande metragem para sua própria distribuição. Aliás, *essa nos parece ser a única solução* para o bom andamento dos negócios sociais e será nossa orientação para o ano de 1947.²⁵⁵
[grifos meus]

A “única solução” já estava sendo aventada há pelo menos um ano, a julgar pela entrevista que Alípio Ramos concedeu à *Cine-Repórter*, na qualidade de diretor da Distribuição Nacional e de produtor responsável pelos cinejornais da Cinelândia Filmes. Naquela ocasião (junho de 1946), o assunto do momento era justamente o aumento do

²⁵⁴ “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Relatório da diretoria, balanço geral, conta de lucros e perdas e parecer do conselho fiscal a serem apresentados em Assembléia Geral Ordinária.” *Diário Oficial* (Seção D). (74). Vol 4. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 29 mar 1947, p. 4352.

²⁵⁵ “DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Relatório da diretoria, balanço geral, conta de lucros e perdas e parecer do conselho fiscal a serem apresentados em Assembléia Geral Ordinária.”, cit.

número de filmes brasileiros para exibição obrigatória, sobre o qual Alípio Ramos opinou em tom bastante favorável, anunciando inclusive a decisão de passar da produção de curtas e cinejornais para a realização de longas-metragens, com um projeto intitulado *Querida Suzana*.²⁵⁶

De fato, no ano seguinte à essa entrevista, a comédia *Querida Suzana* (Alberto Pieralisi, 1947) foi realizada, não pela Distribuição Nacional, mas pela Cinelândia Filmes em associação com Luiz Severiano Ribeiro Júnior (Cinegráfica São Luiz), que também era, juntamente com José de Souza Barros, um dos proprietários da Cinematografia Imperial Ltda., um pequeno estúdio improvisado em um galpão situado na Praça da Cruz Vermelha, região central do Rio de Janeiro, onde foi rodado o filme.²⁵⁷

Lançado em 1947 pela UCB nos cinemas da empresa Severiano Ribeiro apenas como uma realização da Cinegráfica São Luiz, *Querida Suzana* é na verdade o produto de um modelo “híbrido”, fruto da união de empresas aparentemente independentes entre si, obedecendo a um sistema de produção típico do cinema brasileiro daquele período (produção associada articulada ao sistema de cotas) mas ao mesmo tempo já prefigurando a ação verticalizada que vai caracterizar a Atlântida. Afinal, *Querida Suzana*, o longa-metragem de estréia da Cinelândia Filmes, havia sido co-produzido, distribuído e exibido por Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

Mas a questão não se resume a isso. Ao produzir e distribuir *Querida Suzana*, Ribeiro Júnior automaticamente punha um ponto final à concorrência da Distribuição

²⁵⁶ “A CINELÂNDIA Filmes passa dos filmes complementares à produção de longa-metragem”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946, p. 13.

²⁵⁷ A Cinematografia Imperial fazia parte dos ativos imobilizados da Companhia Cinematográfica Tapúia, de José de Souza Barros, um nome ligado à exibição. Cf. “COMPANHIA Cinematográfica Tapúia. Relatório da Diretoria.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 jun 1948, pp. 8356-7. Segundo Luiz de Barros, a Imperial pertencia a Ribeiro Júnior. Cf. BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 161. Uma nota em *A Cena Muda* indica que pelo menos desde 1947 Severiano já seria “dono de uma parte daquele estúdio”. Cf. “BOA noite”. *A Cena Muda* (2) Vol 27. Rio de Janeiro: 14 jan 1947, pp. 04-5. A Cinegrafia Imperial serviu de palco para os primeiros filmes de longa-metragem produzidos pela FAN - Filmes Artísticos Nacionais, de Alexandre Wulfes, *Jardim do pecado* (Leo Marten, 1945) e *No trampolim da vida* (Franz Eichorn, 1946); para o primeiro filme produzido pela Tapúia, de J. de Souza Barros, o documentário carnavalesco *Folias cariocas* (Manoel Jorge e Hélio Tys, 1948); além de vários filmes de Luiz de Barros. A serem verdadeiras as indicações de Jonald, cronista do jornal *A Noite*, o filme *Mundo estranho* (Franz Eichorn, 1948), rodado em parte na Imperial, uma co-produção entre Alemanha, Brasil e Argentina falada em quatro idiomas (português, inglês, alemão e castelhano), com cenas passadas na Amazônia, já contava com o interesse ou a participação efetiva de Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Cf. JONALD. “Notas de interesse”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 27 jul 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Cf. também JORGE, Manoel. “A Cinematografia Imperial.” *Democracia*. Rio de Janeiro: 02 out 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia; e COTRIM, Costa. “Assim se conta a história...” *Força da Razão*. Rio de Janeiro: 21 set [1949], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Nacional. Esta, ao contrário do que se previra em 1947, não seguiu produzindo nem distribuindo seus próprios filmes, apesar de contar com a superintendência de Alípio Ramos, teoricamente o maior interessado em que isso acontecesse. Mas em 1947, Alípio Ramos já não era apenas o produtor responsável pela Cinelândia Filmes, ou o diretor-superintendente da DN. Também era o diretor de produção e acionista da UCB.

3. 3. A Comissão Central de Preços e a “política da boa vizinhança”

Em 1948, a União Cinematográfica Brasileira foi alvo de uma acirrada campanha na imprensa, inserida no longo capítulo de uma batalha travada no meio cinematográfico brasileiro (especialmente concentrada no Rio de Janeiro) contra o chamado “truste” do grupo Luiz Severiano Ribeiro, disputa mediada pelo governo federal na qual se envolveram exibidores, produtores e jornalistas.

A origem dessa batalha remonta a 1946. Em 28 de agosto daquele ano, a Companhia Brasileira de Cinemas lançou *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) nos cinemas Vitória, América, Madureira, Floriano e Pirajá.²⁵⁸ Mesmo apresentando excelentes resultados de bilheteria, correu a notícia de que o filme produzido pela Cinédia, cumprida apenas a sua primeira semana, seria retirado de cartaz para que entrasse em exibição a produção hollywoodiana *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, EUA, 1946), com aumento de preços no cinema lançador (Palácio) e circuito. Uma onda de protestos foi desencadeada pelos estudantes ligados à UNE, que depredaram alguns dos cinemas da cadeia Severiano Ribeiro na Cinelândia. Por conta dessa reação, até certo ponto inesperada, a CBC acabou mantendo *O ébrio* em cartaz e adiando o lançamento de *Gilda* para o final do mês de setembro. O protesto dos estudantes, para além do caráter nacionalista de defesa do filme brasileiro, apontou para a necessidade de regulamentação dos preços dos ingressos, provocando a ação do governo federal através da Comissão Central de Preços.²⁵⁹

A CCP estabeleceu a Portaria nº 58, datada de 02 de julho de 1948, pela qual se impunha o tabelamento dos ingressos e uma reclassificação dos cinemas por quatro grupos – A, B, C e D. O parágrafo 13 dessa portaria tratava do sistema de percentagem na locação de filmes, estabelecendo o teto de 40% da renda para o locador, isto é, para o

²⁵⁸ ASSAF, Alice Gonzaga. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 108-9.

²⁵⁹ Cf. GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p. 209.

distribuidor, o importador de filmes ou o produtor. Mais tarde, essa porcentagem foi modificada, sendo aumentada para 42%.

Esse último item é bastante significativo, pois resulta de uma queda-de-braço entre exibidores (liderados por Luiz Severiano Ribeiro) e distribuidores/importadores de filmes estrangeiros. Os representantes das *majors* pressionaram a CCP argumentando que as negociações com os exibidores variavam em torno de 50, 60 e até mesmo 70%, razão pela qual o teto fixado em 40% seria muito abaixo dos preços praticados.

Em 16 de julho, portanto dias depois de estabelecida a Portaria nº 58, o vice-presidente da CCP, major Idino Sardenberg, reuniu em uma mesa-redonda exibidores e importadores para decidir qual seria afinal o teto para a locação de filmes. A reunião começou em clima de aparente harmonia entre ambas as partes, com a apresentação, pelos importadores, das provas de que os exibidores vinham negociando percentagens duas ou três vezes maiores do que a proposta pela CCP. Luiz Severiano Ribeiro (pai de Ribeiro Júnior), que até então mantinha-se calado, aparentemente concordando com as explicações dos distribuidores/importadores, foi instado a dar uma declaração sobre o assunto. Sua resposta foi absolutamente desconcertante: “Nunca em minhas casas exibidoras paguei mais de 40 por cento pela locação de um filme cinematográfico”.

Nenhum dos importadores presentes soube ou quis contestar a afirmação do exibidor. Diante disso, o vice-presidente da CCP encerrou a reunião fechando o teto da locação em 40%, sob o argumento de que se os distribuidores e importadores podiam alugar um filme por essa porcentagem para um exibidor, fosse ele quem fosse, também o poderiam fazer para os demais, a menos que se tratasse de algum tipo de privilégio. Novamente, não houve contestação.²⁶⁰

A derrota dos distribuidores e importadores de filmes estrangeiros teve resposta imediata, com a ameaça das *majors* instaladas no Brasil de suspender a distribuição de filmes norte-americanos e de não renovar contratos com os exibidores. No final de setembro, anuncia-se a vinda de Gerald M. Mayer, então diretor-gerente do Departamento Internacional da Motion Pictures Association of America, para discutir o assunto com a Comissão Central de Preços.²⁶¹

²⁶⁰ A reunião está narrada em “DESARMADOS os distribuidores na sua pretensão de maiores percentagens na locação de filmes”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 17 jul 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁶¹ “PLEITEIAM os americanos absoluta liberdade no comércio de filmes”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

A passagem de Gerald M. Mayer pelo Rio de Janeiro transcorreu em clima de aparente cordialidade. No dia 07 de outubro, o representante de Hollywood entregou a Idino Sardenberg um relatório sobre “os interesses das empresas americanas, quanto à locação de filmes cinematográficos”. Em seguida, recebeu jornalistas e cronistas cinematográficos na Associação Brasileira de Imprensa, onde também funcionava a ABCC (Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos). Na entrevista coletiva, Mayer declarou ter sido recebido “da maneira mais afável” pelo major Sardenberg, o que o levava a acreditar em uma “solução satisfatória” para o caso. E reiterava de forma velada as ameaças das *majors*:

Os produtores que represento não estão olhando o que pode acontecer num dia ou num ano. Aspiramos ver os nossos filmes nas telas do Brasil, durante muitos anos, uma vez que o público brasileiro continua a dispensar-lhe a esplêndida acolhida que lhes têm proporcionado no passado.²⁶²

O vice-presidente da CCP comprometeu-se a convocar novamente exibidores e importadores para debaterem com o representante da MPAA uma solução para o caso. Em outubro de 1948, a CCP decidia pelo teto de 42%. O pequeno acréscimo sinalizava a tentativa de conciliar os interesses, mas ainda assim era um valor bem abaixo do que o pleiteado pelas *majors*. De acordo com o depoimento de Sardenberg, a CCP procurou desempenhar um papel de mediadora “imparcial”:

O debate partiu [...] com a pretensão dos distribuidores de uma margem de 50 por cento; os exibidores a esta proposta, contrapuseram outra, fixando aquela margem em 40 por cento. A CCP deixou livre o debate aos litigantes. No fim, a questão foi fechada pelos distribuidores, reduzindo a sua proposição de 50 para 44 por cento. Só então a subcomissão interveio apresentando como base para os entendimentos, a média aritmética das duas propostas em jogo, ou seja, 42 por cento, sendo então firmado o acordo e ratificada a portaria da CCP.²⁶³

²⁶² “COMISSÃO Central de Preços”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 08 out 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁶³ “CONFLAGRADO o mundo”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 20 out 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

O episódio deixou claro aos observadores que o poder de fogo de Luiz Severiano Ribeiro era suficientemente forte para pesar nas decisões de um órgão do governo, deliberando não a favor, mas *contra* as distribuidoras e os importadores de filmes estrangeiros instalados no país.²⁶⁴ O que se seguiu foi uma curiosa polarização nas análises publicadas na imprensa, em que tanto Luiz Severiano Ribeiro quanto as companhias estrangeiras eram acusados de manobrar os resultados.

Para um cronista como Manoel Jorge, a presença de Gerald M. Mayer no Brasil era a prova de que Hollywood vinha “restringindo os meios e [as] condições capazes de favorecer a desejada e justa expansão do cinema nacional”, pois não só se ameaçava o setor exibidor com a suspensão de contratos e a exportação de “intermináveis abacaxis” como, sob as ordens dos “chefões de Los Angeles”, instruía-se as fábricas de filme virgem, sediadas nos EUA, a reduzirem as remessas para o país, atingindo assim a produção local.²⁶⁵ A evidência não permitiria mais pensar que as “cogitações imperialistas” não passassem de “pura e simples coincidência dos fatos e das coisas”.²⁶⁶ Porém, o que de fato não se poderia admitir era que os filmes brasileiros fossem prejudicados com a escassez do filme virgem: “O Governo diz que ampara o cinema brasileiro. Numa hora dessas é que deveria prová-lo. Tem meios para fazê-lo, e se não fizer estará perdendo a confiança do produtor nacional”.²⁶⁷

Segue em outra direção um artigo publicado no *Correio da Manhã*, não assinado, mas provavelmente escrito por Antônio Moniz Vianna, colunista de cinema que fazia sistemática campanha contra Severiano Ribeiro. Para o articulista, ao contrariar os interesses dos distribuidores e importadores e fixar em 40% a locação de

²⁶⁴ Esse jogo de forças entre Severiano Ribeiro e as *majors* remonta aos anos 1930, justamente quando o primeiro se torna, em maio de 1935, o principal acionista da Companhia Brasileira de Cinemas, arrendando uma série de salas e concentrando o circuito lançador no centro da cidade. Com isso, Severiano conseguiu maior margem de negociação com as distribuidoras norte-americanas, que desde os anos 1920 vinham impondo regras totalmente desfavoráveis ao setor exibidor no que diz respeito aos preços cobrados por filme e à prática do *block-booking*, ou seja, a venda por lote. Ampliando o circuito com a CBC, Severiano cobrava ingressos cada vez mais baixos, tornando o sistema de percentagem pouco vantajoso. Ao mesmo tempo, as ameaças de boicote por parte das distribuidoras norte-americanas já não faziam mais sentido, pois com isso elas deixariam de contar com as principais casas lançadoras da capital federal. A solução implicou no recuo momentâneo das *majors*, o que na verdade só revelava a capacidade das mesmas de sustentarem durante o tempo necessário uma posição de desvantagem para, em seguida, recuperarem o controle. Continuando a lançar os filmes nos cinemas da cadeia de Severiano Ribeiro, as distribuidoras norte-americanas apostavam no reaquecimento do mercado e numa futura readequação dos lucros, a ser negociada em bases menos tensionadas. Cf. GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, pp. 174-5.

²⁶⁵ JORGE, Manoel. “Hollywood faz pressão contra o filme nacional?” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 05 fev 1949, p. 05.

²⁶⁶ JORGE, Manoel. “Menos filme virgem!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 dez 1948, p. 05.

²⁶⁷ JORGE, Manoel. “Menos filme virgem!”, cit.

filmes, a CCP na verdade patrocinava e até regulamentava o “truste” de Severiano Ribeiro, pois a escolha de um *teto* por si só indicava que as porcentagens praticadas poderiam eventualmente ser bem menores. Com isso, perderiam não apenas os distribuidores, “grandes e pequenos”, mas também os produtores nacionais, “que serão, mais do que nunca, meticulosamente triturados”. A argumentação de que os distribuidores de filmes estrangeiros de fato negociavam à base de 50 ou 60% é retomada, desta vez especificando quais seriam os exibidores sujeitos a tais valores:

[...] os distribuidores [importadores] que mantêm com outros exibidores (Vital [Ramos] de Castro, Marc Ferrez, Domingos Segreto, no Distrito Federal) contratos na base de 50%, em alguns casos até de 60%, terão que trocar de locatário, uma vez que, trabalhando na mesma base [40%] o sr. Vital de Castro, por exemplo, e o sr. Severiano Ribeiro, é mais compensador distribuir com o segundo [...] em virtude de seus cinemas se espalharem pelos quatro cantos do país, e, na própria Capital, ter quatro vezes mais cinemas que o sr. Vital de Castro.

Evidencia-se a desvantagem dos “exibidores independentes” em relação a Severiano Ribeiro. Diante disso, pergunta o articulista: “por onde anda aquele inquérito iniciado pela CCP no sentido de apurar a existência de um *trust* de cinemas?”²⁶⁸

É curioso observar como essas duas visões recorrentes no meio cinematográfico – uma relativa à pressão exercida pelas *majors* e a outra acusando a existência de um monopólio de exibição comandado por Luiz Severiano Ribeiro –, naquele momento não estão imbricadas, o que em parte decorre de posições ideológicas diversas sustentadas pelos textos, a primeira de cunho “intervencionista” e a segunda fundamentalmente “liberal”. Ambas, no entanto, referem-se a um problema comum – a fragilidade da produção nacional diante do mercado de exibição.

No caso de Manoel Jorge, trata-se de alertar o Estado para a pressão que fazem as empresas norte-americanas sobre as tentativas de se criar no Brasil uma indústria de filmes, o que ironicamente deveria incluir o grupo Severiano Ribeiro, já que o mesmo fazia parte da indústria a ser protegida; já o *Correio da Manhã*, em chave ideológica bem próxima às argumentações de Moniz Vianna, usa o mote da “produção nacional” apenas como forma de endossar a defesa dos distribuidores de filmes estrangeiros contra

²⁶⁸ “A CCP a favor do exibidor-mór”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 03 ago 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Luiz Severiano Ribeiro, tomando como ponto de partida a acusação da prática monopolista pelo segundo.

A pergunta que encerra o artigo do *Correio da Manhã* acerca do “trust de cinemas” retoma, por sua vez, um significativo episódio acontecido em meio aos trabalhos da CCP, e que dará à disputa entre os importadores e os exibidores uma dimensão bem maior e mais dramática, envolvendo em definitivo a parte que até então mantivera-se retraída, isto é, a classe dos produtores de filmes. Esse episódio decorreu de uma ação vinda não de um produtor, mas de um exibidor: Domingos Segreto.

3. 4. A UCB e o “truste”

Diretor-presidente da Empresa Paschoal Segreto S.A. e ex-presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro, Domingos Segreto era também o proprietário do Cine São José, desde meados da década de 1930 arrendado por Luiz Severiano Ribeiro. O Cine São José era uma peça importante na negociação de Severiano Ribeiro com as *majors*, pois compunha, juntamente com outros cinemas também arrendados pelo primeiro (o Pathé-Palace, de propriedade de Marc Ferrez; o Íris e o Ideal, de João Cruz Júnior) e o circuito da Companhia Brasileira de Cinemas, um conjunto de salas lançadoras centrais, estratégicas para os distribuidores de filmes estrangeiros.²⁶⁹

Em 1948, diante da perspectiva de alterações no mercado cinematográfico, a Empresa Paschoal Segreto não renovou o contrato de arrendamento do Cine São José. Severiano Ribeiro Júnior procurou demover o proprietário dessa decisão; não obtendo sucesso, tentou envolver os demais acionistas da Empresa Paschoal Segreto, aparentemente para tornar frágil a posição de seu diretor-presidente perante os sócios.²⁷⁰ O rompimento entre os dois exibidores veio logo em seguida, sendo levado a público por uma carta de Domingos Segreto ao Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro. A carta, datada de 25 de maio, solicitava em caráter “irrevogável” o desligamento da Empresa Paschoal Segreto do quadro de sócios

²⁶⁹ Cf. GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, pp. 211-2.

²⁷⁰ Cf. SILVA, Celso do Valle. Carta datada de 12 de junho de 1948. *O Globo*. Rio de Janeiro: jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Transcrito em GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, pp. 233-4, nota 44.

daquele Sindicato, devido à atuação do grupo Severiano Ribeiro junto à agremiação. Com isso, resguardava-se

o direito legítimo de vir a público, quando oportuno ou necessário, para denunciar aos poderes da República e à opinião brasileira as manobras celeradas que se processam nos meios cinematográficos visando à constituição de verdadeiro *trust* armado de poderes e influências capazes de esmagar quantos, sem medir sacrifícios, desejem trabalhar pelo progresso da indústria exibidora, desvirtuando as finalidades de nossa associação de classe.²⁷¹

O fato ganhou enorme repercussão, ampliada pelas entrevistas que Domingos Segreto concedeu à imprensa. Nelas, acusava o sindicato dos exibidores de ser manobrado pelo grupo Severiano Ribeiro, representado pelo poderoso exibidor e por seu filho Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Donos do “maior circuito de casas exibidoras do Brasil, com ramificações no Rio, Belo Horizonte, Juiz de Fora e Norte do país”, mantinham sob controle a quase totalidade dos exibidores e dos produtores. Assim, os Severiano Ribeiro constituíam uma “crescente ameaça” aos que desejavam o “progresso da indústria exibidora”. Reagindo a isso é que a Empresa Paschoal Segreto havia se tornado “independente”, no que esperava ser seguida por outros exibidores interessados em constituir um novo sindicato de classe.²⁷²

O que constitui novidade nos depoimentos de Domingos Segreto não é propriamente a acusação de monopólio exercido por Severiano Ribeiro – de resto, uma acusação que pesava sobre o dono da Companhia Brasileira de Cinemas desde os anos 1930.²⁷³ O dado realmente novo na fala de Segreto é a identificação de uma

²⁷¹ SEGRETO, Domingos. “A EMPRESA Paschoal Segreto desliga-se do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 29 maio 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁷² Cf. “NA berlinda o sr. Luiz Severiano Ribeiro”. *A Cena Muda* (24). Vol 28. Rio de Janeiro: 15 jun 1948, p. 04; e “UM *trust*, com tentáculos de polvo, asfixia a indústria cinematográfica brasileira”. *A Notícia*. Rio de Janeiro: 29 maio 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁷³ Observe-se, como exemplo, os dois artigos que Alfredo Sade publica no jornal *A Batalha*, em março de 1935. Neles, o autor acusa os distribuidores-importadores de serem os únicos responsáveis pela ascensão de Luiz Severiano Ribeiro, há pouco tempo dono de 20 salas e agora controlando 35. “Em geral os distribuidores fogem à competição e entregam toda a produção por um ‘X’ qualquer de preço ao segundo exibidor, que [naquele momento era] o sr. Luiz Severiano Ribeiro. E aos primeiros exibidores [Francisco Serrador, Adhemar e Vivaldi Leite Ribeiro e os Irmãos Ponce] pretendem arrancar até a camisa que eles vestem, exigindo a compensação que o segundo exibidor, estribado nas suas 35 casas espelhadas pelos bairros, lhes nega. [...] Antes que o sr. Ribeiro desfrutasse o prestígio da força que tem hoje, os distribuidores cuidavam, à sério, do lançamento dos seus filmes, fazendo publicidade autônoma e exibindo-os com percentagens definidas segundo a classe dos mesmos.” Em outro artigo, Sade prossegue:

distribuidora – a União Cinematográfica Brasileira – como a “espinha dorsal” desse “truste”. Diz o diretor-presidente da Empresa Paschoal Segreto, em entrevista a *A Cena Muda*:

[A UCB, empresa] aparentemente autônoma, é apenas uma distribuidora de filmes produzidos no Brasil, de longa ou pequena metragem, e de filmes avulsos, isto é, de outros produtores menores do estrangeiro, quer americano, ingleses, mexicanos, etc. Pois bem: a UCB cobra ao produtor, para distribuir nos outros cinemas que não pertencem ao circuito do sr. Luiz Severiano Ribeiro, mas dele dependem [...] a percentagem de 20 a 30% sobre o seu resultado financeiro. E os cinemas para exibirem esses filmes, pagam ao sr. Luiz Severiano Ribeiro, cerca de 50% da receita líquida. O saldo é repartido entre o dono do cinema e o produtor. Assim, o sr. Luiz Severiano recebe cerca de 70% da renda do filme, por isso que a UCB lhe pertence sem empatar qualquer capital. Exemplificando: um filme rend[e] dois milhões de cruzeiros. Pela sua distribuição a UCB recebe Cr\$ 400.000,00 (20%). Sobram Cr\$ 1.600.000,00. Desse saldo, 60% são para o sr. Luiz Severiano Ribeiro e o resto, Cr\$ 800.000,00 para o produtor e os donos dos cinemas.²⁷⁴

A denúncia de Domingos Segreto tem um caráter quase inaugural. A partir daí, serão freqüentes na imprensa as exemplificações de “como age o truste”, seguindo todas, basicamente, o esquema traçado por Segreto, inclusive apontando a centralidade da UCB no esquema comercial do grupo comandado por Severiano Ribeiro.²⁷⁵

“O que havia [por parte dos distribuidores-importadores] era a acomodação simplista. Entregavam (com exceção de um ou dois distribuidores) toda a produção ao sr. Luiz Severiano Ribeiro e depois dos filmes fartamente exibidos em seus 20 cinemas, entregavam-nos aos demais exibidores. Estes roíam os ossos que aquele deixava. A maioria dos exibidores independentes não resistindo a esse golpe, não teve outro recurso senão entregar as suas casas ao sr. Luiz Severiano Ribeiro. Este [...] passou a dominar soberanamente o mercado cinematográfico [...]. Daí o pânico entre os distribuidores, que, com 50, 60 ou 70 filmes anualmente importados, tremem diante da expectativa de vê-los mofando nos cofres.” A solução seria “prestigiar” os exibidores “independentes”, como Vital Ramos de Castro. Assim, “o sr. Severiano [teria] de entrar na concorrência. E quem lucraria? O próprio distribuidor. Ainda é tempo para isso. Mais tarde será impossível.” Cf. SADE, Alfredo. “A Cinelândia em pânico! 35 cinemas num *truste*”. *A Batalha*. Rio de Janeiro: 23 mar 1935, s/p., e SADE, Alfredo. “A Cinelândia em pânico! Um caminho no caos”. *A Batalha*. Rio de Janeiro: [24] mar 1935, s/p. Recortes de jornal pertencentes ao Arquivo Cinédia.

²⁷⁴ “NA berlinda o sr. Luiz Severiano Ribeiro”, cit.

²⁷⁵ O *Correio da Manhã* irá repisar esse aspecto, em artigos e editoriais, como sempre usando o “filme nacional” – e também as distribuidoras de filmes europeus – como arma retórica para reforçar as acusações contra o grupo Severiano Ribeiro: “A U.C.B. [foi] o golpe decisivo contra o filme nacional de longa-metragem e contra as novas companhias européias, surgidas após a guerra. Como principal acionista e diretor da Atlântida, nos seus cinemas o sr. Severiano Ribeiro só está interessado em exibir os filmes da sua companhia produtora. Mas no caso de algum outro produtor nacional pretender exibir um

A consequência imediata dessas revelações foi a formação, por parte da Comissão Central de Preços, de uma subcomissão destinada a investigar a existência ou não do monopólio do grupo Luiz Severiano Ribeiro. Em 02 de junho de 1948, o inquérito sobre o “truste” efetivamente tem início.²⁷⁶

Foram chamados a depor na CCP, além do próprio Domingos Segreto, o exibidor Vital Ramos de Castro; o diretor da Agência Nacional, Antônio Vieira de Melo; o ex-diretor da Divisão de Cinema e Teatro do extinto DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), Israel Souto; o cinegrafista e jornalista Paulo Cleto; o presidente da Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda., João Tinoco de Freitas; e os produtores Alexandre Wulfes, Carmen Santos e Adhemar Gonzaga. Todos compareceram, com a significativa exceção de Vital Ramos de Castro, que enviou em seu lugar um advogado, estratégia recusado pela subcomissão.²⁷⁷

De todos os depoimentos, o mais alardeado pela imprensa foi sem dúvida o de Carmen Santos, que narrou as manobras de Luiz Severiano Ribeiro Júnior para, por meio da intervenção de prepostos, retirar da Metro-Goldwyn-Mayer os direitos de distribuição de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948) e, diante da recusa da diretora em distribuir o filme pela UCB, as inúmeras pressões exercidas por Ribeiro Júnior sobre os exibidores de outros estados nos quais o empresário possuía cinemas.²⁷⁸

A participação de Israel Souto na CCP também foi significativa. Por intermédio desse ex-diretor da Divisão de Cinema e Teatro do antigo DIP, outros detalhes atribuídos à prática comercial de Severiano Ribeiro foram revelados, tais como o

filme, quase sempre feito à custa de muito sacrifício, no circuito do monopolizador, o ingênuo é mandado à U.C.B, a distribuidora. Aí se realiza a matança. A distribuidora pede 30% da renda, o exibidor exige 50%. Ora, como distribuidor e exibidor significa Severiano Ribeiro, 80% pertencem a ele. Para o produtor, que teve despesas, arriscou capital, enfrentou dificuldades, restam 20%.” Cf. “CINEMA e truste. Golpe de morte no filme nacional.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 12 jun 1948. Outro exemplo, do mesmo jornal: “As condições impostas [por Severiano Ribeiro] são as seguintes: 30% da renda bruta tocam à UCB [...], 50% ao exibidor [...] e 20% ao produtor do filme que arcou com todo o custo e responsabilidade da realização, ou ao importador, que adquiriu o filme no estrangeiro, muita vez por elevado preço, trazendo-o por conta própria, pagando os impostos alfandegários e as despesas do transporte. Isto no caso da exibição na capital, em cinemas chamados ‘lançadores’. No caso de segundas exibições, a situação se agrava, oferecendo o sr. Ribeiro o que bem entende, já sem se ater a percentagens.” Cf. “A UNIÃO Cinematográfica Brasileira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁷⁶ Cf. “CARMEN Santos confirma a denúncia contra o *truste*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 03 jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁷⁷ “CARMEN Santos confirma a denúncia contra o *truste*”, cit.

²⁷⁸ O caso, narrado em tom de filme de suspense, é detalhadamente reportado por JULIO, Roberio. “Absorvente e implacável o *truste* brasileiro de cinemas. História de uma ofensiva ou a sabotagem organizada contra o filme *Inconfidência*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 09 jul 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

recurso de segurar a estréia de um filme nacional por seis meses, retendo por igual tempo a distribuição da renda obtida. Além disso, afirmava Souto, burlava-se o decreto de proteção ao filme de curta-metragem, produzido e oferecido aos exibidores por Severiano Ribeiro a preços muito abaixo da concorrência, levando os pequenos produtores à falência.²⁷⁹

Adhemar Gonzaga, por sua vez, relatou à CCP um caso ocorrido com *O ébrio*, filme distribuído pela UCB. O filme estava em sua terceira semana de exibição, em Recife, quando Ribeiro Júnior propôs um preço fixo para projetá-lo nos cinemas do Ceará. Como o preço oferecido (Cr\$ 5 mil) era proporcionalmente muito abaixo do que o filme estava rendendo, e tendo Gonzaga e os demais co-produtores se negado a fazer o acordo, Ribeiro Júnior retirou o filme de cartaz, mesmo com o sucesso de público, e vetou a sua entrada em todos os outros cinemas fora de seu circuito, mas que mantinha sob seu controle.²⁸⁰

Dois desses nomes – Israel Souto e Adhemar Gonzaga – tinham ainda outro ponto em comum contra o grupo de Luiz Severiano Ribeiro: a DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.).

3. 4. 1. *Neutralizando a concorrência: Ribeiro Júnior e a DFB*

Da mesma forma como ocorrera com a Distribuição Nacional S.A., Ribeiro Júnior terminou por controlar a DFB, tornando-se seu principal acionista. No entanto, o caso desta última distribuidora foi ainda mais traumático para o meio cinematográfico, pois se tratava de uma organização criada para agir em defesa dos interesses dos pequenos produtores.

A formação da DFB está intimamente relacionada ao papel dos produtores cinematográficos na formulação de uma política para o setor que implicasse na participação interessada do Estado. Remete, portanto, aos primeiros anos da década de 1930 e ao início das relações entre o cinema brasileiro e o primeiro governo de Getúlio Vargas. A criação, em 1º de fevereiro de 1932, da ACPB (Associação Cinematográfica

²⁷⁹ Cf. “UM ex-diretor do DIP acusa o trustee cinematográfico”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 12 jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. A mesma reportagem fazia referência ao produtor de complementos Alexandre Wulfes, que em depoimento à CCP revelou que se encontrava “na contingência de vender suas máquinas, pois não [podia] mais viver como produtor, em face da asfixia a que [vinha] sendo sua empresa submetida.”

²⁸⁰ Cf. “CINEMA e trustee. Golpe de morte no filme nacional”, cit.

dos Produtores Brasileiros), e a assinatura do Decreto nº 21.240, em 04 de abril do mesmo ano, são conseqüências diretas dessa articulação.²⁸¹

A ACPB nasceu de uma reação dos produtores à Associação Brasileira Cinematográfica, agremiação de importadores de filmes e de exibidores que mantinham interesses comuns. Essa associação, liderada por Adhemar Leite Ribeiro, promoveu a I Convenção Nacional do Cinema, em 05 de janeiro de 1932, pleiteando do governo a redução das taxas sobre a entrada de filmes impressos no país com o objetivo de dobrar a importação.²⁸² De acordo com Anita Simis e José Inácio de Melo Souza, o Decreto nº 21.240/32 (que em parte atendeu aos apelos dos exibidores e importadores, ao diminuir a taxa dos filmes impressos²⁸³) foi conseqüência das gestões da ACPB sobre o ministro da Educação, Francisco Campos. A elaboração do anteprojeto de lei partiu de um grupo de estudos formado por, entre outros, Adhemar Leite Ribeiro, Francisco Venâncio Filho, Mário Behring e Adhemar Gonzaga.²⁸⁴ Esses dois últimos nomes remetem, como se sabe, à revista *Cinearte* (1926-1942) e à primeira campanha em favor da criação de uma indústria de cinema no Brasil, conduzida pelos então cinéfilos e jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, entre os anos 1924-1927, respectivamente nas revistas *...Para Todos* e *Selecta*.²⁸⁵

De acordo com os estatutos da ACPB, a sociedade tinha por fim:

²⁸¹ A ACPB foi oficialmente constituída apenas em 02 de junho de 1936. O Decreto nº 21.240/32, assinado por Francisco Campos, Oswaldo Aranha e Getúlio Vargas, nacionalizava o serviço de censura, criava a taxa cinematográfica para a educação popular e instituiu a obrigatoriedade de exibição, em cada programa cinematográfico, de “um filme considerado educativo”, bem como a inclusão quinzenal de um cine-jornal e de “reportagens em número suficiente”, filmados no Brasil com “motivos brasileiros”. O artigo 13º abria também a possibilidade de exibição obrigatória de um filme de longa-metragem por ano, dependendo da “capacidade do mercado cinematográfico brasileiro”, da qualidade e da quantidade dos filmes de produção nacional. Cf. “Decreto nº 21.240 de 4 de abril de 1932”. In: VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 395-401. Sobre a criação da ACPB, cf. ASSAF, Alice Gonzaga. *Op.cit.*, p. 10, e SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 99-100.

²⁸² Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 99-100. A autora relaciona a criação da Associação Brasileira Cinematográfica e a movimentação dos importadores e exibidores de filmes ao “contexto político de grandes transformações” e à “baixa do câmbio, que aumentou o preço do filme importado”, tanto virgem quanto impresso.

²⁸³ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 101.

²⁸⁴ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 93-4. Cf. também SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. Dissertação de mestrado apresentada à ECA/USP, 1991, p. 82.

²⁸⁵ Acompanhando especificamente a trajetória de Pedro Lima em *Selecta*, Arthur Autran estabelece uma relação direta entre a campanha pelo cinema brasileiro e a idéia de organizar uma associação de produtores cinematográficos, atendendo a uma necessidade de se criar um “centro coordenador” para o setor. Trata-se, segundo Autran, do reflexo da tradição de um “pensamento autoritário” que está na raiz da “organização legal das questões trabalhistas brasileiras, profundamente influenciada também pelas modernas idéias corporativas”. AUTRAN, Arthur. “Pedro Lima em *Selecta*”. *Cinemais* (7). Rio de Janeiro: set-out 1997, pp. 59-60.

Congregar em seus quadros todos os produtores de filmes nacionais; defender os interesses do cinema brasileiro, onde quer que eles se encontrem, propugnando medidas que o amparem e conduzam às suas altas finalidades sociais no meio brasileiro; defender os interesses da classe dos produtores, proporcionando-lhes melhor ambiente de realizações e maiores garantias econômicas para a sua existência; sindicalizar-se, para [...] melhor defender os interesses da classe.²⁸⁶

Em sua primeira fase, a ACPB teve Armando Carrão de Moura Carijó como presidente; Carmen Santos, vice-presidente; Adhemar Gonzaga, secretário, e Jayme de Andrade Pinheiro, tesoureiro.²⁸⁷ Em 27 agosto de 1934, o artigo 13º do Decreto 21.240/32, que dispunha sobre a obrigatoriedade de exibição do curta-metragem, entra em vigor. Dias antes, em 11 de agosto, cria-se a Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda., com o intuito de fiscalizar a comercialização dos filmes produzidos pela ACPB.²⁸⁸ Anita Simis informa que a DFB foi transformada em organização comercial somente em 18 de outubro do ano seguinte, com a seguinte formação:

De um total de 500 cotas, a ACPB ficava com 300, Adhemar Gonzaga, com 50, Armando C. de Moura Carijó, com 40, Alberto Botelho, com 40, Ernesto Simões, com 30, Jayme de Andrade Pinheiro, com 20, Aníbal Pinto de Paiva, com 10, e Fausto Muniz com quatro, entre outros.²⁸⁹

A posição de Adhemar Gonzaga como o segundo maior acionista se explica pelo fato de que a DFB foi criada, na verdade, a partir do departamento de distribuição da Cinédia, então em pleno funcionamento. Pondo em primeiro plano a organização classista, Gonzaga aceitou fechar a sua própria distribuidora e ceder sua estrutura para a fundação da DFB.²⁹⁰ Quem na época dirigia o departamento de distribuição da Cinédia era Aníbal Pinto de Paiva, que também se tornou acionista da DFB e, dez anos depois, reaparecerá como diretor-gerente da UCB.

²⁸⁶ “ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros (Extrato de Estatutos)”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 18 jun 1934, p. 1176.

²⁸⁷ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 100-1.

²⁸⁸ Cf. ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 12, e SIMIS, Anita. *Op. cit.*, 112.

²⁸⁹ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 112.

²⁹⁰ Cf. ASSAF, Gonzaga. *Op. cit.*, p. 12.

Em 19 de outubro de 1939, a DFB foi transformada em sociedade anônima. E, “em virtude de cessões de quotas feitas até [aquela] data”²⁹¹, reconfigurou-se a divisão do capital social (de duzentos mil réis – 200\$000) da seguinte forma: Adhemar Gonzaga passava a ter 224 cotas, logo seguido por Luiz Severiano Ribeiro Júnior, com 180 cotas; a ACPB, que antes era a acionista majoritária, vinha agora em terceiro lugar, com 150 cotas.²⁹²

A entrada de Ribeiro Júnior como o segundo maior acionista da DFB está ligada às “cessões de cotas” a que se refere o documento de alteração do contrato social da distribuidora. Mas além da transformação da DFB em sociedade anônima, houve a eleição da nova diretoria. Luiz Severiano Ribeiro Júnior foi eleito diretor-presidente; Jayme Pinheiro, vice-presidente; Armando de Moura Carijó, diretor-secretário; Alberto Botelho, diretor-tesoureiro, e Aníbal Pinto de Paiva, diretor-superintendente, competindo a este “dirigir todos os negócios da sociedade, sejam os concernentes à distribuição, locação ou venda, seja de produção de filmes cinematográficos”.²⁹³

Israel Souto, que escrevia na *Gazeta de Notícias* com o pseudônimo de M. do Vale, deu sua versão para o ingresso de Ribeiro Júnior na DFB:

[...] com o tempo, começaram os espertos a relaxar a cobrança das mensalidades que cada sócio [da DFB] deveria pagar. E, então, ardilosamente, foram caindo em falta. [...] Resultado: eliminados os não pagantes, passou, em dado instante, a DFB a dispor de uma maioria que decidia tudo. Inclusive modificar os estatutos da tal Sociedade e entregar a maioria das ações aos Srs. Luiz Severiano Ribeiro, pai e filho.²⁹⁴

Essa “maioria”, no entanto, não contava com o apoio de Adhemar Gonzaga, pois logo no início do ano seguinte (janeiro de 1940) ele se retira da DFB.²⁹⁵

²⁹¹ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros Limitada”. *Diário Oficial* (Seção I) (174). Vol. 4. Ano LXXXIX. Rio de Janeiro: 29 jul 1940, pp. 14631.

²⁹² Os demais acionistas vinham assim distribuídos: Alberto Botelho, 132 cotas; Armando C. de Moura Carijó, 90; Jayme de Andrade Pinheiro, 55; Aníbal Pinto de Paiva, 50; Jesus Gonçalves Fidalgo, 25; Aristides Junqueira, 20; Rossi, Lusting & Cia, Joaquim Forneias Garnier, João Stamato e Renato Soares Monteiro, 10 cotas cada um; Ernesto Simões, José Del Picchia, Ricardo Castelo, Genil R. Vasconcelos, Luiz Thomaz Reis e William Schocair, cinco cotas cada um; Vitório Verga, quatro cotas. Cf. “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros Limitada”, cit., pp. 14631-2.

²⁹³ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros Limitada”, cit., p. 14632.

²⁹⁴ VALE, M. do. “Trusts, etc...” *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 03 jun 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

²⁹⁵ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Relatório da diretoria relativo ao ano de 1940”. *Diário Oficial* (Seção I) (52). Vol 1. Ano LXXX. Rio de Janeiro: 04 mar 1941, pp. 3903-4.

Em 30 de dezembro de 1941, outra assembléia geral extraordinária modifica novamente os estatutos da DFB, instituindo uma diretoria composta apenas de dois cargos, diretor-presidente e diretor-gerente, este último desempenhando as mesmas funções do diretor-superintendente. Na prática, isso significava concentrar o poder de decisão nas mãos de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e de Aníbal Pinto de Paiva, ambos reeleitos para a nova diretoria, o primeiro na presidência e o segundo na superintendência.²⁹⁶

Seis meses depois, Ribeiro Júnior comunica aos sócios da DFB o seu afastamento do cargo de presidente, devido aos seus “múltiplos afazeres” que não o permitiam “um exercício eficiente de suas funções”. Com Aníbal Pinto de Paiva ocupando ainda o cargo de diretor-gerente, é eleito novo presidente da DFB Orêncio Alves Tinoco.²⁹⁷ Assim como Aníbal Pinto de Paiva, Tinoco também fará parte da fundação da União Cinematográfica Brasileira, em 1947, sendo uma espécie de “porta-voz” de Ribeiro na DFB. Os laços entre ambos ultrapassavam interesses profissionais. Irmão de Rui e Décio Alves Tinoco, Orêncio era cunhado de Ribeiro Júnior. Rui e Décio, por sua vez, ocuparam cargos na diretoria da Atlântida, depois de 1947.²⁹⁸

Por fim, outro nome ligado ao grupo Severiano Ribeiro que fará parte da constituição da UCB é José Augusto de Siqueira Cavalcanti Rodrigues, igualmente acionista da DFB e dono de um laboratório cinematográfico, o qual, após negociações com Ribeiro Júnior, se transformou em Cinegráfica São Luiz, da qual Rodrigues era um dos cotistas, e que, como já foi visto anteriormente, participou da co-produção com a Cinelândia Filmes, de Eurides e Alípio Ramos, do longa-metragem *Querida Suzana*, primeiro filme distribuído pela UCB.²⁹⁹

Tal como ocorrera com a Distribuição Nacional, os planos da DFB de produzir longas-metragens também não foram adiante.³⁰⁰ O primeiro passo nesse sentido foi a produção de *Aves sem ninho*, que contou com a participação de Ribeiro Júnior como

²⁹⁶ Cf. “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 30 de dezembro de 1941.” *Diário Oficial* (120). Vol. 4. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 26 maio 1942, pp. 8589-91.

²⁹⁷ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A., realizada em 26 de junho de 1942.” *Diário Oficial* (182). Vol. 1. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 06 ago 1942, p. 12258.

²⁹⁸ JORGE, Manoel. “Eleições no Sindicato dos Produtores”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 28 maio 1952.

²⁹⁹ JORGE, Manoel. “Eleições no Sindicato dos Produtores”, cit.

³⁰⁰ Incentivada pelo Decreto nº 21.240/32, a DFB produziu diversos filmes de curta-metragem e cinejornais, tais como *Cinearte e Actualidades D.F.B.* Cf. “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Relatório da diretoria relativo ao ano de 1940”, cit., p. 3903.

cotista. O filme, iniciado em 1939, só foi lançado em 1941, em meio a uma grande crise na produção de filmes no Brasil, e não obteve uma resposta satisfatória de público.

Em relatório datado de 31 de dezembro de 1942, Orêncio Alves Tinoco e Aníbal Pinto de Paiva assim analisavam o momento:

[A] situação decadente do filme de grande metragem resulta da falta de garantia na execução dos dispositivos legais, que o protegem e amparam, bastando mencionar que sendo os cinemas obrigados a exibir pelo menos 1 desses filmes por ano, deixaram de fazê-lo nos anos de 1941 e 1942 mais da metade dos cinemas de todo o país, sem que fossem seus proprietários sequer advertidos por quem de direito, da infração cometida. Ora, como sabem os nossos acionistas, o filme de grande metragem força o dispêndio de grandes capitais (*Aves sem ninho*, de nossa produção, custou cerca de Cruzeiros 500.000,00 [sic]) e é sabido que, sem a obrigatoriedade da exibição, só um filme de extraordinário êxito atinge esse rendimento no país. Daí a deserção geral nesse gênero de produção.³⁰¹

Assim, ironicamente uma distribuidora controlada pelo maior exibidor do país não apenas acusa o setor de exibição pela ausência de filmes de longa-metragem nos cinemas, como aparece fazendo apelos ao rigoroso cumprimento da lei de obrigatoriedade. Ainda de acordo com o mesmo relatório, a situação da DFB seria outra se não houvesse uma campanha articulada contra a distribuidora, levada adiante por Israel Souto, então diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP.

Faltam elementos para delinear com nitidez os bastidores dessa disputa entre Israel Souto e a DFB. No entanto, pode-se afirmar que um dos motivos para a briga foi a recusa – na verdade um tanto óbvia – de Luiz Severiano Ribeiro Júnior em associar-se ao projeto de Israel Souto de constituir uma “sociedade única para distribuição dos filmes nacionais de obrigatoriedade”, isto é, complementos e cinejornais.

Em reunião ocorrida em 05 de agosto de 1942 no escritório da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, da qual participaram Adhemar Gonzaga (pela Cinédia S.A.) e Alípio Ramos (pela Distribuição Nacional S.A.), Orêncio Alves Tinoco, representando a DFB, solicitou, com o apoio dos demais participantes, que a proposta de criação dessa

³⁰¹ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. (D.F.B.). Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 23 de fevereiro de 1943”. *Diário Oficial* (Seção I). (39). Vol. 2. Ano LXXXII. Rio de Janeiro: 16 fev 1943, pp. 2255-6.

distribuidora única fosse feita por escrito, com cópias a serem distribuídas para cada uma das empresas ligadas ao setor. Afinal, argumentava Tinoco, uma medida “tão radical”, implicando, “em última análise, na liquidação das atuais empresas distribuidoras, todas sociedades anônimas”, não poderia ser aceita “sem um estudo amplo da questão”. Israel Souto não atendeu à reivindicação e o projeto não foi adiante.³⁰² A partir de então, as relações entre Souto e a DFB definitivamente azedaram.

No já mencionado relatório de 31 de dezembro de 1942, Tinoco e Aníbal Pinto de Paiva referem-se às perseguições do diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP. Alegando ser a DFB uma distribuidora, e não produtora (embora constasse dos estatutos da sociedade a finalidade de produzir), Israel Souto recusava-se a censurar os filmes produzidos pela empresa, que assim via-se impedida de exibí-los e, por conseqüência, de reinvestir na produção. De nada adiantou recorrer aos tribunais, pois “a inexplicável atitude” contra a organização se manteve inalterada. O relatório prossegue nas denúncias, acusando a suspensão, “sem motivo justificado”, do contrato entre a DFB e o DIP para a distribuição do *Cine Jornal Brasileiro*, embora a distribuidora tivesse “sempre cumprido à risca” suas obrigações, efetuando com pontualidade os pagamentos ao DIP. Além disso, acusa-se o diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP de ter impedido a DFB de fazer adiantamentos sobre a distribuição, proibindo a exibição de seis complementos adquiridos à Filmoteca Cultural Ltda., filmes aliás já aprovados pela censura e classificados como de “boa qualidade”.³⁰³

A versão posteriormente publicada por “M. do Vale” (Israel Souto), na *Gazeta de Notícias*, é bem diversa. O articulista denuncia a dívida da DFB com o governo, por conta dos filmes do Ministério da Agricultura e do próprio DIP distribuídos pela organização. Quando diretor da Divisão de Cinema e Teatro, Israel Souto exigiu que a DFB “recolhesse aos cofres do DIP as importâncias arrecadadas”. A reação foi imediata:

[...] Protestaram. Xingaram. Promoveram denúncias. Pediram inquéritos. Pagaram seções livres, aliciaram espertalhões que surgiam com cara de sacrificados, e tudo, parece, sob o amparo dos próprios Srs. Luiz Severiano Ribeiro, pai e filho. Mas, em

³⁰² “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária dos acionistas da Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.” *Diário Oficial* (Seção I) 9239). Vol. 2. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 14 out 1942, p. 15355.

³⁰³ “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. (D.F.B.). Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 23 de fevereiro de 1943”, cit., p. 2255.

suma, e em resumo: dos filmes da Divisão de Cinema e Teatro [...] foram arrecadados, penso eu, em conta global, cerca de dois milhões de cruzeiros, líquidos, enquanto as verbas do Ministério da Agricultura [...] continuaram, como ainda continuam, nos cofres da DFB. Daí, talvez, a mudança da DFB em UCB. Questão de letras. Questão de precauções. Mas, na verdade, a turma é a mesma, ali. São os mesmos um Sr. Pinto de Paiva, um tal Sr. Tinoco, parente do Sr. Severiano Ribeiro, e o que mais convenha para o negócio rendoso que se fez e se está fazendo.³⁰⁴

O cronista “Operador”, em *O Cruzeiro*, fornece uma terceira versão, apontando não só o autoritarismo de Israel Souto como a esperteza de Severiano Ribeiro Júnior:

[...] devido à antipatia do então Diretor de Divisão de Cinema e Teatro por um alto funcionário da DFB³⁰⁵, Luiz Severiano Ribeiro Júnior deu um novo golpe de mágica. A situação era embaraçosa para qualquer um menos arguto. Aproveitando amigos comuns, esse diretor de repartição oficial propusera ao jovem *trustman* a eliminação do alto funcionário da DFB, que perturbava os seus brios totalitários, prometendo, em troca, a esta agência distribuidora, todos os favores e proteções que pudessem ser concedidos. Luiz Severiano Ribeiro Júnior não hesitou. E em vez de abandonar o seu alto funcionário, sacrificando-o, e gozar das benesses com que lhe acercavam, preferiu arcar com as consequências de uma perseguição tenaz, que só terminou quando o “grande” diretor foi arriado do seu pedestal. Sacrifício estóico? Parecia. Mas era somente... argúcia maquiavélica. Enquanto, aparentemente, por um lado entregava a DFB a uma sorte mais que lastimosa, por outro adquiria grande quantidade de ações de outra agência, ainda sem grande projeção: a Distribuição Nacional. Deu-lhe a sua força de grande exibidor, encaminhou para ela as distribuições que, sem a perseguição oficial, iriam naturalmente parar à DFB – e garantiu assim o futuro de uma continuidade de linhas pelo Brasil afora. Como ele deve ter gozado, vendo o outro armar cautelosamente a ratoeira no local onde o rato há muito se evadira!³⁰⁶

³⁰⁴ VALE, M. do. “*Trusts, etc...*”, cit.

³⁰⁵ “Operador” pode estar se referindo tanto a Aníbal Pinto de Paiva quanto a Armando Carrão de Moura Carijó, ambos diretores da DFB antes das alterações estatutárias de 1939 que transformaram a distribuidora em sociedade anônima e elegeram Luiz Severiano Ribeiro Júnior como novo diretor-presidente. Cf. “DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Relatório da diretoria relativo ao ano de 1940”, cit., p. 3903.

³⁰⁶ OPERADOR. “Um *trustman* mostra o caminho...” *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 06 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

O articulista permite supor que o simultâneo “investimento” de Luiz Severiano Ribeiro Júnior na DFB (contando sobretudo com Aníbal Pinto de Paiva) e na DN (através de Alípio Ramos) foi na verdade um recurso “salvador” que garantiu, por um lado, a continuidade na distribuição de filmes de longa-metragem, já que a DFB vinha sendo alvo das perseguições articuladas pelo diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP.

Assim, a DN serviu como uma alternativa contra o bloqueio à DFB, distribuindo, entre 1944-5, os filmes da Atlântida, filmes esses que já contavam, por sua vez, com a participação em cotas de Luiz Severiano Ribeiro Júnior como exibidor (adiantamento sobre a renda). Na impossibilidade de agir com a DFB e buscando neutralizar a concorrência da DN, Severiano Ribeiro Júnior percebeu que era o momento de criar sua própria distribuidora, em uma ação concomitante à compra das ações da Atlântida, justo no momento em que o governo atingia o setor de exibição, atividade central do grupo de Severiano Ribeiro, instituindo o aumento do número de filmes brasileiros para exibição obrigatória nos cinemas.

Por outro lado, é lícito afirmar que tanto a DN quanto a DFB jamais foram de fato investidas na qualidade de “produtoras”, pois os interesses de Luiz Severiano Ribeiro Júnior muito provavelmente já estavam voltados, desde 1943, para a Atlântida. A criação da UCB, com a participação dos principais elementos da DN e da DFB, possibilitaria uma espécie de *recomeço*, livre dos compromissos e das dívidas anteriormente contraídos pelas duas outras distribuidoras. Estas foram sendo gradualmente colocadas em papéis secundários, vegetando ao longo da segunda metade dos anos 1940, momento em que se afirma a UCB como a principal distribuidora nacional.

3. 5. Cine-Produções Fenelon, Cinédia e UCB: as tensas regras do jogo

A saída de Moacyr Fenelon da Atlântida, em 1947, não implicou em um rompimento imediato com o novo diretor da empresa, Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Em abril de 1948, enquanto ainda realizava *Obrigado, doutor* nos estúdios da Cinédia, Fenelon já cogitava entregar a distribuição do filme para a recém-criada União Cinematográfica Brasileira.

Essa decisão provocou atritos entre os dois sócios, Fenelon e Adhemar Gonzaga, este sim avesso à idéia de trabalhar com Ribeiro Júnior, por conta dos episódios já relatados envolvendo *O ébrio* e a DFB. Contudo, em agosto de 1948, o novo dono da Atlântida entrou em entendimentos com Fenelon, e *Obrigado, doutor* foi mesmo lançado pela UCB em 28 de setembro de 1948, porém não nos cinemas do circuito Ribeiro, como seria de se esperar, mas nos três cinemas da Metro (Passeio, Tijuca e Copacabana).³⁰⁷

Lançar *Obrigado, doutor* nas excelentes salas da Metro foi uma bem calculada estratégia da UCB que resultou parcialmente desvantajosa para Fenelon. O público lotou os cinemas, mas a Metro só manteve o filme em cartaz durante uma semana, apenas para cumprir a lei de obrigatoriedade.³⁰⁸ Assim, somente a partir da segunda semana é que *Obrigado, doutor* passou a ser exibido nas salas do circuito Severiano Ribeiro, contando com o “teste” da aprovação de público, mas também já “desvalorizado” pelo não-ineditismo e sujeito, portanto, a eventuais renegociações de preço e condições de pagamento.

É também possível que o próprio Moacyr Fenelon não contasse com a entrada da Metro nas negociações com a UCB. De acordo com o testemunho de Manoel Jorge³⁰⁹, o que fez *Obrigado, doutor* ser exibido nos três Cines Metro foi na verdade uma manobra de bastidores, que envolveu Luiz Severiano Ribeiro Júnior e outro nome ligado ao setor de exibição, José de Souza Barros.

O episódio remonta ao I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos, ocorrido em São Paulo de 07 a 22 de junho de 1946. Esse congresso aconteceu por conta da promulgação do Decreto nº 20.493/46, que, como já foi dito, estabelecia a obrigatoriedade de exibição de três filmes de longa metragem por ano. Ligado aos quadros do Sindicato dos Exibidores e representando, segundo matéria publicada em *Cine-Repórter*, “72 cinemas situados nos Estados do Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais”, José de Souza Barros teve importante atuação no I Congresso, conseguindo aprovar, entre as resoluções votadas, a que recomendava aos exibidores

³⁰⁷ Agradeço ao pesquisador Rafael de Luna Freire por ter chamado a minha atenção para esse fato significativo. As suposições que faço a seguir em torno do que teria motivado esse acordo de distribuição entre a UCB e a Metro são, no entanto, de minha responsabilidade.

³⁰⁸ JONALD. “*Flashes* do cinema nacional”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 08 out 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁰⁹ JORGE, Manoel. “S.O.S., doutor Mello Barreto!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 maio 1949, p. 05.

“inscreverem-se como acionistas ou quotistas das várias produtoras de reconhecida idoneidade”.³¹⁰

Naquela ocasião, Souza Barros já estava organizando, por subscrição particular, uma empresa produtora, tendo como projeto inaugural a adaptação do romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, que também havia feito sucesso na temporada teatral de 1944, com interpretação de Bibi Ferreira e direção de Miroel Silveira. A Souza Barros se juntaram outros exibidores, sendo constituída no Rio de Janeiro, em 15 de julho de 1946, a Companhia Cinematográfica Tapúia.³¹¹

O projeto de adaptar *A Moreninha*, que previa a participação de técnicos e equipamentos estrangeiros, filmagens em cenários naturais (Paquetá) e até mesmo o lançamento do filme “em vários países da Europa”³¹² não aconteceu. Com um olho na produção e outro na exibição, a Tapúia investiu em imóveis. Adquiriu, em 1946, parte de um galpão na avenida Henrique Valadares, na Cruz Vermelha, em que se improvisava a Cinematografia Imperial, e incorporou, em março de 1948, o patrimônio da Imobiliária Araribóia Limitada, em Niterói, com o fim de ampliar o “campo operacional” da sociedade para “o terreno dos negócios imobiliários”.³¹³

No entanto, a idéia de produzir filmes com dinheiro proveniente do setor de exibição permaneceu, a exemplo de *Cem garotas e um capote* (Milton Rodrigues, 1946), produzido pelo exibidor Vital Ramos de Castro³¹⁴; de *Fogo na canjica* (Luiz de Barros, 1947), produzido por Paulo Sá Pinto, da rede paulistana de cinemas Cine Sul³¹⁵; e do já comentado *Querida Suzana* (Alberto Pieralisi, 1947), produzido por Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

³¹⁰ “JÁ está dando frutos o I Congresso Nacional dos Exibidores Cinematográficos”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946, p. 30.

³¹¹ Com capital social de Cr\$ 2 milhões, a Companhia Cinematográfica Tapúia contava com a seguinte diretoria: José de Souza Barros, presidente; Antônio de Souza Barros Júnior, 1º vice-presidente; José Carlos de Ataliba Nogueira, 2º vice-presidente; Frederico Guilherme Chateaubriand, secretário; e Francisco Cupello, diretor-administrativo. Os demais acionistas da Tapúia eram Gabriel Martins Villela, Carlos Lage, Armando Alves Ribeiro, Nelson Cavalcanti Caruso, Carlos Correia Sarandy e Mansueto De Gregório, a maior parte deles exibidores. Cf. BARROS, Luiz de. “*A Moreninha* no cinema – Uma realização destinada ao mais franco sucesso”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 28 jul 1946, p. 06. Cf. também “RESUMO dos documentos arquivados e registrados. Dia 31 de julho de 1946. Contratos: Companhias: Nº 4.213. Companhia Cinematográfica Tapúia”. *Diário Oficial* (Seção I) (213). Ano LXXXV. Rio de Janeiro: 17 set 1946, p. 13034.

³¹² BARROS, Luiz de. “*A Moreninha* no cinema – Uma realização destinada ao mais franco sucesso”, cit.

³¹³ “COMPANHIA Cinematográfica Tapúia. Relatório da Diretoria.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 jun 1948, pp. 8356-7.

³¹⁴ Cf. JONALD. “Notas de interesse”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 27 jul 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³¹⁵ BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, p. 155.

Descartado o projeto de realizar uma super-produção, ocorreu a José de Souza Barros filmar o carnaval de 1948, mesclando às imagens documentais um argumento cômico escrito pelo jornalista, radialista e cronista de cinema Celestino Silveira. A exemplo dos musicais hollywoodianos, o filme se chamaria “Folias de 48”.³¹⁶

Souza Barros inicialmente procurou Luiz de Barros. Este recusou, indicando para a direção três cronistas cinematográficos: Jonald, Manoel Jorge e Costa Cotrim. O primeiro, propondo uma série de modificações ao argumento, não se entendeu com Souza Barros. Como Cotrim também recusasse, coube a Manoel Jorge, jovem entusiasta que já havia trabalhado como assistente de produção de Luiz de Barros em *Esta é fina* (Luiz de Barros, 1948), aceitar a missão. Juntamente com Hélio Tys, Manoel Jorge elaborou o roteiro a partir do argumento de Celestino Silveira, e, tendo no elenco Dercy Gonçalves, Lauro Borges e Silva Filho, e na fotografia o experiente Antônio Medeiros, realizou durante o carnaval de 1948 o filme *Folias cariocas* (Manoel Jorge e Hélio Tys, 1948).³¹⁷

É o próprio Manoel Jorge, com o pseudônimo de L. Fernandes, quem escreve essa espécie de *trailer*, em sua coluna no jornal *Diretrizes*, cinco meses antes de o filme ser lançado nos cinemas:

O filme é, de fato, um precioso documentário das “folias” carnavalescas dos cariocas. O público verá os flagrantes dos beijos hollywoodenses nos recantos do Bola-Preta; verá o delírio contagiante dos fim-de-baile[s] no João Caetano e no Carlos Gomes; verá a Eva semi-nua que tanto scandalizou a granfinagem do Municipal. Tudo isso o público terá em *Folias cariocas*, o filme “*make-money*”, tal como o classificou o *big-man* Phil Reisman, supervisor dos assuntos da RKO para toda a América do Sul...³¹⁸

A obrigatoriedade de exibição de três filmes por ano, prevista no Decreto nº 20.493/46, tinha por sistema a programação de um filme brasileiro a cada três quadrimestres, no caso dos cinemas ditos “lançadores”, isto é, aqueles que programavam um filme diferente a cada semana. Contudo, a inclusão do filme brasileiro na programação dos exibidores estava condicionada ao recebimento, pelo produtor, de

³¹⁶ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “*Folias...*” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 13 abr 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³¹⁷ COTRIM, Costa. “Assim se conta a história...” *Força da Razão*. Rio de Janeiro: 21 set [1949], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

³¹⁸ FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “*Folias...*”, cit.

um certificado de “boa qualidade” expedido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. Isso forçava a que os produtores filmassem com muita rapidez, levando em conta o tempo máximo de quatro meses para o início e o término de cada produção, incluindo a burocracia do Serviço de Censura. No caso dos filmes financiados por meio do sistema de cotas, a rapidez interessava ainda mais, pois os compromissos firmados com os cotistas seriam prejudicados caso houvesse demora na conclusão do filme ou no seu lançamento.

Era tradicional o desrespeito dos exibidores à lei de obrigatoriedade, com os meses se passando e nenhum filme brasileiro entrando em cartaz, mesmo aqueles aprovados pelo Serviço de Censura. Já em 1947, Salvyano Cavalcanti de Paiva denunciava essa prática:

É claro que das 1.700 casas espalhadas no território nacional apenas trinta por cento cumpre[m] a lei... pela metade. [...] Curioso é assinalar que no próprio Distrito Federal existem cinemas que a muito favor lançam uma fita brasileira por ano. Faça-se uma idéia do que não acontece no interior da Bahia ou do Mato-Grosso, por exemplo.³¹⁹

A alegação dos exibidores era de que não havia filme brasileiro em número suficiente para preencher a cota de obrigatoriedade. No entanto, em maio de 1948, o mesmo Salvyano Cavalcanti de Paiva listava cinco filmes prontos e mais 11 em produção.³²⁰ E, prossegue o articulista, enquanto alguns exibidores, como Vital Ramos de Castro e Luiz Severiano Ribeiro Júnior, mantinham “a boa política de auxiliar o cinema nacional, indo além das exigências oficiais e exibindo de 6 a 8 filmes nacionais durante o ano”, os cinemas da Metro burlavam ostensivamente o decreto, tendo exibido, no ano de 1947, apenas *um* filme brasileiro. A situação era crítica, pois o primeiro

³¹⁹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “O cinema brasileiro exige proteção!” *Panfleto* (13). Rio de Janeiro: 1ª sem. nov 1947, p. 21.

³²⁰ Dentre os filmes prontos mencionados pelo crítico incluem-se, *Mãe* (Teóphilo de Barros Filho, 1948), *Mundo estranho* (Franz Eichorn, 1948), *Pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, iniciado em 1947 e lançado dois anos depois), *Loucos por música* (Adhemar Gonzaga e Monteiro Guimarães) e *Noites de Copacabana* (Leo Marten), ambos lançados apenas em 1950. Com exceção de *Mundo estranho*, todos eles foram co-produzidos pela Cinédia. Dos filmes citados como estando “em fabricação”, os dois únicos de fato exibidos ainda em 1948 foram *Obrigado, doutor e Terra violenta*, da Atlântida, com direção de Edmond F. Bernoudy. Do restante da listagem, vale destacar *A escrava Isaura*, de Eurides Ramos, lançado em 1949; *Estrela da manhã*, com direção de Jonald, lançado somente em 1950; *As sete viúvas de Barba Azul* (Silveira Sampaio) e *Jangada* (Raul Roulien), ambos inconclusos. Cf. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Atualidades cinematográficas”. *Panfleto* (39). Ano II. Rio de Janeiro: 2ª sem. maio 1948, p. 12.

quadrimestre de 1948 já havia passado (o texto foi publicado na segunda semana de maio) e até então nenhum filme brasileiro tinha sido anunciado pela Metro.³²¹

Essa atitude era deliberada, pois durante o primeiro quadrimestre de 1948 Carmen Santos negociou com aquele grupo norte-americano o lançamento de *Inconfidência mineira* (Carmen Santos, 1948), mas, conforme já foi visto, por conta das pressões de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, o filme terminou sendo recusado.

Com *Folias cariocas* pronto desde março de 1948, e não tendo conseguido programá-lo em nenhum cinema, José de Souza Barros resolveu lançar mão de um expediente inédito: respaldado pelo Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, do qual era um dos diretores³²², Souza Barros conseguiu obter do chefe interino do Serviço de Censura, uma “ordem de programação compulsória do filme brasileiro” válida até agosto de 1948, ou seja, durante todo o segundo quadrimestre, sob pena de fechamento dos cinemas que desrespeitassem o decreto.³²³

Imediatamente os exibidores começaram a programar os filmes disponíveis. A Metro entrou em entendimentos com Souza Barros, programando *Folias cariocas* para o período entre maio e agosto. No último momento, porém, Luiz Severiano Ribeiro Júnior entrou em campo e frustrou as pretensões de Souza Barros, enviando Mário Falaschi, então funcionário da UCB, para negociar *Obrigado, doutor* com a Metro, antes mesmo que Moacyr Fenelon tivesse sido informado dessa decisão.³²⁴

Quem acabou ficando com *Folias cariocas* foi mesmo o próprio Ribeiro Júnior, lançando-o a 16 de setembro (portanto no primeiro mês do último quadrimestre) nos cinemas Odeon, Avenida e Ipanema, em programa duplo com *Morte em férias* (*The Millerson case*, George Archainbaud, EUA, 1947), um típico filme “B” da Columbia Pictures, da série *Crime Doctor*.³²⁵ Prejuízo para Souza Barros, que teve sua reportagem sobre o carnaval “inexplicavelmente” lançada apenas em setembro.

A Metro, por sua vez, pôs *Obrigado, doutor* em cartaz no dia 28 de setembro, cumprindo assim – e com atraso – a “ordem compulsória” de exibição conseguida por

³²¹ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Atualidades cinematográficas”, cit., p. 11.

³²² O Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro foi reconhecido como entidade representativa da classe dos produtores cinematográficos em 23 de outubro de 1945, tendo como diretor-presidente Adhemar Gonzaga. Cf. ASSAF, Alice Gonzaga. *Op. cit.*, p. 14.

³²³ JORGE, Manoel. “S.O.S., doutor Mello Barreto!”, cit.

³²⁴ JORGE, Manoel. “S.O.S., doutor Mello Barreto!”, cit.

³²⁵ JONALD. “*Jornada heróica, Folias cariocas, Obrigado, doutor*”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 18 set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Souza Barros, mas continuando a dever para todo o ano de 1948 a exibição de mais dois filmes, que evidentemente não foram programados, ficando tudo por isso mesmo.

A UCB também foi a responsável pela distribuição no Rio de Janeiro do segundo filme da Cine-Produções Fenelon/Cinédia, o musical *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948), lançado no dia 12 de dezembro de 1948, desta vez no circuito da Empresa L. S. Ribeiro (São Luiz, Vitória, Rian, Carioca, Floriano e Palace, em Niterói).³²⁶ É provável que o sucesso anterior de *Obrigado, doutor* e o fato de ser um musical com Emilinha Borba e Lourdinha Bittencourt tivessem influenciado positivamente no interesse de Ribeiro Júnior em exibir *Poeira de estrelas*.

Já o terceiro título co-produzido por Fenelon e Gonzaga, a comédia *Estou aí?* (Cajado Filho, 1949), marca a ruptura entre a Cine-Produções Fenelon/Cinédia e a União Cinematográfica Brasileira, aparentemente por conta de desacordos na prestação de contas. Inicialmente distribuído pela própria Cinédia, *Estou aí?* estreou a 21 de fevereiro de 1949 nos cinemas Pathé e Paratodos, pertencentes à Casa Marc Ferrez, e no Cine São José, da Empresa Paschoal Segreto. A partir de março daquele mesmo ano, porém, o filme passou a ser distribuído no Rio de Janeiro diretamente por Moacyr Fenelon através de sua recém-constituída Cine - Distribuidora do Brasil Ltda., conforme atesta uma carta de Adhemar Gonzaga para Oswaldo Massaini, documento que contém informações valiosas sobre as bases de negociação entre Gonzaga e Fenelon:

Ficou agora resolvida a distribuição de *Estou aí?* Será feita pela *Cine - Distribuidora do Brasil* que será somente do Fenelon e não de nós dois. A distribuição em S. Paulo, porém (somente em S. Paulo) será feita pela *Cinédia* [isto é, Cinedistri]. [...] Que acha das percentagens: Capital de S. Paulo – 15%; Santos, Campinas, etc.; praças diretas da filial – 20%; *Redistribuidores* [praça] de Botucatu, etc. – 30%; Escreva a sua opinião e observações urgentes. [grifos do autor]³²⁷

³²⁶ Em São Paulo, a distribuição dos filmes co-produzidos por Fenelon e Gonzaga era feita pela filial da Cinédia, a Cinedistri, gerenciada por Oswaldo Massaini.

³²⁷ GONZAGA, Adhemar. Carta datilografada a Oswaldo Massaini. Rio de Janeiro: 07 mar 1949, s/p. Arquivo Cinédia. Da década de 1930 até os anos 1980 predominou no Brasil o sistema de distribuição por zonas geográficas, que compreendiam onze “territórios” (Rio de Janeiro, São Paulo, Botucatu, Taubaté, Santos, Ribeirão Preto, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte, Salvador e Recife). Cf. PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro*. História, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro: Editor Borsoi, 1973, pp. 56-7. A Cinedistri operava nos “territórios” de São Paulo (que incluía a capital e parte dos estados de São Paulo, Paraná, Goiás e Mato Grosso), Botucatu (parte do estado de São Paulo e o sul de Minas), Santos (parte do estado de São Paulo), Ribeirão Preto (estado de São Paulo, Triângulo Mineiro, Goiás) e Curitiba (parte dos estados do Paraná e Mato Grosso).

A Cine - Distribuidora do Brasil Ltda. foi criada por Moacyr Fenelon em sociedade com Venceslau Verde Martinez e Antônio Antunes, e tinha como finalidade distribuir filmes nacionais e estrangeiros “no país e fora do território nacional”.³²⁸ A iniciativa tinha por objetivo garantir uma autonomia ainda maior à Cine-Produções Fenelon. Em entrevista à imprensa, Fenelon expõe as vantagens de assumir a distribuição dos próprios filmes:

Pelo menos ficamos com todos os elementos à mão para um estudo exato da situação das praças exibidoras, ao mesmo tempo que nos facilitam meios para documentarmos perante nossos cotistas a honestidade das cifras apresentadas nas prestações de contas mensais. [...] O ideal seria podermos entregar nossos filmes a agências já consolidadas, dispondo de todos os meios para a mais perfeita distribuição. Mas, necessário, também, que tivéssemos dessas mesmas agências, os esclarecimentos desejados, inteira fidelidade aos compromissos assumidos e absoluta confiança na lisura de suas operações. Mais por imposição dos reclamos de nossos cotistas, vimo-nos na contingência de instalar nossa própria agência distribuidora.³²⁹

A uma pergunta sobre se a nova empresa manteria compromissos de exclusividade com alguma cadeia de exibição, Fenelon responde negativamente: “Nossos filmes estão à disposição dos interessados quaisquer que eles sejam. Apenas preferimos ditar as condições, ao invés de nos submetermos àquelas que nos quiseram apresentar e obrigar.”³³⁰

De abril de 1948 até maio de 1949, isto é, pouco depois de terminar a vigência do contrato com a UCB e dois meses após ter assumido a distribuição própria de *Estou aí?* através da Cine - Distribuidora do Brasil, Moacyr Fenelon manteve-se estrategicamente afastado dos rumorosos debates relativos ao chamado “truste” da exibição, denunciado na imprensa pelo exibidor Domingos Segreto e investigado pela Comissão Central de Preços durante os meses de junho e julho de 1948. Durante esse

³²⁸ Cf. *Diário Oficial da União* (Seção 1). Rio de Janeiro: 30 ago 1949, p. 12591. O espanhol Venceslau Verde tornou-se mais tarde um importante exibidor, dono do Grupo Verde (Condor Filmes, Empresas Verde de Cinema, Cinemas Verde), com circuitos no Rio, São Paulo e Bahia. Cf. PEREIRA, Geraldo Santos. *Op. cit.*, p. 72.

³²⁹ “MOACYR Fenelon fala-nos das suas atividades como cineasta – Vão ser filmados os exteriores de *O homem que passa*”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: [abr] 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³³⁰ “MOACYR Fenelon fala-nos das suas atividades como cineasta – Vão ser filmados os exteriores de *O homem que passa*”, cit.

período, a maior parte de seus pronunciamentos nos jornais dedicava-se basicamente a promover os filmes que estava produzindo (*Obrigado, doutor, Poeira de estrelas e Estou aí?*).

Em 26 de julho de 1948, portanto em pleno debate sobre o tabelamento dos cinemas; sobre a fixação de regras para as porcentagens de aluguel de filmes; e sobretudo sobre a existência ou não de um “truste” comandado por Luiz Severiano Ribeiro, a *Folha Carioca* publica uma entrevista com declarações atribuídas a Moacyr Fenelon. O responsável pela sessão de cinema daquele jornal era Joaquim Menezes, um dos principais nomes da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, hábil articulador, com livre trânsito no meio cinematográfico. Embora não seja assinada, é quase certo que a entrevista tenha sido feita por Menezes, cronista de estilo leve, avesso aos ataques pessoais e às acusações contra quem quer que fosse. Ainda assim, o documento serve como um exemplo da postura cautelosa de Fenelon diante dos temas espinhosos abordados pelo repórter.

Após uma rápida introdução em que se mencionam de passagem os “dias tumultuosos” vividos pela atividade cinematográfica no país, Fenelon é apresentado ao leitor como um dos mais incansáveis batalhadores do cinema brasileiro, um “produtor independente” que acabara de se desligar da Atlântida (a este propósito, o repórter usa o termo “amigavelmente” sem qualquer traço de ironia). Surgem então as primeiras perguntas de praxe sobre as “novas realizações”, *Obrigado, doutor e Poeira de estrelas*, esta última ainda em projeto. Adiante, a conversa concentra-se na questão do tabelamento dos ingressos. Para Fenelon, tratava-se de “um absurdo”, pois o tabelamento só conseguiria provocar a “morte” do cinema nacional. O cineasta prossegue:

Bem sei que corro o risco de me tornar antipático ao grande público de minha terra, de cujo favor eu vivo, como produtor e diretor de filmes. Mas não é possível que nos calemos diante da calamidade que aí vem. [...] com as rendas diminuídas, dificilmente os produtores [brasileiros] poderão continuar a produzir. Ninguém ignora que o filme estrangeiro paga-se no seu país de origem. [...] Mas nós, produtores nacionais, temos apenas o mercado brasileiro. É a nossa única fonte de renda. E agora vem a Comissão de Preços, quando todo o mundo se agita em favor do cinema nacional, cortar as nossas rendas.

A solução para esse problema não é simples, mas Fenelon aponta o fato de que “em todos os ramos da indústria, exceto o cinema, o produto nacional é protegido por barreiras alfandegárias e não por corte de preços”. Embora existissem cinemas cobrando preços altos, na média

o cinema no Brasil é o mais barato do mundo [Fenelon se refere aos de primeira classe]. Justamente no momento que o próprio governo federal cogita em aumentar os vencimentos de seus funcionários em cerca de 40% [...] lá vem a Comissão com uma estapafúrdia tabela de pontinhos³³¹, e um corte no preço das entradas. [...] Para mostrar o absurdo desse tratamento, basta um detalhe: os preços-tetos da Comissão são com os impostos incluídos. [Mas] os impostos que incidem sobre os ingressos não são os mesmos em todos os Estados da Federação! O que quer dizer: os preços líquidos serão menores nos Estados que cobram maior imposto e vice-versa. Em São Paulo, por exemplo, os impostos somados atingem a 25%. Só aqui no Rio somam 20%.³³²

Assim, ao defender o aumento dos ingressos, Fenelon cria uma hábil saída para sustentar um discurso ao mesmo tempo em favor do produtor nacional (que depende do mercado interno) e do próprio exibidor. Por outro lado, mesmo com a introdução da reportagem afirmando que o cinema brasileiro estava vivendo “dias tumultuosos”, o que certamente não se limitava à questão do tabelamento, não se encontra na entrevista nenhuma abordagem mais direta (seja do entrevistado, seja do repórter) sobre as discussões acerca do baixo teto de locação dos filmes pelos exibidores e sobre as acusações contra o “truste” de Severiano Ribeiro. No entanto, ao se mencionar de forma vaga um “inquérito” da CCP, esse último tópico não deixa de ser tangenciado por Fenelon:

Não há quem não saiba que o governo sempre ignorou o nosso cinema. Jamais o amparou ou protegeu, a não ser com uma lei inoperante que está em vigor.³³³ [O entrevistador argumenta que pelo menos já há um “inquérito” na Comissão Central de Preços, ao que Fenelon responde:] é justamente a essa Comissão que me refiro. Não sobre o inquérito, no qual não acredito por várias razões. [...] essa Comissão não tem

³³¹ O entrevistado refere-se à classificação dos cinemas por quatro grupos, A, B, C e D, de acordo com itens de conforto, localização etc. Cf. Capítulo 5, p. 53, supra.

³³² “TABELAMENTO dos cinemas, uma calamidade”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 26 jul 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³³³ O Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

força para coisa alguma, a não ser para tabelar absurdamente. Mesmo porque já há na Câmara, aprovado por duas comissões, um projeto de lei de Jorge Amado-Hermes Lima [...].³³⁴ Aliás, já temos em vigor uma lei que não é má... É inoperante, como eu já disse, pelo simples fato [de] que nunca cogitaram de cumpri-la. Tem mesmo muita coisa boa. É preciso que, para pô-la em ação, haja um organismo devidamente aparelhado [...].³³⁵

Escapa-se de forma hábil das reflexões sobre o “truste” levando o assunto para a alçada do Estado. Ainda assim, não se trata de um terreno sólido: as oscilações presentes no depoimento de Moacyr Fenelon revelam a dificuldade em fugir de um posicionamento ideológico herdado dos anos 1930, que após o fim do Estado Novo já não era tão simples sustentar. Ao mesmo tempo em que se adota uma saudável atitude de desconfiança em relação à eficiência das leis, portanto em relação à competência do Estado na regulamentação da atividade cinematográfica, não se tem outro caminho a não ser recorrer ao próprio Estado para pedir o cumprimento dessas mesmas leis. Assim, não é propriamente na legislação que se encontra o problema, mas na inoperância dos órgãos estatais.³³⁶

Como se verá mais à frente, a menção positiva aos projetos do Conselho Nacional do Cinema e do Instituto Nacional do Cinema e o apelo ao Estado como órgão regulador insere-se no âmbito de uma articulação política mais ampla, que será levada à frente pelo próprio Moacyr Fenelon e por outros produtores, como Luiz de Barros e Adhemar Gonzaga, resultando na fundação, em 1949, da Associação Brasileira de Cinema; na pressão pela aprovação do CNC/INC, através dos trabalhos da Comissão

³³⁴ Trata-se do projeto do Conselho Nacional do Cinema, encaminhado em 22 de outubro de 1947 pelo então deputado comunista Jorge Amado ao Congresso. O CNC seria um órgão autárquico que tinha como finalidade fiscalizar, orientar e incrementar os setores de produção, distribuição e exibição. Na época da entrevista de Fenelon, os comunistas já haviam sido cassados pelo governo Dutra e o projeto do CNC estava sob a responsabilidade da recém-criada Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema, cujo presidente era o deputado Café Filho. Para um aprofundamento sobre as atribuições e o processo de tramitação do CNC, cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 137-47.

³³⁵ “TABELAMENTO dos cinemas, uma calamidade”, cit.

³³⁶ A exemplo das modificações operadas no setor da cultura e da censura na passagem do Estado Novo para a redemocratização, que incluíram a transferência, em 1945, das atribuições da antiga Divisão de Cinema e Teatro do DNI – Departamento Nacional de Informações (ex-DIP) para o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública, mantendo assim o caráter intervencionista estatal sobre o setor (Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 136-7), também não se verifica, durante o mesmo período, uma alteração substancial em relação ao modo como os produtores cinematográficos se dirigem ao poder público. Em sua quase totalidade, com exceção do que ocorrerá na primeira metade da década de 1950 com os críticos e realizadores ligados ao PCB, os cineastas evitam a crítica direta ao modelo consolidado pelo Estado Novo e se limitam a exigir do governo providências para que as leis sejam efetivamente respeitadas, o que na prática significava reconhecer – e essa é a conclusão a que chega Fenelon no depoimento à *Folha Carioca* –, a necessidade de um órgão estatal centralizador. Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 136-7.

Parlamentar de Teatro e Cinema presidida pelo deputado João Café Filho (1948-9); e, por fim, no protagonismo da classe dos produtores cinematográficos em torno da aprovação do Decreto nº 30.179, promulgado em 1951, que instituirá a proporção da obrigatoriedade de exibição de um filme brasileiro de longa-metragem para cada oito estrangeiros (a chamada lei dos “8 x 1”).

Moacyr Fenelon não é o único realizador a se manter refratário aos ataques ao “truste”. Uma outra reportagem publicada pela *Folha Carioca* (portanto, provavelmente escrita pelo mesmo Joaquim Menezes) atribui a Luiz de Barros a declaração textual de que simplesmente não havia trustee algum no cinema brasileiro.³³⁷

Segundo a reportagem, para Luiz de Barros não faria sentido a afirmação de que no cinema brasileiro existiria um monopólio, bastando se tomar como exemplo o que ocorreu na Inglaterra, onde J. Arthur Rank, “dono do maior circuito de cinemas no país de Gales”, decidiu entrar na produção de filmes e passou a controlar “a totalidade dos estúdios ingleses – isso sim é que poderia ser chamado de *trust*.” O que ocorre no Brasil é algo bem diverso, e Luiz de Barros toma a si próprio como exemplo: após ter realizado em 1948 *Esta é fina*, um filme “apoiado e distribuído” pelo circuito e pela distribuidora de Luiz Severiano Ribeiro, estava concluindo naquele mesmo ano *Fogo na canjica*, financiado pela DIPA Filmes de São Paulo, que portanto “nada [tinha] com o Sr. Severiano Ribeiro”. É verdade que o filme estava sendo revelado na Cinegráfica São Luiz, mas isso só indicaria a boa vontade de Ribeiro para com um filme “que nada tem com seu circuito.”³³⁸ O fato de poder fazer um filme “onde e com quem quiser” provaria, em princípio, “que não há nem pressão nem *trust*.” Ironicamente, ao fim de seu depoimento, Luiz de Barros chega à mesma conclusão que Moacyr Fenelon:

No próximo mês iniciarei outro filme: “A epopéia do samba”, outra vez destinado à distribuição no circuito do Sr. Luiz Severiano Ribeiro.³³⁹ Ora, se eu podendo fazer filmes fora da organização do Sr. Severiano, volto a fazer outro com essa organização, e como me considero brasileiro, maior, casado, vacinado e em gozo do meu perfeito juízo, é porque o negócio me convém, porque o reputo bom. [...] Agora, [...] *se há*

³³⁷ “NÃO há *trust* de cinema”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³³⁸ *Fogo na canjica* foi lançado em São Paulo, onde Luiz Severiano Ribeiro não possuía salas, mas no Rio de Janeiro estreou no Odeon, pertencente ao circuito Ribeiro.

³³⁹ “A epopéia do samba” acabou não sendo realizado.

*exibidores que não cumprem com a lei parece-me que essa acusação deve pesar muito mais sobre as autoridades incumbidas de fazer a lei ser cumprida.*³⁴⁰ [grifos meus]

As declarações atribuídas a Luiz de Barros são interessantes por fugirem ao lugar-comum das acusações, não só porque relativizam a dimensão do “truste” de Severiano Ribeiro, mas sobretudo porque chamam à responsabilidade os próprios produtores e diretores, que reclamam de tudo mas no fim das contas acabam assinando contratos com as mesmas organizações as quais criticam.

Explica-se, assim, a delicada situação de Moacyr Fenelon, por um lado preso ao contrato com a UCB, por outro equilibrando-se sobre o fio da navalha da livre opinião.

Tudo muda, no entanto, a partir de março de 1949, quando se define que a distribuição de *Estou aí?* no Rio de Janeiro não seria mais feita pela UCB e nem mesmo pela Cinédia, mas pela própria distribuidora de Moacyr Fenelon. Liberto do compromisso com a UCB, Moacyr Fenelon poderá posicionar-se frontalmente a respeito das acusações contra o monopólio controlado por Luiz Severiano Ribeiro Júnior, lançadas há quase um ano por Domingos Segreto.

Mais significativo ainda nesse processo é o fato de que o próprio lançamento de *Estou aí?* nos cinemas Pathé, Paratodos e São José, já indica a tentativa consciente de estabelecer um “circuito independente” de produção, distribuição e exibição, envolvendo, nesse caso, a associação entre a Cine-Produções Fenelon e a Cinédia, a Cine - Distribuidora do Brasil e os cinemas pertencentes à Casa Marc Ferrez e à Empresa Paschoal Segreto, esta última, por conta da evidência momentânea de seu diretor-presidente Domingos Segreto, ainda mais representativa do alinhamento de Moacyr Fenelon contra o “truste”.

Esse alinhamento também foi consequência da frustração de outras tentativas de acordo de exibição, como indica um anúncio de jornal publicado pela Cine-Produções Fenelon, transcrito a seguir:

Sinto-me no dever de comunicar à população carioca que, por imposição dos *trusts* nacionais e estrangeiros de exibição cinematográfica no Rio de Janeiro, NÃO SERÁ EXIBIDO NOS BAIRROS DA TIJUCA E COPACABANA o meu filme *Estou aí?*, que continua em sua vitoriosa segunda semana nos cinemas Pathé e São José. Espero,

³⁴⁰ “NÃO há *trust* de cinema”, cit.

porém, do público daqueles bairros, a mesma solidariedade demonstrada em massa às exposições dos meus dois filmes anteriores: *Obrigado, doutor* e *Poeira de estrelas*.

[Ass.] MOACYR FENELON.³⁴¹ [grifos do autor]

De acordo com Manoel Jorge, Fenelon havia tentado negociar com a Metro e com Vital Ramos de Castro, mas ambos se recusaram a exibir o filme, motivando a declaração pública do produtor sobre “a posição antipática” daqueles dois grupos exibidores.³⁴²

Em outra comunicação enviada aos jornais, provavelmente publicada entre maio e junho de 1949, a Cine-Produções Fenelon informa a mudança de endereço para a rua Álvaro Alvim, nº 24, 10º andar, avisando que a partir de *Estou aí?* os filmes passariam a ser distribuídos pela própria produtora, e acrescentando: “Quanto às anteriores produções [...] já estamos em negociações com a UCB para que as mesmas passem a ser distribuídas pelo nosso departamento especializado.”³⁴³

Assim, somente um ano e meio após a saída oficial de Moacyr Fenelon da Atlântida é que se configura, de fato, o total desligamento profissional e comercial entre aquele cineasta e Luiz Severiano Ribeiro Júnior. A partir de maio de 1949, começam a surgir na imprensa as primeiras declarações de Moacyr Fenelon contra o “truste”.

3. 6. A guerra ao “truste” e a campanha contra as “cotas”

A passagem dos anos 1949-50 marca um novo capítulo nas relações entre produtores, distribuidores e exibidores no Rio de Janeiro, com o acirramento das posições em torno das leis de proteção ao filme brasileiro, o contínuo apelo ao Estado

³⁴¹ FENELON, Moacyr. “Ao público carioca”. [Anúncio de jornal.] *S. veículo*. Rio de Janeiro: [mar] 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁴² JORGE, Manoel. “Badu deixará de ser produtor!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 maio 1949, p. 05. A informação de que a Metro e o circuito encabeçado pelo Plaza recusaram-se a exibir *Estou aí?* também consta do memorial de 17 de maio de 1949 enviado pela Associação do Cinema Brasileiro ao General Lima Câmara, chefe de Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública. O documento pertence ao Arquivo Cinédia.

³⁴³ [JONALD]. “No cinema brasileiro”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. De acordo com nota à margem de um balancete das rendas dos filmes co-produzidos pela Cine-Produções Fenelon e a Cinédia, referente ao mês de maio de 1949, a retirada de *Obrigado, doutor* e de *Poeira de estrelas* da UCB se devia às “constantes baixas averiguadas nas rendas” dos filmes. Cf. “BALANCETES da Cine-Produção [sic] Fenelon em c/c com Cinédia S/A: renda total dos filmes/saldo a favor da Cinédia conforme a participação nos filmes.” Rio de Janeiro: maio 1949, s/p. Documento datilografado pertencente ao Arquivo Cinédia.

por parte dos produtores (com as conseqüentes reações do setor exibidor) e o investimento nas atividades associativas de classe.

Deve-se ressaltar também a crescente participação dos cronistas cinematográficos, alguns deles, como Manoel Jorge, efetivamente engajados no trabalho com empresas produtoras como a Cine do Brasil, produtora de *Jangada* (Raul Roulien, 1948, incompleto), ou com realizadores “independentes” como Luiz de Barros e Moacyr Fenelon.

Além disso, é no período de 1949-50 que alguns críticos e realizadores ligados ao Partido Comunista, tais como Alex Viany (recém-chegado de uma temporada de três anos em Hollywood), Salomão Scliar, Rodolfo Nanni, Nelson Pereira dos Santos e Carlos Ortiz, começam a articular na imprensa e no meio cinematográfico do Rio, de São Paulo e de Porto Alegre, uma série de idéias sobre a “produção independente”, que rebaterão nas “teses” das mesas redondas da Associação Paulista do Cinema (1951), no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro (1952) e nos dois Congressos Nacionais ocorridos no Rio de Janeiro (1952) e em São Paulo (1953).

É justamente por meio de um longo artigo escrito à guisa de entrevista para um desses críticos – Carlos Ortiz –, que Moacyr Fenelon deixará clara, pela primeira vez, a sua insatisfação com o “truste” de Severiano Ribeiro, argumentando a respeito das inúmeras dificuldades que atrapalham a atividade do “produtor independente”, seja ele de longa ou de curta-metragem. Esse depoimento foi publicado em duas partes, no jornal paulistano *Folha da Manhã*, em reportagens assinadas por Ortiz e Ciro T. de Pádua.³⁴⁴ Pela abrangência e acuidade das declarações nela contidas, no que se refere à formulação de um discurso sobre a “produção independente” durante a segunda metade dos anos 1940, faz-se necessário, aqui, um exame mais atento das mesmas.

Os primeiros contatos entre Carlos Ortiz e Ciro T. de Pádua com Moacyr Fenelon se deram provavelmente entre os dias 22 de abril e 02 de maio de 1949, quando este último encontrava-se em São Paulo, filmando algumas seqüências de *O homem que*

³⁴⁴ Cf. PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Duras as perspectivas do cinema nacional.” *Folha da Manhã*. São Paulo: 31 maio 1949, s/p; e PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema.” *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 jun 1949, s/p. Recortes de jornal pertencentes ao Arquivo Cinédia. Essas duas reportagens foram republicadas integralmente em BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, pp. 33-6.

passa, o quarto filme da Cine-Produções Fenelon/Cinédia.³⁴⁵ Naquela ocasião, Fenelon havia sido procurado pelos repórteres da *Folha da Manhã*, mas, assoberbado com os trabalhos de filmagem, não houve tempo para a realização de uma entrevista. Já de volta ao Rio, Fenelon escreveu o artigo que, uma vez enviado a Ortiz e Pádua, foi transcrito integralmente nas duas reportagens publicadas em 31 de maio e 01 de junho daquele mesmo ano.³⁴⁶

É possível que os dois repórteres da *Folha da Manhã* tivessem elaborado uma espécie de “temário” para guiar o texto de Fenelon. De qualquer forma, os assuntos tratados no artigo resumem todo um conjunto de preocupações acerca dos problemas do cinema brasileiro, até então dispersas em crônicas, artigos e entrevistas espalhadas pelos jornais e revistas especializadas.

Na primeira parte da reportagem, intitulada “Duras as perspectivas do cinema nacional”, são elencados os seguintes tópicos: “Cinemas e leis de proteção”; “Filmes e finanças”; “Truste e monopólio”; “Monopólio da curta-metragem”; “As cotas”; e “Ação do Governo”. A segunda reportagem, “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema”, não apresenta tópicos específicos, sendo que as principais questões abordadas giram em torno da legislação brasileira de proteção ao filme nacional e da inoperância do Serviço de Censura de Diversões Públicas. O texto fornece exemplos da impunidade do “truste” de Severiano Ribeiro e propõe soluções para o quadro crítico do cinema brasileiro. Comento aqui apenas a primeira dessas duas reportagens, “Duras as perspectivas do cinema nacional”, por ser ela mais diretamente ligada ao tema das relações entre a “produção independente” e o “truste”.

De início, Moacyr Fenelon faz um breve apanhado de algumas recentes medidas protecionistas em outros países, tomando como referências a Inglaterra, a Espanha e a Argentina. Nesses três casos, tratava-se de se defender contra um inimigo comum, o cinema norte-americano. Assim, a Inglaterra negociou as restrições ao filme hollywoodiano construindo salas próprias de exibição nos Estados Unidos e impondo regras de compensação à remessa de cambiais para o exterior. Na Espanha, chegou-se a cogitar o aumento do preço dos ingressos, mas logo se percebeu que isso beneficiaria o filme norte-americano, pois a exportação da moeda seria maior. A solução foi taxar a entrada dos filmes estrangeiros. Na Argentina, o Governo obrigou os exibidores a

³⁴⁵ Anuário – 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁴⁶ PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Duras as perspectivas do cinema nacional”, cit.

reservar pelo menos 26 semanas para a produção local, sob pena do fechamento dos cinemas. Lá se combate o truste, proibindo o exibidor de ser dono de mais de três cinemas e punindo de forma rigorosa os “testas de ferro”.

Os três exemplos apontados servem como introdução à questão central do texto: é preciso que, no Brasil, o Estado assuma a função de legislador e regulador da atividade cinematográfica, encarando-a como uma indústria estratégica e como fonte de renda para o país. Aponta-se, de saída, quatro soluções possíveis: leis de reciprocidade na importação/exportação de filmes e cambiais; taxaço do filme estrangeiro; reserva de mercado para o filme nacional; combate cerrado à formação de monopólios internos de exibição. Qualquer uma delas poderia ser um ponto de partida para se tentar resolver a crise da atividade cinematográfica no país. Note-se que a alternativa do aumento dos preços dos ingressos desta vez é descartada e que, em relação ao combate ao “truste”, não se fala em produção ou distribuição, apenas o setor exibidor é mencionado.

Logo após comentar sobre o problema da evasão de divisas provocada pela exploração do produto estrangeiro no Brasil, Moacyr Fenelon refere-se explicitamente ao “truste”:

Nós, aqui no Brasil, também temos o nosso. É chefiado pelos Srs. Luiz Severiano Ribeiro – pai e filho. Estendeu sua atividade até Petrópolis, Niterói, Ceará, Pernambuco, Porto Alegre, Juiz de Fora, Belo Horizonte e Pará. Enfim, as melhores praças do país, cujas ramificações partem do núcleo central – o Distrito Federal.

Em São Paulo não se verifica a entrada do “truste”, já que houve um “pacto de honra”, um “convênio verbal” entre a Empresa Serrador e Severiano Ribeiro. No entanto, afirma Fenelon, se Serrador viesse para o Rio de Janeiro até que seria bom, pois estabeleceria uma concorrência e “o produtor nacional viria a ser prestigiado” com a “justa paga para seus filmes”.

Além de dominar a exibição, o “truste” também controla o ramo da produção de curta-metragens, que “passou a ser negócio” quando se tornou obrigatório pagar o equivalente a cinco cadeiras por sessão para cada complemento, uma conquista dos pequenos produtores incorporados à ACPB (Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros), entidade “arrasada e fechada pelo truste”. O que era para ser uma verdadeira escola de formação de técnicos, artistas e diretores, “destinados a

servirem no cinema de longa-metragem”, desvirtuou-se nas mãos do “truste”, que agora detém “90% dos complementos nacionais”.

Com 3 cinegrafistas contratados, [o “truste”] tem assuntos para 4 ou 5 jornais. Assuntos filmados por uma pessoa, ao mesmo tempo, visando já recortá-lo em 4 pedaços, destinados aos 4 jornais obrigatórios. Quem quiser que veja. Os jornais estão aí na tela, todas as semanas. Essa burla é proibida por lei. Mas, infelizmente, o Chefe da Censura ainda não notou isso.

Como forma de combater a concorrência, o “truste” negocia a exibição de filmes de longa-metragem em troca da exclusividade dos complementos produzidos pela UCB, caso ocorrido com a Metro, que não tendo cinemas de segunda linha para a continuidade de exibição de seus próprios filmes, concordou em fechar esse tipo de acordo com o grupo de Severiano Ribeiro. Além disso, para obter vantagens na contratação de longas-metragens para o seu circuito, o “truste” negocia os complementos por locações a preços irrisórios, e não a porcentagem, como manda a lei. Enquanto isso, “o produtor do complemento independente que não oferece tais regalias, morre, com o filme em baixo do braço, com toda a lei de proteção ao cinema nacional”.

A organização desse “truste” teve um custo: a liquidação da ACPB, da DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros) e da DN (Distribuição Nacional), sem contar com a imobilidade a que ficou condenada a Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda.

Hoje, estão os produtores de complementos reduzidos a 3 ou 4. A maioria debandou, diante da queda brutal das rendas auferidas. É o caso de [Alexandre] Wulfes, Gonzaga e outros.

Verifica-se, assim, nas declarações de Fenelon, uma tentativa de resumir tudo aquilo que já havia sido fartamente divulgado pela imprensa, quando do inquérito movido pela Comissão Central de Preços para investigar as acusações de Domingos Segreto contra o monopólio de Severiano Ribeiro. Mas em seguida, ao tratar da “questão das cotas para a realização de filmes dos produtores independentes”, Moacyr Fenelon afasta-se do “temário” da CCP, adentrando em um terreno bem mais espinhoso, pois dizia respeito ao próprio campo de atuação em que estava envolvido.

Ao explicar o sistema de cotas na entrevista à *Folha da Manhã*, Fenelon objetiva informar ao leitor quais são as reais dificuldades que um produtor encontra para conseguir recursos para a realização de um filme de longa-metragem: o levantamento quase imediato de um grande volume de dinheiro é a primeira delas, pois o total do orçamento médio de um longa-metragem atinge a Cr\$ 1 milhão.

Evidentemente o produtor cinematográfico brasileiro, perseguido por tantos problemas e angústias, não dispõe de numerário suficiente para executar às suas expensas, o projeto. Que faz, então? Não pode apelar para um ou meia dúzia de capitalistas, de vez que, até o momento, o capital “grosso” não se interessou completamente pelo filme nacional. Em face de tudo isso, só resta ao produtor o recurso, hoje sobejamente conhecido, de desmembrar o custo da produção em cotas de Cr\$ 10.000,00 – setenta, cem ou quantas necessárias – cotas que são colocadas entre pessoas amigas e que têm fé no cinema brasileiro.

Esse sistema não é o ideal, mas é o único com o qual conta o “produtor independente” que – apesar do nome – não pode “executar às suas expensas” o projeto. Finalizando o tópico relativo às cotas, Fenelon afirma, peremptório: “A divulgação das ‘declarações’ do trustee visa afugentar o cotista”.

Aqui se delinea um outro terreno de disputas envolvendo os “independentes” e o “trustee”, responsável pelo embate mais direto entre Moacyr Fenelon e Luiz Severiano Ribeiro Júnior. Torna-se necessário, portanto, examinar o percurso dessas disputas e suas conseqüências no debate em torno das políticas de financiamento e de proteção ao cinema brasileiro.

Esse percurso tem início com uma campanha movida por Ribeiro Júnior contra o sistema de cotas, a partir de uma série de “avisos” publicados pela imprensa, entre 1948 e 1949, dos quais este é um dos exemplos:

ATLÂNTIDA CINEMATOGRAFICA S.A. [...] tendo em vista que chegou ao conhecimento desta Sociedade, que terceiras pessoas, nesta praça [Rio] e na de São Paulo, estão procurando agenciar a venda de cotas associadas, para efeito da produção de certos filmes cinematográficos, sob a inverídica alegação de que os mesmos seriam produzidos ou distribuídos por esta sociedade, vem pela presente avisar à praça, aos seus acionistas, aos seus cotistas associados e ao público em geral:

- a) que esta Sociedade não está associada a qualquer empresa congênere ou produtor isolado, para a produção de filmes cinematográficos;
- b) que todo e qualquer filme, para que possa ser havido como da responsabilidade desta Sociedade, deve trazer a marca “ATLÂNTIDA”, pouco importando que dele participem estes ou aqueles diretores de filmes técnicos ou artistas;
- c) que as cotas, para a produção associada dos filmes desta Sociedade, somente terão valor quando assinadas pelos seus diretores, a saber, Luiz Severiano Ribeiro Júnior, Paulo José de Queiroz Burle, Ruy Pimentel Lima e José Carlos de Queiroz Burle;
- d) que os cotistas associados somente deverão pagar aos prepostos desta Sociedade o valor das respectivas cotas, mediante a entrega de um recibo, firmado pelos diretores acima citados, e passado na Matriz desta Sociedade; e
- e) que, finalmente, aproveitando o ensejo, torna mais público que o próximo filme do Carnaval desta Sociedade denominar-se-á *É com este que eu vou*, com a participação de Oscarito, Marion, Catalano, Grande Otelo e outros.

Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1948.

A DIRETORIA.³⁴⁷

Um mês antes da publicação do artigo-entrevista de Moacyr Fenelon na *Folha da Manhã*, Manoel Jorge publica em *O Mundo* a reportagem “Campanha organizada contra o cotista de filmes!”³⁴⁸ Se o tom dos comentários desse cronista acerca do sistema de cotas sempre tendeu ao irônico³⁴⁹, aqui há um visível recuo, ante a possibilidade da campanha de Luiz Severiano Ribeiro Júnior realmente prejudicar o sistema. Manoel Jorge reconhece a eventualidade de mau uso do mecanismo, como o apelo que o “corretor ‘picareta’” faz ao “patriotismo”, mas o fato é que, com os recentes sucessos de bilheteria do cinema brasileiro (e, mais uma vez, *Este mundo é um pandeiro* e *O ébrio* são citados) houve de fato um interesse acentuado e mesmo certa ilusão de lucro fácil.

³⁴⁷ “CINEMA nacional. Ao público e à praça”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 27 jan 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁴⁸ JORGE, Manoel. “Campanha organizada contra o cotista de filmes!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 abr 1949, p. 05.

³⁴⁹ “Vive o cinema brasileiro, mais que de idealismo dos pioneiros, mais ainda que da proteção governamental ou do espírito de sacrifício dos técnicos e artistas – vive – dizíamos – da solidariedade do cotista. Salve, pois, S. Excia.! Graças a ele é que o produtor encontra sempre os meios de levar adiante seus empreendimentos. Um benemérito, portanto.” JORGE, Manoel. “S. Excia., o cotista!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 07 abr 1949, p. 05.

Assim foi que começaram a surgir por aí cotas de filmes de toda a espécie, reais ou problemáticos, de produtores idôneos e inidôneos, cada comprador mais esperançoso em receber de volta, no mais curto prazo, o dinheiro empatado, e, também, em breve tempo, um juro de várias vezes o capital invertido na operação. É certo que muito poucos desfrutaram prazer dessa natureza. E, com o desapontamento da maioria, fica a desprestigiar-se um bom sistema de ajuda ao cinema brasileiro, qual seja esse curioso processo de levantar a soma de uma produção através a subscrição de umas tantas cotas-beneficiárias.³⁵⁰

O desconforto de Manoel Jorge é facilmente perceptível. Não se podia negar que a produção por cotas dava margem a desvios, mas ainda assim era “um bom sistema de ajuda” ao financiamento de filmes de longa-metragem no Brasil, senão o único. A saída é exigir dos produtores maior lisura na comprovação das contas, pois o que afugenta o cotista é “retardarem o pagamento de dividendos, sonegarem importâncias arrecadadas, esquivarem-se à apresentação dos necessários comprovantes”. O cotista não pode “perder a fé no negócio”, pois é ele quem garante a “colaboração financeira ao filme nacional”. E se em 1947 Manoel Jorge enxergava a solução desse problema no “capitalista” ou no grande estúdio, agora é ao Estado que indiretamente se apela:

Por essas e outras é que temos insistido na criação de *organismos exclusivamente dedicados a tratar do assunto*, pois, do jeito porque vai, teremos em pouco não apenas a deserção [de] “fatias de capital”, mas, o que é muito pior, [...] uma onda de descrédito que atingirá de modo geral a nossa ainda hesitante indústria de cinema, resultando na mais prejudicial propaganda que se possa fazer contra ela [...].³⁵¹ [grifos meus]

Os “organismos” aos quais se refere implicitamente Manoel Jorge são os estabelecimentos bancários, voltados para o apoio à indústria cinematográfica através de uma política de créditos. Já em uma crônica anterior, publicada em outubro de 1948, portanto após o início da campanha de Ribeiro Júnior, o tema era abordado diretamente: se existe o Banco da Borracha, porque não poderia existir o “Banco do Cinema”?³⁵²

³⁵⁰ JORGE, Manoel. “Campanha organizada contra o cotista de filmes!”, cit.

³⁵¹ JORGE, Manoel. “Campanha organizada contra o cotista de filmes!”, cit.

³⁵² JORGE, Manoel. “O Banco do Cinema”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 12 out 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Mas aos poucos, a idéia de um banco financiador ou de uma agência bancária reguladora dá lugar ao exame dos problemas relativos ao próprio mercado interno, abrindo brechas para que se questione o setor da exibição e se deixe de enxergar o sistema de cotas como resultado da incapacidade de produção dos realizadores ou dos estúdios.

O “auge” da campanha do “truste” contra o sistema de cotas foi alcançado com a entrevista que Luiz Severiano Ribeiro Júnior deu ao jornal *O Globo*, em 02 de agosto de 1949, intitulada “O conto do cinema...”.³⁵³

Após uma introdução irônica na qual o repórter anônimo compara a lei de obrigatoriedade de exibição do filme brasileiro às cotas nacionais de carvão, álcool e raspa de mandioca, adicionadas respectivamente ao carvão e à gasolina norte-americanos e ao trigo argentino, a reportagem “O conto do cinema...” chega ao assunto central: a “falta de recursos reais” para a “produção independente” do filme nacional. A esse respeito é dada a palavra a Luiz Severiano Ribeiro Júnior, apresentado pelo texto como um “espírito jovem, dotado de grande e renovador dinamismo, que se projeta inclusive na operosa cooperação que vem dedicando a uma das maiores empresas exibidoras do país”. Diz Ribeiro Júnior:

Está sendo criada no Brasil uma modalidade de produção de filmes que, por sua esquisita organização, constitui uma verdadeira aberração jurídica. Queremo-nos referir ao sistema muito em voga de se venderem cotas de filmes a serem produzidos. O “produtor”, título enfático que é usado e abusado entre nós, organiza, ou melhor, planeja a produção de um filme, dele fazendo um orçamento. Até aí, tudo vai bem; o pior, porém, é que ele, o “produtor”, não tem dinheiro para o empreendimento, e se tem (esses casos são raríssimos), não quer arriscar o seu. Então (agora vem o então), sem um contrato social, sem uma escritura pública e às vezes até sem sede ou mesmo sem domicílio certo, o “produtor” emite cotas que, vendidas por hábeis intermediários, proporcionam o levantamento do capital necessário.³⁵⁴

Ribeiro Júnior descreve o sistema que já se conhece através dos textos de Manoel Jorge e da entrevista de Moacyr Fenelon à *Folha da Manhã*: capital de Cr\$ 1

³⁵³ “O CONTO do cinema...” *O Globo*. Rio de Janeiro: 02 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁵⁴ “O CONTO do cinema...”, cit.

milhão (“Os números são sempre redondos ou arredondados pela verba de imprevistos”); cotas em número de cem, às vezes menos, porque alguns cotistas, se “bem trabalhados”, podem assumir até 10 cotas.

Em troca do seu rico dinheiro, os cotistas recebem um papelucho impresso e selado, com todos os aspectos de uma ação nominal de um banco, e ficam sonhando com os lucros enormes que vão ter, como aconteceu com os que participaram do filme *Este mundo é um pandeiro* e outros citados como exemplos pela lábia dos intermediários.³⁵⁵

Aponta-se também, na mesma entrevista, as diversas manobras contábeis permitidas pelo sistema: pode-se fazer o filme com menos recursos do que se levantou, nesse caso “as sobras são arredondadas em benefício dos organizadores”; caso contrário, se o filme vier a custar mais, os cotistas são “convidados” a inteirar o que falta. Na pior das hipóteses, os cotistas não são sequer avisados disso, e o produtor levanta mais recursos com terceiros oferecendo como garantia as primeiras rendas do filme, que serão pagas aos primeiros cotistas somente após quitadas as dívidas com os demais. Além disso, móveis e objetos de cena adquiridos durante as filmagens, ou seja, que deveriam pertencer a todos os cotistas, são incorporados ao patrimônio particular do produtor, até porque não há cláusula alguma que informe aos cotistas quais são os seus reais direitos sobre o negócio.

Esta porém, não é a única remuneração do “produtor”, que no orçamento e no arredondamento das contas já abocanhou pelo menos uns 200 contos. Que tipo de sociedade se parece essa modalidade de participação? Nossas leis comerciais regulam muito bem todas as sociedades. Mas isso que se faz por aí, com as tais cotas, não se enquadra em nenhuma sociedade legal. Assim sendo, o que vem sendo feito é ilegal e merece bem a atenção dos que têm o dever de zelar pelos incautos [...].³⁵⁶

As declarações do exibidor foram reproduzidas na íntegra, uma semana depois, no folheto do programa do Cine Roxy, pertencente à Companhia Brasileira de Cinemas, empresa controlada pelo grupo Severiano Ribeiro, aumentando ainda mais a

³⁵⁵ “O CONTO do cinema...”, cit.

³⁵⁶ “O CONTO do cinema...”, cit.

repercussão da reportagem, que caiu naturalmente como uma bomba entre os produtores cariocas.

A reação foi imediata. No dia seguinte à reportagem de *O Globo*, o mesmo jornal publicava na seção de cartas o protesto de Moacyr Fenelon, que assinava como presidente da então recém-fundada Associação do Cinema Brasileiro, sobre a qual tratarei em outro momento.

A única interpretação a extrair-se da entrevista, é a de que o referido senhor [Ribeiro Júnior], num corajoso e louvável ímpeto, decidiu-se a uma bela atitude de auto-acusação, pois sendo, precisamente, diretor influente em empresa produtora cinematográfica que aplica – como todos sabem – o sistema de produção contra o qual investe de maneira tão violenta [...] só por experiência própria poderia [...] ter chegado às conclusões que expendeu. Por isso mesmo [...] a Associação do Cinema Brasileiro vem, através das colunas d' *O Globo*, convidar o mencionado exibidor-produtor a declarar, nominalmente, quais os outros produtores também enquadrados nos delitos de que a si próprio acusa.³⁵⁷

O desafio fica sem resposta. No dia 21 de agosto de 1949, o *Diário de Notícias* publica uma reportagem intitulada “Nos bastidores do cinema nacional”, contendo uma entrevista com Moacyr Fenelon. Na verdade, trata-se do mesmo artigo escrito por Fenelon e publicado pela *Folha da Manhã*, com algumas modificações feitas pelo repórter do *Diário de Notícias* e acréscimos do entrevistado às suas opiniões sobre a campanha do “truste” contra o sistema de cotas. Na “entrevista”, Fenelon afirma que os propósitos do “truste” são conhecidos por todos e se resumem a “dizimar de uma vez por todas os que ainda teimam em fazer-lhe frente e combater também o produtor de filmes de longa-metragem”. Após detalhar como funciona o sistema de cotas, Fenelon acusa as “declarações” do “truste” de deixarem “pairar no espaço a sombra da dúvida”, refletindo o “espírito mesquinho de quem não possui outros métodos de ação”.

Afugentar o cotista é, no momento, a tarefa mais grata ao truste. Se existir cotista para filme nacional, que seja, unicamente, para os filmes que o truste administrar. Porque só

³⁵⁷ FENELON, Moacyr. “O ‘conto do cinema’...”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 03 ago 1949. Publicado na seção de cartas.

o trustee é honesto, porque só os seus filmes dão resultado e porque somente suas produções possuem teor artístico e técnico recomendáveis... E quando não houver cotista para o produtor independente, será o “fim”.³⁵⁸

Conclui-se a entrevista com um trecho retirado da segunda reportagem da *Folha da Manhã*, no qual Fenelon afirma que a exploração de cinemas é “tão bom negócio”, que no Rio de Janeiro o “trustee” mantém fechados, “há vários anos, três ou quatro cinemas”, apenas para não deixá-los nas mãos de outros exibidores e, assim, não prejudicar as salas vizinhas de propriedade do grupo Severiano Ribeiro.

Como o *Diário de Notícias* circulava no Rio de Janeiro, portanto atingia o território de Ribeiro Júnior, o exibidor volta à carga e responde à entrevista de Fenelon em carta ao jornal, datada de 23 de agosto e publicada na edição do dia 25:

[...] o sr. Moacyr Fenelon não pretende atacar ninguém [...] O que ele quer realmente – e isso em desespero de situação – é defender-se, por antecipação, das acusações, que ele sabe serem inevitáveis e fatais, ao seu passado de cinematografista, que constitui um rosário de fracassos e de incompetência administrativa. Foram financeiramente catastróficas todas as suas realizações, às quais sempre teimou em impor roteiros sem base. Filmes realizados com orçamentos feitos por quem parece desconhecer o *metier*, viram os seus gastos reais elevados por vezes em 100%. Isto, nos tempos em que estadiava pela Atlântida, a qual sempre se responsabilizou pelos excedentes orçamentários. Hoje em dia, se as coisas continuam da mesma forma, a garantia dos cotistas credulamente entusiastas sofrerá um trágico desequilíbrio.³⁵⁹

Do fracasso completo só teria se salvado *Obrigado, doutor*, assim mesmo por contar com outros profissionais “de mais sensata e competente estruturação”. Ribeiro Júnior prossegue com os ataques, acusando Fenelon de apoiar seu discurso em um “verde-amarelismo oco e retórico”, pois usava e abusava da “estafada tecla nacionalista”.

³⁵⁸ “NOS bastidores do cinema nacional”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 21 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Acervo Cinédia.

³⁵⁹ RIBEIRO JÚNIOR, Luiz Severiano. “Declara que falta verdade às declarações do sr. Moacyr Fenelon”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 25 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

[Fenelon] vocifera, batendo no peito, contra o torpe estrangeiro que, subrepticamente, pretende se apoderar do que é nosso e escravizar, sob a pata ferrada, o nosso cinema agonizante. Parece mesmo que ama o cinema sobre todas as coisas. Mas ele quer lá saber do cinema! Ama-o, da mesma forma que o açougueiro ama a perna da vitela: como possível fonte de receita própria.³⁶⁰

Por fim, a carta sugere que se procure Paulo Burle para que se saiba das “causas reais do afastamento do sr. Moacyr Fenelon da Atlântida”. Ribeiro Júnior não avança em maiores insinuações, mas conclui com uma frase de efeito: “Quanto ao resto – o tempo se encarregará de mostrar de que lado sopra o vento”.³⁶¹

Na tréplica de Moacyr Fenelon, entregue pessoalmente pelo cineasta na redação do *Diário de Notícias* e publicada três dias depois da carta de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, o tom buscado é o de superioridade. Afirma-se que Ribeiro Júnior na verdade não respondeu a nenhuma das questões discutidas na entrevista concedida por Fenelon. Além disso, “não se trata de saber *de que lado sopra o vento*, que pode ser do lado *mais forte*, o que não significa dizer *do lado mais justo*”. [grifos do autor]

A intenção, prossegue a carta, não foi de fato atacar ninguém, mas “apenas defender todos os que trabalham no cinema brasileiro”, o que incluiria o próprio Ribeiro Júnior, “diretor de uma empresa produtora cinematográfica: a Atlântida”. Quanto ao seu passado cinematográfico, Fenelon garante que estaria aberto a “qualquer devassa”, e só poderia confirmar uma carreira premiada, com boa acolhida de público e de crítica.

A tréplica de Fenelon encerra momentaneamente a briga travada pelas páginas do *Diário de Notícias*, dando à polêmica um tom mais brando. A produção por meio de cotas, no entanto, continuará em pauta por pelo menos mais seis meses, demonstrando que, em parte, Ribeiro Júnior havia conseguido alcançar seus objetivos, lançando a “sombra da suspeita” em cima de toda e qualquer negociação que implicasse a venda de cotas para a produção de filmes. *Toda e qualquer negociação*: até mesmo as que envolviam a UCB, portanto o próprio Ribeiro Júnior.

³⁶⁰ RIBEIRO JÚNIOR, Luiz Severiano. “Declara que falta verdade às declarações do sr. Moacyr Fenelon”, cit.

³⁶¹ RIBEIRO JÚNIOR, Luiz Severiano. “Declara que falta verdade às declarações do sr. Moacyr Fenelon”, cit.

No dia seguinte à publicação da réplica de Moacyr Fenelon no *Diário de Notícias*, um outro jornal carioca, *Diário Trabalhista*, estampa a manchete: “Como se processa o ‘conto do cinema’...” Em tom de reportagem policial, conta-se o caso de Jamil Luiz Jorge, “honesto comerciante de Macaé, proprietário do cinema Santa Isabel, naquela cidade”, que havia comprado, em outubro de 1948, uma cota de número 56, no valor de Cr\$ 10 mil, para a produção do filme “Epopéia do samba”. A cota havia sido emitida pela ETC - Empresa Técnica Cinematográfica, cujo endereço, segundo a reportagem, não figurava no catálogo telefônico, “nem com ‘S’ nem com ‘Z’”.³⁶²

“A epopéia do samba” era o título de um projeto de longa-metragem que Luiz de Barros pretendia filmar e que seria co-produzido ou financiado por Luiz Severiano Ribeiro Júnior. A ETC, por sua vez, era uma firma pertencente a Luiz de Barros, que na época mantinha sociedade com o técnico de som e laboratorista francês Mathieu Adolphe Bonfanti na Companhia Industrial Cinematográfica, sobre a qual voltarei a falar em outro capítulo.

Apesar de Jamil Luiz Jorge ter pago a tal cota de Cr\$ 10 mil há quase um ano, nunca mais teve notícias de seu investimento. “A epopéia do samba” tampouco foi produzida. A reportagem calcula que, se o número da cota do exibidor de Macaé é 56, antes dele existiriam mais 55 cotistas enganados, e, provavelmente, depois dele, outros 45 incautos. Caíram no “conto do cinema”.

Apurando quem seriam os donos da ETC, o repórter verifica que a empresa havia mudado de nome e agora se chamava Jaguar, cujos responsáveis eram Luiz de Barros “e um francês Bonfanti”. Além do mais, Luiz de Barros

é pomposamente diretor-secretário de uma nova entidade, a Associação Cinematográfica Brasileira³⁶³, que recentemente se fundou para defender os interesses dos produtores nacionais e, nessa função, anda solto por aí a dar entrevista pelo rádio e pelos jornais dizendo cobras e lagartos dos exibidores nacionais, esquecido daqueles pobres exibidores logrados como o honesto Jamil Luiz Jorge, de Macaé, a quem passou o Conto do Cinema.³⁶⁴

³⁶² “COMO se processa o ‘conto do cinema’...” *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 26 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁶³ O repórter era apressado: a entidade se chamava Associação do Cinema Brasileiro.

³⁶⁴ “COMO se processa o ‘conto do cinema’...” , cit.

Mas o pior, conclui a reportagem, é que o dono da Jaguar, com o dinheiro levantado, acabou rodando outro filme, *Pra lá de boa* (Luiz de Barros, 1949), do qual Jamil Jorge era, sem saber, “financiador”, mas não “cotista”.³⁶⁵

Esse não foi o único caso que os jornais exploraram envolvendo direta ou indiretamente o cineasta Luiz de Barros. Em 06 de novembro de 1949, o mesmo *Diário Trabalhista* publicou a reportagem “Mais uma espetacular maroteira”, na qual se acusava Arnaldo Figueiredo, Carlos Figueiredo e Vitor de Barros, representantes da empresa “Laboratório Eletrônico”³⁶⁶, de enganar vários comerciantes do Recife, incluindo o prestigiado escritor Aluísio Inojosa, vendendo cotas para a produção do filme “Aconteceu no Recife”, que também não foi realizado.³⁶⁷

A empresa Laboratórios Eletrônicos do Brasil Ltda. estava em evidência nos jornais porque, ao longo de 1948, vinha anunciando sua transferência do Rio para São Paulo e a produção de cinco filmes, a serem rodados na capital paulista. As declarações de Vitor de Barros, diretor-gerente da LEB, ao jornal *A Época* são interessantes por remarcarem a íntima ligação entre o apelo aos “capitalistas”, o uso do sistema de cotas e a participação direta do setor exibidor na produção de filmes:

A indústria só poderá marchar para a frente com o apoio dos financiadores. [Estes,] Serão associados dos [nossos] filmes como quotistas. E isso sem falarmos do apoio do público [Quanto ao tabelamento dos ingressos instituído pela Comissão Central de Preços] é pura demagogia. Foi um golpe dado nos exibidores, e que se refletirá nos produtores, pois são aqueles que financiam estes. Diminuindo as receitas, haverá o retraimento de capitais para o financiamento de filmes. [...] Assim, esta aparente proteção ao público só servirá para matar as iniciativas do cinema nacional.³⁶⁸ [grifos meus]

No depoimento de Vitor de Barros, há claramente a menção ao setor exibidor como investidor direto da atividade produtiva. Isso se explica pelo fato de que as

³⁶⁵ “COMO se processa o ‘conto do cinema’...”, cit.

³⁶⁶ LEB – Laboratórios Eletrônicos do Brasil Ltda. Em 1948, a LEB tinha como diretores Vitor de Barros (diretor-gerente), Herivelto Martins (diretor-artístico) e Mario Civelli (diretor de produção). Cf. “ENTREVISTANDO cineastas do Rio atualmente em São Paulo”. *A Época*. São Paulo: 02 jul 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Mais tarde, Mario Civelli seria um nome fundamental na organização dos estúdios paulistas Maristela e Multifilmes, nos anos 1950.

³⁶⁷ “MAIS uma espetacular maroteira”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 06 nov 1949, p. 03.

³⁶⁸ “ENTREVISTANDO cineastas do Rio atualmente em São Paulo”, cit.

produções da LEB e de Luiz de Barros freqüentemente contavam com o financiamento de Luiz Severiano Ribeiro Júnior e/ou da UCB, seja através da participação em cotas, seja por meio do adiantamento em dinheiro sobre a renda dos filmes nos cinemas.

A participação da UCB na produção desses filmes se tornou mais clara quando Luiz de Barros e seu filho Vitor tiveram de ir aos jornais para se defender das acusações.

Entre fevereiro de 1948 e janeiro de 1949, Luiz de Barros dirigiu quatro filmes de longa-metragem: *Esta é fina* (lançado em fevereiro de 1948, no Rio), *Fogo na canjica* (lançado em São Paulo, em setembro de 1948 e no Rio de Janeiro apenas em fevereiro de 1952), *Pra lá de boa* (lançado em fevereiro de 1949, no Rio) e *Eu quero é movimento* (estréia em junho de 1949, também no circuito carioca). Com a exceção de *Fogo na canjica*, financiado pelo exibidor Paulo Sá Pinto, os outros três filmes tiveram a participação da UCB. *Esta é fina*, *Fogo na canjica* e *Eu quero é movimento* foram co-produzidos pela Laboratórios Eletrônicos do Brasil Ltda. A empresa produtora de *Pra lá de boa* foi a Jaguar, ou ETC, pertencente a Luiz de Barros.

Todos esses filmes foram realizados a partir do sistema de cotas, mesmo aqueles que tiveram a participação da UCB. O responsável pela venda de cotas no Rio de Janeiro era Mario Falaschi, então ligado à UCB. A dar crédito aos depoimentos de Vitor e Luiz de Barros, ambos publicados em diferentes ocasiões pela imprensa, eram árduas as negociações com Falaschi e a UCB, pois durante a produção e o lançamento desses quatro filmes, a LEB e Luiz de Barros precisaram entrar na justiça contra Falaschi e a distribuidora de Ribeiro Júnior em ação cominatória para a prestração de contas das rendas auferidas nas exibições de *Esta é fina*, *Pra lá de boa* e *Eu quero é movimento*.

Em sua carta-defesa, Vitor de Barros afirma que “Aconteceu em Recife” iria ser produzido, já estando “em fase de execução, com estúdio, laboratórios e atores já contratados bem como o argumento já adquirido e seu autor satisfeito financeiramente”. As filmagens só não tinham ainda começado porque se esperava a chegada de filme virgem.

Quanto a Aluísio Inojosa, que se comprometera por escrito a integralizar o capital com seus amigos, não cumpriu sua promessa. Por outro lado, as poucas cotas vendidas de “Aconteceu no Recife” já haviam sido empregadas nos “preparativos de filmagem”, mas com o recuo de Inojosa, seria necessário pensar em alternativas.

Alegando campanha de difamação nos jornais e nos programas do circuito Severiano Ribeiro contra a LEB, por conta dos processos movidos contra a UCB, o produtor de *Eu quero é movimento* conclui:

A campanha não visa tão somente a minha pessoa ou os Laboratórios, mas a cinematografia nacional. Outros produtores independentes também têm sido visados nos mesmos programas de cinemas, não escapando da sanha dos componentes deste grupo, nem mesmo a CCP [Comissão Central de Preços], órgão do governo federal, que tem limitado os extraordinários lucros do insaciável *trust*. Aí talvez o segredo de Polichinelo...³⁶⁹

Por conta dos processos na justiça, os cotistas não estariam recebendo nem o dinheiro referente às respectivas participações nos filmes, nem os borderôs de exibição para simples conferência. No entanto, como explicar o fato de que os filmes continuavam a ser realizados e lançados nos cinemas, se teoricamente as relações entre a UCB e os produtores estariam paralisadas pela justiça?

Na carta de Luiz de Barros publicada no *Diário Trabalhista*, o cineasta justifica o caso de “A epopéia do samba” – o filme não realizado que teria lesado o exibidor Jamil Luiz Jorge, de Macaé –, como o resultado da má administração da venda das cotas pela UCB e por Mario Falaschi.

Das cem cotas emitidas em nome da ETC/Jaguar, de Luiz de Barros, uma parte foi levada a São Paulo, para ser vendida por intermédio de um sujeito ao qual Luiz de Barros se refere apenas como “sr. Bernasconi”, e que seria um “representante da UCB” na capital paulista. Esse sr. Bernasconi de fato vendeu as cotas de “A epopéia do samba”, mas com o dinheiro levantado pagou as dívidas da UCB para com os cotistas de *Esta é fina*. Quando soube disso, Luiz de Barros protestou e “constituiu advogado”. O cineasta continua:

[...] Mário [Falaschi] propôs então que se trocasse as cotas da “Epopéia” pelas de *Eu quero é movimento*, produção dos Laboratórios Eletrônicos do qual sou também cotista por pagamento de trabalhos técnicos, sendo que em pagamento disso o sr. Mario ou a UCB se responsabilizaria pagando serviços de laboratório e o fornecimento de filme

³⁶⁹ BARROS, Vitor Guilherme Teixeira de. “A propósito de ‘Aconteceu no Recife’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 03 mar 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

virgem para esse *Eu quero é movimento*, em encontro de contas. Assim, as cotas de “Epopéia” foram postas à minha disposição (carta do sr. Bernasconi em meu poder) e a realização do filme cancelada.³⁷⁰

Como as cotas continuassem em poder de Mario Falaschi e da UCB, apesar dos reiterados pedidos de devolução por parte de Luiz de Barros, deixa-se no ar quem poderia tê-las vendido para o exibidor de Macaé. Ao fim da carta, o diretor de *Esta é fina* solicita que Jamil Luiz Jorge o procurasse para que fosse constatado quem afinal havia assinado o recibo, já que as cotas de “A epopéia do samba” só poderiam ter sido vendidas com a assinatura do proprietário da ETC/Jaguar, ou seja, o próprio Luiz de Barros. Uma vez de posse desse documento, poderiam ambos ir à delegacia para solucionar de vez o caso. “Aconselhamos assim que cessem com essa campanha de difamação de quem não tem nada a temer, por ser um terreno perigoso para quem o faz [...]”, conclui Luiz de Barros. O assunto desaparece dos jornais.

Os três filmes realizados pelas produtoras Laboratórios Eletrônicos do Brasil e ETC/Jaguar em associação com a União Cinematográfica Brasileira demonstram que a participação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior no setor da produção, após 1947, não ficou restrita à Atlântida. Por outro lado, a UCB desempenhou um papel central nesse processo, não apenas como distribuidora mas também como co-produtora, evidenciando que a *verticalização* não era o único modelo perseguido por Luiz Severiano Ribeiro Júnior.

3. 7. Não é nada disso

No dia 23 de maio de 1950, o jornal *Folha Carioca* divulga em sua página dedicada ao cinema o *release* do novo filme da Atlântida:

Não é nada disso procura mostrar ao espectador o que acontece dentro de um estúdio cinematográfico, na fase que antecede a produção de um filme. Catalano encarna a principal personagem da história, na composição de um tipo de personalidade complexa e contraditória. É o homem que, saído da prisão, pensa em fazer cinema. Como, se não tem dinheiro? Imaginar um plano, arranjar um companheiro e procurar depois um

³⁷⁰ BARROS, Luiz de. “Como se processa o ‘conto do cinema’”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 28 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Carta datada de 26 de agosto de 1949.

capitalista com disposição para financiar, somente isso era o bastante. Mas cinema *Não é nada disso* e o filme prova.³⁷¹

Com argumento do publicitário José Laponte, roteiro de Alinor Azevedo e direção de José Carlos Burle, *Não é nada disso* conta as aventuras de dois trambiqueiros, o escroque Danilo (Catalano) e o batedor de carteiras Polimércio (Modesto de Souza). Sérgio Augusto informa que o filme foi realizado em um mês, sem recursos para os cenários dos números musicais.³⁷² De acordo com Máximo Barro, após o fracasso de bilheteria do filme anterior de José Carlos Burle, o melodrama racial *Também somos irmãos* (1949), Luiz Severiano Ribeiro Júnior pôs um freio nas intenções que o primeiro tinha de realizar um projeto mais ambicioso. Propôs em troca um musical de meio-de-ano, “trabalho de carregação, intermediário, descompromissado, que garantisse monetariamente e, com antecedência, a próxima aventura”. Burle aceitou, realizando um trabalho de 80 minutos dos quais 30 “eram ocupados por *play-backs*”.³⁷³

Em entrevista a Joaquim Menezes, da *Folha Carioca*, José Carlos Burle manifesta a sua insatisfação com o fato de estar dirigindo um filme de encomenda que em nada correspondia ao seu trabalho anterior e às suas ambições. Nessa entrevista, Burle fala sobre a gênese de *Não é nada disso*:

Eu ia tomar umas férias para estudar uma nova história, quando ficou convencionado filmar um musical. Confesso que a idéia não me agradou muito. Depois de *Também somos irmãos* era meu pensamento fazer outro filme sério. O engraçado é que não se sabia ainda o que filmar. Tínhamos um compromisso antigo com Catalano de confiar-lhe o primeiro papel num filme como recompensa às brilhantes atuações que tem tido em nossos estúdios. [...] Começamos a discutir e a história foi surgindo em bruto. Um scroc e um batedor de carteiras saíam da prisão após cumprir pena. [...] Os dois malandros, sem dinheiro, estudariam um novo golpe. [...] Foi quando nos ocorreu levar a ação para o interior de um estúdio cinematográfico [...]. Laponte, antigo publicista cinematográfico [...] foi intimado a escrever o argumento em 24 horas. Surgiu assim o primeiro entrecho da produção número 21 [da Atlântida]. Alinor Azevedo, com sua

³⁷¹ “CINEMA”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 23 mar 1950, p. 04.

³⁷² AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro*. A chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, pp. 115-6.

³⁷³ BARRO, Máximo. *José Carlos Burle*. Drama na chanchada. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007, p. 189-91.

experiência de cenarista [i.e., roteirista], tratou de desdobrar o *script* de Laponte. Eu funcionei nas primeiras reuniões e tratei logo de movimentar a minha equipe para o início da filmagem, que seria dali a três dias. Quando rodei a primeira cena, o argumento ainda não estava pronto.³⁷⁴

A declaração transcrita em *Folha Carioca* indica que o argumento não *partiu de*, mas foi *encomendado a* José Laponte, a partir do que ficou “convencionado” em entendimentos anteriores. Tudo leva a crer, portanto, que não só a proposta de filmar um musical, mas a própria história de *Não é nada disso* tenha surgido durante as negociações entre Burle e Severiano Ribeiro Júnior.

O entrevistador menciona os “boatos de que o filme tinha o propósito de satirizar o ambiente cinematográfico”, mas Burle nega:

Pelo contrário. A história tem o seu fundo moral. Os chantagistas que se metem a produzir um filme para tomar dinheiro de um capitalista, cedo percebem que cinema é coisa muito séria, infensa ao golpismo e à aventura. Posso lhe afirmar que o cinema sai dignificado deste filme despretensioso que mostrará ao público [...] o que se passa por trás das câmeras, onde um punhado de idealistas luta por elevar a nossa produção a um bom nível artístico.³⁷⁵

Lançado no dia 24 de abril de 1950 no circuito Plaza, de Vital Ramos de Castro, *Não é nada disso* insere-se em um conjunto de filmes que, nos anos 1940-50, tematizaram a produção cinematográfica no país.³⁷⁶ Pelas informações que restaram desse filme, e dada a proximidade de sua estréia com as então recentes polêmicas e os “escândalos” em torno do sistema de cotas, é de se crer que *Não é nada disso* não fosse apenas uma comédia despretensiosa, mas uma bem-humorada provocação com um alvo bem preciso, os “produtores independentes”.³⁷⁷

Ressalte-se, ainda, que o contexto em que se deu toda a “campanha” contra o sistema de cotas, da qual um filme como *Não é nada disso* é apenas um reflexo, abarca

³⁷⁴ “CINEMA”, cit.

³⁷⁵ “CINEMA”, cit.

³⁷⁶ Para citar apenas alguns exemplos, *Berlim na batucada* (Luiz de Barros, 1947), *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1953), *A baronesa transviada* (Watson Macedo, 1957) e *Pé na tábua* (Victor Lima, 1958).

³⁷⁷ Infelizmente, não há cópias disponíveis para o visionamento de *Não é nada disso*, o que não permite uma análise conclusiva sobre o mesmo.

uma luta política entre produtores e exibidores que não se limitou ao meio cinematográfico, mas alcançou a esfera do poder ao se consubstanciar nas reivindicações em torno da ampliação do número de filmes brasileiros para a exibição obrigatória.

Capítulo 4

Os “independentes” e o Estado

4. 1. Os memoriais ao general Lima Câmara

Na segunda parte do longo depoimento que Moacyr Fenelon escreveu em 1949 para a *Folha da Manhã*, a ênfase das argumentações recai em um ponto central: as leis de proteção existem, mas elas não são cumpridas. Os produtores pedem que se leve a efeito ao menos duas resoluções: a primeira delas é referente ao artigo 34 do Decreto nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, que garante ao produtor 50% da renda da bilheteria; a segunda, consta do artigo 24 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, pelo qual fica o chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas autorizado a aumentar a proporção dos filmes brasileiros para exibição obrigatória, “de acordo com o desenvolvimento da produção e [a] possibilidade do mercado”.³⁷⁸

Para Moacyr Fenelon, o acintoso não-cumprimento dessas duas medidas era o que impossibilitava, até aquele momento, o desenvolvimento de uma indústria de filmes no Brasil. A solução parecia simples:

A legislação de amparo ao cinema brasileiro poder-lhe-ia trazer assinalados benefícios, caso uma única pessoa se decidisse a levar a sério a sua missão. E essa pessoa é o sr. Mello Barreto, chefe do Serviço de Censura.³⁷⁹

O período que cobre os anos de 1948-50 assistirá, do ponto de vista da articulação dos produtores de cinema sediados no Rio de Janeiro, a uma intensa mobilização em torno dessas duas reivindicações, quais sejam, o cumprimento da lei de proteção e o empenho na execução e na fiscalização da mesma pelo Serviço de Censura. Pode-se afirmar que esses dois pontos foram responsáveis pela formação de uma espécie de “plataforma política” em torno da qual uma parte significativa dos produtores cinematográficos cariocas, em proximidade com o poder público, buscou afirmar sua

³⁷⁸ FENELON, Moacyr. *Apud*. PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema.” *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 jun 1949, s/p. Recortes de jornal pertencentes ao Arquivo Cinédia.

³⁷⁹ FENELON, Moacyr. *Apud*. PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema”, cit.

participação enquanto classe, sobretudo em relação aos embates travados contra o setor exibidor.

Em 31 de março de 1949, capitaneados por Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros, Moacyr Fenelon e a Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda., os produtores se mobilizaram para redigir e enviar ao general Lima Câmara, chefe de Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública, um memorial expondo em quatro itens as reivindicações constantes na petição já encaminhada ao Serviço de Censura daquele mesmo departamento. O memorial foi redigido após encontros pessoais com Lima Câmara, o que indica que pelo menos desde o princípio do ano de 1949, longe dos holofotes da imprensa, os produtores já estavam suficientemente articulados em torno da revisão das leis de proteção ao cinema brasileiro.

Pelo texto introdutório do memorial, fica-se sabendo que as conversas preliminares com o chefe de Polícia foram no mínimo amistosas, e que essa autoridade acolheu com atenção às reivindicações dos produtores. O ponto de partida do documento era a comprovada “falta de cumprimento do Regulamento baixado pelo Decreto 20.493, de 24 de janeiro de 1946”, fato que vinha criando para o produtor uma “situação positivamente insustentável”, daí a sugestão feita ao general Lima Câmara para que fossem tomadas as seguintes providências:

1) Mobilizar todos os chefes de Polícia dos Estados e delegados do interior do país para que estes exigissem o “fiel cumprimento” da lei.

2) Baixar uma medida para “aumentar a proporção de filmes nacionais de grande metragem”, atendendo à seguinte tabela por bimestre: um filme inédito para os cinemas lançadores de primeira linha, que são os que possuem, “além de outras condições de conforto, ar condicionado e poltronas estofadas”; dois filmes inéditos nos cinemas lançadores de segunda linha e nos cinemas que exibem dois filmes por semana; três filmes inéditos nos cinemas que exibem três filmes por semana. Em qualquer dessas modalidades, o filme deveria ser exibido ininterruptamente durante no mínimo uma semana.

3) Exigir dos exibidores a comprovação do cumprimento da obrigatoriedade a partir da apresentação às autoridades dos borderôs, faturas e recibos referentes aos dias de exibição dentro do bimestre correspondente, contendo esses documentos o visto do produtor do filme;

4) Designar um funcionário especial que pudesse responder aos interessados sobre “quaisquer reclamações, consultas ou sugestões” dirigidas ao Serviço de Censura.

Anexo ao memorial, uma “estatística” dava conta do “progressivo desenvolvimento da produção nacional”, o que justificaria o pedido de aumento da proporção.³⁸⁰

Submetido o memorial ao chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho, os produtores obtiveram, meses depois, uma resposta desanimadora. Declarando-se contra o pedido de aumento proporcional da obrigatoriedade, Mello Barreto argumentava que não havia número de filmes suficiente em produção para atender à demanda dos nove cinemas lançadores do Rio de Janeiro. O Brasil, afirmava o chefe do Serviço de Censura, jamais produziu mais do que 12 filmes, sendo que as produções dos anos 1946-7 foram ainda menores. Como exemplo, mencionava *Eu quero é movimento* como o único filme brasileiro existente no primeiro quadrimestre de 1949.

Comentando a listagem de filmes em produção posta em anexo ao memorial, o tom das afirmações de Mello Barreto denota hostilidade, sobretudo quando ironiza o fato de *Inocência* (Luiz de Barros, 1949) estar sendo produzido pela Brasil Vita Filmes – o que significaria uma demora de pelo menos mais oito anos até ser concluído³⁸¹ –, e quando se refere a *Luar do sertão* (Tito Batini e Mário Civelli, 1949) como uma “produção [que] ainda não saiu das crônicas cinematográficas”.

Além do mais, continua Mello Barreto Filho, a alteração do número de filmes obrigatórios de três para seis filmes por ano (um filme por bimestre para cada cinema lançador de primeira linha) exigiria 54 filmes “inéditos e de boa qualidade”, o que, mais uma vez, estaria acima da capacidade produtiva atual. Se essa era a situação em relação às nove salas lançadoras do Rio (e Mello Barreto cita os cinemas Vitória, Palácio, São Luiz, Metro, Odeon, Plaza, Pathé, Império e Rex), ela era ainda pior em se tratando dos cinemas lançadores de segunda linha, pois estes existiam “em número muito superior”.

Por fim, o chefe do Serviço de Censura julgava dispensável a existência de um funcionário especialmente encarregado de atender à classe cinematográfica, visto estar o

³⁸⁰ MEMORIAL enviado ao general Lima Câmara, chefe de Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro: 31 mar 1949. Documento datilografado pertencente ao Arquivo Cinédia. Não consegui localizar a “estatística” anexa ao memorial.

³⁸¹ Referência à *Inconfidência mineira* (Carmen Santos, 1948), produzido pela Brasil Vita Filmes, que demorou dez anos para ficar pronto.

“serviço [de censura] aparelhado a fornecer aos interessados quaisquer informação referentes ao cinema brasileiro”.³⁸²

As afirmações de Mello Barreto Filho são contestadas pelos produtores, que endereçam novo memorial, datado de 17 de maio de 1949, ao general Lima Câmara. Nesse documento, repleto de críticas contundentes ao chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas, apontam-se diversas incoerências e desinformações, a começar pela quantidade de cinemas que Mello Barreto considerava “lançadores”, isto é, nove salas.

Basta ler as programações de fitas para saber-se que os cinemas lançadores desta capital se distribuem em 5 grupos assim constituídos:

- 1º grupo, cinemas Vitória, São Luiz, Rian e Carioca;
- 2º “ “ Palácio, Roxy, América e Ideal;
- 3º “ “ Plaza, Parisiense, Astoria, Olinda, Star e Ritz;
- 4º “ “ Metros Passeio, Copacabana e Tijuca;
- 5º “ “ Pathé, Presidente e Para Todos.³⁸³

Considerando-se a proporção de três filmes por ano, bastavam 15 filmes, e não 54, como afirmara Mello Barreto, para dar conta da obrigatoriedade. Com a alteração proposta de seis filmes por ano, o circuito lançador seria preenchido com 30 filmes anuais. Além disso, o memorial informa que, até aquela data, nove filmes já se encontravam concluídos e devidamente censurados, “estando mais 18 em preparação”. Quanto ao ritmo da produção, ele só não era maior justamente “por falta de garantia de exibição, ameaça que de modo invariável assusta o produtor”.

Havia incoerência também nos dados divulgados pelo chefe do Serviço de Censura em relação ao primeiro quadrimestre de 1949. Os produtores afirmam que além de *Eu quero é movimento*, único filme mencionado por Mello Barreto, duas outras produções já haviam sido censuradas e declaradas de boa qualidade: *Fogo na canjica* (Luiz de Barros, 1949) e *Terra violenta* (Edmond Francis Bernoudy, 1948). O memorial acrescenta:

³⁸² Cf. “INFORMAÇÃO de Mello Barreto.” Rio de Janeiro: [maio 1949]. Documento datilografado pertencente ao Arquivo Cinédia. A maior parte das respostas de Mello Barreto Filho aqui resumidas foram textualmente transcritas e compiladas pelos próprios produtores, tendo sido apenas este o documento por mim consultado.

³⁸³ MEMORIAL enviado ao general Lima Câmara, chefe de Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública. Rio de Janeiro: 17 maio 1949.

E não se deve ocultar que os dois primeiros, *Eu quero é movimento* e *Fogo na canjica*, bem como o filme *Estou aí?*, já projetado no cinema Pathé, foram recusados pelos grupos lançadores do Metro e do Plaza, sem que tais empresas sofressem a mais leve advertência partida do órgão encarregado de fazer cumprir a lei que impunemente desrespeitaram. Mas vem o chefe do SCDP e confessa haver isentado da obrigatoriedade, no primeiro quadrimestre deste ano, os mesmos cinemas que rejeitaram as três produções mencionadas. [...] ao mesmo tempo, no item 5º de suas informações, [Mello Barreto Filho] escreve que para o primeiro quadrimestre deste ano existia um único filme: *Eu quero é movimento*. Existia um, mas isentou [os cinemas] por não existir nenhum. Que maneira esquisita de raciocinar e proceder.

E já que o Serviço de Censura estaria bem aparelhado para responder a qualquer pergunta dos interessados sobre o cinema brasileiro, o memorial desafia Mello Barreto a dizer e a provar “qual exibidor no Brasil [...] já cumpriu integralmente o Regulamento que dispõe sobre a matéria.” Aponta-se Domingos Vassalo Caruso & Filhos, Luiz Gonçalves Ribeiro, Celso do Vale Silva e J. Fernandes como exibidores que jamais projetaram filmes brasileiros pagando ao produtor o que a lei manda, isto é, a porcentagem de 50%. O texto informa que, das 1.600 salas existentes no Brasil, apenas dois terços exibiam filmes nacionais, assim mesmo a preços aviltantes. Por tudo isso, reitera-se ao general Lima Câmara o pedido de revisão do Decreto nº 20.493/46, atendendo-se às sugestões dos produtores constantes do memorial de 31 de março de 1949.

É relevante observar que as alterações propostas ao chefe de Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública não diziam respeito ao teor do Decreto nº 20.493/46, ou mesmo às suas disposições básicas, mas procuravam simplesmente atuar dentro do critério de proporcionalidade, isto é, considerando as diferenças existentes entre a programação dos circuitos lançadores (um filme inédito por semana) e o sistema de múltiplas exibições semanais e diárias, comum aos cinemas de bairros, que chegavam a projetar, por ano, mais de 300 filmes estrangeiros.³⁸⁴

Nessas últimas salas é que residia o problema, pois o tipo de programação a que elas estavam acostumadas justificaria, em tese, uma presença ainda maior do filme nacional obrigatório. Naquele primeiro momento de negociações, esse aspecto da

³⁸⁴ Cf. Entrevista de Moacyr Fenelon a LIMA, João de Souza. “Vitorioso o cinema nacional”. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro: 09 dez 1951, p. 02.

questão ainda é pouco esmiuçado, mas ele se tornará cada vez mais claro à medida em que o movimento dos produtores junto ao poder público vai ganhando maior penetração.

Embora tímida e acrítica em relação aos fundamentos da legislação, a proposta de dobrar o número de filmes obrigatórios respondia a uma compreensível necessidade de se adequar o volume de produção anual sugerido (um filme inédito por bimestre) à capacidade real de produção dos estúdios. Isso significava levar em consideração fatores tão heterogêneos e incertos quanto a sorte de se conseguir em tempo hábil financiadores para os projetos; a eficiência no planejamento da produção; a agilidade na filmagem e na finalização; e os entraves burocráticos para a expedição dos certificados de censura, após o que, finalmente, o filme estaria pronto para ser distribuído e exibido.

Somente no final dos anos 1940 é que se deixa mais claro, nos textos publicados na imprensa, que o problema não se encontrava propriamente na produção, mas justamente nesse estágio posterior, isto é, na colocação do filme no mercado. No entanto, chega-se a essa conclusão a partir da já mencionada perspectiva que opunha de forma mecânica o ramo da indústria ao do comércio: enquanto o primeiro queria avançar, o outro freitava qualquer iniciativa.

Chega-se também à conclusão de que o mercado interno, o único com o qual contava o produtor brasileiro, não conseguia cobrir, após um ano de exibição, sequer o custo de produção de um filme de orçamento médio, que em 1949 variava entre Cr\$ 700 mil e Cr\$ 1, 5 milhão.³⁸⁵ Por outro lado, apenas as praças do Rio de Janeiro e de São Paulo davam resultados expressivos, sendo que no interior do país os preços praticados e a ausência quase completa de fiscalização prejudicavam ainda mais o produtor. Os próprios sistemas de divisão do dinheiro arrecadado nas bilheterias e de desconto sobre a renda bruta tornavam o negócio inviável:

Admitindo-se que um filme nacional, lançado no Rio e em São Paulo, produza uma arrecadação bruta de 2 milhões de cruzeiros, veremos que 1 milhão corresponde à cota legal do exibidor, 200 mil cruzeiros vão à conta do excesso que o exibidor exige, 200 mil cruzeiros (25% em média sobre a diferença) para a distribuição e apenas 600 mil

³⁸⁵ Cf. LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel] “Como é que se explica?” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 10 fev 1949, p. 05.

cruzeiros para o produtor, de onde, reduzidas despesas de publicidade etc., resultará menos de 25% do bruto da bilheteria.³⁸⁶

Se o mercado interno era insuficiente, tratava-se de ampliá-lo, minimizando o prejuízo do produtor. A saída, dentro dos limites legais, viria a partir das duas frentes de batalha já mencionadas, isto é, a divisão equânime das rendas entre o exibidor e o produtor e o aumento proporcional da cota de obrigatoriedade, levando-se em conta um tratamento diferenciado para os cinemas lançadores e para os cinemas de linha.

Uma vez que não se questionava o princípio da própria lei de obrigatoriedade, mecanismo que na verdade limitava a produção *interna* deixando intocada a importação maciça do produto estrangeiro, para os produtores a questão central era ampliar a cota de tela, sempre de acordo com a capacidade produtiva dos estúdios. Atrelar uma coisa a outra significava, por sua vez, enxergar o problema da legislação apenas do ponto de vista da produção, deixando de lado todos os outros aspectos tão ou até mais importantes, como a inexistência de uma política voltada à distribuição e à exibição de filmes. Ao mesmo tempo, tinha-se como objetivo forçar a abertura do mercado das salas de bairro, mas não para pressionar uma eventual reestruturação desse mesmo mercado, e sim como forma de impulsionar o aumento do volume de produção. Esse aumento, por sua vez, é que justificaria a proposta de duplicação do número de filmes anuais obrigatórios, fechando assim o ciclo de proteção não propriamente ao “cinema brasileiro” mas especificamente ao setor produtivo.

No final de maio de 1949, a pretensão dos produtores foi negada pelo chefe do Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública e a petição propondo o aumento de seis filmes nos cinemas de primeira linha, 12 nos de segunda e 18 nos de terceira, terminou arquivada. Indignado, Moacyr Fenelon se pergunta: “teria, alguém, prejuízo com o aumento? O Estado? O distribuidor? Não. Ninguém.” Além do mais, tendo a exibição garantida, “os produtores procurariam aumentar o número de suas realizações”.³⁸⁷

Assim, torna-se clara a necessidade de articular a classe em torno de uma associação com visibilidade e maior poder de fogo junto aos órgãos federais. Os órgãos então em funcionamento – a Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda. e o Sindicato

³⁸⁶ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel] “Como é que se explica?”, cit.

³⁸⁷ FENELON, Moacyr. *Apud*. PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema”, cit.

das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, isto é, o sindicato dos produtores – não estavam suficientemente organizados ou eram muito pouco atuantes.

A solução seria criar um órgão supra-sindical que pudesse representar não apenas os produtores mas também os técnicos e mesmo a parcela dos cronistas cinematográficos interessada no setor industrial da atividade. Assim, em 16 de junho de 1949, fundou-se a Associação do Cinema Brasileiro, contando com a participação de cerca de trezentos profissionais ligados à produção de filmes (entre produtores, diretores, técnicos, operários e jornalistas).³⁸⁸ A Associação foi devidamente inscrita no Registro Civil de Pessoas Jurídicas, sendo oficialmente constituída apenas um mês depois, a 28 de julho de 1949, em sessão realizada no 7º andar da Associação Brasileira de Imprensa, sede provisória da ABCC (Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos).³⁸⁹

4. 2. A Associação do Cinema Brasileiro

Durante o biênio 1949-50, a Associação do Cinema Brasileiro foi sem dúvida o mais atuante núcleo político dos produtores cinematográficos sediados no Rio de Janeiro. Propunha-se a servir como entidade representativa de “todos os que trabalham para o cinema brasileiro”, o que incluía, de acordo com uma carta-ofício da própria ACB:

produtores, argumentistas, diretores, técnicos de som, cenógrafos, mecânicos, montadores, fotógrafos, eletricitas, técnicos de laboratório, cinegrafistas, assistentes de filmagem, assistentes de produção, consultores técnicos, assistentes de direção, publicistas especializados, cronistas cinematográficos, diretores artísticos, costureiros, decoradores, músicos especializados, pintores, maquiladores, empregados em escritórios de produção, distribuição e exibição; coordenadores, carpinteiros *e quaisquer outras ocupações em estúdio*.³⁹⁰ [grifos do texto]

³⁸⁸ Cf. “REESTRUTURA-SE a Associação do Cinema Brasileiro”. *Boletim da Associação do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: [mar] 1953, p. 02. Documento mimeografado pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁸⁹ [“ASSOCIAÇÃO do Cinema Brasileiro”]. Rio de Janeiro: jul 1949, s/p. Documento mimeografado pertencente ao Arquivo Cinédia.

³⁹⁰ [“ASSOCIAÇÃO do Cinema Brasileiro”], cit.

Note-se que dentre as funções elencadas mencionam-se os “empregados em escritórios de produção, distribuição e exibição”, mas não os próprios distribuidores e exibidores, pois estes estavam diretamente ligados ao ramo do comércio cinematográfico, visto naquele momento pelos produtores como frontalmente contrário ao desenvolvimento da indústria. A exclusão dos setores de distribuição e de exibição daquilo que se entendia como o conjunto das atividades cinematográficas, indica a presença marcante da ideologia corporativista voltada à classe dos produtores, dentro da qual os trabalhadores na verdade desempenhariam não o papel de protagonistas, mas de agentes legitimadores.

A primeira diretoria da Associação do Cinema Brasileiro tinha como presidente, Moacyr Fenelon; como vice-presidente, Adhemar Gonzaga; secretário, Luiz de Barros; tesoureiro, Manoel Jorge; bibliotecário, João C. V. Martins. O conselho consultivo era composto por Mario Falaschi, Paul Duvergé, Alexandre Wulfes, João Tinoco de Freitas, Luiz Marano, Genil Vasconcellos, José Rodrigues Cajado Filho, Aphrodísio Pereira de Castro e Newton Paiva. Como sede provisória, a ACB ocupou uma das salas pertencentes à Cooperativa Cinematográfica Brasileira, no 3º andar de um prédio situado à Praça Mahatma Gandhi, em plena Cinelândia carioca.³⁹¹

Vale examinar mais detalhadamente a composição da diretoria e do conselho consultivo da ACB em sua primeira fase.³⁹² Em primeiro lugar, tem-se a presença de três personagens fundamentais do cinema brasileiro da segunda metade dos anos 1940, Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros e Moacyr Fenelon. A Cooperativa Cinematográfica Brasileira, por sua vez, vinha representada por nomes como João Tinoco de Freitas, Genil Vasconcelos e Newton Paiva, enquanto Luiz Marano, Alexandre Wulfes e Paul Duvergé respondiam não apenas como produtores mas também como donos de laboratórios. Manoel Jorge era o representante da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, além de ser um nome, como já foi visto nos capítulos anteriores, profissionalmente ligado a Luiz de Barros e Moacyr Fenelon, seja como assistente de

³⁹¹ [“ASSOCIAÇÃO do Cinema Brasileiro”], cit.

³⁹² A partir de 1951, a ACB teve um papel menos relevante como entidade de classe, sendo substituída aos poucos pelo sindicato dos produtores, transformado em Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Em março de 1953, houve uma tentativa de reequer a ACB, sem sucesso. Fizeram parte dessa tentativa Moacyr Fenelon, Jayme de Andrade Pinheiro, Modesto de Souza, Gilberto Martinho, Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Manoel Jorge, Adolfo Cruz, Yolandino Maia, Joaquim Gentil, Átila Rocha, Alberto Shatovski e Nathan Giraldes, entre outros. A iniciativa contou com o apoio do *Jornal do Cinema*, revista publicada entre 1951 e 1957 no Rio de Janeiro, que cedeu uma sala como sede provisória para a nova ACB. Cf. “REESTRUTURA-SE a Associação do Cinema Brasileiro”, cit.

produção, publicista, ou mesmo, eventualmente, como “corretor”. O diretor de fotografia Aphrodísio P. de Castro e o diretor de arte, roteirista, cenógrafo e realizador Cajado Filho representavam os “trabalhadores” ou “técnicos”.³⁹³

Por fim, chamo a atenção para a curiosa presença de Mario Falaschi entre os nomes escolhidos para o conselho consultivo. Vale lembrar que, entre fevereiro de 1948 e janeiro de 1949, Falaschi atuou como uma espécie de “representante” da UCB (União Cinematográfica Brasileira), intermediando os tumultuados negócios entre a distribuidora de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, a LEB (Laboratórios Eletrônicos do Brasil) e a Empresa Técnica Cinematográfica/Jaguar, nos filmes *Esta é fina* (1948), *Pra lá de boa* (1949) e *Eu quero é movimento* (1949), os três dirigidos por Luiz de Barros.

A trajetória desse italiano de Pisa, nascido em 1902 e – não se sabe se fugindo do fascismo ou de um casamento – radicado no Brasil desde 1925, é tão nebulosa quanto instigante. As poucas informações encontradas sobre Falaschi permitem imaginar uma vida de aventuras. Ainda que com muitos dados incompletos, uma reportagem sobre Mario Falaschi publicada em 1955 pelo *Jornal do Cinema* permanece sendo a melhor fonte de informações sobre esse “italo-carioca”, que parece ter a simpatia como o traço marcante de sua personalidade:

Quem o vê, com aquele jeitão desbragadamente carioca, até pensa que está brincando ao notar, de quando em quando, seus últimos resquícios de sotaque italiano. Pois Mario Falaschi é, sem dúvida alguma, o mais carioca dos italianos que já importamos, e admira que não houvesse nascido num subúrbio do Rio, com peladas, papagaio, bola de gude, banhos com a malta na praia de Ramos, e bailes de família com a turma do sereno lá fora e muitos penetras (inclusive ele próprio) cá dentro.³⁹⁴

Assim que chegou ao Brasil, Falaschi foi morar em São Paulo, trabalhando como gerente do Cinema Central, na Rua General Osório. Em 1928, fundou uma distribuidora com o nome de American Films, que não distribuía apenas filmes norte-americanos, mas também italianos, dinamarqueses e russos.

³⁹³ Não consegui encontrar nenhuma informação a respeito de João C. V. Martins, o bibliotecário da ACB.

³⁹⁴ “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955, pp. 39-42. O texto não está assinado, mas pelo estilo pode ser atribuído a Alex Viany, que na época era o redator-chefe de *Jornal do Cinema* e mantinha com Falaschi diversos projetos de co-produção, que no entanto não chegaram a ser realizados.

Ainda nos anos 1930, iniciou-se na produção financiando parte de *Canção da primavera* (Fábio Cintra, 1932) e de um outro filme, “meio *far-west*”, sobre o qual não se tem nenhuma outra informação. Na virada do cinema silencioso para o sonoro, desfez-se da American Films e empregou-se no setor de distribuição da Warner Brothers-First National Pictures do Brasil, em São Paulo, atuando nos “territórios” de Ribeirão Preto e Botucatu.³⁹⁵

Em fins de 1930, tornou-se distribuidor da Sonofilms S.A., trabalhando a seguir na DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.) e na UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), distribuidora alemã da qual saiu com a Segunda Guerra Mundial. Em 1943, integrou-se à Cooperativa Cinematográfica Brasileira, como gerente de distribuição, mas não como sócio.³⁹⁶ Na Cooperativa, distribuiu os dois primeiros filmes da Atlântida, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *É proibido sonhar* (Moacyr Fenelon, 1943). Falaschi foi também o responsável pelo Departamento de Distribuição dessa produtora, comercializando *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947).

Quando Luiz Severiano Ribeiro Júnior assumiu a maior parte das ações da Atlântida, em 1947, Falaschi ajudou-o a organizar a UCB, embora nunca tivesse feito parte de sua diretoria.³⁹⁷ Ainda segundo a reportagem de *Jornal do Cinema*, Falaschi trabalhou na UCB até 1950, ou seja, durante o período em que integrou o conselho consultivo da Associação do Cinema Brasileiro.

Mesmo as suas atividades dentro da UCB como distribuidor – ou “testa-de-ferro”, nas palavras de Salvyano Cavalcanti de Paiva³⁹⁸ – permanecem misteriosas. É difícil precisar, por exemplo, se Falaschi efetivamente fazia parte do quadro de funcionários da UCB ou se possuía um escritório independente, atuando como um intermediário entre a produção e a distribuição. Ou eventualmente as duas coisas, como parece ser o caso de *Esta é fina*, *Pra lá de boa* e *Eu quero é movimento*.

Em uma crônica de 1948, Manoel Jorge traça um saboroso retrato, repleto de observações irônicas, desse personagem infelizmente pouco estudado:

³⁹⁵ Cf. FALASCHI, Mario. Cartas a Brazilina Boccio, mulher de Mario. Jaboticabal: 14 nov 1936; Ribeirão Preto: 14 dez 1936. FALASCHI, Ana Maria. Depoimento ao Autor. Rio de Janeiro: 27 set 2010.

³⁹⁶ Depoimento de Genil Vasconcelos ao Museu da Imagem e do Som - RJ. Rio de Janeiro: 20 nov 1979. Acervo Depoimentos para a Posteridade, Fundação Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

³⁹⁷ Cf. “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”, cit.

³⁹⁸ Cf. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Perfis de cinema”. *Panfleto* (49). Ano II. Rio de Janeiro: 3ª sem. jul 1948, p. 21.

Todo o exibidor do Rio o conhece. Importador ou produtor, também. Técnico ou artista na pior hipótese terá ouvido falar dele. Nem sempre bem. Eu, por exemplo, não simpatizava muito com ele. Mario Falaschi... Conheci-o na Atlântida, uma espécie de intermediário entre o estúdio e os cinemas lançadores. Era visto nas estréias dos filmes dos irmãos Burle, a controlar *bordereaux* e a sondar impressões do público à hora da saída das sessões... Hoje (há muito tempo, aliás) ele é o maioral na União Cinematográfica Brasileira [...]. É *persona grata* dos srs. Severiano Ribeiro. Homem de confiança. Age com inteligência, mas com a mentalidade dos chefes. Importa filmes. Compra-os. Distribui produções e financia outras. Procurado por um mundão de gente, sabe como “ausentar-se” no momento psicológico [*sic*]. Desaparece quando é mais preciso. Mais exatamente: quando mais precisam dele... Chamam-no caloteiro e desfibrado. [...] Tem apoiado uma série de empreendimentos, mas só o faz quando estiver em jogo o seu interesse pessoal, ou o de seus chefes. [...] Se antes não simpatizava com o popular homem de cinema – sim! ele o é, sem dúvida! – hoje o aprecio, gosto do seu bom humor e admiro a franqueza com que diz coisas que outros gostam de esconder. Sou seu *fan*. Bem entendido: até o dia em que tiver de procurá-lo e ele desaparecer como por encanto...³⁹⁹

Se for correta a informação de que Mario Falaschi esteve ligado à UCB até 1950, é possível que ele também estivesse procurando, aí por volta de 1948-9, ampliar o seu campo de ação como produtor e distribuidor, buscando alternativas ao grupo de Luiz Severiano Ribeiro. Nesse sentido, sua proximidade com os donos do maior circuito de exibição do país e a predominância do sistema de cotas como modelo de produção hegemônico no país deviam oferecer não poucas possibilidades ao seu talento de negociador, razão pela qual se justificaria o assédio constante dos “produtores independentes”, interessados em seus serviços e, sobretudo, em seus contatos.

Assim, pode-se afirmar que, além de possuir uma personalidade envolvente, Mario Falaschi tinha a vantagem de ser, para os produtores reunidos na Associação do Cinema Brasileiro, uma *peça-chave* nas complexas relações entre produção, distribuição e exibição, uma espécie de “coringa” ou “diplomata” que, por conta de seu carisma e desenvoltura, valia a pena ter como associado. Acresce, conforme atesta outra crônica de Manoel Jorge, que as intenções de Mario Falaschi como “produtor”, por volta de

³⁹⁹ JORGE, Manoel. “*Il Duce Falaschi*”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 11 nov 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

1949, pareciam querer diferenciar-se do padrão dos filmes “carnavalescos” que constituíam a média da produção cinematográfica do período:

Tendo aderido entusiasticamente à produção de *Esta é fina* e realizado às suas expensas (ou mais ou menos isso) o famigerado *Pra lá de boa*, ou, ainda, contribuído com boa parcela do financiamento de *Eu quero é movimento*, Falaschi está no momento ligado à realização de uma série de películas de longa-metragem, de assunto não-carnavalesco, e que seriam no caso: “Alvorada de sangue”, dirigível por Carlos Felten [...] “Contrabandistas”, calcado de um enredo imaginado ao que parece pelo publicista Plínio Campos, da Columbia, e também, o já comentado filme de Ruy Santos [provavelmente, *Aglaia*, que ficou incompleto]. Com essas três produções na “alça de mira” e pensando na possibilidade de um musical para Luiz de Barros e também na execução de uma reportagem de enredo do Carnaval de 50, no gênero *Folias cariocas* (melhorado, é claro!), Falaschi é o Rank nacional!...⁴⁰⁰

Ao lado de João Tinoco de Freitas e de Moacyr Fenelon, Mario Falaschi figurará em uma reportagem do jornal *A Noite*, na qual diversos problemas atinentes aos “produtores independentes” serão expostos.⁴⁰¹ Essa reportagem permite avaliar o grau de envolvimento de Falaschi com a diretoria da Associação do Cinema Brasileiro, ao mesmo tempo em que nos remete ao primeiro momento de embate efetivo entre esse grupo de produtores, dentre os quais também figuram com destaque Adhemar Gonzaga e Luiz de Barros, e o o Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública. De forma alarmista, a reportagem de *A Noite* anuncia que

Os produtores independentes estão na iminência de abandonar, definitivamente, seu interesse na confecção de novas películas, em face dos percalços e obstáculos que vêm sofrendo por parte dos monopolizadores na distribuição dos filmes brasileiros.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Referência a J. Arthur Rank, o maior produtor-distribuidor-exibidor de filmes na Inglaterra nos anos 1940, proprietário da General Cinema Finance, da General Film Distributor Ltd. e da General Theatre Corporation Ltd. Cf. JORGE, Manoel. “Entusiasmo a ‘la-Arthur Rank’...”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 04 mar 1949, p. 05. Os projetos mencionados pelo cronista não foram realizados.

⁴⁰¹ A atmosfera de mistério que envolve as atividades de Mario Falaschi surge até de forma involuntária: o repórter de *A Noite* refere-se a João Tinoco de Freitas como presidente da Cooperativa Cinematográfica Brasileira; a Moacyr Fenelon como diretor da Cine-Produções Fenelon; e a Mario Falaschi como “conhecido defensor dos interesses da cinematografia brasileira”. Cf. “SABOTAGEM”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 04 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴⁰² “SABOTAGEM”, cit.

A origem de toda essa mobilização na imprensa estava no já comentado memorial que os produtores dirigiram ao então chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho, e depois ao General Lima Câmara, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, solicitando o aumento na obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros de três para seis filmes anuais em cada grupo de cinemas lançadores. Mas a luta pela ampliação da cota obrigatória só ganhará novo impulso ao ser encampada, em julho de 1949, pelo deputado Brígido Tinoco, então relator dos trabalhos da Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema da Câmara Federal.

4. 3. A “lei de emergência” e a reação dos exibidores

Em 22 de outubro de 1947, o projeto que criava o Conselho Nacional de Cinema foi encaminhado à Câmara Federal pelo romancista Jorge Amado, então deputado eleito em 1945 pelo PCB. Em junho de 1948, cinco meses após a cassação dos comunistas pelo governo Dutra, João Café Filho, deputado federal pelo PSP, conseguiu aprovar, em regime de urgência, a instituição de uma Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema, incluindo no conjunto de suas preocupações a discussão sobre o Conselho Nacional de Cinema.⁴⁰³ Os primeiros resultados dos debates em torno do CNC surgem em 05 de julho de 1949, com o substitutivo de Brígido Tinoco ao projeto de Jorge Amado.⁴⁰⁴

O substitutivo e os trabalhos da Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema marcam um ponto de virada nas relações entre os produtores cinematográficos e o Estado, durante os anos de transição entre os governos Dutra e Vargas. Em primeiro lugar, porque as principais alterações em relação ao projeto do Conselho Nacional de Cinema⁴⁰⁵ incluíam as medidas pleiteadas pelos produtores, as mesmas que constavam dos memoriais encaminhados no começo do ano ao Departamento Federal de Segurança Pública. Além disso, em reunião presidida por Café Filho no dia 04 de julho, à qual compareceram diversos produtores, entre eles, Adhemar Gonzaga, Luiz de Barros e

⁴⁰³ Integravam a Comissão os deputados Café Filho, presidente; Aureliano Leite, vice-presidente; Brígido Tinoco, relator geral; Olinto Fonseca, Luiz Lago Tavares do Amaral, Afonso de Carvalho, Wellington Brandão e Teódulo de Albuquerque. Cf. “AMPARO ao cinema. A Comissão Parlamentar ouve os cronistas cinematográficos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: [03] ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Cf. também SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*, São Paulo: Annablume, 1996, p. 147 [Nota 238].

⁴⁰⁴ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 137-8. Esta autora faz um minucioso acompanhamento da tramitação do Conselho Nacional do Cinema e do substitutivo do deputado Brígido Tinoco.

⁴⁰⁵ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 150-1.

Moacyr Fenelon⁴⁰⁶, os pontos de interesse relacionados às alterações na lei de obrigatoriedade foram destacados pela Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema e transformados em projeto de lei de caráter emergencial.⁴⁰⁷

Assim, passaram a tramitar na Câmara dos Deputados duas leis de amparo ao cinema, a primeira de “efeitos amplos e duradouros, criando o Conselho Nacional do Cinema, e outra de emergência, de efeito imediato, de apoio aos produtores e demais interessados na indústria do filme.”⁴⁰⁸

A “lei de emergência”, tal como ficou informalmente conhecida a partir desse momento, parecia configurar uma efetiva vitória dos produtores, que desde junho de 1949 já vinham se articulando em torno da Associação do Cinema Brasileiro. Afinal, o Artigo 5º previa que a ACB seria “a entidade encarregada de fiscalizar a aplicação [da] lei em colaboração com o Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública e pelos respectivos delegados nos Estados e Territórios”.⁴⁰⁹ Na prática, isso significava reconhecer oficialmente a Associação do Cinema Brasileiro como entidade representativa da corporação. Além disso, evidenciando a recusa em se pensar uma reforma da legislação que minimamente levasse em conta as relações de interesse entre a produção e a exibição, o texto do ante-projeto de lei previa pesadas multas que

⁴⁰⁶ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁰⁷ É este o texto do projeto aprovado pela Comissão: “Art. 1º – É obrigatória a exibição de filmes nacionais de entrecho e de grande metragem, declarados de “Boa qualidade” pelo Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública. § 1º – Para cumprimento do disposto neste artigo, os cinemas considerados lançadores de primeira linha ficarão obrigados a exhibir um filme inédito na localidade; os de segunda linha, dois filmes e os demais, pelo menos, quatro filmes, todos por bimestre e inéditos no cinema exibidor. § 2º – O prazo mínimo é de sete dias consecutivos. § 3º – Consideram-se cinemas lançadores de primeira linha os que, além de outras condições de conforto, possuem ar condicionado e poltronas estofadas nas salas de projeção e espera e, de segunda linha os que, não dispondo das condições referidas neste Artigo, exibirem também um filme por semana. Art. 2º – O número de filmes nacionais referidos no artigo anterior pode ser aumentado para cada ano pelo Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, mediante proposta dos produtores e de acordo com o desenvolvimento da produção e capacidade do mercado. Art. 3º – A prova de cumprimento da obrigatoriedade estabelecida nesta lei, consiste na apresentação pelo exibidor ao Serviço de Censura do Departamento de Segurança Pública, dos bordereaux, faturas e recibos referentes aos dias de exibição do filme no respectivo bimestre, contendo, tais documentos, aprovação do produtor e da Associação do Cinema Brasileiro. Art. 4º – Ao exibidor cinematográfico que infringir qualquer dispositivo desta lei é aplicada a multa de Cr\$ 20.000,00 a Cr\$ 50.000,00, elevada ao dobro no caso de reincidência e fechamento de seu estabelecimento até que cesse o motivo da penalidade. Art. 5º – A Associação do Cinema Brasileiro, com sede no Rio de Janeiro, será a entidade encarregada de fiscalizar a aplicação desta lei em colaboração com o Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública e pelos respectivos delegados nos Estados e Territórios. Art. 6º – Continuam em vigor as disposições do decreto n.20.493 de 24 de janeiro de 1946. Art. 7º – Esta lei entrará em vigor na data da sua publicação, revogadas as disposições em contrário.” Cf. “OBRIGATÓRIA a exibição de filmes nacionais”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴⁰⁸ “AMPARO ao cinema. A Comissão Parlamentar ouve os cronistas cinematográficos”, cit.

⁴⁰⁹ “OBRIGATÓRIA a exibição de filmes nacionais”, cit.

poderiam ser aplicadas sobre o exibidor que não cumprisse a lei, podendo este ter inclusive o seu cinema fechado, caso reicindisse no não-cumprimento.

A simples divulgação do texto da “lei de emergência” provocou a imediata reação de alguns órgãos da imprensa, como o *Jornal do Comércio*, que três dias após a reunião dos produtores na Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema, publicou um extenso artigo refletindo sobre os “perigos” da lei de obrigatoriedade. O articulista, oculto sob a sigla “J. F.”, considerava “a quase totalidade” dos filmes brasileiros “uma verdadeira desolação”, inclassificáveis sob quaisquer aspectos, sejam “moral, intelectual, artístico, técnico ou de simples divertimento”. Como então torná-los obrigatórios?

O articulista acrescenta que, afora os “*shows* filmados às pressas”, isto é, os filmes musicais carnavalescos, todos péssimos, existem os “ridículos novelões mal dirigidos, mal armados, mal interpretados, uma verdadeira indigência, um erro que não se deve pensar em repetir e muito menos proteger”. Mas infelizmente o público comparece. E é “essa espécie de cinema e de ‘indústria’” que o Estado irá amparar, abrindo, assim, um perigoso caminho para que os filmes “semeiem mais imoralidade, mais anedotas grosseiras [...] explorando [os] instintos menos generosos [do homem], sua sensualidade e sua vulgaridade.”⁴¹⁰

Representando a Associação do Cinema Brasileiro, Luiz de Barros responderá que a “qualidade inferior da maioria das películas é um imperativo econômico”. De fato, o filme que dá público é aquele que se utiliza dos “nomes conhecidos do rádio e do teatro popular”, bem como de “sambas e canções e palavras da gíria”. Mas, por enquanto, não haveria como fugir disso, afinal

As elites rendem pouco, tão pouco que não pagam nem a metade do custo médio de um filme de nível elevado. Ou não se faz nada ou a fazer temos que nos cingir à baixa condição cultural da população do país, e isso para capitalizar, para cortar a falência [...].⁴¹¹

A reação dos exibidores também não se fez esperar muito. Em 26 de julho, os representantes dos Sindicatos das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de

⁴¹⁰ J. F. [pseud] “O cinema nacional e sua proteção”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 07 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴¹¹ “CINEMA em foco na tela.” *S. veículo*. Rio de Janeiro: 13 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Janeiro, de São Paulo e do Rio Grande do Sul, reuniram-se com os membros da Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema para protestar contra a “lei de emergência”. Compareceram Luiz Vassalo Caruso, Nelson Cavalcanti Caruso, Luiz Severiano Ribeiro e Vital Ramos de Castro (Rio), Mansueto De Gregório (São Paulo) e José Barbosa (Rio Grande do Sul). Foram abordadas questões relativas “às percentagens, qualidade de produção dos filmes nacionais, situação do mercado e posição dos distribuidores de filmes estrangeiros”.⁴¹²

Àquela altura, o projeto de lei já havia passado para as mãos do deputado Aureliano Leite, relator da matéria, que se mostrou favorável às reclamações dos exibidores.⁴¹³ Ao mesmo tempo, o deputado Café Filho deixava a Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema “livre” para ouvir a opinião de todos os interessados na matéria, para só depois deliberar se haveria ou não a reforma da legislação em vigor.⁴¹⁴

Em seguida aos exibidores, foram chamados à Comissão Parlamentar os cronistas de cinema, que se fizeram representar, em reunião ocorrida a 02 de agosto de 1949, pelos membros da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos. Estiveram presentes Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*; Pedro Lima, de *O Jornal*; Manoel Jorge, da Rádio Emissora Continental e do jornal *O Mundo*; Antônio Olinto, do *Jornal dos Sports*; e Hugo Barcelos, do *Diário de Notícias*, entre outros. A reunião, que durou duas horas, parece ter sido produtiva, pois o presidente da Comissão, Café Filho, pediu aos membros da ABCC que redigissem, “após nova consulta a seus associados, memorial indicando as providências aconselháveis pela maioria”, que serviriam de “subsídio às deliberações do Congresso”.⁴¹⁵

⁴¹² “COMISSÃO de Teatro e Cinema”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴¹³ “RESTRICÇÕES ao projeto de ajuda ao cinema nacional”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴¹⁴ “SERÃO ouvidos os produtores e os críticos cinematográficos”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Duas semanas depois do encontro entre os exibidores e a Comissão Parlamentar, a Associação do Cinema Brasileiro fez publicar em diversos jornais do Rio de Janeiro um “repto” a Luiz Vassalo Caruso, Nelson Cavalcanti Caruso, Vital Ramos de Castro, Luiz Severiano Ribeiro “e demais exibidores cinematográficos interessados no aniquilamento da indústria nacional do cinema”. Estes deveriam declarar, perante a Comissão, quais empresas exibidoras cumprem a legislação, ou seja, projetam no mínimo três filmes nacionais de longa-metragem a cada quadrimestre, e quais exibidores pagam os 50% devido ao produtor. Tais declarações deveriam vir acompanhadas de provas. Não houve resposta. Cf. “PANELINHA”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro: 13 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴¹⁵ “AMPARO ao cinema. A Comissão Parlamentar ouve os cronistas cinematográficos”, cit. O envolvimento dos produtores e cronistas com a matéria não se limitava à “Lei de Emergência”, pois, de acordo com Anita Simis, do total dos 11 representantes do Conselho Nacional do Cinema, “quatro eram indicados pela Associação do Cinema Brasileiro, abrangendo proporcionalmente os produtores de longa e

No dia seguinte, no 7º andar da Associação Brasileira de Imprensa, sede provisória da ABCC, os cronistas reuniram-se em assembléia extraordinária para debater e redigir o memorial. Logo após os trabalhos, Manoel Jorge foi entrevistado por um repórter do *Diário da Noite*. Em nome da ABCC, o cronista de *O Mundo* declarou que a lei era “cheia de falhas”, a começar pelo caso dos 50% aos quais tinha direito o produtor: “os distribuidores e exibidores (que constituem quase uma só classe) nunca pagam mais de 40% e exigem recibo de 50%”.⁴¹⁶

Com isso, os “capitalistas” não são incentivados a aplicar o dinheiro no cinema. Além do mais, há uma “campanha surda que os exibidores e distribuidores fazem contra os filmes nacionais.” O exemplo que Manoel Jorge oferece é curioso: os exibidores sabem que determinado filme brasileiro é um “abacaxi”, mas mesmo assim o “lançam em grande estilo, com muita propaganda antecipada”. O público lota os cinemas mas sai decepcionado, “falando contra o cinema nacional”. Os exibidores e distribuidores agem dessa forma porque “os filmes importados lhes dão muito mais lucro e eles só exibem os nossos porque a tanto são obrigados”.⁴¹⁷

O exemplo fornecido por Manoel Jorge para ilustrar a “campanha surda” dos exibidores e distribuidores é contraditório. O alvo da crítica de Manoel Jorge é naturalmente Luiz Severiano Ribeiro Júnior, que com a UCB monopolizava os lançamentos e financiava os tais “abacaxis”, aqueles mesmos dirigidos por um dos nomes mais destacados da Associação do Cinema Brasileiro, ou seja, Luiz de Barros. No entanto, esses mesmos “abacaxis” eram necessários à comprovação de que os estúdios mantinham um volume de produção compatível com o aumento da cota de tela, portanto a “campanha” não poderia ser assim tão prejudicial ao produtor. A menos que se exigisse do Serviço de Censura, quando da expedição dos certificados de “boa qualidade”, um julgamento artístico e moral, e não apenas um procedimento burocrático. A questão é espinhosa:

Diz-se que proteção real, prática, imediata, efetiva, é a que conta o exibidor, diante das autoridades que toleram o erro insistente, o mau acabamento, a apologia do filme-

curta-metragem”. Entre os novos membros, estava incluída a Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos. Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, pp. 148-9.

⁴¹⁶ “EM franca ebulição o cinema nacional. Agitam-se produtores, distribuidores, exibidores e cronistas”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 04 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴¹⁷ “EM franca ebulição o cinema nacional. Agitam-se produtores, distribuidores, exibidores e cronistas”, cit.

revista que continua sempre porque [se] afirma que é com o dinheiro mais facilmente arrecadado com os “musicais” que [se] conseguirá atrair o capital dos financiadores de futuros filmes de fato artísticos... O que se vê, contudo, é que filmes mais ou menos “de fato artísticos” vieram de produtores que não tiveram tempo de atrair capitalistas com êxito financeiro de “carnavalescos” feitos à guiza de minhoca junto à farpa do anzol... Será isso direito?... Quem o sabe?... Enquanto o “direito” do anzol for o “torto”, nada diremos a respeito...⁴¹⁸

A discussão, que motivou o já comentado artigo de “J. F.”, do *Jornal do Comércio*, e em grande parte embasou as reclamações dos exibidores, como se verá adiante, ganhou peso no contexto das discussões acerca da reforma na lei de obrigatoriedade.

Uma reportagem datada de 03 de julho de 1949 pede que diversos produtores se pronunciem diante da seguinte questão: os “chamados filmes musicais” devem continuar a ser feitos no Brasil? Para Luiz de Barros sim, até que se consiga atingir um “grau de aperfeiçoamento” e se tente projetos mais arrojados. Ruy Santos discorda, os projetos ambiciosos devem ser tentados desde já. Adhemar Gonzaga escapa: se o público está com a razão, o cinema brasileiro também está, vide o caso da *Atlântida* e suas “seguras fontes de renda”. A resposta de Moacyr Fenelon, que naquele momento rodava *O homem que passa* (1949), é sem dúvida a mais significativa, pois resume todas as outras proposições:

Minha própria produção independente é a resposta a essa *enquête*. Comecei minha nova fase cinematográfica com o filme sério *Obrigado, doutor*. Em seguida dei um musical mais bem cuidado e isso foi o meu filme nº 2: *Poeira de estrelas*. Já com *Estou aí?* atendi apenas à usual fórmula “carnavalesca”, enquanto que, com o filme atual – *O homem que passa* – volto a seguir a escala dos filmes sérios, altamente dramáticos. Acho que a melhor política está em realizar alternadamente trabalhos dos diversos gêneros, pois eles contam com público numeroso. O que é necessário, todavia, é darmos às produções um critério de honestidade artístico-profissional, pois o espectador já sabe distinguir o trabalho deficiente, porém honesto, do filme duplamente mau – porque falho e ostensivamente de “cavação”.⁴¹⁹

⁴¹⁸ LUIZ, Fernando. [pseud. JORGE, Manoel] “Como é que se explica?”, cit.

⁴¹⁹ “O ‘CARNAVALESCO’ dos filmes nacionais”. *S. veículo*. Belém: 03 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

A noção de uma produção planejada que pudesse responder aos “diversos gêneros” e, ao mesmo tempo, apresentasse o mínimo de qualidade técnica e artística, é em síntese o que vai caracterizar o discurso sobre a “produção independente”, sustentado especialmente por Moacyr Fenelon e Manoel Jorge entre os anos 1948-53. Ao mesmo tempo, trata-se de um programa inteiramente voltado à perspectiva “industrial” ou “empresarial” do cinema, já que ela implicava em uma produção contínua, voltada para o público, ou melhor, para os diferentes públicos que atendiam aos filmes “altamente dramáticos” (*melodrama* não é uma palavra bem-vista, naquele momento), ao “musical mais bem cuidado” e, por fim, ao “carnavalesco” francamente popular.

A importância de se estabelecer uma continuidade de produção, por sua vez, está evidentemente ligada ao compromisso de se apresentar anualmente ao mercado exibidor, no mínimo 30 filmes de longa-metragem, número em tese suficiente para cobrir a escala de um filme por bimestre para os cinco grupos de cinemas lançadores. Assim, por mais que se atacassem os “abacaxis” carnavalescos, eles não poderiam deixar de figurar na programação de qualquer produtora minimamente disposta a competir no mercado com as já estabelecidas, e isso valeria tanto para os “estúdios” quanto para os “produtores avulsos”, guardadas as diferenças orçamentárias compatíveis para uns e para outros.

As reações contrárias à “lei de emergência”, a maior parte delas sustentadas pelos exibidores e por alguns órgãos de imprensa ideologicamente contrários ao intervencionismo de Estado, substituíam a noção de diversidade de gêneros pela condenação em bloco do cinema brasileiro, ou então pela tese de que a lei de obrigatoriedade anulava “qualquer possibilidade de seleção”, o que seria “positivamente contraproducente”.⁴²⁰ As intervenções de Mansueto De Gregório, presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo, são, nesse sentido, representativas desse pensamento de fundo moral – e, no caso daquele exibidor, de fundo “religioso” – que servia como uma espécie de cortina para a defesa dos interesses de classe.

⁴²⁰ “O PROJETO perdido num ônibus”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 28 jul 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Em depoimento escrito para *Cine-Repórter*⁴²¹, publicação que defendida os interesses dos exibidores, De Gregório parte da já conhecida constatação de que o Brasil não estava “aparelhado técnica e economicamente” para a produção de filmes de longa-metragem em número suficiente para cumprir a lei. O mínimo necessário, de acordo com a legislação vigente, seriam 27 filmes para cada circuito lançador, estes considerados em número de nove. No entanto, em 1948, “um ano em verdade excepcional” só foram realizados 14 filmes.⁴²²

Mas para De Gregório, esse não é o aspecto mais grave da questão: como “diretor da União de Propagandistas Católicos” e “dirigente e orientador do Circuito de Cinemas Católicos”, Mansueto De Gregório não poderia deixar de se insurgir contra “as impudicícias, pornografias, enfim, a imoralidade dos filmes nacionais”. A Censura Católica os condena, com “raríssimas exceções”. Os cinemas católicos estariam assim impedidos de cumprir a lei de obrigatoriedade, pois os filmes brasileiros são “indignos de serem exibidos”. Com a “lei de emergência”, os cinemas católicos seriam alvos fáceis de “elevadas multas” e ameaças de fechamento, o que seria até preferível, afirma De Gregório, a ter que exibir “filmes imorais, contrariando o árduo apostolado [...] da Encíclica *Vigilanti Cura*, do Papa Pio XI.”

A Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema deveria, portanto, incluir na nova legislação uma “severa penalidade ao mau produtor”. Sugere-se ainda “a aprovação prévia do argumento do filme a ser confeccionado” por uma comissão de censura “composta por sociólogos, educadores e representantes da Ação Católica”, prestando o Estado, dessa forma, “relevantes serviços à cultura e à educação de nosso povo”.⁴²³

Mansueto De Gregório não precisava se preocupar tanto. Em artigo publicado no dia anterior, Laert José de Paiva, de *O Jornal* informava que a “lei de emergência”

⁴²¹ GREGÓRIO, Mansueto De. “O CINEMA nacional é imoral? Damos a palavra aos produtores brasileiros”. *Cine-Repórter* (710). Ano XVI. São Paulo: 27 ago 1949, pp. 01 e 04.

⁴²² A essa argumentação responderia Carlos Ortiz: “Têm a palavra os produtores cinematográficos, para dizer algo sobre a dificuldade de colocar nas salas dos circuitos essas mesmas 14 películas anuais. Contem algo sobre o assunto ao sr. De Gregório produtores independentes como Moacyr Fenelon, no Rio; Oduvaldo Vianna e Tito Batini; Produtores Unidos e outros, em São Paulo.” Cf. ORTIZ, Carlos. “Exibidores versus produtores”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, p. 40. Originalmente publicado em *Folha da Manhã*. São Paulo: 14 out 1949.

⁴²³ GREGÓRIO, Mansueto De. “O CINEMA nacional é imoral? Damos a palavra aos produtores brasileiros”, cit.

acabava de ser arquivada, “em virtude do andamento do projeto que dispõe sobre a criação do Conselho Nacional do Cinema [...]”.⁴²⁴

O recuo da Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema em implementar a “lei de emergência” e o lento período de vegetação a que ficou submetido o projeto do CNC a partir da década de 1950, até ser definitivamente anexado a uma das várias versões do projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema, em 19 de novembro de 1957⁴²⁵, forçou a que os produtores buscassem outros meios de convencimento para fazer ampliar a obrigatoriedade de três para seis filmes anuais. Afinal, tornou-se evidente que, se a Associação do Cinema Brasileiro havia conferido legitimidade à mobilização dos produtores, ela também se revelara fraca politicamente. Era preciso ampliar ainda mais o círculo de relações, o que incluía atrair para a causa do cinema brasileiro o próprio campo do poder.

O ano de 1950, decisivo na mudança dos rumos políticos do país, será também o momento de uma nova rodada de negociações entre os produtores e o Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, desta vez com um diferencial: o auxílio sistemático de dois veículos de comunicação, o jornal *O Mundo* e a Rádio Emissora Continental do Rio de Janeiro.

4. 4. Um novo ator em cena: Rubens Berardo Carneiro da Cunha

Na semana imediatamente anterior ao carnaval de 1950, o jornal *O Mundo* anunciava com estardalhaço, na primeira página, o resultado da vitoriosa campanha da “formosíssima estrela do cinema, do rádio e do teatro”, a cantora e atriz Elvira Pagã, eleita Rainha do Carnaval em um “pleito sensacional patrocinado pela Associação de Cronistas Carnavalescos”, com o “apoio do povo e do comércio”. O motivo de tanta euforia era o fato de que Elvira Pagã era a candidata lançada pelo jornal *O Mundo* e pela Rádio Emissora Continental do Rio de Janeiro.⁴²⁶

⁴²⁴ PAIVA, Laert José de. “Reduzir a queima de divisas com a produção de filmes nacionais”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 26 ago 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴²⁵ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 157.

⁴²⁶ “VITORIOSA a candidata de *O Mundo* e Emissora Continental. Elvira Pagã – Rainha do Carnaval”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 13 fev 1950, pp. 01 e 04. Apoiaram Elvira Pagã o “estabelecimento comercial” Espírito de Porco, a Casa Gebara, a Fábrica Bangu e o Hotel Quitandinha, “onde trabalha a famosa cantora”.

Na quarta-feira de cinzas, *O Mundo* informa que, da noite de sábado para a madrugada de segunda, “os ‘comandos’ da Rádio Continental e de *O Mundo*”, munidos de 59 repórteres, “estiveram ativos locomovendo-se de um ponto para outro da cidade a fim de servir os foliões com seus informes verídicos a tempo e hora”.⁴²⁷ E, dois dias depois, analisa-se nas páginas daquele mesmo jornal a *performance* da Emissora Continental e seu “magnífico serviço informativo”:

Várias dezenas de repórteres especializados estiveram a serviço da popular emissora, que fez dos seus microfones o veículo rápido e eficiente das coisas que a cidade necessitava saber, em meio à exuberância alegre que se enraizara na população. Desde o registro dos acidentados, feito através de inúmeros postos de informações localizados nos hospitais e pontos importantes do Rio, até a descrição dos préstitos e a irradiação das melodias cantadas pelo povo, a Continental soube transmitir aos seus ouvintes, num esforço de reportagem que justifica, muito bem, o seu lugar entre as primeiras emissoras do país. Nós, de *O Mundo*, vibramos também com o êxito da iniciativa da PRD-8 que o povo prestigiou com o seu aplauso incondicional, manifestado através de inúmeras cartas e telegramas enviados à popular estação.⁴²⁸

O que justificava tamanho interesse do diretor-presidente de *O Mundo*, Geraldo Rocha, em promover a Emissora Continental, era o fato de que, em setembro de 1949, o capital da sociedade anônima O Mundo Gráfica e Editora havia sido elevado de cinco para vinte milhões de cruzeiros, objetivando a construção de uma nova sede para a sociedade e a aquisição de máquinas e equipamentos mais modernos para o jornal. Esse aumento de capital estava diretamente ligado à eleição de um dos principais acionistas de *O Mundo* como o novo diretor vice-presidente da sociedade: Rubens Berardo Carneiro da Cunha, o proprietário da Rádio Emissora Continental.⁴²⁹

⁴²⁷ Cf. “SÁBADO e domingo com os ‘comandos’ de *O Mundo* e Rádio Continental”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 fev 1950, p. 04.

⁴²⁸ “A CONTINENTAL lavrou um tento”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950, p. 06.

⁴²⁹ “O MUNDO Gráfica e Editora, Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 15 out 1949, pp. 14738-9. Além de *O Mundo*, Berardo mantinha sociedade com Geraldo Rocha e mais 13 outros acionistas (quatro deles pertencentes à família Seabra) na Agência Latina de Notícias, constituída no Rio de Janeiro em 18 de outubro de 1949. O objetivo da sociedade era “explorar serviços de agência informadora, visando incentivar, sem escopos políticos, o intercâmbio cultural e artístico, entre as nações do mundo latino, com a difusão de notícias pelo telégrafo, radiotelegrafia, correspondência postal, televisão e outros meios”. Cf. “AGÊNCIA Latina de Notícias, Sociedade Anônima”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 01 nov 1949, pp. 15468-9.

A campanha pelo cinema brasileiro nas páginas de *O Mundo* e na Emissora Continental talvez não existisse se Rubens Berardo não estivesse, na virada dos anos 1949-50, muito interessado em produzir filmes, a ponto de, em fins de fevereiro de 1950, unir-se a Moacyr Fenelon na realização do policial *O Dominó Negro*⁴³⁰ e anunciando, em maio daquele mesmo ano, a criação de uma nova empresa cinematográfica no Rio de Janeiro, a Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.⁴³¹

Filho de Oscar e de Gasparina Loureiro Berardo Carneiro da Cunha, Rubens Berardo nasceu a 07 de julho de 1914, no seio de uma tradicional família de usineiros em Pernambuco⁴³², mas sua chegada ao Rio de Janeiro, ainda nos anos 1940, orientou definitivamente seus interesses para o campo das comunicações.⁴³³ Juntamente com seus irmãos Carlos e Murilo Berardo Carneiro da Cunha, Rubens adquiriu a Rádio Clube Fluminense, com sede em Niterói, e fundou em 1948 a Rádio Emissora Continental do Rio de Janeiro⁴³⁴, inaugurando com ela o que viria a se tornar a ORB - Organização Rubens Berardo, oficialmente constituída em 24 de maio de 1952.⁴³⁵

Com um capital social de Cr\$ 1 milhão, a Organização Rubens Berardo, Serviços Técnicos Publicitários, Comerciais, Industriais e Artísticos S.A. tinha por objetivos

- a) Fazer a locação de serviços profissionais ou artísticos necessários ao funcionamento de estações de rádio-difusão e televisão, jornais, revistas e empresas comerciais e industriais em geral;
- b) Coordenar atividades de empresas de produção cinematográfica, industriais e comerciais;
- c) produzir e vender planos de propaganda comercial, industrial, política ou de qualquer outra natureza.⁴³⁶

⁴³⁰ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro’?”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 jul 1950, p. 08. A atriz principal de *O Dominó Negro* vem a ser justamente a Rainha do Carnaval de 1950 lançada pelo jornal *O Mundo* e pela Continental, Elvira Pagã.

⁴³¹ JORGE, Manoel. “Flama – Um símbolo”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 12 maio 1950, p. 06.

⁴³² “BERARDO, Rubens”. Verbete. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em 23/09/2010.

⁴³³ Já em 1941, ainda em Recife, Rubens Berardo havia ingressado na Rede Nacional de Rádio Amadores. Cf. “DEPARTAMENTO dos Correios e Telégrafos. Expediente do sr. diretor geral. Dia 3 de abril de 1941”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 abr 1941, p. 6837.

⁴³⁴ Cf. BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *A prática da reportagem radiofônica na Emissora Continental do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista Julio Mesquita Filho. Bauru: 2006, p. 51.

⁴³⁵ “ORGANIZAÇÃO Rubens Berardo, Serviços Técnicos Publicitários, Comerciais, Industriais e Artísticos S.A. ORB.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 03 set 1952, pp. 13884-6.

⁴³⁶ “ORGANIZAÇÃO Rubens Berardo, Serviços Técnicos Publicitários, Comerciais, Industriais e Artísticos S.A. ORB.”, cit., p. 13885. O ramo da publicidade também foi tentado por Carlos Berardo na

A menção aos “planos de propaganda política” merece destaque, pois Rubens Berardo efetivamente vai se utilizar deles, elegendo-se deputado federal pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), em outubro de 1954, e sendo reconduzido ao cargo quatro anos depois, chegando à vice-liderança do PTB na Câmara.⁴³⁷ A historiadora Maria Celina D’Araújo chega a citá-lo como um dos “parlamentares notáveis do partido”, juntamente com Sérgio Magalhães e Eloy Dutra, na virada dos anos 1950-60.⁴³⁸ Nas eleições de outubro de 1962, Rubens Berardo foi novamente eleito deputado federal pelo PTB. Em meio à crise política instaurada pelo golpe militar de 1964, elegeu-se vice-governador do estado da Guanabara, em 1965, pela coligação PTB-PSD liderada por Negrão de Lima. Mais tarde, sob o regime do bipartidarismo, filiou-se ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro). Em novembro de 1970, voltou a se eleger deputado federal pelo MDB, ocupando o cargo até 07 de fevereiro de 1973, quando, em circunstâncias até hoje não esclarecidas, foi assassinado em sua residência.⁴³⁹

Se em 1952 a perspectiva da carreira política já era clara para Rubens Berardo, o mesmo não pode ser dito com segurança para o período que está sendo aqui examinado, isto é, os anos 1949-50. Contudo, há que se mencionar a proximidade entre Berardo e o então ex-presidente e senador pelo Rio Grande do Sul Getúlio Vargas. Embora tenha sido eleito pelo PSD (Partido Social Democrata), Getúlio era o principal nome do PTB, partido pelo qual Berardo disputaria as eleições de 1954. Por outro lado, o jornal *O Mundo* e sobretudo a popular Rádio Emissora Continental foram dois veículos importantes com os quais Getúlio Vargas contou, em sua volta à presidência da República, na campanha que o elegeu em outubro de 1950.⁴⁴⁰

Durante a “segunda era Vargas” (1951-4), o apoio de Rubens Berardo ao presidente se manteve através da Emissora Continental, da Rádio Cruzeiro do Sul e das páginas do *Diário Popular*, que Berardo adquiriu logo após a morte de seu fundador, o

Empresa de Publicidade Vox Ltda., constituída em parceria com Leonardo Gagliano Neto. Cf. “À PRAÇA”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 10 maio 1952, p. 7918.

⁴³⁷ “BERARDO, Rubens”. Verbet, cit.

⁴³⁸ ARAÚJO, Maria Celina Soares D’. *Sindicatos, carisma e poder: o PTB de 1945-65*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 75.

⁴³⁹ “BERARDO, Rubens”. Verbet, cit.

⁴⁴⁰ Em 24 de fevereiro de 1950, uma reportagem realizada na Fazenda do Itú, em São Borja (RS), pela repórter Sarah Marques, inaugura a campanha de Getúlio pelas páginas de *O Mundo*. Cf. MARQUES, Sarah. “Getúlio fala a *O Mundo*. Sensacionais declarações”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950, p. 01.

senador Eptácio Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, em 04 de agosto de 1951.⁴⁴¹ O apoio a Vargas, por sua vez, foi fundamental para que a Organização Rubens Berardo obtivesse a concessão de um canal de televisão,⁴⁴² e, no campo estritamente cinematográfico, conseguisse a aprovação do Decreto nº 30.179, de 19 de novembro de 1951, assinado por Vargas e por Francisco Negrão de Lima, que estabelecia a exibição obrigatória nos cinemas lançadores de um filme brasileiro de longa-metragem a cada oito produções estrangeiras, a chamada “lei dos 8 x 1”.⁴⁴³

Entre os anos 1944-53, os negócios dos irmãos Rubens, Carlos e Murilo Berardo – que incluíam como sócio, em alguns casos, o patriarca Oscar Berardo Carneiro da Cunha –, não se atinham apenas ao ramo das comunicações. Entre outras empresas às quais a família era associada ou exercia cargos de diretoria ou fiscalização, pode-se citar o Banco Americano de Crédito S.A.; o Banco dos Estados S.A.; a Casa Bancária Continental de São Paulo S.A.; a Liderança Capitalização S.A.; a Companhia Siderúrgica Nacional; a Gráfica Guarani Ltda.; a Sonal - Sociedade de Intercâmbio Comercial Ltda.; e a Companhia Cervejaria Cayrú, da qual Rubens Berardo era o diretor-presidente.⁴⁴⁴ Além disso, o casamento com Ana Bezerra de Mello, filha do

⁴⁴¹ O senador Eptácio Pessoa, ou “Eptacinho”, como era conhecido, era íntimo de Vargas. A notícia de sua morte logo passou para as seções policiais, assim que surgiram suspeitas de que ele teria sido envenenado pela mulher, interessada na herança do marido. Cf. WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. Memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988, pp. 149-50. Já ao tempo de “Eptacinho” como diretor, o *Diário Popular* foi um órgão atuante na campanha pró-Vargas, em 1950. O lema do jornal era uma frase de Getúlio: “Uma força de influência benéfica na evolução social que se acelera”.

⁴⁴² Em 30 de maio de 1952, portanto seis dias após a constituição oficial da Organização Rubens Berardo, o *Diário Trabalhista* noticiava: “Havendo o presidente da República concedido à Sociedade Rádio Emissora Continental Limitada o canal de televisão, nº 9, nesta Capital, o ministro da Viação, engº Souza Lima, submeteu à assinatura do presidente da República o projeto de decreto, acompanhado de cláusulas, outorgando àquela empresa concessão para estabelecer, a título precário, sem direito de exclusividade, uma estação de rádio-televisão, no Distrito Federal”. “ESTAÇÃO de televisão para a Emissora Continental”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 30 maio 1952, p. 07.

⁴⁴³ O texto do citado decreto se encontra em VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, pp. 408-10.

⁴⁴⁴ Cf. “CASA Bancária Continental de São Paulo, Sociedade Anônima. Certidão.” *Diário Oficial* (Seção D). Rio de Janeiro: 14 mar 1944, p. 4372-6; “LIDERANÇA Capitalização Sociedade Anônima (Em organização). Projeto de Estatutos”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 21 jul 1945, pp. 12415-8; “Nº 4.645 – Sonal – Sociedade de Intercâmbio Comercial Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 12 set 1945, p. 14755; “LIDERANÇA Capitalização S.A.” *Diário Oficial do Estado de São Paulo* (212). Ano 55º. São Paulo: 28 set 1945, p. 37-9; “BANCO dos Estados, S.A. Carta Patente nº 1.927. Ata da 17ª Assembléia Geral Extraordinária, realizada em 22 de abril de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 28 abr 1947, p. 53; “Nº 15.943 – Gráfica Guarani Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 20 set 1947, p. 12441; “BANCO Americano de Crédito S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária, realizada a 8 de maio de 1951”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 26 mar 1951, p. 4564; “CIA. Cervejaria Cayrú”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 31 out 1952, pp. 16857-8; “COMPANHIA Siderúrgica Nacional. Relatório da Diretoria 1952.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 abr 1953, pp. 6577-87. Em matéria sobre Rubens Berardo, o jornal *Folha Carioca*, menciona ainda a participação desse empresário na SAIGOM (Sociedade Anônima Indústrias Gráficas O Marmiteiro), constituída em 02

empresário pernambucano Othon Lynch Bezerra de Mello, proprietário da Companhia Brasileira de Novos Hotéis, permitiu que Rubens Berardo expandisse os seus negócios para o setor de hotelaria.⁴⁴⁵

A entrada de Rubens Berardo na arena cinematográfica só poderia ser vista com bons olhos pelos produtores ligados à Associação do Cinema Brasileiro. Em primeiro lugar, pelo capital social e político que ele representava; depois, porque – diferentemente do que ocorria com um empresário como Luiz Severiano Ribeiro Júnior – as ambições de Berardo estavam voltadas prioritariamente à produção de filmes, e não à sua comercialização, o que não o impediu de constituir, com seus irmãos Carlos e Murilo, a Brasília Distribuidora Cinematográfica Ltda., com o fito de distribuir filmes brasileiros e estrangeiros.⁴⁴⁶

A aproximação de Berardo com o meio cinematográfico significou um novo estágio nas relações entre “produtores” e “capitalistas”. Pela primeira vez, um jovem empresário do ramo de comunicações (em 1949 Rubens Berardo contava seus 35 anos de idade) interessava-se pelo cinema de forma efetiva e minimamente planejada, constituindo uma rede de relações políticas e associativas bastante promissora. Afinal, tendo Rubens Berardo como um aliado, os produtores passariam a contar com pelo menos um jornal e uma estação de rádio na campanha pela aprovação da “lei de emergência”, isto é, o aumento da cota de obrigatoriedade e o pagamento pelos exibidores dos 50% da renda de bilheteria. Por outro lado, a garantia do cumprimento

de outubro de 1947, cujo incorporador era o mesmo Eptácio Pessoa Cavalcanti de Albuquerque, proprietário do *Diário Popular*. Cf. “PAZ entre produtores e exibidores”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 19 fev 1952, p. 04. No entanto, na relação de acionistas dessa sociedade não consta o nome de Rubens Berardo. Cf. “SOCIEDADE Anônima Indústrias Gráficas O Marmiteiro – SAIGOM”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 01 dez 1947, pp. 15264-5. De acordo com Maria Celina Soares D’Araújo, a SAIGOM era a responsável pela impressão dos jornais *Diretrizes*, *O Radical* e *Democracia*. Esses dois últimos eram órgãos do PTB, que “insistia na necessidade de uma imprensa própria para a divulgação da doutrina trabalhista, criando um canal de comunicação para os setores getulistas”. Cf. ARAÚJO, Maria Celina Soares D’. *Op. cit.*, p. 53. A SAIGOM contava em seu quadro de associados com líderes e fundadores do PTB, tais como Salgado Filho, Alencastro Guimarães, Segadas Viana, Eptácio Pessoa, Hugo Borghi e Barreto Pinto, entre outros. Cf. “SOCIEDADE Anônima Indústrias Gráficas O Marmiteiro – SAIGOM”, cit., p. 15264.

⁴⁴⁵ Cf. “COMPANHIA Brasileira de Novos Hotéis. Divisão de Registro do Comércio. Certidão”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 30 abr 1948, pp. 6782-3. A Cia. Brasileira de Novos Hotéis transformou-se posteriormente na rede Hotéis Othon S/A.

⁴⁴⁶ “Nº 47.938 – Brasília Distribuidora Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 23 fev 1954, p. 2818. Não consegui levantar mais informações a respeito dessa distribuidora que, ao que parece, foi criada para distribuir os filmes da Flama. O pesquisador Araken Campos Pereira Júnior indica a “Brasília Filmes” como a distribuidora do filme *Milagre de amor* (Moacyr Fenelon, 1951), uma produção Flama. Infelizmente, não há cópias desse filme para visionamento, o que impede a confirmação desse dado. Cf. PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro (1908-1978)*. Longa Metragem. Vol 1. Santos: Editora Casa do Cinema Ltda., 1978, p. 189.

desse dois itens era condição fundamental para que Berardo desse um passo mais seguro em direção à produção. Havia, portanto, um providencial casamento de interesses, ao qual um produtor como Moacyr Fenelon – presidente da Associação do Cinema Brasileiro – e um cronista como Manoel Jorge – contratualmente ligado a Berardo em *O Mundo* e na Emissora Continental – evidentemente não ficaram indiferentes.

4. 5. Os “comandos” *O Mundo*-Continental e a campanha pelo cinema brasileiro

A partir de fevereiro de 1950, Manoel Jorge irá promover nas páginas de *O Mundo* uma campanha sistemática pelo cinema brasileiro, que teve seu início em com a publicação de uma longa reportagem dividida em três partes, enfaticamente intitulada “Como salvar o cinema brasileiro”. Aliada a outras crônicas de Manoel Jorge publicadas no mesmo período, essas três reportagens condensam uma série de idéias e propostas circulantes no meio cinematográfico carioca da segunda metade dos anos 1940, relativas ao financiamento da produção; à divisão das rendas de bilheteria; às relações de trabalho entre produtores e técnicos; à distribuição de filmes; à infraestrutura garantida por estúdios e laboratórios; ao papel dos cronistas cinematográficos na divulgação do cinema brasileiro; à construção de salas de exibição e de escolas de cinema; e, evidentemente, ao papel do Estado na reformulação da lei de obrigatoriedade e na intermediação entre os ramos da indústria e do comércio que regem a atividade cinematográfica.⁴⁴⁷

Já o que caracterizou a entrada da Rádio Emissora Continental nessa mobilização foram os “comandos” de Manoel Jorge, isto é, reportagens externas irradiadas diretamente dos locais em que elas se davam, com entrevistas exclusivas para o programa *Cinema e Teatro em Revista*.

As reportagens externas – ou “comandos”, no jargão do radiojornalismo dos anos 1950 – foram um dos motivos pelos quais a Rádio Emissora Continental de fato se tornou extremamente popular. No começo da década de 1950, esse gênero de reportagem era uma novidade no Brasil. Até então, o radiojornalismo caracterizava-se

⁴⁴⁷ Cf. JORGE, Manoel. “Como salvar o cinema brasileiro” [primeira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 15 fev 1950, p. 06; JORGE, Manoel. “Como salvar o cinema brasileiro” [segunda parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 17 fev 1950, p. 06; e JORGE, Manoel. “Como salvar o cinema brasileiro” [terceira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 25 fev 1950, p. 06.

pela leitura em estúdio dos noticiários publicados nos jornais.⁴⁴⁸ Embora não tenha sido a primeira emissora a realizar “comandos”, a Continental foi uma das pioneiras no uso desse gênero de reportagem, juntamente com a Rádio Tupi e a Rádio Globo, logo seguidas pelas rádios Guanabara e Nacional.⁴⁴⁹ Na Continental, a maior parte dessas inovações são creditadas aos jornalistas Leonardo Gagliano Neto, diretor geral da emissora, e Carlos Palut, responsável pela “Seção de Comandos e Reportagens”.⁴⁵⁰

Uma das razões para o sucesso popular da Emissora Continental foi o fato de ter associado a prática dos “comandos” às reportagens esportivas.⁴⁵¹ Com a cobertura sistemática dos carnavais a partir de 1950, os “comandos” adquiriram um prestígio ainda maior, pois além das notícias referentes à festa popular propriamente dita, os repórteres funcionavam como agentes a serviço da população, em postos estrategicamente situados (hospitais, clubes, delegacia, rádio-patrolhas etc.).⁴⁵² Além das coberturas carnavalescas e esportivas, alcançavam boa repercussão as reportagens policiais. Manoel Jorge era um dos responsáveis por essa seção, transmitindo a notícia pela Continental e, no dia seguinte, publicando a reportagem nas páginas de *O Mundo*, quase sempre figurando nas fotos munido de fones de ouvido ou segurando o pesado BTP, microfone sem fio de último tipo.⁴⁵³

⁴⁴⁸ BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *Op. cit.*, p. 34.

⁴⁴⁹ GOLD, Max. “Os ‘Comandos’ atacam a qualquer momento”. *A Cena Muda*. Vol. 30 (21). Rio de Janeiro: 23 maio 1950, pp. 08-11 e 30. Esse autor aponta a Tupi como a emissora que teria lançado o gênero dos “comandos”.

⁴⁵⁰ BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *Op. cit.*, pp. 60-8. Max Gold, em *A Cena Muda* destaca alguns dos “comandos” de maior repercussão da Emissora Continental: “derrubada do prédio da Avenida Rio Branco com Presidente Vargas; julgamento de Araci Abelha [o famoso “crime da machadilha”]; incêndio da *Folha Carioca*; desastre do navio “Madalena”; expulsão de Barreto Pinto da Câmara dos Deputados; manobras de Gericinó [acidente durante demonstração de tiros no campo de manobras de Gericinó, na Vila Militar do Rio de Janeiro, em 18 de maio de 1949]; o caso do crime do edifício Aclamação; desabamento do prédio nas Laranjeiras, etc.” Gold acrescenta que a Continental havia se superado, em 1950, com “o serviço informativo desenvolvido durante o período carnavalesco, quando foi utilizada uma aparelhagem Marconi para a realização dos serviços volantes. A Continental dispõe agora de cinco equipamentos desta espécie, sem contar-se os 12 microfones sem fio, tipo BTP-IA, que funcionam com o posto transmissor externo.” Gold aponta como os principais repórteres de “comandos” da Continental Mário Garofalo, Pacheco Torres, Araújo Neto, Sérgio Paiva e Manoel Jorge, que vinha a ser, ele informa, “o atual locutor exclusivo do serviço de ‘Comandos’” da Continental. GOLD, Max. “Os ‘Comandos’ atacam a qualquer momento”, p. 10.

⁴⁵¹ Um dos *slogans* da Rádio Emissora Continental era “100% esportiva e informativa”. Cf. BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *Op. cit.*, p. 60.

⁴⁵² BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *Op. cit.*, pp. 63-5.

⁴⁵³ Cf., por exemplo, “LADRÕES do mar ameaçam os portos nacionais!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950, pp. 01 e 04, ou então “PRISÕES nos morros do Jacarezinho e Esqueleto”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 mar 1950, pp. 01 e 04. Nesta reportagem, que descreve uma ação da Delegacia de Vigilância “visando a ‘limpeza’ da cidade e objetivando a extirpação dos maus elementos”, Manoel Jorge escreve: “O morro do Jacarezinho [...] é um morro diferente dos outros. Muito habitado, abundam as crianças. Mas crianças doentes, e a razão estava à vista. Não é que pensássemos haver ali sistema de esgotos. Mas é que

O primeiro “comando” *O Mundo*-Emissora Continental voltado efetivamente para a campanha pelo cinema brasileiro surge em 28 de março de 1950 nas páginas do jornal dirigido por Geraldo Rocha e Rubens Berardo, com chamada em destaque na primeira página. Trata-se da reportagem ““O chefe de Polícia não se arrependerá!””, irradiada pela Emissora Continental no dia 27, uma segunda-feira, diretamente de um pequeno estúdio de filmagem chamado Primavera, que ficava localizado no bairro do Jacarezinho, bem ao pé do morro. Lá estava sendo rodado o filme *O Dominó Negro*, e o entrevistado de Manoel Jorge para aquela reportagem era Moacyr Fenelon.⁴⁵⁴

O “comando” se dedicava, na verdade, a reequer a Associação do Cinema Brasileiro, pois tudo indica que, naquele momento, após as derrotas sofridas na Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema, a entidade estava em baixa até mesmo entre os próprios produtores:

Semi-obscura, à busca de um lugar ao sol, lá vai a Associação do Cinema Brasileiro, a lutar por uma causa ingrata, dada a má-vontade com que em geral é encarado o problema do filme nacional. Não obstante seus dirigentes jamais esmorecerem e os obstáculos [serem] vencidos, um a um, com muito sacrifício, porque a questão do produtor cinematográfico não se resume, como aliás o deveria ser, na simples preocupação de fazer bons filmes. Suas responsabilidades são inúmeras: obter capital, reunir técnicos e artistas, enfrentar o drama da falta de aparelhagem e, ao fim de tudo, o maior de todos os inimigos: a programação de seu filme.⁴⁵⁵

O tom de vitimização era estratégico. Com ele se buscava conquistar a simpatia do leitor para o drama dos produtores, localizando no setor de exibição a raiz de todos

há detritos e água estagnada por toda a parte, exalando um cheiro insuportável, bem em frente aos barracos. Notamos um Posto de Ação Social Católica, e observamos duas ‘casas da oração’, ou sejam, igrejas protestantes. Falamos a um morador e perguntamos-lhe como é que as autoridades administrativas e sanitárias não viam aquilo, e ele respondeu: ‘– A Polícia merece parabéns por vir aqui expurgar os maus elementos. Mas é verdade que as autoridades municipais e sanitárias [é] que deviam vir primeiro ver a miséria e a sujeira que existem por aqui. Com esses esgotos, com tanta imundície, não seja de admirar que, amanhã, um surto de tifo mate a maioria dos habitantes daqui. Uma vez veio uma alta autoridade, é verdade. Mas foi recebida depois dos bajuladores prepararem o ambiente e enfeitarem as ruas. Claro que ele só viu bandeirinhas e ouviu somente ‘vivas’. Era bom que venham [*sic*] sozinhos sem festas, nem bajulações. E poderão ver a miséria e a desgraça da gente do Jacarezinho.’ [...] Os ‘comandos’ de *O Mundo* e da Rádio Continental entraram em ação. O locutor Manoel Jorge, depois de relatar para os ouvintes da popular emissora o desenvolvimento das diligências, deu a palavra ao delegado Brandão Filho, que disse de sua satisfação por [ter] sido feito um número relativo de prisões e por não ter encontrado aguardente à venda nos estabelecimentos clandestinos”.

⁴⁵⁴ ““O CHEFE de Polícia não se arrependerá!””. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 mar 1950, pp. 01 e 04.

⁴⁵⁵ ““O CHEFE de Polícia não se arrependerá!””, cit., p. 01.

os males da atividade cinematográfica no Brasil. No entanto, ainda que essa tática fosse mantida até o final da campanha, o alvo principal das reportagens publicadas/irradiadas pelo jornal *O Mundo* e pela Rádio Emissora Continental era o poder público, especificamente o general Lima Câmara, chefe da Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública, e o diretor do Serviço de Censura daquele mesmo departamento, Mello Barreto Filho.

É interessante notar que, não havendo da parte da Associação do Cinema Brasileiro, de Geraldo Rocha ou de Rubens Berardo qualquer relação mais próxima ou amistosa com o então presidente da República, general Eurico Gaspar Dutra – ao contrário do que ocorria com o ex-presidente e atual candidato à presidência, Getúlio Vargas –, toda a movimentação em torno da aprovação da “lei de emergência” tinha como interlocutores as autoridades ligadas a esferas subalternas do poder, o que incluía tanto o Departamento Federal de Segurança Pública quanto as comissões e subcomissões encarregadas de relatar e de aprovar os projetos de cinema encaminhados à Câmara Federal dos Deputados. Como se verá em outro capítulo, com a subida de Getúlio Vargas ao poder, essa situação se transformará, e o acesso dos produtores ao presidente da República será direto.

Na entrevista publicada em *O Mundo*, após relembrar os principais feitos da Associação do Cinema Brasileiro, entre eles a isenção por dez anos de impostos municipais para o filme brasileiro e o pedido de “uma ‘lei de emergência’ para enquadrar os atuais regulamentos às necessidades presentes”, Moacyr Fenelon dirige-se explicitamente às autoridades em questão, falando ao microfone da Emissora Continental:

Desejo, em nome da classe que represento, agradecer aos ilustres deputados que tanto apoio emprestaram às nossas reivindicações, e que vão agora apreciar a fase final dos projetos em curso na Câmara. Esse agradecimento é também – e muito principalmente – extensivo ao eminente general-chefe de polícia a quem foi encaminhado o Memorial cujo desfecho resultou na comprovação dos pontos de vista da classe cinematográfica, a ponto de haver determinado a revisão dos regulamentos em vigor, para a competente reforma. [...] O General Lima Câmara não se arrependará se vier a atender ao nosso apelo: baixar de imediato uma portaria [...] elevando o mínimo obrigatório, de três

filmes nacionais por ano a, pelo menos, dez por cento do número de filmes exibidos nos cinemas em cada doze meses.⁴⁵⁶

Fenelon ainda pede que se conceda à Associação do Cinema Brasileiro “o direito de colaborar com as autoridades na tarefa de fiscalização”, assim como ocorria com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, no caso do teatro. E o realizador de *Obrigado, doutor* conclui: “Saberemos mostrar nossa gratidão ao digno chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, que tem em suas mãos a salvação do Cinema Brasileiro”.⁴⁵⁷

Outro tema abordado na reportagem inaugural dos “comandos” *O Mundo-Continental* foi o “truste” de Luiz Severiano Ribeiro, apresentado como o “‘denominador comum’ na queixa dos produtores”. Moacyr Fenelon afirma que o “truste” assim age “porque não teme a Lei”, e pensa que “nesta terra tudo se compra”. Além de ter provocado intrigas entre o general Lima Câmara e os produtores, “profetizou o estacionamento dos projetos na Câmara”. Mas tudo isso iria mudar, pois o chefe da Polícia com toda a certeza “fará decretar” as “medidas”. “E o *trust* terá encontrado, assim, alguém que não viu no tal ‘poder econômico’ senão um ridículo ‘fantasma de lençol’...”⁴⁵⁸

O segundo “comando” *O Mundo-Emissora Continental* ocorreu no dia 29 de março, e o entrevistado foi Luiz de Barros, apresentado aos leitores como “velho cineasta, autor de algumas dezenas de filmes de curta e longa-metragem” e como “um dos diretores da Companhia Industrial Cinematográfica”.⁴⁵⁹ A entrevista com Luiz de Barros tem uma introdução curiosa, pois nela se deixa explícita a intenção de *O Mundo* de encampar a briga dos produtores e de assumir a liderança dessa mobilização:

Decidiu *O Mundo* empreender um movimento que pudesse resultar em maiores facilidades para a indústria cinematográfica nacional, de vez que lhe faltam os meios indispensáveis a um desenvolvimento mais firme. As poucas leis de defesa, atualmente existentes, pecam pelo desajuste com as necessidades do momento. Por outro lado, as autoridades nem sempre se mostram dispostas a colaborar para a vigência efetiva de tais

⁴⁵⁶ “O CHEFE de Polícia não se arrependerá!”, cit., p. 04.

⁴⁵⁷ “O CHEFE de Polícia não se arrependerá!”, cit, p. 04.

⁴⁵⁸ “O CHEFE de Polícia não se arrependerá!”, cit, p. 04.

⁴⁵⁹ “O PRESIDENTE esqueceu...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 mar 1950, pp. 01 e 04.

dispositivos, e, nessas condições, o homem de cinema anda às tontas, enfrentando campanhas, hostilidades e desconfianças.⁴⁶⁰

Em sua fala, transcrita na reportagem de *O Mundo*, Luiz de Barros praticamente repete o que Moacyr Fenelon já havia dito: defende que a Associação do Cinema Brasileiro seja a entidade a fiscalizar as arrecadações dos filmes nos cinemas; acusa os exibidores de serem responsáveis por “intrigar” o chefe da Polícia contra os produtores; confirma a existência de um “truste” capitaneado por Luiz Severiano Ribeiro Júnior e pela UCB (União Cinematográfica Brasileira); apela para que os projetos atualmente em trânsito na Câmara dos Deputados sejam devidamente analisados, sobretudo o substitutivo de Brígido Tinoco; e defende o aumento da cota de obrigatoriedade para os filmes brasileiros.⁴⁶¹

Uma nota destoante aparece no final da entrevista, quando o diretor de *Pra lá de boa* acusa o presidente Dutra de não ter cumprido com os compromissos firmados com a classe quando candidato à presidência da República. Esse será um dos raríssimos ataques frontais à figura do presidente, o que indica a clara percepção dos produtores de que, falando das tribunas de *O Mundo* e da Emissora Continental, ocupavam um lugar de visível oposição ao atual governo.

Em 03 de abril de 1950, *O Mundo* publica uma reportagem de Manoel Jorge na qual o cronista decide historiar todo o processo de luta dos produtores em torno da aprovação da “lei de emergência”.⁴⁶² Trata-se de um documento importante, que procura sistematizar as ações até ali implementadas pela Associação do Cinema Brasileiro junto às autoridades, ao mesmo tempo em que prepara novos “comandos” *O Mundo*-Emissora Continental, já que a Câmara dos Deputados, passado o período carnavalesco, acabara de voltar aos trabalhos.

Na reportagem, Manoel Jorge deixa clara uma oposição pouco perceptível mas de fundamental importância nas negociações para o aumento do número de filmes obrigatórios. Ele se refere à dupla tramitação do projeto que criava o Conselho Nacional do Cinema e da “lei de emergência” pleiteada pelos produtores. No entender do cronista de *O Mundo*, o CNC acabou por atrapalhar a aprovação da “lei de emergência”, pois

⁴⁶⁰ “O PRESIDENTE esqueceu...”, cit., p. 01.

⁴⁶¹ “O PRESIDENTE esqueceu...”, cit., p. 04.

⁴⁶² JORGE, Manoel. “A Câmara vai dirigir um pedido de informações ao SCDP”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 abr 1950, p. 06.

sendo aquele um projeto de grandes proporções, era mais ou menos óbvio que fosse “atirado para um plano distante, quase para o terreno das quimeras”. Mas como o deputado Brígido Tinoco estava “verdadeiramente interessado em dar ao Cinema Brasileiro as bases definitivas para a sua estruturação”, ignorou as dificuldades que impediam a concretização do CNC e insistiu em sua defesa. O resultado é que o substitutivo foi encostado. A atuação do deputado Aureliano Leite, relator da matéria na Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema, a princípio parecia apontar para uma outra postura diante do caso:

Compreendendo que os produtores faziam questão cerrada na apreciação prévia da “lei de emergência”, que no íntimo reconhecia mais prática e eficiente quanto à normalização de irregularidades reinantes, o deputado Aureliano Leite reconheceu ao mesmo tempo a pouca probabilidade de ir avante o projeto de seu nobre colega Brígido Tinoco [isto é, o substitutivo ao CNC].⁴⁶³

Mas o que ocorreu, na verdade, é que Aureliano Leite também decidiu defender o projeto de criação do Conselho Nacional do Cinema, “desprezando, conseqüentemente, aquilo que os produtores mais desejavam: a urgência e prioridade na ‘lei de emergência’, cujo efeito se faria sentir até que um dia viesse a ser decretada a criação do Conselho Nacional do Cinema”.⁴⁶⁴ Esse teria sido o erro político responsável pela derrota dos produtores junto à Comissão Parlamentar de Teatro e Cinema.

A análise de Manoel Jorge é interessante por evidenciar que aos produtores não interessava propriamente a criação de um Conselho Nacional do Cinema, mas simplesmente a vigência da divisão em 50% das rendas de bilheteria entre o exibidor e o produtor e o imediato aumento da cota de obrigatoriedade, medidas que, de resto, já estavam previstas no Decreto nº 20. 493/46. Ou seja, o que os produtores pleiteavam aos deputados e ao Serviço de Censura era algo bem mais imediatista e modesto do que os próprios parlamentares pretensamente almejavam. A fragilidade da corporação, todavia, impediu que se levasse às últimas conseqüências esse necessário trabalho de conscientização das autoridades. Esse era o cerne da questão, portanto o ponto-chave na articulação política empreendida pela campanha agora encampada pelo jornal *O Mundo* e pela Emissora Continental.

⁴⁶³JORGE, Manoel. “A Câmara vai dirigir um pedido de informações ao SCDP”, cit.

⁴⁶⁴JORGE, Manoel. “A Câmara vai dirigir um pedido de informações ao SCDP”, cit.

É verdade que as perspectivas apontavam para dias melhores: por conta da mobilização dos produtores, informa a reportagem de Manoel Jorge, a Câmara dos Deputados acabara de preparar um “pedido de informações” ao chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho, pedindo explicações do porquê não se fez executar até agora o Decreto nº 20.493/46. O cronista de *O Mundo* acusa Barreto de Filho de só estar à frente daquele departamento “por ser protegido da família Dutra”.⁴⁶⁵

Dois dias depois de publicada essa reportagem, Manoel Jorge coordenou um “comando” *O Mundo*-Emissora Continental diretamente do gabinete de Mello Barreto Filho. Esse “comando” marca um ponto de virada na campanha, pois, diante do microfone da Continental, Barreto Filho foi obrigado a se pronunciar publicamente – e ao vivo – sobre a exigência dos produtores e sobre a “lei de emergência”. A reportagem foi publicada no dia 06 de abril, e transcreve a entrevista com Mello Barreto Filho levada ao ar um dia antes.⁴⁶⁶

O chefe do Serviço de Censura começa afirmando que ele mesmo já havia elevado, “espontaneamente”, a cota de obrigatoriedade de um para três filmes por ano (Decreto nº 20.493/46), portanto não poderia deixar de ser “solidário com a nova elevação pleiteada”, isto é, de três para seis filmes obrigatórios. Afinal, ele diz, na época do decreto de 1946 produzia-se uma média de sete filmes por ano, e agora, em 1950, são quase 20 filmes censurados a cada 12 meses.

Em relação ao memorial dos produtores enviado há quase um ano ao chefe da Polícia, a atitude de Mello Barreto Filho difere bastante da arrogância exibida em maio de 1949. Diz que já sabia da existência do documento e que o inquérito dele resultante não havia satisfeito os anseios dos produtores. A própria instalação de um inquérito para apurar os pedidos constantes do memorial era desnecessária, já que “era de simples reformas que a indústria vinha precisando”. O chefe do Serviço de Censura enfatiza: “O SCDP, como fiscal do regulamento, tem o máximo empenho na sua execução, e para o cumprimento dos dispositivos nele contidos agirá energicamente”.⁴⁶⁷

Manoel Jorge aproveita o ímpeto de generosidade de Mello Barreto Filho e argumenta que “a principal reclamação dos cineastas prende-se, sobretudo, à questão da arrecadação de rendas e prestação de contas respectiva”. Nesse sentido, não poderia a Associação do Cinema Brasileiro colaborar com o Serviço de Censura na fiscalização

⁴⁶⁵ JORGE, Manoel. “A Câmara vai dirigir um pedido de informações ao SCDP”, cit.

⁴⁶⁶ “COMEÇOU o controle!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 06 abr 1950, p. 06.

⁴⁶⁷ “COMEÇOU o controle!”, cit.

do regulamento? E o repórter transcreve a resposta que Barreto Filho dá ao microfone da Continental:

Não há inconveniente nessa colaboração, diz, textualmente, o dr. Mello Barreto. Desde que não tenha caráter de intervenção muito direta, essa colaboração será, não só admissível, como, principalmente, de grande utilidade.⁴⁶⁸

Em seguida, autorizando a que os produtores entrassem em contato com Raul Ferreira Landim, advogado do Serviço de Censura encarregado de “controlar a exigência da exibição obrigatória do filme nacional e do direito autoral”, Mello Barreto Filho declara: “Esse controle começou praticamente hoje”.⁴⁶⁹

A conclusão da reportagem atesta que a estratégia dos “comandos” *O Mundo-Emissora Continental* dera resultados mais do que positivos:

Ao saber pelo rádio das declarações do dr. Mello Barreto à reportagem *O Mundo-Continental*, a Associação do Cinema Brasileiro apressou-se em enviar-lhe o seguinte telegrama:

“Doutor Melo Barreto Filho – Serviço de Censura Diversões Públicas – Avenida Presidente Vargas – Nesta

“Acabamos de tomar conhecimento importantes declarações vossa senhoria através Emissora Continental em combinação vespertino *O Mundo* órgãos que vêm apoiando movimento classe cinematográfica agora contando valiosa solidariedade ilustre chefe Censura que confessa publicamente suas melhores intenções para vitória definitiva Cinema Nacional concordando cooperação Associação Cinema Brasileiro execução leis vigentes, cuja entidade antecipa pedido audiência a fim manifestar pessoalmente seu reconhecimento e assentar maneira efetiva colaboração. Moacyr Fenelon, presidente.”⁴⁷⁰

Com a ajuda de um jornal e de uma rádio, os produtores furaram o cerco. A reação positiva do chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho, desencadeou novas audiências entre a Associação do Cinema Brasileiro e o chefe da Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública, general Lima Câmara. Diante da sugestão deste último de ouvir em separado os produtores e exibidores, para que cada qual

⁴⁶⁸ “COMEÇOU o controle!”, cit.

⁴⁶⁹ “COMEÇOU o controle!”, cit.

⁴⁷⁰ “COMEÇOU o controle!”, cit.

expusesse suas divergências em relação às reformas na lei, surgiu uma contra-proposta: em vez de audiências isoladas, uma mesa-redonda reunindo produtores e exibidores e mediada pelo chefe do Serviço de Censura. A idéia foi aceita e, quase um mês após as declarações de Mello Barreto Filho ao jornal *O Mundo* e à Emissora Continental, ocorreu a mesa-redonda acordada entre o general Lima Câmara e a Associação do Cinema Brasileiro. O local escolhido para o encontro não poderia ter sido mais conveniente aos produtores: a nova sede da Rádio Emissora Continental, no prédio situado à Rua do Riachuelo, nº 48, Lapa, região central do Rio de Janeiro.⁴⁷¹

As autoridades foram pontuais. “Precisamente às 14 horas” do dia 02 de maio – uma terça-feira –, o chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho, e Newton Bonilha de Figueiredo, este representando o chefe da Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública, foram recebidos pelos produtores Moacyr Fenelon, João Tinoco de Freitas e Jayme de Andrade Pinheiro na sede da Emissora Continental. Lá também já se encontravam Rubens Berardo Carneiro da Cunha, apresentado pela reportagem como “diretor de *O Mundo* e [da] Emissora Continental”, bem como Alberto Araújo, representante da Agência Latina de Notícias S.A., Arnaldo de Faria, “consultor jurídico da Associação do Cinema Brasileiro”, e o coronel Rubens Rosado Teixeira, “delegado da novel organização Flama - Produtora Cinematográfica Limitada”.⁴⁷²

É a primeira vez que se menciona o nome “Flama” em *O Mundo*, e sua inclusão entre o quadro dos produtores presentes à mesa-redonda não deixa de ser curiosa, pois, ao contrário do que ocorre com *O Mundo* e a Emissora Continental, não se associa à produtora o nome de Berardo, e sim o do “delegado” Rubens Rosado Teixeira, sobre quem, no entanto, não se ouvirá mais falar a propósito da Flama.

Algum tempo depois de Mello Barreto Filho e de Newton Bonilha de Figueiredo, chegaram à sede da Emissora Continental os exibidores convidados: Luiz Severiano Ribeiro Júnior e Vital Ramos de Castro. A configuração da mesa, com sete nomes representando os interesses dos produtores e apenas dois respondendo pelos exibidores, era um tanto desigual, mas a reportagem não tece nenhum comentário a respeito. Não por acaso, a primeira atitude de Ribeiro Júnior e de Vital Ramos de Castro foi tentar transferir a reunião para outra data, pois seria necessário que fossem chamados

⁴⁷¹ A mesa-redonda foi descrita na reportagem “EM defesa do cinema nacional”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 maio 1950, pp. 01 e 04. Como nos demais “comandos”, o texto não está assinado, mas foi escrito por Manoel Jorge.

⁴⁷² “EM defesa do cinema nacional”, cit. p. 04.

outros exibidores interessados em debater. Além do mais, alegava Ramos de Castro, embora o Sindicato dos Exibidores tivesse recebido uma cópia do memorial da Associação do Cinema Brasileiro, o caso deveria ser considerado “de âmbito nacional”, o que justificaria, antes de tudo, “uma reunião dos presidentes dos demais sindicatos congêneres.”⁴⁷³

A “mediação” das autoridades presentes não se fez esperar: invocando a Constituição Federal, Mello Barreto Filho simplesmente decretou ser o assunto de interesse “meramente local” e pediu aos presentes que “entrassem desde logo em conversação”.⁴⁷⁴

A destemperada atitude de Barreto Filho só serviu para tornar ainda mais inviável qualquer entendimento entre as partes. O encontro transcorreu em clima tenso e só a muito custo os debatedores conseguiram manter “o clima de cordialidade indispensável à reunião”. Na verdade, a mesa-redonda foi um completo fracasso, pois, de um lado, Ribeiro Júnior e Vital Ramos de Castro se recusavam a falar “em nome da classe”, limitando-se ironicamente a conferir ao chefe do Serviço de Censura e ao representante do general Lima Câmara “todos os poderes para decidir o ‘impasse’”; de outro, conforme escreve Manoel Jorge em outra reportagem, os produtores “evitavam destravar a língua...”⁴⁷⁵

Um dos pontos de maior discordância no debate relacionava-se ao “critério da ‘proporção’” que, de acordo com os produtores, deveria ser adotado quando do aumento da cota de obrigatoriedade. Este, segundo a reportagem, foi “o eixo de toda a celeuma”. Enquanto os produtores sustentavam que o “critério injusto” de se impor “a mesma obrigatoriedade para os cinemas que exibem 30 filmes por ano e para os que exibem quase 300 filmes anualmente” não poderia mais prevalecer, os exibidores diziam ser necessário verificar se o critério da proporcionalidade seria ou não juridicamente aplicável ao regulamento vigente.

Após duas horas de debate infrutífero, a mesa-redonda foi desfeita. Contudo, a iniciativa patrocinada pelo jornal *O Mundo* e pela Rádio Emissora Continental não deixava de apresentar pelo menos duas inovações. A primeira delas é que, ao contrário do que normalmente ocorria nas reportagens do gênero “comando”, desta vez a

⁴⁷³ “EM defesa do cinema nacional”, cit. p. 04.

⁴⁷⁴ “EM defesa do cinema nacional”, cit. p. 04.

⁴⁷⁵ JORGE, Manoel. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [segunda parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 maio 1950, p. 06.

“notícia” era “convidada a acontecer” na sede da própria rádio. A segunda inovação, comentada com entusiasmo pelo repórter, é que a reunião havia sido inteiramente gravada pela Emissora Continental: “Ali estão os flagrantes de cada assunto abordado, das contradições constatadas e do rumo que a Mesa Redonda tomou.”⁴⁷⁶

4. 6. Uma campanha vitoriosa?

De 30 de maio a 1º de agosto de 1950, a campanha pelo cinema brasileiro em *O Mundo* e na Rádio Emissora Continental apresentou mudanças substanciais de rumo. A principal alteração ocorreu em 16 de maio, quando o Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública enfim baixou a portaria nº 3/50, ampliando a cota de obrigatoriedade de um para dois filmes nacionais a serem exibidos por quadrimestre, em um total de seis filmes por ano, entre outras medidas pleiteadas pela Associação do Cinema Brasileiro.⁴⁷⁷ Com a portaria, deixam de ser realizados os “comandos” *O Mundo*-Continental, e predominam as reportagens assinadas por Manoel Jorge que, como sempre, será um atento observador do novo estágio de negociações entre produtores, exibidores e as autoridades.

O tom dessas reportagens, contudo, oscila entre o entusiasmo e o desânimo, tendo entre esses dois pólos o traço comum da desconfiança. É que, apesar de aparentemente representar uma vitória para os produtores, a portaria nº 3/50 deixou intocado um dos pontos cruciais defendidos pela Associação do Cinema Brasileiro, qual seja, a implementação do critério de proporcionalidade no aumento do mínimo obrigatório. Esse pedido foi julgado pelo chefe do Serviço de Censura como “em desacordo com o espírito das determinações regulamentares referentes à matéria”.⁴⁷⁸ É verdade que se deixou aberta a porta para uma possível “revisão do projeto que altera o atual Regulamento”, a ser levada a efeito pelo Departamento Federal de Segurança Pública em momento propício, mas de imediato foram frustradas as pretensões dos produtores quanto à aplicação da lei nos cinemas de segunda e de terceira linhas, onde de fato residia o problema da colocação do filme brasileiro no mercado.

⁴⁷⁶ “EM defesa do cinema nacional”, cit. p. 04. Calcule-se o extraordinário valor histórico dessas quase duas horas de material gravado, caso elas fossem descobertas por algum pesquisador iluminado...

⁴⁷⁷ JORGE, Manoel. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [terceira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 01 jun 1950, p. 06.

⁴⁷⁸ JORGE, Manoel. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [terceira parte], cit.

Por outro lado, a portaria inovava ao determinar que os produtores tinham de apresentar por escrito, ao exibidor, até o primeiro dia do último mês do quadrimestre, a película previamente censurada, e o exibidores, por sua vez, deveriam comunicar por escrito ao Serviço de Censura, “até quinze dias antes de expirar o último mês do quadrimestre, qual o filme ou filmes nacionais que foram ou serão exibidos em cumprimento à lei de obrigatoriedade legal”. As punições aos exibidores que desobedecessem essa última determinação foram estabelecidas da seguinte forma: “multa de Cr\$ 100,00 a Cr\$ 5 mil elevado ao dobro na reincidência”; “suspensão do funcionamento do estabelecimento por oito dias a um ano” e, por fim, “cassação da licença para funcionar”.⁴⁷⁹ Assim, a portaria nº 3/50 atendeu apenas em parte as reivindicações dos produtores, o que também não significava, evidentemente, que ela seria cumprida pelos donos dos cinemas.

A campanha pelo cinema brasileiro em *O Mundo* e na Rádio Emissora Continental tem seu desfecho com uma reportagem intitulada “*Test* decisivo para as autoridades!”, em duas partes respectivamente publicadas em 29 de julho e em 01 de agosto de 1950. O exame dessa reportagem revela a descrença que Manoel Jorge – e certamente a maior parte dos produtores – manifestava em relação ao efetivo cumprimento da portaria nº 3/50.

A reportagem veio a público justamente na virada para o último mês do segundo quadrimestre de 1950, ou seja, no momento em que novos filmes brasileiros apresentados à Censura deveriam ser programados – e devidamente anunciados por escrito – para o terceiro quadrimestre.⁴⁸⁰ O período entre maio e agosto de 1950 seria o “teste definitivo” para se decidir se seria necessário “baixar nova portaria ou reformar de uma vez o regulamento cuja modificação foi autorizada pelos próprios produtores cinematográficos nacionais”.⁴⁸¹

O terceiro quadrimestre de 1950 foi de extrema agitação entre exibidores e produtores. Os primeiros foram obrigados a comprovar, perante o Serviço de Censura, que estavam em dia com a lei; os segundos, motivados pela recente portaria, tratavam de cobrar das autoridades punição exemplar para os exibidores faltosos, qual seja, o

⁴⁷⁹ BARRETO FILHO, Mello. *Apud.* JORGE, Manoel. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [terceira parte], cit.

⁴⁸⁰ JORGE, Manoel. “*Test* decisivo para as autoridades!” [primeira parte] *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 jul 1950, p. 08; e JORGE, Manoel. “*Test* decisivo para as autoridades!” [segunda parte] *O Mundo*. Rio de Janeiro: 01 ago 1950, p. 08.

⁴⁸¹ JORGE, Manoel. “*Test* decisivo para as autoridades!” [primeira parte], cit.

fechamento das salas. Mandados de segurança logo foram impetrados pelos donos de cinemas, tendo à frente Luiz Severiano Ribeiro Júnior, que declaravam preferir pagar multa ou mesmo ter seu negócio fechado a ter de programar filmes nacionais, que além de serem ruins não dariam o lucro normalmente obtido com as produções estrangeiras.⁴⁸²

Enquanto isso, a mesa de Mello Barreto Filho enchia-se de comunicados à Censura, documentando as cada vez mais intrincadas negociações entre produtores e exibidores, com ofertas e recusas de parte a parte. A pressão deve ter sido excessiva pois, em meados de agosto, portanto no final do segundo quadrimestre de 1950, Barreto Filho entregou o caso ao chefe da Polícia, general Lima Câmara, para que este decidisse se, como e quando os cinemas deveriam ser punidos.⁴⁸³

Pelos jornais, eram divulgadas listas dos cinemas infratores, a grande maioria de segunda linha: Apolo, Americano, Bairro, Bangu, Cavalcanti, Chave de Ouro, D. Pedro, Império, Jacarepaguá, Itamar, Maranhão, Olímpia, Osvaldo Cruz, Piratini, Rex, Presidente e Sepetiba não tinham exibido sequer um filme nacional no segundo quadrimestre. Também cinemas lançadores como as três salas Metro, o Palácio, o Vitória e o Odeon estavam “no index da Censura”, pois até o dia 25 de agosto haviam exibido apenas um filme brasileiro cada. O mesmo servia para cinemas de bairro como Abolição, Alvorada, Bim-Bam-Bum, Ipiranga, Lapa, Méier, Natal, Paratodos, Real, Rin-Tin-Tin, Rocha Miranda, São Cristóvão, São Geraldo, S. José, S. Joaquim, Todos os Santos, Velo, Moderno, Centenário, Avenida, Eldorado, Maracanã, Irajá, Penha, Coliseu, Fluminense, Luz e Santa Cecília.⁴⁸⁴ O *Diário Carioca* observa:

É curioso assinalar que até hoje não se verificou a imposição de qualquer penalidade aos infratores das Leis que protegem o cinema nacional. Dessa vez, porém, a Censura parece disposta a agir sem transigências, para defender o seu prestígio.⁴⁸⁵

Não foi com intransigência que Mello Barreto Filho recebeu os exibidores em seu gabinete, no dia 28 de agosto. Diante da documentação apresentada pelos

⁴⁸² “GUERRA declarada entre exibidores e produtores de filmes nacionais”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 18 ago 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴⁸³ “GUERRA declarada entre exibidores e produtores de filmes nacionais”, cit.

⁴⁸⁴ “DEIXARAM de exhibir filmes nacionais”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 26 ago 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴⁸⁵ “DEIXARAM de exhibir filmes nacionais”, cit.

representantes dos proprietários de salas de cinema, o chefe do Serviço de Censura chegou à conclusão de que “o caso não tinha as proporções que se lhe dera inicialmente”. Ao fim da reunião constatou-se – ou acordou-se – que “apenas dez por cento dos exibidores deixaram de programar filmes” ou o fizeram mas não comunicaram ao Serviço de Censura, como seria o correto.

Segundo o que ficou acertado na reunião com os exibidores, só deixaram de cumprir a lei os cinemas Bangu, Itamar, Natal, Palácio, Vitória e Real, por terem exibido apenas um filme brasileiro, e as salas Cavalcanti, Rex, Rocha Miranda, Império, Odeon, Trindade e Vitória (subúrbio), por não terem exibido nenhum. Quanto aos responsáveis pelos cinemas Metro, estes garantiram que até o dia 31 de agosto lançariam dois filmes brasileiros (não custa lembrar: a reunião ocorreu no dia 27).

As argumentações mais interessantes vinham dos exibidores que alegavam, apresentando como provas os comunicados obrigatórios, que haviam deixado de cumprir a lei “por culpa exclusiva” dos produtores, pois estes ofereciam seus filmes e, depois que os mesmos já estavam programados, informavam ter fechado acordo com outros cinemas. Aliás, a culpa dos exibidores não se limitava a esse tipo de procedimento. Querendo que seus filmes tivessem estréias em salas lançadoras nas Cinelândias do centro e da Praça Saenz Peña, bem como na zona sul da cidade, recusavam os cinemas de subúrbios oferecidas pelos exibidores, “não obstante a prática já haver demonstrado que são estes, realmente, os que dão maior renda, em se tratando de filmes nacionais”, acrescentava-se. As acusações dos exibidores não só foram acatadas como endossadas na imprensa pelo próprio Mello Barreto Filho, tornando-as praticamente oficiais.⁴⁸⁶

Atuante no debate, Mario Falaschi protestou contra as “conclusões absurdas” a que havia chegado o Serviço de Censura. Falando desta vez em nome da Cooperativa Cinematográfica Brasileira como seu “diretor comercial”, Falaschi acusa Barreto de Filho de incentivar os exibidores “no seu propósito de aniquilar o produtor”. Afinal, “relegar a produção cinematográfica nacional a [um] plano inferior”, recusando-se a dar à mesma um tratamento igual ao que recebe o produto estrangeiro, era uma atitude “por

⁴⁸⁶ “ABUSOS dos estúdios diante da obrigatoriedade fixada em lei”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 29 ago 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia; e “IGUALDADE de tratamento entre os filmes nacionais e estrangeiros”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 03 set 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

demais perigosa”. O porta-voz da Cooperativa Cinematográfica Brasileira argumenta que, enquanto os filmes estrangeiros são sempre lançados após

intensa e vistosa propaganda em vários cinemas simultaneamente, inclusive os da Cinelândia da praça Saenz Peña e alguns da zona sul que encabeçam circuitos, as películas nacionais só podem ser lançadas num determinado cinema, e às vezes em mais de um, mas nos subúrbios.⁴⁸⁷

Por isso, explica Falaschi, “reagem os produtores independentes”, apelando para a Censura, que tem por obrigação “fiscalizar a aplicação da lei”. Mas o que faz o responsável pela Censura? Defende em público “os infratores, acusando os prejudicados”.⁴⁸⁸

No início de setembro, ao fim do prazo imposto por Mello Barreto Filho para que os cinemas justificassem as irregularidades, apurou-se que “78% dos cinemas cumpriram fielmente a lei, exibindo cada um, dois filmes nacionais no quadrimestre.” E se as salas Rex, Império, Odeon e Cavalcanti exibiram apenas um filme nacional foi “porque mais não lhes foram oferecidos pelos produtores brasileiros”. Aliás, complementa Mello Barreto Filho em entrevista a um jornal, o Cavalcanti “está fora de cogitações porque se encontra fechado há vários meses.” Com isso, conclui, “nenhuma penalidade poderá ser imposta aos exibidores, eis que não são faltosos”.⁴⁸⁹

Algumas semanas depois, em 17 de outubro de 1950, o primeiro filme de Moacyr Fenelon para a Flama - Produtora Cinematográfica, *O Dominó Negro*, permitia a um dos circuitos de Luiz Severiano Ribeiro (Palácio, Íris, Roxy, América, Madureira e Odeon, em Niterói) cumprir o decreto de obrigatoriedade, ao mesmo tempo em que marcava a estréia de Rubens Berardo Carneiro da Cunha como produtor. A partir dessa data, o nome de Moacyr Fenelon não será mais associado à Cine-Produções Fenelon ou à parceria com os estúdios da Cinédia, de Adhemar Gonzaga, mas ao cargo de diretor-produtor da Flama e à sociedade com Rubens Berardo.

⁴⁸⁷ “IGUALDADE de tratamento entre os filmes nacionais e estrangeiros”, cit.

⁴⁸⁸ “IGUALDADE de tratamento entre os filmes nacionais e estrangeiros”, cit.

⁴⁸⁹ “NENHUMA penalidade aos cinemas”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 08 set 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Na trajetória do fundador da Atlântida e realizador de *Obrigado, doutor*, a incorporação da Cine-Produções Fenelon pela Flama tem um valor histórico específico, pois significou a substituição do modelo de *produção associada*, mantido até então com Adhemar Gonzaga, pelo modelo da *produção empresarial* (Flama), do qual a própria Cinédia, aliás, havia sido precursora nos anos 1930. No entanto, como se deu essa passagem? É o que se verá no capítulo seguinte.

Capítulo 5

O “cinema independente” e o modelo empresarial

5. 1. Um estúdio em crise

Na segunda semana de dezembro de 1949, Adhemar Gonzaga recebeu em seu escritório, na Cinédia, uma já esperada carta da Empresa de Transportes Minas Gerais S.A., assinada pelo seu diretor-superintendente, Célio Gonzaga Vieira da Silva, escrita nos seguintes termos:

Confirmando entendimento verbal [...] vimos abaixo estabelecer as condições para a locação [do] terreno de sua propriedade [...] localizado à Rua Abílio, nº 372 [...] ou seja a área de 2.000m² [...]. O terreno poderá ser utilizado por esta Empresa na guarda e permanência de veículos, caminhões, trailers, ônibus, caminhonetes e carros de passeio [...]. O aluguel será de Cr\$ 12.000,00 (doze mil cruzeiros) mensais, devendo ser pago à V. S. até o dia 5 (cinco) do mês ao vencido. [...] O prazo começará em 5 de dezembro de 1949 e a duração desta locação será por prazo indeterminado [...].⁴⁹⁰

As negociações entre Gonzaga e a Transportes Minas Gerais não eram absolutamente sigilosas. Na imprensa, corria a notícia de que a Cinédia seria “transformada em *garage*, e Moacyr Fenelon, que andava filmando naquele estúdio, [...] produzindo regularmente”, encontrava-se agora “sem saber para onde ir”.⁴⁹¹ Na verdade, Gonzaga anunciou a Fenelon sua intenção de “terminar com a Cinédia” já no começo de setembro, em meio à finalização de *O homem que passa* (Moacyr Fenelon, 1949) e às filmagens de *...Todos por um!* (Cajado Filho, 1949).

O clima no estúdio da Rua Abílio era tenso. Funcionários de estrita confiança de Gonzaga, como a assistente de direção e maquiadora Arlette Lester, iam aos poucos sendo dispensados.⁴⁹² E enquanto no estúdio José Cajado Filho dirigia *Colé*, Celeste Aída, César de Alencar e o ex-deputado Barreto Pinto em *...Todos por um!*, no escritório Gonzaga ia anotando em seu diário: “Sem *nickel!* – Dias terríveis sem

⁴⁹⁰ CARTA da Empresa de Transportes Minas Gerais para Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: 08 dez 1949 (datil). Documento pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁴⁹¹ Recorte de jornal sem indicação de fonte, pertencente ao Arquivo Cinédia. [Rio de Janeiro: nov 1949], s/p.

⁴⁹² Gonzaga recebeu a solidariedade de Arlette, que aceitou uma geladeira como parte do pagamento dos salários atrasados. Cf. Anuário – 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

dinheiro – É preciso uma calma! Tanta coisa a resolver sem poder – Cinédia sem socorro – Parece a todos que não ligo, mas... [...] Não há dinheiro. É de enlouquecer!”

O desabafo maior, no entanto, está registrado em uma carta que Gonzaga escreve ao seu cunhado, o banqueiro Antônio Joaquim Peixoto de Castro Júnior, que já o havia ajudado financeiramente após a crise de 1942, quando a produção de filmes no Brasil tinha caído a quase zero. Na carta, Gonzaga explica a situação crítica pela qual vinha passando a Cinédia desde meados dos anos 1940. E aproveita para repensar suas próprias escolhas em relação ao cinema, e também a importância do estúdio nas últimas duas décadas:

Meu trabalho – a Cinédia – tem sido ingrato. Mas *hoje* pelo menos *já se prova* que não fui um louco, um utopista, sonhador. Já fiz filmes bons, idôneos, de aspecto profissional, os melhores. O Cinema Brasileiro *já é hoje uma vitória comercial, absoluta*. Há anos, entretanto, que a situação alterada e atrapalhada em que se achava a Cinédia não lhe permitia aproveitar este fato, justamente a Cinédia, que poderia mais do que nenhuma outra aproveitar a época da compensação. [...] Não tenho mais ilusões com o cinema. A única coisa que pretendo [...] livre dos encargos de empresário, é dirigir um filme para outra empresa e mostrar que conheço cinema, *cousa que nunca pude fazer na Cinédia*. Naturalmente sozinho e sempre enterrado, nunca pude progredir. [...] Infelizmente eu sou um grande desconhecido.⁴⁹³ [grifos do autor]

Uma série de fatores conjuntos contribuíram para a crise financeira da Cinédia e para o rompimento do acordo de co-produção com a Cine-Produções Fenelon. A custosa produção de *Um pinguinho de gente* (Gilda de Abreu, 1949), que se arrastou por dois anos (1947-8) e só estreou em outubro de 1949 com resultados pífios na bilheteria, consumiu grande parte da renda arrecada pelo maior sucesso da produtora, *O ébrio* (Gilda de Abreu, 1946).⁴⁹⁴ Enquanto planejava a construção de um terceiro palco de filmagem, Gonzaga também iniciou, em janeiro de 1947, a produção de *Noites de Copacabana*, com direção de Leo Marten. Teve seu capital empatado por mais de três

⁴⁹³ Carta datilografada de Adhemar Gonzaga a Antônio Joaquim Peixoto de Castro Júnior. Rio de Janeiro: [1949]. Documento pertencente ao Arquivo Cinédia. A carta foi transcrita em GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989, pp. 67-9.

⁴⁹⁴ HEFFNER, Hernani. “Um empreendimento arriscado”. In: *Cinédia 75 anos*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p.11.

anos, pois devido a problemas com o Serviço de Censura, o filme só foi lançado (com o título de *Um beijo roubado*) em dezembro de 1950.⁴⁹⁵

Acontecimentos de toda ordem – alguns imprevisíveis – ajudaram a desestabilizar ainda mais os negócios de Gonzaga. Por exemplo, a morte, em 1949, de Leonel Correia, gerente da Distribuição Cinédia na região Norte, que devia à empresa uma grande quantia de dinheiro.⁴⁹⁶ Ou então, o enorme prejuízo decorrente da compra das ações da distribuidora Aliança Cinematográfica Brasileira, ainda no início dos anos 1940, vendida a Gonzaga pelo empresário e distribuidor Giuseppe Martinelli a um preço muito acima do real, transação que se revelou ainda mais desastrosa porque a distribuidora tinha na verdade uma dívida de “centenas de contos de réis”, que as rendas de *O ébrio* mal conseguiram aliviar.⁴⁹⁷

A esses fatos acresciam as dificuldades comuns ao produtor cinematográfico brasileiro, sujeito aos atrasos ou, às vezes, ao não pagamento das rendas devidas pelos diversos exibidores espalhados pelo interior do país; às eventuais crises na importação de insumos (sobretudo filme virgem); e à quase sempre lenta recuperação dos filmes produzidos em um mercado interno regido pelo baixo preço e maciçamente ocupado pelo produto estrangeiro.

Outros motivos menos evidentes também contribuíram para que Adhemar Gonzaga tomasse a decisão de paralisar as atividades da Cinédia. Talvez o principal deles fosse a percepção, clara para Gonzaga pelo menos desde 1948, de que a produção calcada no modelo de estúdio vinha passando por uma radical transformação. “Sei da crise que anda por Hollywood”, ele escreve a um amigo.⁴⁹⁸

Esse é o contexto em que se inserem, por exemplo, os planos de Adhemar Gonzaga de direcionar a Cinédia para a produção de filmes para a televisão, já em julho de 1948. Com os sócios José Sampaio Freire e César Ladeira, Gonzaga pretendia criar a “Vídeo-Filme”, nome provisório para a empresa que produziria telefilmes rodados nos estúdios da Cinédia e transmitidos pela Rádio Televisão do Brasil S.A., a ser futuramente constituída.

⁴⁹⁵ GONZAGA, Alice. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 112.

⁴⁹⁶ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁹⁷ ASSAF, Alice Gonzaga e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 68 e HEFFNER, Hernani. “Um empreendimento arriscado.” In: *Cinédia 75 anos*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 11.

⁴⁹⁸ GONZAGA, Adhemar. Carta datilografada para Reginaldo [?]. Rio de Janeiro: 18 fev 1948. Documento pertencente ao Arquivo Cinédia.

Em cartas para Gilberto Souto, então em Hollywood, Gonzaga comenta com entusiasmo sobre os seus planos televisivos e as possíveis alternativas de criação de mercados paralelos de exibição, incluindo o uso do 16mm:

Sim, tudo de televisão me interessa e não é de hoje. Lembre-se que a seção de rádio [da revista] *Cinearte* chamava-se Televisão e era o nome da revista que queria fazer. Temos este nome registrado. [...] De televisão interessa catálogos de aparelhos. Aliás sonho montar cinemas de 16m/m e com filmes reduzidos para esta bitola, enfrentarmos o Ribeiro...⁴⁹⁹

Isso não significa dizer que, na passagem dos anos 1940-50, Gonzaga imaginasse ser o estúdio um elemento dispensável em uma produção cinematográfica. Na verdade, o que se verifica é que um novo entendimento do processo de produção cinematográfica vinha aos poucos sendo construído no Brasil, apontando para duas direções opostas.

A primeira delas tinha como horizonte a criação de grandes e modernos estúdios, tão amplos e bem equipados a ponto de promover a implantação de um padrão internacional de produção, caso das companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela, em São Paulo. No Rio de Janeiro, a experiência malograda da Cine do Brasil S.A., que já em 1947 pretendia construir uma “Cidade do Cinema” nas proximidades da Serra do Itacolomi, região serrana do estado, evidencia que o “mito dos estúdios” não era exclusividade dos industriais paulistas.

A segunda vertente percebia o cinema como um conjunto de atividades coordenadas, mas não necessariamente atreladas a uma só unidade de produção, no caso, o estúdio. Como observa Hernani Heffner, o final dos anos 1940 assistiu ao surgimento de diversas empresas prestadoras de serviço “que se dispunham a prover a infra-estrutura de produção e finalização, sem pensar em produção própria.”⁵⁰⁰ É, por exemplo, o caso da Companhia Industrial Cinematográfica S.A., já mencionada anteriormente, e sobre a qual voltarei a falar neste capítulo.

Uma série de pequenos “estúdios” surgidos no Rio de Janeiro, entre 1945 e 1950, veio preencher as necessidades de diversos produtores autônomos que, em sociedade com exibidores, distribuidores ou “capitalistas”, produziram um volume

⁴⁹⁹ GONZAGA, Adhemar. Carta datilografada para Gilberto Souto. Rio de Janeiro: 26 jan 1948 (datil).

⁵⁰⁰ HEFFNER, Hernani. “Um empreendimento arriscado.” In: *Op. cit.*, p. 11.

razoável de filmes que não correspondiam ao modelo dos “grandes estúdios”. E muito embora a Cinédia tenha tido participação em alguns desses filmes, isso não acarretava maior “prestígio” a Adhemar Gonzaga. A entrada em cena da Vera Cruz, por outro lado, ajudou a sedimentar a idéia de que os estúdios em funcionamento no Rio de Janeiro (Atlântida, Brasil Vita Filmes e a própria Cinédia) eram na verdade anacrônicos e inadequados ao novo patamar de excelência técnica importada por Alberto Cavalcanti e seus auxiliares ingleses, norte-americanos e italianos.

Contudo, no começo da década de 1950, a vertente escolhida por Gonzaga foi mesmo aquela calcada nos grandes estúdios, o que explica a sua transferência para a cidade de São Paulo (em maio de 1952), onde não conseguirá desenvolver um trabalho mais significativo, a não ser realizar seu sonho de trabalhar como diretor contratado, dirigindo em 1955 *Carnaval em lá maior* nos estúdios da Cinematográfica Maristela.

Na época em que Adhemar Gonzaga procurou Moacyr Fenelon para avisá-lo de que dentro de um mês iria fechar a Cinédia, as relações entre os dois não se pautavam pela tranqüilidade. Embora *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, 1948), *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, 1948) e *Estou aí?* (Cajado Filho, 1949) continuassem a gerar algum dinheiro em exhibições nas capitais ou no interior do país, Fenelon demorava a pagar as cotas devidas a Gonzaga pelo uso dos estúdios e dos equipamentos. Com isso, atrasavam-se os pagamentos dos funcionários da Cinédia, e a insatisfação era geral.

O caso de Aphrodísio Pereira de Castro, diretor de fotografia contratado da Cinédia, é sintomático. Em meio ao processo de dispensa dos funcionários, em setembro-outubro de 1949, Gonzaga acertou com Aphrodísio o pagamento de apenas uma parcela dos salários devidos. O restante (Cr\$ 23.800,00) ficaria a cargo de Moacyr Fenelon, a ser descontado das cotas que ainda não haviam sido pagas à Cinédia. Assim, Aphrodísio deixava de ser funcionário de Gonzaga e passava a ser o contratado da Cine-Produções Fenelon – o que, para o diretor de fotografia, não era garantia de absolutamente nada, visto que, desfeita a parceria com a Cinédia, Fenelon deixava de contar com um estúdio, pondo em risco a continuidade de seu programa de produção.⁵⁰¹

Também em setembro de 1949, Gonzaga entrou em entendimentos com Mathieu Adolphe Bonfanti, Paul Alphonse Duvergé e Luiz de Barros, diretores da Companhia

⁵⁰¹ Aphrodísio será o fotógrafo dos três primeiros filmes que Moacyr Fenelon realizará, como diretor e/ou produtor, para a Flama - Produtora Cinematográfica, *O Dominó Negro* (Moacyr Fenelon, 1950), *O falso detetive* (Cajado Filho, 1951) e *Milagre de amor* (Moacyr Fenelon, 1951), sendo depois substituído por Mario Pagés, a partir de *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952).

Industrial Cinematográfica, vendendo a maior parte de seus equipamentos para esta empresa.⁵⁰² No dia 25 de novembro, Fenelon retirou-se definitivamente da Cinédia, uma semana depois de terminada a filmagem de *...Todos por um!*⁵⁰³

Na manhã do dia 07 de dezembro, dois empregados da Transportadora Minas Gerais começaram a derrubar árvores e arbustos do terreno da Rua Abílio, iniciando as obras para a construção da garagem. Quase às vésperas do Natal, no dia 22 de dezembro, um caminhão levou todo o material da Cine-Produções que estava na Cinédia para o bairro do Jacarezinho, na Rua Inabu.⁵⁰⁴ Era lá que Moacyr Fenelon pretendia se instalar, fazendo do estúdio Primavera – na verdade, dois armazéns improvisados – a nova “sede” de sua produtora. A partir de então, as relações contratuais entre Gonzaga e Fenelon girarão em torno das dívidas que o segundo acumulou com a Cinédia e que, até o ano de seu falecimento, em 1953, jamais serão quitadas por completo.

O fim da parceria, no entanto, não significou a paralisação completa dos estúdios da Cinédia, e isso atesta o esfriamento das relações entre Gonzaga e Fenelon. Até abril de 1951, quando o terreno de São Cristóvão foi finalmente vendido, Gonzaga ainda encontrou fôlego para realizar mais três filmes, em produção associada com Milton Rodrigues, com a Companhia Industrial Cinematográfica e com Luiz de Barros: *Somos dois* (dir.: Milton Rodrigues), lançado em 21 de agosto de 1950; *Agüenta firme, Izidoro* (dir.: Luiz de Barros), iniciado em 23 de agosto de 1950 e lançado em 29 de janeiro de 1951; e *Anjo do lodo* (dir.: Luiz de Barros), iniciado em 20 de outubro de 1950 e lançado em abril de 1951.

5. 2. A Cine-Produções Fenelon sem a Cinédia: momento de transição

Em janeiro de 1950, fora da Cinédia, Moacyr Fenelon teve de repensar seu plano de trabalho. No entanto, ao contrário do que ocorrera dois anos antes, ele tinha acumulado um patrimônio considerável, sendo dono de nada menos do que quatro

⁵⁰² Entre os equipamentos vendidos encontram-se uma câmera Éclair com tripé, uma prensa tipográfica, duas moviolas, uma câmera Eyemo com três lentes, duas enroladeiras, a copiadora Multiplex, entre outros. Cf. Pasta BONFANTI, Mathieu Adolphe/Paul Duvergé. Arquivo Cinédia.

⁵⁰³ Cf. Anuário – 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁰⁴ Cf. Anuário – 1949. Diário do estúdio pertencente ao Arquivo Cinédia.

filmes lançados – *Obrigado, doutor, Poeira de estrelas, Estou aí?* e *O homem que passa* –, e mais um em finalização (...*Todos por um!*). A produção associada com a Cinédia dera a Fenelon respaldo suficiente para pensar em novas condições de trabalho, desde que houvessem estúdios ou “capitalistas” dispostos a integralizar um programa de ação.

De fato, já no mês seguinte ao distrato com a Cinédia, Moacyr Fenelon contava com duas produções encaminhadas, a primeira delas em filmagem e a segunda em preparação: *A inconveniência de ser esposa*, com direção de Samuel Markenzon, e *O Dominó Negro*, a ser dirigido pelo próprio Fenelon. Esses dois filmes, realizados quase que simultaneamente, compõem o período de transição entre a Cine-Produções Fenelon e a Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.

O caso de *A inconveniência de ser esposa* é interessante, pois se trata de um filme “à parte”, isto é, desvinculado tanto da Cinédia quanto da Flama. A idéia de adaptar a peça de Silveira Sampaio para o cinema já vinha circulando pelos jornais desde 1948, mas Moacyr Fenelon não estava incluído nesses planos:

Notícias de última hora informam que a Centauro, produtora do filme *Uma aventura aos 40*, firmou um acordo com a Proarte para a realização do filme *A inconveniência de ser esposa*, o maior sucesso teatral do ano [...]. O acordo foi firmado pelos srs. Silveira Sampaio (Centauro), autor, diretor e ator da peça [...] e o dr. Affonso Campiglia, diretor da Proarte.⁵⁰⁵

Quase um ano depois, *Cine-Repórter* volta a anunciar a realização de *A inconveniência de ser esposa*, desta vez prometida para fins de 1949 ou para os “primeiros meses de 1950”.⁵⁰⁶ Em agosto de 1949, surge o nome de Samuel Markenzon como o novo diretor do projeto, que seria ainda produzido pela Proarte, de Affonso Campiglia. Lembro que Markenzon, tal como Silveira Sampaio, também era médico e havia feito parte do grupo Os Cineastas, que realizou *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947), já comentado no Capítulo 3.⁵⁰⁷ Além do nome do novo diretor, a nota

⁵⁰⁵ “UNIÃO de duas produtoras. Próarte e Centauro unidas para realizar grandes produções”. *Cine-Repórter*. São Paulo: 25 dez 1948, p. 10.

⁵⁰⁶ A nota também anuncia a realização de *As sete viúvas de Barba Azul* e a idéia de adaptar para o cinema outra peça de Silveira Sampaio, *Da necessidade de ser polígamo*, todos esses projetos a serem dirigidos pelo próprio Sampaio. Cf. “PRODUÇÃO nacional”. *Cine-Repórter* (707). Ano XVI. São Paulo: 06 ago 1949, p. 01.

⁵⁰⁷ De personalidade modesta e retraída, Samuel Markenzon começou a se interessar pelo cinema ainda na época do silencioso, quando assistiu às filmagens de *Barro humano* (Adhemar Gonzaga, 1929). Foi

anunciava os atores: Flávio Cordeiro e Laura Suarez e os estreantes Luiz Delfino e Mary Gonçalves.⁵⁰⁸ Depois disso, *A inconveniência de ser esposa* desaparece dos noticiários e só retorna em fevereiro de 1950, já como uma realização da Cine-Produções Fenelon.⁵⁰⁹

Ocorre que, tendo comprado os direitos de adaptação da peça de seu amigo Silveira Sampaio, Samuel Markenzon não conseguiu levantar a produção junto à Proarte, levando nesse processo pouco mais de um ano. Entrementes, Markezon participou como cotista de alguns filmes que Moacyr Fenelon produziu na Cinédia. É o próprio Markenzon quem narra: “Formei-me em Medicina, casei-me e mandei o cinema às favas. Dez anos depois, virei anjo – financeiro, como quotista, as fitas de Moacyr Fenelon. Ganhei e perdi dinheiro.”⁵¹⁰

Assim, Fenelon assumiu o projeto de Samuel Markenzon, produzindo, talvez até por gratidão a um amigo, o filme de estréia de um de seus próprios cotistas. O modelo de produção seguido por *A inconveniência de ser esposa* é o tradicional, isto é, baseado na distribuição de cotas de participação e na colaboração em troca de créditos.⁵¹¹ Na equipe técnica, os mesmos profissionais da época da Cinédia.⁵¹² E, por fim, mas não menos importante, a entrada da Cooperativa Cinematográfica Brasileira Ltda. como coprodutora e distribuidora do filme no Rio de Janeiro, que foi finalizado em julho e

“assistente técnico nas questões relativas à medicina”, em *O grito da mocidade* (Raul Roulien, 1939) e, de acordo com um depoimento concedido ao *Jornal do Cinema*, teria sido um dos amigos a convencer José Carlos Burler a fundar uma produtora. “Ele assim o fez [com a Atlântida] e eu... fiquei de lado.” O episódio fez Markenzon afastar-se do cinema e concentrar-se na profissão de médico, até que uma outra chance aparecesse. Cf. SHATOWSKY, A. “Ouvindo os técnicos. ‘Distribuição, o maior problema’.” *Jornal do Cinema* (26-7). Ano III. Rio de Janeiro: jul-ago 1953, p. 09.

⁵⁰⁸ “CINEMA nacional”. *Cine-Repórter* (709). Ano XVI. São Paulo: 20 ago 1949, p. 04.

⁵⁰⁹ Cf. citação do filme em JONALD. “Tomadas e panorâmicas: em filmagem”. *A Cena Muda* (9). Vol 30. Rio de Janeiro: 28 fev 1950, p. 12. Em março, outra nota: “Terminaram as filmagens de interiores do filme da Cine-Produções Fenelon, que está sendo dirigido pelo médico e professor Samuel Markenzon.” JONALD. “*Flashes* do cinema brasileiro”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 11 mar 1950, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵¹⁰ MARKENZON, Samuel. *Apud.* SHATOWSKY, A. “Ouvindo os técnicos. ‘Distribuição, o maior problema’.”, cit.

⁵¹¹ Nos letreiros de agradecimento figuram: Cia. Telefônica Brasileira; Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul; Rodrigues D’Almeida Com. Ind. S/A; Princesa dos Cristais; Jardim Laqué; A Renascença; Promenade Hotel (onde foram filmadas várias seqüências); Hotel Quitandinha; Mobiliária Moderna; Frigorífica Eletro; Guitarra de Prata; Casa Otto; Guará; Cerâmica Brasileira; e Freitas Bastos.

⁵¹² Cenografia: Cajado Filho; Diretor de fotografia: A. P. Castro; Cinegrafista: Sylvio Carneiro; Sonografistas: Cesar Abreu e Nelson Ribeiro; Coordenador [montador]: Raphael Justo; Assistente de Direção: Walter Duarte; Maquilagem: Arlete Lester; Contra-regra: Manoel Rocha; Laboratórios: Alex do Brasil Ltda.

entrou em cartaz em 30 de novembro de 1950, nos três cinemas da Metro (Passeio, Tijuca e Copacabana).⁵¹³

Sobre a participação da Cooperativa Cinematográfica Brasileira, vale lembrar que, desde março de 1950, Moacyr Fenelon vinha promovendo essa entidade em entrevistas aos jornais e em crônicas semanais lidas ao microfone da Rádio Emissora Continental.⁵¹⁴ Deve-se mencionar também o fato de que os estúdios Primavera, no Jacarezinho, onde foram rodados os interiores de *O Dominó Negro*, estavam naquela época arrendados a um produtor pernambucano, Newton Paiva, dono da Meridional Filmes, que além de sócio, chegaria a ser, em 1951, presidente da Cooperativa.⁵¹⁵

A inconveniência de ser esposa tematiza a troca de casais e a infidelidade conjugal. Trata-se de um filme incomum no quadro da produção cinematográfica brasileira do início da década de 1950. É, por exemplo, uma comédia que não faz uso de números musicais, o que já o torna singular. Embora não consiga reeditar o ritmo e a leveza de *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947), Samuel Markenzon imprime – sobretudo na primeira metade do filme – uma relativa agilidade na narrativa.

O recurso utilizado para tal é a montagem de ações paralelas – a primeira delas passada no apartamento de Januário (Flávio Cordeiro), o marido traído; a segunda, acompanhando Paula (Jane Gray), esposa de Januário, e seu amante Aluísio (Luiz Delfino), que “fogem” para Petrópolis em um belo dia de sol e se hospedam no Hotel Promenade. A mulher de Aluísio, Inês (Laura Suarez) vai até o apartamento de Januário para contar a “tragédia” e também para desabafar. Os diálogos evidenciam o jogo de hipocrisia que havia entre os quatro amigos. Enquanto isso, diversos planos rodados em exteriores dão conta do trajeto de Aluísio e Paula, do Rio até Petrópolis. Com a ajuda de Júlio (Álvaro Aguiar), um amigo dos dois casais, Inês e Januário montam uma “farsa” para tentar reverter a situação.

⁵¹³ No Rio, o filme cumpriu a semana obrigatória nas salas da Metro e depois ficou apenas mais seis dias em cartaz nos cinemas Alfa, Caxias e Glória, da Empresa Paschoal Segreto, compondo um programa duplo. Em São Paulo, *A inconveniência de ser esposa* foi distribuído pela Cinedistri.

⁵¹⁴ Cf. FENELON, Moacyr. “Dois minutos de cinema”, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 27 mar 1950, p. 06. O programa *Cinema e teatro em revista*, diariamente apresentado ao meio-dia por Manoel Jorge, contava com algumas atrações especiais: às segundas-feiras, uma “Mesa redonda dos críticos de cinema”, irradiada diretamente do recém-criado Círculo de Estudos Cinematográficos, debatendo as estréias da semana; aos sábados, era a vez de “Cinco perguntas e quatro respostas”, com a participação do produtor Jayme de Andrade Pinheiro; e, por fim, às quintas-feiras, “Dois minutos de cinema”, com crônicas escritas e lidas por Moacyr Fenelon. Algumas dessas crônicas eram publicadas em *O Mundo*.

⁵¹⁵ JORGE, Manoel. “Os estúdios do Jacarezinho”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: [1951], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Mesmo nas cenas passadas no apartamento de Januário, existe a tentativa de superar as limitações da adaptação teatral, por exemplo, com o uso de trucagens e suspensões da narrativa. Ao longo do filme, apela-se também para o *flash-back* e para ações puramente visuais, explorando (com parcimônia) o trabalho de corpo dos atores e (com fartura) o uso de uma trilha sonora composta por Walter Porto Alegre, repleta de *mickeymousing*⁵¹⁶ e de citações irônicas à *Marcha Nupcial*, de Mendelssohn. Quando Januário e Inês se hospedam no mesmo hotel em que estão Aluísio e Paula, no apartamento do andar de cima, é a câmera que antecipa o corte de um quarto para outro, com movimentos para cima ou para baixo. Esses recursos – nem sempre bem-sucedidos – indicavam a preocupação em fugir à ameaça da teatralidade que desde o princípio rondava o projeto. Mas a inabilidade de Samuel Markenzon em sustentar o ritmo ágil da encenação que o texto de Silveira Sampaio necessitava e o desempenho sofrível de Jane Gray interferiram bastante no resultado final, que não foi bem recebido nem pela crítica nem pelo público.⁵¹⁷

Em fins de fevereiro, prestes a iniciar *O Dominó Negro*, Fenelon começou a negociar com os irmãos Carlos e Rubens Berardo Carneiro da Cunha a incorporação do acervo de sua Cine-Produções Fenelon a uma nova empresa a ser constituída em sociedade por cotas, a Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.⁵¹⁸

Deve ter sido Manoel Jorge quem apresentou Moacyr Fenelon a Rubens Berardo, em fins dos anos 1940. O diretor de *Obrigado, doutor* percebeu de imediato as vantagens decorrentes de uma união com Berardo. Além de se tornar efetivamente sócio de um “capitalista” e dono de uma empresa, entrando apenas com seu patrimônio

⁵¹⁶ Estilo de trilha sonora típica do desenho animado, que sublinha cada gesto dos personagens com a música. Em *A inconveniência de ser esposa*, por exemplo, quando Luiz Delfino desce e sobe as escadas do hotel em que se hospeda com a amante, a música o acompanha respectivamente com escalas de notas descendentes e ascendentes.

⁵¹⁷ Leon Eliachar, em *A Cena Muda*, atribui toda a qualidade do filme ao texto de Silveira Sampaio, reprovando integralmente sua realização: “[...] a película é pobre, mal fotografada, mal sincronizada, razoavelmente musicada, comumente interpretada (com exceção de Jane Gray, péssima atriz) e falhamente dirigida, resultando em mais um desastre para o cinema nacional [...] muito pior do que a inconveniência de ser esposa é filmar-se uma peça teatral – que peca pela inconveniência de não ser cinema...” ELIACHAR, Leon. “A inconveniência de não ser cinema”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 dez 1950, p. 03.

⁵¹⁸ Não consegui localizar a ata de fundação da Flama. Contudo, há publicado no *Diário Oficial* um resumo do contrato, arquivado em 17 de maio de 1950, informando que a Flama tinha como objetivos realizar filmes “de curta e longa-metragem, quer no Brasil, quer no exterior, bem como o desenvolvimento artístico cultural do povo”. O capital social era de Cr\$ 3 milhões divididos em 30 cotas para cada um dos três sócios: os irmãos Rubens e Carlos Berardo Carneiro da Cunha, ambos perfazendo Cr\$ 2 milhões, e Moacyr Fenelon, com Cr\$ 1 milhão. Cf. “Nº 34.800 – Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 18 out 1950, p. 15096.

fílmico e sua força de trabalho, já que dinheiro não havia, Fenelon ainda passaria a contar com o capital político e social da família Carneiro da Cunha e com o respaldo de, pelo menos, uma emissora de rádio e um jornal popular.

Por outro lado – e Manoel Jorge sabia disso –, Moacyr Fenelon era um nome estratégico para a legitimação de Berardo como produtor. Reconhecido pela crítica como um realizador criterioso, dedicado e consciente dos problemas da classe, ainda que irregular do ponto de vista artístico, Fenelon era visto, em 1950, “como o mais destacado dos produtores do cinema nacional”.⁵¹⁹ Uma das qualidades mais freqüentemente atribuídas a Fenelon era a sua capacidade de produzir dentro de um ritmo contínuo: “Entre nossos diretores, é o único que já saiu do domínio das tentativas e, de nossos produtores, o único que se organizou de forma a não criar, entre um e outro filme, os largos hiatos de costume”, comenta Fred Lee em *O Globo*.⁵²⁰

De acordo com Manoel Jorge, as filmagens de *O Dominó Negro* foram iniciadas no dia 1º de março de 1950, em seguida aos entendimentos sobre a incorporação da Cine-Produções Fenelon à Flama. Assim, enquanto Fenelon rodava a “produção nº 1” da nova empresa, uma série de providências foram sendo tomadas por Rubens e Carlos Berardo, visando a constituição de uma mínima infra-estrutura inicial. Afinal, constatou-se desde o princípio que sem a estrutura de um estúdio, o resultado das produções poderia ser afetado.

A compra de novos equipamentos e a instalação de estúdios próprios para a Flama se faziam, portanto, emergenciais. Por outro lado, era interessante que não se paralisasse as produções já iniciadas, o que de fato não ocorreu. Assim, contando com o lançamento em 06 de fevereiro de *...Todos por um!*, Moacyr Fenelon aparecerá em 1950 como o produtor de três filmes, sendo os outros dois *O Dominó Negro* (lançado em 17 de outubro, no Palácio e circuito) e *A inconveniência de ser esposa*, lançado no último dia de novembro. Considerando-se as precárias condições de produção oferecidas pelos armazéns do Jacarezinho, tratava-se de fato de uma *performance* brilhante.

Mas não se pode menosprezar, nesse processo, a decisiva colaboração de Rubens Berardo e de Manoel Jorge. O primeiro, ao disponibilizar as páginas de *O Mundo* e os microfones da Continental para que Fenelon, à frente da Associação do Cinema Brasileiro, levasse adiante as pressões em torno do aumento da cota de obrigatoriedade;

⁵¹⁹ “NOVOS filmes brasileiros”. *Folha do Rio*. Rio de Janeiro: 27 jun 1950, p. 09.

⁵²⁰ LEE, Fred. “O homem que passa”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 nov 1949, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

o segundo, ao coordenar na imprensa e no rádio essa campanha, praticamente forçando a que o chefe do Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, Mello Barreto Filho, baixasse a portaria nº 3, como de fato ocorreu em 12 de maio de 1950.

Isso foi o que possibilitou colocar *A inconveniência de ser esposa* nos cinemas da Metro (que tinham por hábito não cumprir a lei) e *O Dominó Negro*, a produção de estréia da Flama, no cinema Palácio, cabeça de um dos circuitos do tão atacado “truste” de Luiz Severiano Ribeiro.

5. 3. A estruturação da Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.

O primeiro passo dado por Rubens Berardo no sentido de garantir uma infraestrutura mínima para a Flama, foi a compra de parte dos equipamentos que o engenheiro de som norte-americano Howard Randall trouxe ao Brasil em 1947, no intuito de construir um estúdio de ponta, inicialmente em São Paulo⁵²¹ e depois em São Gonçalo, no estado do Rio.

Não consegui coletar dados suficientes que permitissem traçar o percurso das negociações entre Berardo e Howard Randall. No entanto, é certo que em maio de 1950, os equipamentos já pertenciam a Berardo.⁵²² Em relação a Randall, o que se depreende pelos noticiários da época é que o mesmo enfrentou todos os tipos de dificuldades para conseguir instalar esse estúdio, tendo, enfim, fracassado. Seus planos, no entanto, vinham sendo acompanhados com interesse e mesmo com simpatia por alguns cronistas, como Jonald:

Um grande produtor cinematográfico, o Sr. Howard Randall, ligado a empreendimentos como a construção do grande estúdio de Churubusco, no México, onde a RKO Rádio tem produzidos filmes internacionais, e à Columbia Pictures, que tem distribuído muitas de suas produções, resolveu vir instalar um novo estabelecimento cinematográfico em nosso país, com um plano de oito a doze filmes por ano. Fiado nas facilidades e promessas que lhe foram feitas, de isenção de direitos e de pronto desembaraçamento do

⁵²¹ Estava nos planos de Howard Randall a compra da Companhia Americana de Filmes para rodar filmes falados em português e espanhol, a serem distribuídos pela Columbia Pictures. Cf. EKERMAN, I. “Brazil”. *Motion Pictures Herald*. S. local: 16 ago 1947, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵²² Cf. JORGE, Manoel. “Flama – Um símbolo”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 12 maio 1950, p. 06.

seu material de filmagem, veio ele em um avião de sua propriedade para o Rio e aqui tem vivido uma verdadeira odisséia, às voltas com a nossa burocracia e com exigências fiscais, tão exorbitantes como impeditivas de qualquer surto novo de progresso industrial em nosso país.⁵²³

O crítico de *A Noite* lamenta que isso aconteça, pois assim se perde a “colaboração vultosa desse homem de ação e espírito empreendedor”.⁵²⁴ Jurandyr Noronha, um ano depois, dá mais detalhes sobre o que se planejava construir em São Gonçalo: “Nada menos que seis grandes *sets* [...], a fim de que seja garantida a produção em série”.⁵²⁵

No entanto, a ligação entre Randall e a Columbia Pictures parece ter sido bem mais decisiva para o fracasso do empreendimento do que a burocracia brasileira. O único cronista a aventar essa hipótese foi Manoel Jorge, mas não com base em qualquer prova ou documento, e sim calcado nos “boatos” que corriam pela “turma do cinema, que passa o dia no vai-e-vem do Império ao Serrador”:

[...] o ambiente anda cheio de “diz-que-diz”: [...] Que a Columbia teria mandado mr. Randall fazer filmes no Brasil, mas que foi ameaçada de perder o ótimo circuito à sua disposição, e preferiu ficar com o circuito em troca de mais algumas vantagens, enquanto mr. Randall era obrigado a tomar um baita prejuízo, vendendo por 200 contos um patrimônio de 5.000...⁵²⁶

É possível que Manoel Jorge esteja se referindo à barganha com a qual Rubens Berardo adquiriu parte dos equipamentos de Howard Randall. Por sua vez, o “ótimo circuito” a que Manoel Jorge se refere era, claro, o de Luiz Severiano Ribeiro Júnior. O “diz-que-diz” faz sentido, pois a desistência dos planos de Randall coincide com a vinda de Edmond Bernoudy ao Brasil para fazer *Terra violenta* (1948), produção financiada pela Columbia Pictures para a Atlântida através de um preposto – o pintor, artista

⁵²³ JONALD. “Um punhado de notícias”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 27 maio 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵²⁴ JONALD. “Um punhado de notícias”, cit.

⁵²⁵ NORONHA, Jurandyr Passos. “O cinema brasileiro em marcha”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 17 nov 1949, pp. 01-3.

⁵²⁶ JORGE, Manoel. “Em funcionamento a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 mar 1950, p. 06.

plástico e cineasta Plínio Campos, publicista da Columbia⁵²⁷ e sócio de Randall na Empreendimentos Cinematográficos S.A.

Com o objetivo de produzir, distribuir e exibir filmes, a Empreendimentos Cinematográficos teve seu estatuto aprovado em assembléia, no dia 25 de agosto de 1948.⁵²⁸ Plínio Campos foi um dos “peritos” da avaliação dos bens e materiais que compunham o patrimônio da Empreendimentos Cinematográficos S.A., com o qual o norte-americano planejava construir seus estúdios e que depois – com a “ajuda” de Luiz Severiano Ribeiro Júnior – foram parar na Vera Cruz e nas mãos de Rubens Berardo e de Moacyr Fenelon.⁵²⁹ O laudo final bate com a informação de Manoel Jorge: os equipamentos de laboratório, som, filmagem, elétrica e oficina foram avaliados em Cr\$ 5.240.000,00.⁵³⁰

Resolvido o problema dos equipamentos, restava encontrar uma sede apropriada para a nova produtora. Inicialmente, pensou-se em instalar a Flama em um prédio da Avenida Rio Branco, onde funcionava uma “sucursal” da Rádio Emissora Continental, mas logo se constatou a inviabilidade do lugar. Pensou-se em seguida em sediar a Flama no mesmo prédio em que funcionava a Agência Latina de Notícias, que, como foi visto, era uma das empresas que Berardo mantinha em sociedade com Geraldo Rocha, diretor de *O Mundo*. Também não funcionou.⁵³¹ Os armazéns que serviam de estúdio, no

⁵²⁷ Cf. PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “O publicista, esse condenado! (1º de duas reportagens)”. *A Cena Muda* (21). Vol 31. Rio de Janeiro: 24 maio 1951, p. 11.

⁵²⁸ Eram sócios Howard Randall, Reginald Armour, Edgar da Rocha Miranda, Joaquim Rocha dos Santos, Alfred Julius Wilhelm Rums, Plínio Campos, Jorge Quintanilha, Jesus Narvaez, Robert Curwood e Lothar Oppenheimer. Na eleição da diretoria foram escolhidos Reginald Armour, diretor-presidente; Howard Randall e Joaquim Rocha dos Santos, diretores. Entre os membros do conselho fiscal, vale destacar a presença do escritor Rubem Braga. Cf. “EMPREENDEMENTOS Cinematográficos S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 20 set 1948, p. 13732-3.

⁵²⁹ Parte da aparelhagem de som RCA de Howard Randall já havia sido adquirida pela Vera Cruz no final de 1949. Cf. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, p. 98.

⁵³⁰ O laudo dos equipamentos é o seguinte: “Material de Laboratório: Microscópicos, densímetro, projetor para transparência, 2 cabeças sonoras para projeção, marca RCA; idem, marca Simplex, 1 copiadora, engrenagens, lâmpadas de vários tipos, tela para projeção transparente e demais aparelhos, materiais, acessórios, sobressalentes, para revelação e impressão de películas: CR\$ 1.145.888,10. Equipamento de som: Três equipamentos de som, completos, com microfones, condensadores, amplificadores, máquinas para gravação, marca RCA com os acessórios, sobressalentes, e respectivo contrato com a RCA [...]: Cr\$ 2.631.775,20. Equipamento para Filmagem: Quatro câmaras fotográficas para filmagem e para efeitos especiais, marca Mitchell, Aeroflex e Eymo, com todos os acessórios, sobressalentes, etc. amortecedores de ruído, motores, “Dolly” rotativo marca *fearless*: Cr\$ 995.995,50. Material elétrico: Composto de lâmpadas de todos os tipos, de 5.000, 2.000, 500 e 100 watts, acessórios, tais como cabos, chaves, caixas de ligação, etc.: Cr\$ 427.682,60. Material de Oficina: Tornos, ferramentas, esmeriladores, perfuradores elétricos, tudo com os respectivos acessórios e sobressalentes: Cr\$ 38.658,60. Total: Cr\$ 5.420.000,00.” Cf. “EMPREENDEMENTOS Cinematográficos S.A.”, cit., p. 13732.

⁵³¹ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro’?”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 jul 1950. p. 08.

Jacarezinho, não estavam nos planos de Berardo, embora ali efetivamente se estivesse filmando a totalidade dos interiores de *O Dominó Negro*.

Era necessário que a Flama estivesse localizada em bairro próximo do centro da cidade. Em matéria publicada no jornal *Folha Carioca* (provavelmente escrita por Manoel Jorge), torna-se claro o porquê dessa exigência:

Sabendo que os salários do pessoal cinematográfico não comportam por enquanto uma exclusividade de serviços, fazendo com que artistas e técnicos sejam forçados a tomar outras responsabilidades em setores estranhos, é claro que a localização dos estúdios não poderia ser feita em ponto distante do centro da cidade, onde normalmente se cumprem as demais tarefas.⁵³²

Indicando que o sistema de cotas e permutas não deixara de ser tomado como o modelo padrão de produção, Manoel Jorge explica que a proximidade do centro facilitaria ainda o “transporte dos objetos, móveis, etc., necessários, por empréstimos, às filmagens das nossas produções nacionais”.⁵³³

A questão da sede foi solucionada com a entrada de um outro personagem importante para as origens da Flama: o produtor Jayme de Andrade Pinheiro. Dono da Pan Filme do Brasil Ltda. em sociedade com Armando Carrão de Moura Carijó, Pinheiro pertencia, tal como o seu sócio, aos quadros da antiga ACPB (Associação dos Produtores do Cinema Brasileiro), e da DFB (Distribuidora dos Filmes Brasileiros).⁵³⁴

Em uma crônica publicada em *O Mundo*, Manoel Jorge fornece sobre Pinheiro algumas informações biográficas interessantes. O “responsável pela vinda de Jayme para a sétima arte”, afirma o cronista, teria sido Luiz de Barros, que o tirou de um “obscuro emprego numa fábrica de cerveja”. O “marco mais evidente da sua atividade no pequeno mundo do Cinema Brasileiro” foi a fundação da Pan Filme, que “nunca passou dos jornais de atualidades”, embora feitos “com muito bom gosto”, pois eram

⁵³² “PAZ entre produtores e exibidores”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 19 fev 1952, p. 04.

⁵³³ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro’?”, cit.

⁵³⁴ Com capital de 210:000\$, a Pan Filmes do Brasil Ltda. foi constituída em 1934. Cf. “DEPARTAMENTO de Indústria e Comércio”. *Diário Oficial*. Rio de Janeiro: 26 nov 1934, p. 23918. Mais tarde, Carijó rompeu a sociedade, pois, em carta a Adhemar Gonzaga, datada de 1943, Jayme Pinheiro afirma que os únicos sócios da Pan Filme eram ele e Raul Simi de Castro. Cf. PINHEIRO, Jayme de Andrade. Carta datilografada para Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: 03 set 1943.

“bem acolhidos”.⁵³⁵ A empresa de Pinheiro produzia os cinejornais *Imprensa Animada*, *Imagens d'a Manhã* e *Brasil em foco*.⁵³⁶

Durante o Estado Novo, Pinheiro esteve bem próximo a Getúlio Vargas, pois era o homem indicado por Lourival Fontes, diretor do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), para cuidar do Serviço de Divulgação Cinematográfica daquele departamento.⁵³⁷ Pinheiro foi durante anos responsável pelas edições do *Cine-Jornal Brasileiro*, editado pelo DIP.

Em 1941, a Pan Filme sofreu uma reforma e seus estúdios foram reinaugurados em um novo prédio, situado na Rua das Laranjeiras, nº 291, em um bairro bem próximo ao Palácio do Catete. A inauguração dos novos estúdios da Pan Filme foi saudada com entusiasmo pelo jornal *O Imparcial*:

Quem passa pela Rua das Laranjeiras, vê naquela praça que defronta quase o Instituto dos Surdos-Mudos, um vasto prédio, antiga mansão senhorial, plantado em terreno de grande frente e fundos que se perdem de vista, e, na platibanda desse edifício, em letras grandes, um título – PAN FILME DO BRASIL [...] Percorremo-lo, em companhia de Jayme de Andrade Pinheiro, o infatigável diretor [...]. Tudo novo [...] salas e dependências sem conta [...] Contamo-las: 57! [...] Tudo isso apenas em dois pavimentos de um edifício de 14 metros de frente, por 35 metros de fundo!⁵³⁸

O repórter continua em sua detalhada descrição, informando que o terreno media “30 metros de frente por 200 de fundo, subindo a encosta do Morro Mundo Novo”. Aí seriam construídos, afirmava Jayme Pinheiro, “nada menos de três estúdios para tomadas de cenas”. E o repórter observa:

Nesse terreno, várias dependências e, o que mais nos chamou a atenção, no alto da encosta, duas enormes caixas de cimento armado, e mais onze menores, de ferro zincado, para armazenagem de milhões de litros d'água, como prevenção para as necessidades dos serviços.⁵³⁹

⁵³⁵ JORGE, Manoel. “Jayme Pinheiro vereador”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 27 fev 1950, p. 06.

⁵³⁶ “PAN Filme do Brasil Ltda.” Documento pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵³⁷ “CINEMA brasileiro”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 15 set 1940, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵³⁸ “TEMOS enfim um grande, um verdadeiro laboratório cinematográfico!” *O Imparcial*. Rio de Janeiro: 20 jul 1941, s/p. Recorte pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵³⁹ “TEMOS enfim um grande, um verdadeiro laboratório cinematográfico!”, cit.

O *Jornal do Exibidor* dá outras informações sobre o estúdio da Pan Filme, com números que diferem daqueles apresentados por *O Imparcial*:

Um terreno numa área de 40 metros de frente por 135 de fundos. Metragem do prédio: 1.189 metros quadrados com 50 salas. [...] Um amplo laboratório independente, automático, para revelação manual [...]. Salas de montagem com ar condicionado, hermeticamente fechadas e envidraçadas, para evitar poeira nas películas. [...] 5 salas de cortes para produtores independentes, sala de projeção, sala de pesquisas técnicas e científicas, escritórios, biblioteca, expedição.⁵⁴⁰

Como se verifica por esses dados, tratava-se de um terreno de grandes proporções em uma localização privilegiada. É interessante questionar como um homem que saiu de um “obscuro emprego numa fábrica de cerveja” chegou a ter condições de adquirir um terreno como esse em tão pouco tempo de atividade como produtor de cinejornais. Mais uma vez, é Manoel Jorge quem fornece uma pista.

Há muitos anos, foi dito que a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola do Banco do Brasil estava à disposição do pessoal do cinema, pois, sendo a cinematografia uma indústria e não uma arte como o deseja certa maioria da crônica diletante, seus financiamentos poderiam alcançar a produção de filmes, sempre às voltas com a escassez de numerário.⁵⁴¹

Manoel Jorge se refere ao período do Estado Novo em que se incentivou uma série de medidas para implementação de uma política industrial, dentre elas a instituição, em 1937, da Carteira de Crédito Agrícola e Industrial, que entre outras atribuições concedia “empréstimos de longo prazo destinados ao aparelhamento do parque industrial”.⁵⁴² Esses empréstimos, todavia, só podiam ser sacados por pessoas

⁵⁴⁰ “DADOS informativos sobre as instalações da Pan Filme do Brasil Ltda.” *Jornal do Exibidor*. Rio de Janeiro: 15 ago 1941.

⁵⁴¹ JORGE, Manoel. “Em funcionamento a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola!”, cit.

⁵⁴² SILVA, Salomão L. Quadros. “A Era Vargas e a economia”. In: ARAÚJO, Maria Celina D’ (org.). *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ; Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 149.

indicadas pelo governo.⁵⁴³ O cronista de *O Mundo* acrescenta: “Parece que foi nessa altura que o nosso amigo fundador da Pan Filme conseguiu o empréstimo que até hoje [1950] vem amortizando.”⁵⁴⁴

A proximidade com Vargas e o fato de ser o homem de confiança de Lourival Fontes no Departamento de Imprensa e Propaganda certamente facilitaram a Jayme Pinheiro o empréstimo no Banco do Brasil para a aquisição dos equipamentos e do terreno da Rua das Laranjeiras.⁵⁴⁵

O segundo momento em que Jayme Pinheiro se destaca no meio cinematográfico acontece com a fusão, em 1947, da Pan Filme com a Cine do Brasil S.A., iniciativa idealizada em 1945 por Laffayete Cunha, antigo cinegrafista do Serviço de Cinema do Ministério da Agricultura. A Cine do Brasil propunha-se a vender 250 ações de Cr\$ 200,00 cada uma, a fim de integralizar um capital de Cr\$ 50 milhões. Essa quantia não seria destinada apenas à produção, distribuição e exibição de filmes, mas também à construção de uma “Cidade do Cinema”, onde inicialmente se instalaria a sede da Cine do Brasil, mais tarde ampliada para receber todas as outras empresas produtoras em funcionamento no Rio de Janeiro. A proposta rapidamente ganhou destaque no noticiário da imprensa. Entre os organizadores da denominada “Hollywood brasileira”, lá estava Jayme Pinheiro.

A Cine do Brasil pretendia ainda utilizar uma “aparelhagem diretamente importada da França” pelos técnicos de som e laboratoristas franceses Mathieu Adolphe Bonfanti e Paul Alphonse Duvergé, ambos ligados à CIRAC (Compagnie Intercontinentale de Recherches et Applications Cinematographiques), empresa sediada em Paris.⁵⁴⁶

A sociedade entre a Cine do Brasil e os técnicos franceses, no entanto, não vingou. Cautelosamente, Bonfanti e Duvergé preferiram aliar-se a um outro grupo

⁵⁴³ Cf. SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo* (1930-1964). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 67.

⁵⁴⁴ JORGE, Manoel. “Em funcionamento a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola!”, cit.

⁵⁴⁵ Em uma “carta aberta” a Jayme Pinheiro, Alex Viany vai além: “O sr. Jayme Pinheiro, que às vezes ainda é apresentado como produtor, não o é há muitos anos. Fora o ordenado que lhe dá o Sindicato [Nacional da Indústria Cinematográfica], vive do aluguel do casarão [...] onde já funcionou a extinta Ação Integralista. Segundo consta, o casarão não é de propriedade do sr. Pinheiro, que o sub-aluga.” VIANY, Alex. “Carta aberta a JaymePinheiro”. *Jornal do Cinema*. Rio de Janeiro: fev 1954, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁴⁶ Inicialmente, a Cine do Brasil S.A. pretendia importar a aparelhagem dos Estados Unidos. A mudança de estratégia se deve à vinda de Bonfanti ao Brasil em 1946 para sondar as possibilidades de constituição de um estúdio no Rio de Janeiro com máquinas e técnicos franceses. Cf. “CINE do Brasil S.A. Prospecto de incorporação (Em organização)”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 17 dez 1945, p. 18830.

liderado pela cantora lírica Gabriela Besanzoni Lage, herdeira do espólio milionário do industrial Henrique Lage, criador da Companhia Nacional de Navegação Aérea, que incluía um hangar na Ilha do Engenho, então pertencente à Sociedade Anônima Estaleiros Guanabara. A partir dessa sociedade, em 31 de outubro de 1947, criou-se a CIC (Companhia Industrial Cinematográfica S.A.),⁵⁴⁷ que viria a ser um dos principais laboratórios de cinema dos anos 1950, um dos primeiros a oferecer serviços pagos por hora.

Sem a participação do “grupo francês”, os organizadores da Cine do Brasil procuraram garantir pelo menos a primeira parcela da compra do terreno próximo ao Pico do Itacolomi, ao mesmo tempo em que, sediados na Pan Filme, integravam-se às atividades de realização do cinejornal *Brasil em foco*. Em 06 de novembro de 1947, no entanto, realizou-se uma assembléia geral extraordinária na qual se aprovava o aumento do capital social de Cr\$ 4 para Cr\$ 10 milhões. Como justificativa para o aumento, apresentava-se o recente contrato de produção da Cine do Brasil com Raul Roulien para a realização do longa-metragem *Jangada*. O filme seria o cartão de apresentação definitivo da produtora em seu ingresso “no setor propriamente cinematográfico” e tinha seu orçamento estimado em Cr\$ 800 mil. A cobertura desse custo, bem como “a provisão de todos os elementos técnicos e financeiros” do filme estariam sob total responsabilidade da Cine do Brasil. Entre as garantias apresentadas pela empresa havia a participação de Jayme Pinheiro e a incorporação da sua Pan Filme do Brasil Ltda. Assim, o malogro da associação com Bonfanti e Duvergé conferiu a Jayme Pinheiro um papel de proeminência na Cine do Brasil.⁵⁴⁸

A Companhia Industrial Cinematográfica, por sua vez, tampouco conseguiu levar adiante a sua associação com Gabriela Besanzoni Lage. Tendo um capital social previsto em Cr\$ 35 milhões, dos quais Cr\$ 19.920.000,00 pertenciam à Gabriela Lage e Cr\$ 14.980.000,00 à CIRAC, a fundação da Companhia Industrial Cinematográfica estava totalmente atrelada à liberação dos bens de propriedade dos dois acionistas majoritários – no caso, o hangar da Ilha do Engenho herdado por Gabriela Lage e oferecido como sua parte no capital da sociedade, e os equipamentos cinematográficos importados da França por Mathieu Bonfanti através da CIRAC. Mas, apesar de ser

⁵⁴⁷ “COMPANHIA Industrial Cinematográfica”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 mar 1949, pp. 3115-9.

⁵⁴⁸ “CINE do Brasil S.A. Ata da Assembléia geral Extraordinária, de 06 de novembro de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 fev 1948, p. 1994-5.

detentora de 95% do espólio de Henrique Lage, sua herdeira dependida da decisão judicial acerca da partilha de suas ações, o que incluía a Ilha do Engenho. O processo na justiça arrastaria-se além do tempo esperado, afetando os planos de incorporação da CIC no transcurso de 1947-8.⁵⁴⁹

Em 28 de dezembro de 1948, a CIC procede a alguns reajustes e modificações em seu objetivo e no capital social, com a devolução das ações subscritas pelos sócios minoritários, entre eles Arnaldo e Manfredo Colasanti, Jorge Alexis Marques de Vasques, Luiz Felipe Marques e o cineasta Luiz de Barros. Este, um dos principais articuladores da Companhia Industrial Cinematográfica junto a Mathieu Bonfanti, detinha Cr\$ 20 mil em ações. Metade desse valor foi repassado para cinco outros acionistas (incluindo Paul Duvergé). O capital social é reajustado para Cr\$ 15 milhões, ficando a CIRAC como principal acionista, seguida por Luiz de Barros, com 10 ações, e os demais cinco sócios, cada um com duas ações. Com a saída de Gabriela Besanzoni Lage e a desistência dos irmãos Colasanti, de Jorge Vasques e de Luiz Felipe Marques, Luiz de Barros se torna, ao lado de Mathieu Bonfanti e Paul Duvergé, um dos sócios-diretores da Companhia Industrial Cinematográfica e o segundo maior acionista da companhia.⁵⁵⁰ A demora para a liberação dos equipamentos importados da França terminou por impulsionar, como foi visto anteriormente, a compra do material pertencente à Cinédia, em setembro de 1949, negociação intermediada por Luiz de Barros durante o processo de desligamento da Cine-Produções Fenelon dos estúdios de Gonzaga.

O destino de *Jangada* – e da Pan Filme – foi, no entanto, trágico. Sua custosa produção arrastou-se ao longo de dois anos. Na tarde do dia 09 de setembro de 1949, um incêndio destruiu os estúdios da Pan Filme, onde as últimas cenas de *Jangada* estavam sendo rodadas. Além do estúdio, o incêndio consumiu todo o material filmado anteriormente, pois o fogo se alastrou a partir da sala de montagem.⁵⁵¹

Quanto à Cine do Brasil, pelo menos desde outubro de 1948 a empresa já não era mais responsável por *Jangada*, tendo assumido sua produção Jayme Pinheiro.⁵⁵² Ironicamente, repetiam-se os velhos modelos da produção associada e do sistema de cotas: na tentativa de finalizar *Jangada*, Pinheiro precisou unir-se ao produtor e

⁵⁴⁹ “COMPANHIA Industrial Cinematográfica”, cit.

⁵⁵⁰ “COMPANHIA Industrial Cinematográfica”, cit.

⁵⁵¹ JORGE, Manoel. “O incêndio do *Jangada*”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 mar 1950, p. 06.

⁵⁵² JORGE, Manoel. “A Cine do Brasil...”, cit.

distribuidor Milton Rodrigues, que investiu “algumas centenas de contos de réis” como avanço de distribuição.⁵⁵³

É provável que também tenha sido Manoel Jorge quem aproximou Jayme Pinheiro de Rubens Berardo. O fato é que o proprietário da Emissora Continental arrendou – ou melhor, sublocou – da Pan Filme o terreno da Rua das Laranjeiras, nº 291. Novamente, as relações com Getúlio Vargas – figura comum aos dois produtores – devem ter facilitado a operação.

Devia haver outros interesses em comum que aproximavam Jayme Pinheiro e Rubens Berardo, e a política talvez fosse um deles. Em 1950, quando os dois produtores entraram em entendimentos para a construção dos novos estúdios da Flama, Jayme Pinheiro articulava uma campanha para se lançar como candidato à Câmara dos Vereadores pelo PRP (Partido da Representação Popular).⁵⁵⁴ Assim, entende-se a verdadeira utilidade do espaço que Manoel Jorge concedia, em seu programa *Cinema e Teatro em Revista*, da Rádio Emissora Continental, a Jayme de Andrade Pinheiro, que todos os sábados falava ao microfone no quadro “Cinco perguntas e quatro respostas”, sendo que algumas dessas participações eram depois transcritas em *O Mundo*.⁵⁵⁵

A Pan Filme, a Flama e a Companhia Industrial Cinematográfica terminaram por constituir, informalmente, uma espécie de sociedade. As duas primeiras, por conta do acordo envolvendo a construção da nova sede da Flama. Por outro lado, Rubens Berardo e Moacyr Fenelon procuraram desde o princípio utilizar os laboratórios da Companhia Industrial Cinematográfica “com cujos diretores Mathieu A. Bonfanti, Luiz de Barros e Paul Duvergé os diretores da Flama mantêm as mais cordiais relações”, acrescentaria Manoel Jorge.⁵⁵⁶ Em junho de 1950, o terreno da Rua das Laranjeiras já estava em obras, e Rubens Berardo empatava uma boa parte de seu capital na reforma do prédio e na construção de novas instalações.

⁵⁵³ JORGE, Manoel. “O incêndio do *Jangada*”, cit.

⁵⁵⁴ JORGE, Manoel. “Jayme Pinheiro vereador”, cit.

⁵⁵⁵ Tratava-se de um quadro interessantíssimo: Manoel Jorge elaborava cinco perguntas sobre assuntos polêmicos, sendo que a última – a mais complicada – ficava sempre sem resposta. Por quê os exibidores se negam a pagar os 50% que a lei obriga aos produtores? Conhece algum exibidor que faça isso?, perguntava Manoel Jorge. E Jayme Pinheiro argumentava: “Há uma diferença entre exibidores brasileiros e *certos exibidores* brasileiros. [...] Não lhe posso citar os nomes, porque isso compete ao Dr. Mello Barreto, meu amigo e muito digno diretor do Departamento de Censura da Polícia a quem está afeto o serviço de fiscalização da lei de obrigatoriedade. Fica portanto esta pergunta sem resposta.” PINHEIRO, Jayme de Andrade. “CINCO perguntas e quatro respostas”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 abr 1950, p. 06. Grifos do autor. Cf. também “EM se tratando de cinema...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 mar 1950, p. 06.

⁵⁵⁶ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro?’”, cit.

5. 4. Estúdios, “capitalistas” e produtores “independentes”

A Flama surgiu sem lançar manifestos, de forma discreta e cautelosa. Pesavam as experiências anteriores de outras produtoras – vide a própria Cine do Brasil –, que anunciavam nos jornais planos mirabolantes mas em poucos meses desapareciam sem que nenhum filme ou estúdio fosse realizado ou construído. Apesar disso, a Flama não deixava de ter um plano de ação, eficientemente divulgado por Manoel Jorge.

É interessante notar que, no bojo desse plano, havia um esvaziamento do termo “independente”. Aos poucos impõe-se um outro ideário, mais próximo da afirmação de um modelo *empresarial*. Na reportagem “Quem será o ‘Dominó Negro?’”, Manoel Jorge vai elencando uma série de tópicos – “Produção associada”; “Plano de produção”; “Jornais de atualidades”; “Departamento de publicidade” etc. – que, mais do que informar as atividades futuras da Flama, indicam a assunção do discurso de empresário. Escreve Manoel Jorge:

Não está fora das cogitações da Flama a produção associada. [...] Sempre que os tiver disponíveis, porá seus palcos, devidamente aparelhados, à disposição de produtores independentes que ali desejem executar seus trabalhos. A Flama não quer fazer obra de absorção nem pretende hostilizar os demais concorrentes. A todos acolherá com a mesma simpatia, selecionando-os, naturalmente, dentro de um critério muito justo de preferência para os mais capazes e melhor credenciados.⁵⁵⁷

Eis que os “independentes” agora são os outros. Mas em relação ao “plano de produção”, a Flama não difere da Cine-Produções Fenelon, pois pretende “realizar, pelo menos, [...] seis produções anuais”. O texto foi escrito em julho, a portaria nº 3/50 já estava em vigor, logo a quantidade proposta estava também em função do que o mercado aceitaria. Os filmes, continua Manoel Jorge, levariam em média dois meses para ficar prontos, “sendo que a preparação se [faria] nos dois meses anteriores ao trabalho de estúdio”. Assim, são ao todo quatro meses para a realização de um filme – essa era a fórmula defendida por Luiz de Barros.

⁵⁵⁷ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro?’”, cit.

Uma coisa, porém, pode ser tida como certa: de dois em dois meses a Flama nos dará um filme. Anualmente teremos: duas comédias, dois musicais e dois dramas. Os musicais e os dramas em condições de tentar o mercado externo. Cada filme terá um diretor diferente. Seis filmes, seis diretores. Um meio, sem dúvida, de alargar as nossas possibilidades em terreno tão restrito.⁵⁵⁸

Em outro texto escrito pelo cronista de *O Mundo*, há mesmo uma comparação entre a Flama, a Vera Cruz e o método de Alberto Cavalcanti. O que o renomado cineasta está fazendo em São Bernardo é correto, argumenta Manoel Jorge; é preciso “construir amplos e modernos estúdios”, bem como equipá-los com máquinas “de último tipo” e “importar técnicos de verdade”. Também é necessário filmar “assuntos visando diretamente o sentimento popular das platéias brasileiras”. Tudo isso está certo, e a Flama está até tentando caminhar no mesmo sentido. Mas há uma diferença: na Flama existe um “plano de produção”, pensa-se em realizar “seis filmes em cada doze meses”, e isso significa “uma película em sessenta dias, o mesmo que uma produção de dois em dois meses”. Ora, o que faz a Vera Cruz?

Está [...] há vários meses empenhada num único trabalho que é a confecção do filme *Caiçara*. Com uma folha de pagamento mensal elevada [...] é certo que a organização do sr. Zampari irá sobrecarregar enormemente o custo da produção em curso. [...] É preferível demorar-se mais na preparação, nas previsões e outros trabalhos de gabinete, entregues a um diretor de produção bem assalariado, que estenda a cinco ou seis meses sua tarefa, a ter que iniciar uma filmagem de afogadilho, levando [...] não as quatro ou cinco semanas normais, mas meses e meses que custam cada um verdadeiras fortunas.⁵⁵⁹

E Manoel Jorge já anuncia a próxima produção da Flama, logo após *O Dominó Negro*: é uma comédia com Colé Santana, *O falso detetive*. O plano vai sendo, portanto, seguido: um policial, uma comédia. E assim quebra-se o “mito” dos estúdios que surgiam e desapareciam no momento seguinte:

⁵⁵⁸ JORGE, Manoel. “Quem será o ‘Dominó Negro?’”, cit.

⁵⁵⁹ JORGE, Manoel. “Cavalcanti X Flama”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 05 jul 1950, p. 08.

Geralmente sucede o contrário: vamos fazer, vamos fazer, vamos fazer... e não se faz nada! Desta feita, invertem-se os papéis, e uma nova companhia surge no cenário do ambiente cinematográfico nacional, e “o que vai fazer a nova companhia”? Já fez!⁵⁶⁰

Tratava-se, portanto, de identificar a Flama não à “produção independente”, mas “empresarial”. A crônica “Quais são os grandes?”, publicada no *Diário Popular* de 02 de abril de 1952, é exemplar dessa nova mentalidade. Narrando uma conversa com o produtor Alípio Ramos, Manoel Jorge sugere aos leitores um tema para debate: quem seriam os “grandes” e os “pequenos” produtores no cinema brasileiro?

Evidentemente, ao nos referirmos aos grandes, queremos aludir aos produtores de recursos maiores, com estúdios próprios e realizações mais dispendiosas. Mas um produtor sem grandes recursos nem estúdios de sua propriedade pode também fazer um grande filme – argumentou Alípio. [...] às vezes, dos grandes estúdios saem produções de pouca valia, ao passo que dos produtores independentes, mambembes do ambiente cinematográfico, têm vindo as grandes realizações.⁵⁶¹

O exemplo dado por Alípio Ramos é David O. Selznick. Ele seria um produtor “grande” ou “pequeno”? Mesmo sem estúdios, Selznick possuía uma obra de inegável qualidade e valor artístico. Manoel Jorge acha a tese de Alípio interessante, mas ela não se aplica ao cinema brasileiro. Aqui, sustenta o cronista, não se pode comparar aquele que empata na indústria cinematográfica uma considerável soma de recursos com produtores que agem como “sub-empregados”. E quanto aos produtores de curtas-metragens, “mesmo quando organizados e permanentes”, não podem se equiparar aos produtores de longa-metragens. Assim, a Vera Cruz, a Atlântida e a *Flama*, diz Manoel Jorge, “são grandes produtores”. Ao passo que Genil Vasconcellos, Luiz de Barros ou João Tinoco de Freitas “devem contentar-se com a intitulação de ‘pequenos’.” Mas a simples posse de um estúdio ou de capital também não confere ao produtor a qualidade de “grande”; é preciso que haja continuidade na produção. É o caso de Carmen Santos e de sua Brasil Vita Filmes, que não podem ser considerados “grandes” porque não produzem suficientemente.⁵⁶²

⁵⁶⁰ JORGE, Manoel. “Flama – Um símbolo!”, cit.

⁵⁶¹ JORGE, Manoel. “Quais são os grandes?” *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 02 abr 1952, p. 04.

⁵⁶² JORGE, Manoel. “Quais são os grandes?”, cit.

A crônica de Manoel Jorge apresenta alguns dados de extremo interesse, não só para a discussão em torno da produção “independente” – tal como ela era entendida no meio cinematográfico carioca dos anos 1950 –, mas também sobre o próprio papel da Flama nesse contexto.

A primeira observação a ser feita é relacionada à inclusão da Flama entre as produtoras “grandes”, juntamente com a Vera Cruz e a Atlântida. Seguindo o raciocínio de Manoel Jorge, essa inclusão se justifica por ser a Flama o produto de um alto investimento feito por um “capitalista”, isto é, Rubens Berardo. Mas se – guardadas as devidas proporções – esse fato poderia aproximar Berardo de Franco Zampari, o que aproxima a Flama da Atlântida – a outra “grande” – não é o tamanho ou a forma do investimento inicial, e sim a continuidade da produção. Assim, o que seria impensável para a maior parte da crítica cinematográfica – sobretudo a que atuava em São Paulo – Manoel Jorge faz com a maior facilidade: equiparar Vera Cruz, Flama e Atlântida como se fossem empresas do mesmo porte ou nível. Mas isso só é possível para o cronista do *Diário Popular* porque ele trabalha indistintamente com dois critérios que na verdade não estão relacionados, quais sejam, o volume do investimento inicial do “produtor-capitalista” e a capacidade de produção continuada da empresa.

Por outro lado, ao classificar a Flama como uma “grande” produtora, Manoel Jorge automaticamente a distancia dos “independentes”, que ele associa aos “pequenos” produtores. Essa distinção é interessante, pois procura reiterar o caráter “empresarial” da Flama e permite supor que, nesse caso, um realizador como Moacyr Fenelon teria deixado de ser “pequeno” – ou “independente” – para se tornar um “grande produtor”. Mas essa suposição se desestabiliza, se tomarmos como base outro texto que Manoel Jorge vai publicar no *Diário Popular*, no qual destaca Rubens Berardo como a figura principal da produtora:

Rubens Berardo foi o autor do êxito de *Tudo azul*. Ele quis que o filme viesse a ser um musical decente, com uma história que não contivesse chanchada, com os números que obedecessem à seleção mais criteriosa, com as virtudes técnicas e artísticas que sua companhia está em condições de oferecer, com os elementos cujo trabalho pudesse

corresponder ao justo conceito de que desfrutam. Dessa diretriz – diretriz Rubens Berardo – nasceu *Tudo azul*.⁵⁶³

Embora se possa atribuir aos comentários de Manoel Jorge apenas à intenção de promover a figura de Berardo, eles não deixam de operar um curioso deslocamento na perspectiva *publicitária* do cronista do *Diário Popular*: se antes, à época da Cine-Produções Fenelon, valorizava-se o papel de Moacyr Fenelon como “produtor independente”, agora o que se procura é dar ênfase ao “produtor-capitalista”, isto é, Rubens Berardo, inclusive creditando ao mesmo uma possível “autoria” no rumo das produções realizadas pela Flama. Nesse processo, a figura de Fenelon se eclipsia. Procura-se aqui seguir a lógica hollywoodiana, na qual os produtores são “criadores” que imprimem nos filmes a sua marca.

Já em 1950, meses depois de ter sido fundada a Flama, Manoel Jorge se preocupava em estabelecer distinções entre a produção “empresarial” e a produção “independente”. Na reportagem “Ainda o cinema no Brasil”, o cronista de *O Mundo* faz um levantamento dos principais problemas que afligiam os produtores de filmes no Brasil – particularmente os do Rio de Janeiro – incluindo aí tanto os “grandes” quanto os “pequenos”. Logo no parágrafo introdutório da reportagem, Manoel Jorge diferencia o campo da produção em dois grupos:

Falando de cinema no Brasil, como indústria produtora de filmes de longa-metragem, diremos que um filme poderá ser realizado por uma empresa com plano de continuidade, ou simplesmente por um produtor avulso. Não são muitas as empresas desse tipo, mas podemos citar a Atlântida, Vera Cruz e já agora a Flama, que é sucessora da Cine-Produções Fenelon. [...] Os produtores avulsos, alguns com vontade de prosseguir, talvez somem número maior: Artistas Associados [Roberto Acácio], Luiz de Barros, Léo Marten, etc., etc.⁵⁶⁴

Na reportagem, os termos “produtor avulso” e “produtor independente” serão usados como sinônimos, indicando que a “independência” está também relacionada ao isolamento do produtor e à ausência de vínculos com uma grande empresa. É

⁵⁶³ JORGE, Manoel. “Rubens Berardo, produtor”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 23 jul 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁵⁶⁴ JORGE, Manoel. “Ainda o cinema no Brasil”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 11 jul 1950, p. 08.

interessante notar que a Flama já é colocada pelo cronista ao lado da Atlântida e da Vera Cruz. A reportagem de Manoel Jorge se concentra nos estúdios cariocas, que estão listados em número de sete: Brasil Vita Filmes, Cinédia, Sol, Atlântida, Imperial, Primavera e Pan Filme, esses dois últimos arrendados à Flama.

De acordo com Manoel Jorge, alguns dos principais problemas enfrentados pelos “produtores independentes” ou “avulsos” estavam diretamente ligados aos estúdios. Isso porque, apesar da crescente utilização de filmagens em exteriores, os estúdios continuavam ser indispensáveis. Em geral, o “independente” recorre aos da Brasil Vita Filmes, Sol ou Cinédia. No entanto, tais estúdios são caros, mesmo quando o acordo prevê a produção associada com participação nas rendas.

O cronista acrescenta que alguns dos estúdios em funcionamento não estão abertos para os “independentes” e, na maior parte dos casos, são mantidos “para uso próprio” de seus proprietários. É o caso da Atlântida e da Imperial (ambos de Luiz Severiano Ribeiro Júnior) e também da Flama – embora os novos estúdios da Rua das Laranjeiras ainda não estivessem prontos e houvesse a intenção de seus proprietários de “arrendar parte disponível de suas instalações e maquinária” aos “independentes”. Manoel Jorge aponta uma diferença entre os estúdios “para uso próprio” das empresas produtoras e os “produtores avulsos”: os primeiros “têm suas equipes de técnicos, ou contratam-nas quando necessário”. Já os “avulsos” apenas “mobilizam equipes nos momentos oportunos”. A questão da equipe é, aliás, outro grande problema enfrentado pelos “independentes”:

De um modo geral as equipes custam caro, mesmo dividindo-lhes os salários parte em espécie e parte em “cota”, que é o direito de beneficiar-se numa percentagem da renda. Daí a circunstância de preferirem alugar as equipes somente quando da rodagem do filme. Esse, aliás, o motivo porque as equipes custam caro, por isso que o técnico terá que cobrar-se do suficiente para garantir-lhe a inatividade futura. É onde o técnico das equipes permanentes leva desvantagem: tem um salário fixo, certo, mas em nível inferior ao padrão dos orçamentos de qualquer produção.⁵⁶⁵

O sistema de cotas é apresentado por Manoel Jorge como o “meio mais utilizado” para produzir, já que havia escassez de “capitalistas” ou de empresas com

⁵⁶⁵ JORGE, Manoel. “Ainda o cinema no Brasil”, cit.

recursos suficientes para se tornarem autônomas. No entanto, não era o sistema ideal, pois estava “atualmente em franca desmoralização”. O fato de o andamento da produção estar atrelado à venda das cotas era profundamente prejudicial ao produtor, pois o obrigava a interrupções, demoras e, por fim, “estouros” de orçamento, dando margem a “manobras” que eram, por sua vez, responsáveis pela “desmoralização” do sistema. Contudo, o produtor não é o único culpado: Manoel Jorge também responsabiliza a “campanha sistemática movida principalmente por quem mais atingido era pela possibilidade que o método propiciava ao produtor independente, em detrimento de outras organizações”.⁵⁶⁶ Se os exibidores fossem honestos e as autoridades fizessem o seu papel, garantindo o cumprimento das leis, o sistema de cotas até seria um bom negócio. Mas, na conjuntura atual, afirma Manoel Jorge, era um “desastre”.

Diante desse quadro, o cronista conclui que o que de fato interessa ao cinema brasileiro “é a organização montada à base da Vera Cruz, da Atlântida ou da Flama.” Os “independentes avulsos”, ele diz, poderiam servir se contassem permanentemente com os estúdios. Os que existem no Rio poderiam gerar 42 filmes, caso estivessem todos em funcionamento. Mas os estúdios também não funcionam por causa do “produtor avulso”, que “não tem meios para iniciar uma realização em seguida à outra”.

E Manoel Jorge desenha um angustiante cenário pelo qual se movimenta o realizador “independente”, que só consegue recuperar o investimento depois de três anos – “sem juro, sem nada”.

O entusiasmo vai decrescendo. Os escrúpulos também. As brisas de proteção vêm, mas logo desaparecem. Sem financiamento, vítima dos vícios do meio, forçado a submeter-se aos caprichos dos poderosos, o produtor avulso, se a tudo resiste, é um herói.⁵⁶⁷

5. 5. Em busca do padrão de qualidade

Em janeiro de 1951, o repórter do jornal carioca *A Tribuna* narrava uma visita ao novo prédio da Flama - Produtora Cinematográfica, na Rua das Laranjeiras, nº 291, antiga sede da Pan Filme. As obras ainda estavam em curso, mas já se podia ter uma idéia das instalações que em breve seriam inauguradas. O repórter, entusiasmado, fala

⁵⁶⁶ O cronista se refere a Luiz Severiano Ribeiro Júnior e à “campanha” contra o sistema de cotas que o dono da Atlântida havia encetado no ano anterior Sobre o assunto, cf. Capítulo 3.

⁵⁶⁷ JORGE, Manoel. “Ainda o cinema no Brasil”, cit.

em “moderníssimas instalações, dotadas de aparelhamento recém-adquirido nas mais afamadas fontes, tudo isso manejado por uma equipe de alta competência”. E acrescenta:

As construções complementares das diversas instalações estão sendo terminadas com rapidez, sendo mesmo já inteiramente possível a filmagem de interiores, o que ainda não se deu, devido à falta de força, que deverá ser ligada, sem outra prorrogação, em fins deste mês. O estúdio principal é realmente suntuoso, todo forrado, atendendo aos mais severos princípios técnicos. Os camarins, os escritórios, a sala de produção, todos também denotam rápidos progressos. A parte de maquinária é que valoriza com especialidade a suntuosidade do empreendimento. Os gabinetes de fotografia, cabine de projeção, as máquinas de filmar, os aparelhos de *doublage*, são guarnecidos por material novo e do melhor possível.⁵⁶⁸

A inauguração oficial dos novos estúdios da Flama se deu dois meses depois, na noite de uma terça-feira, aos 20 de março de 1951. Com a presença de vários jornalistas, dezenas de convidados do meio cinematográfico e de algumas autoridades – entre elas o oficial do gabinete do presidente Getúlio Vargas, Geraldo Mascarenhas; o sub-chefe da Casa Civil, Almir de Andrade; e o chefe do Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, Mello Barreto Filho –, a cerimônia oficial consistiu em uma visita guiada pelas dependências da produtora, culminando na inauguração do estúdio principal, onde se deram os discursos e se rodou uma cena de *Milagre de amor* (Moacyr Fenelon, 1951).⁵⁶⁹ Coberta pelas rádios Emissora Continental e Cruzeiro do Sul, ambas de propriedade de Rubens Berardo, a festa se completou com um coquetel, transcorrido “num excepcional clima de fraternidade e alegria, entre o espoucar constante dos *flashes* fotográficos”.⁵⁷⁰

Mais do que inaugurar novos palcos de filmagem, a cerimônia acima descrita teve como principal objetivo marcar uma nova fase para a Flama, que incluiria a elevação do padrão de qualidade dos filmes realizados e a ambição de alcançar a maior parcela possível do mercado de exibição. Em parte, esse intuito era influenciado pelo

⁵⁶⁸ “UMA visita à Flama Filmes.” *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 24 jan 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁶⁹ “INAUGURAÇÃO oficial da Flama”. *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 22 mar 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁵⁷⁰ “INAUGURAÇÃO oficial da Flama”, cit.

advento dos grandes estúdios paulistas – Vera Cruz, Maristela – que haviam redimensionado o padrão técnico e estilístico dos filmes até então produzidos no Brasil. Por outro lado, tratava-se de superar a fase anterior, atrelada à precariedade dos estúdios Primavera, no Jacarezinho, e de implementar definitivamente um plano continuado de produção, com a realização de seis filmes por ano.

É interessante observar que a própria Flama procurou estabelecer, em textos institucionais sobre a trajetória da empresa, duas fases distintas. A primeira delas compreende três filmes, isto é, *O Dominó Negro* e *O falso detetive*, ambos realizados nos estúdios Primavera, no Jacarezinho, e *Milagre de amor* (Moacyr Fenelon, 1951), a primeira produção rodada nos novos estúdios da Rua das Laranjeiras. Este seria “o período experimental”.⁵⁷¹ A partir da comédia musical carnavalesca *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952), uma nova fase teria início, da qual fariam parte também *Com o diabo no corpo* (Mario Del Rio, 1952) e *Aguilha no palheiro* (Alex Viany, 1953).

5. 5. 1. *O “período experimental”*

Em abril de 1950, as primeiras notas de divulgação sobre *O Dominó Negro* começam a ser divulgadas no jornal *O Mundo*:

A trama se desenvolve de um sábado de Carnaval até uma quarta-feira de Cinzas. Tem um assassinato, contrabando de maconha (que é o assunto da moda: vide *Maconha* [Raul Roulien, 1949], *Quando a noite acaba* [Fernando de Barros, 1950] etc.), e um mistério que interessará o grande público apreciador do gênero policial.⁵⁷²

De fato, em *O Dominó Negro* há todos esses ingredientes, além de números musicais com Elvira Pagã, Cyro Monteiro e a bailarina Felícitas. De acordo com Hernani Heffner, o filme foi o primeiro a usar o gravador portátil Kinovox para o som direto.⁵⁷³ Esse dado é importante para a compreensão do inusitado efeito de “realismo”

⁵⁷¹ Cf. “LEVANDO a sério o cinema no Brasil”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 29 jul 1952, p. 04; e “PAZ entre produtores e exibidores”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 19 fev 1952, p. 04.

⁵⁷² JORGE, Manoel. “Fredda não gostou...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 abr 1950, p. 06.

⁵⁷³ Cf. HEFFNER, Hernani. “Som”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe de. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, p. 520. Fernando Morais da Costa informa que os aparelhos Kinovox foram desenvolvidos a partir de 1943, por uma companhia dinamarquesa homônima pertencente a Robert Sørensen, “com o intuito de servir à gravação musical em salas de concerto”. Cf. COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008,

que *O Dominó Negro* alcança em certas seqüências. Aqui me refiro sobretudo aos diálogos – ditos com certa naturalidade por Milton Carneiro, Paulo Porto e sobretudo Álvaro Aguiar, no papel do Comissário Sampaio – e a determinadas passagens sonoras que habitualmente seriam trabalhadas em *play-back*, mas que no filme são registradas ao vivo – caso do baile de carnaval, no início do filme, em que os foliões animadamente cantam *Nega Maluca* (Evaldo Ruy e Fernando Lobo).

O Dominó Negro tem como personagens principais dois amigos jornalistas, o repórter Fernando (Milton Carneiro) e o fotógrafo Miguel (Paulo Porto), que investigam a morte de Florenço Alves, um “capitalista” envolvido com o tráfico internacional de maconha. Florenço é assassinado a tiros em seu palacete durante um baile de carnaval. As suspeitas recaem sobre um misterioso folião mascarado, vestido de “Dominó Negro”, que fugiu do local após o crime. O criminoso tanto poderia ser um homem quanto uma mulher.

Há ainda uma sub-trama amorosa que envolve os dois amigos jornalistas e uma cantora de teatro de revista, Maria Luísa (Elvira Pagã). É ela a principal atração de um extenso número musical – que tem a participação especial de Felícitas e seu Ballet – com a marcha *Cidade Turbilhão* (Alberto Ribeiro e José Maria de Abreu). Nele, o Rio de Janeiro é apresentado como uma cidade caótica, violenta e repleta de desigualdades, como enfatizam os três cenários em que se desenrolam os quadros de dança – um Rio “cartão postal”, uma zona de meretrício e uma favela –, e a letra da música que Elvira Pagã canta, apesar de tudo, sorridente:

Como o sangue a correr/vejo em tuas artérias/pobres e ricos/velhos e crianças/
misturando a tortura das misérias/ao anseio de todas esperanças [...] Cidade
turbilhão/Tu és minha ilusão/Em ti procuro o amor/Para encontrar a dor.

Além do pioneirismo no uso do Kinovox, *O Dominó Negro* é também um dos primeiros filmes brasileiros – se não o primeiro – a utilizar o conceito publicitário de “comunicação integrada” (*crossmedia*): a certa altura, Manoel Jorge surge em um “comando” da Rádio Emissora Continental-*O Mundo*, empunhando um microfone e

p. 256. As fitas magnéticas, de 17,5 mm, eram revestidas por fios de aço. De acordo com um depoimento de Juarez Dagoberto, o Kinovox era “um caixote que pesava uns 25, 30kgs”. Cf. GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de mestrado apresentada ao Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, 2008, p. 118.

entrevistando um dos personagens do filme, o Comissário Sampaio, sob os olhares atentos de Fernando e Miguel. Na sequência seguinte, fusões sucessivas e trucagens mostram primeiras páginas de *O Mundo* estampando manchetes sobre o assassinato de Florenço Alves.

Não há cópias disponíveis para visionamento de *O falso detetive* e de *Milagre de amor*, sendo possível apenas uma breve aproximação a partir das fotos, das sinopses e das críticas publicadas na imprensa. *O falso detetive* estreou no Rio de Janeiro, em 22 de janeiro, no circuito Vital Ramos de Castro, ficando apenas a semana obrigatória em cartaz.⁵⁷⁴ Não encontrei registros que permitissem reconstituir o enredo, um argumento original de Hélio do Soveral. As filmografias disponíveis se referem sucintamente a um “melodrama policial na base do anedótico”.⁵⁷⁵ Nas críticas e fichas técnicas compulsadas não há referências a canções, cantores famosos ou números musicais, constando apenas o nome de Vicente Paiva como autor dos “arranjos musicais” e dos Charles Brothers, sobre os quais não possuo nenhuma informação, mas que provavelmente deviam ser um grupo musical – até porque Arnaldo Coutinho fazia o papel de um “batedor de carteiras do *night-club*”.⁵⁷⁶

Colé, o ator principal do filme, foi instruído por Cajado Filho a se inspirar no cômico mexicano Mario Moreno, o famoso Cantinflas, para compor o seu papel. É provável que o fato de a Flama explorar pela segunda vez o gênero policial estivesse ligado à intenção de dialogar, em chave paródica, com o filme anterior, *O Dominó Negro*.

O falso detetive consistiu em mais um fracasso de crítica e de público para Cajado Filho. O talento de Colé foi elogiado, mas ele recebeu críticas por imitar Cantinflas: para Edmundo Lys, teria sido melhor que ele criasse “coisa pessoal e mais interessante”, ou então que escolhesse “um modelo menos vulgar.” Ou seja, o problema não estava na imitação, mas no modelo escolhido. Apesar disso, o filme revelava “as possibilidades do novo astro, desde que [fosse] dirigido com energia e que um

⁵⁷⁴ Plaza, Parisiense, Astoria, Olinda, Star, Ritz, Colonial, Primor, Mascote e Hadock Lobo.

⁵⁷⁵ Cf. Ficha técnica de *O falso detetive* na Filmografia do sítio da Cinemateca Brasileira de São Paulo. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 24 maio 2010. Cf. também “*O falso detetive*”. Veberte. In: SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. Longa metragem. São Paulo: Edit. do Autor, 2009, p. 418.

⁵⁷⁶ Cf. Ficha técnica de *O falso detetive* na Filmografia do sítio da Cinemateca Brasileira de São Paulo. Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em 24 maio 2010.

argumento mais rico de situações, mais brilhante de inspiração, lhe [servisse] de veículo.” E continua:

A história de Soveral não é má, faltando-lhe apenas um pouco mais de finura e originalidade. Oferece margem a uma exploração mais movimentada do que a que nos deu Cajado Filho. A composição é muito primária e a exposição, de ritmo muito lento, valendo a continuidade, na estrutura e no corte. Mas a obra padece de uma insegurança de interpretação que faz afundar definitivamente o celulóide para a categoria mais baixa de nossa produção.⁵⁷⁷

Pedro Lima rejeitou *O falso detetive* quase que por completo, mas ressaltou a interpretação de Colé e achou interessante a idéia de “explorar o gênero policial cômico”, que poderia até se fixar como um filão no cinema brasileiro, ainda que o filme não tivesse conseguido fazê-lo com sucesso:

A história de Soveral e de J. Rodrigues [pseudônimo de Cajado Filho] é fraca e mal feita. Mas o que a prejudica principalmente, é a falta de um tratamento cinematográfico e de mais ação. A maioria das cenas se repetem, algumas até indispor o fã, como aquela da passagem dos personagens pelo mesmo quarto vazio. Muitas seqüências também não oferecem lógica, outras são de “pastelão”, sem necessidade, porque a maneira de provocar o riso está ali à flor da pele, para ser aproveitada.⁵⁷⁸

Em *Milagre de amor*, já rodado nos novos estúdios da Flama, Moacyr Fenelon retorna ao melodrama radiofônico, adaptando a novela escrita por Hélio do Soveral, que pela terceira vez consecutiva atuava como argumentista. Desta vez, Fenelon serviu-se também de Alinor Azevedo para desenvolver a história de amor entre Renato (Paulo Porto) e Teresa (Fada Santoro), ambientada na ilha de Paquetá.

Ao voltar da Europa, Renato descobre que Teresa, sua noiva, ficou paralítica. Mas não se trata de um caso irreversível: Teresa é operada. No entanto, ela só voltará a andar se tiver muita força de vontade. Tudo seria mais fácil se entre os dois não se intromettesse Simone (Rosângela Maldonado), prima de Teresa, que tenta de todas as

⁵⁷⁷ LYS, Edmundo. “*O falso detetive*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 jan 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁷⁸ LIMA, Pedro. “*O falso detetive*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30 jan 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

formas conquistar Renato. O triângulo amoroso se desenvolve até o momento em que Teresa quase tenta o suicídio, mas é salva por Renato. No fim, como é esperado, o amor vence: Teresa e Renato se casam. Ela entra na igreja, amparada pelo pai, com os passos ainda vacilantes, caminhando para os braços de Renato.⁵⁷⁹

No conjunto dos filmes produzidos pela Flama, *Milagre de amor* é de fato um trabalho de transição. Sua carreira comercial seguiu um percurso diferenciado: distribuído pela Brasília Cinematográfica Ltda., de Carlos e Rubens Berardo, e pela Cinedistri, de Oswaldo Massaini, *Milagre de amor* foi lançado primeiro em Curitiba e só depois no Rio de Janeiro e em São Paulo. No Rio, sua estréia se deu no dia 26 de novembro de 1951, novamente no circuito Plaza, de Vital Ramos de Castro. Uma semana depois, o filme chegava aos cinemas paulistas.

A maior parte dos críticos percebeu e elogiou em *Milagre de amor* o esforço de Moacyr Fenelon em continuar a fazer um cinema “sério”; no entanto, o apelo ao melodrama radiofônico provocava um desânimo generalizado. “A novela de rádio ainda está presente [nas realizações de Fenelon], com uma insistência que nos faz temer pelo futuro de seus filmes”, diz Antonio Olinto no *Jornal dos Sports*. De certo modo, a insistência de Fenelon também ajudava os críticos a definirem com maior precisão o que exatamente eles rejeitavam nessas adaptações. É Olinto quem argumenta:

Esse defeito de Fenelon está não só na escolha das histórias, mas também no modo como costuma dirigir as películas, narrando-as de maneira demasiadamente horizontal, acreditando que o som possa vencer a imagem.⁵⁸⁰

Essa “horizontalidade” da direção também foi notada por Edmundo Lys, e ele a especifica apontando algumas passagens do filme prejudicadas pela direção de Moacyr Fenelon:

Fenelon conta a história pelo processo mais simples, linear, sem escolher os pontos nevrálgicos de cada cena. Quer dizer, se a personagem tem que ir por uma rua e chegar a uma casa, seu processo de exposição é o mais simples, desprezando todos os cuidados de composição: ele nos mostra o homem indo pela rua e chegando à casa, sem nenhum

⁵⁷⁹ Cf. sinopse do filme em “MILAGRE de amor”. *A Cena Muda* (39) Vol. 31. Rio de Janeiro: 27 set 1951, pp. 24-5.

⁵⁸⁰ OLINTO, Antonio. “Milagre de amor”. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro: 28 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

jogo de planos, sem exploração do núcleo dramático daquela ida à casa, tudo horizontalmente. Esse critério que pode ser aceito quando a história, a situação e a personagem têm substância dramática, fica insuportável quando, como aqui, só significa que a ação muda de cenário.⁵⁸¹

É como se o crítico indagasse, secretamente indignado: afinal, onde está o prometido melodrama? O trecho acima transcrito é curioso, pois sugere que *Milagre de amor* decepcionava por se apoiar em um argumento extremamente melodramático sendo econômico nos efeitos de encenação justamente para evitar o melodrama.

Isso fica mais claro nos comentários de Hugo Barcelos: “Fada Santoro [é] sacrificada pelo papel e desassistida pela direção, que, no afã de evitar o sentimentalismo do tema, perde a espontaneidade, e faz-se confusamente mecânica.” Mesmo o cenário de Paquetá não foi bem aproveitado: passa pela câmera “como se não existisse”, tornando-se “*back-ground* monótono e impessoal para algumas voltas de *charrete*.”⁵⁸²

Pedro Lima também se ressentiu da direção de Fenelon: “*Milagre de amor* não apresenta nenhum *climax*, não causa nenhuma emoção”. A história é “pura radionovela, xaroposa, irritantemente igual da primeira à última cena [...] uma história choramingas nunca emocionará ninguém se não for bem contada”.⁵⁸³

Carlos Ortiz e Salvyano Cavalcanti de Paiva defenderam *Milagre de amor*, embora deixando claro que não se tratava de um grande filme. No entender de Ortiz, faltou “dinamismo” à montagem, além de maior “desenvoltura da continuidade e de corte em movimento”. Mas, surpreendentemente, o crítico da *Folha da Manhã* afirma que *Milagre de amor* era “a melhor e mais bem acabada [produção] de toda a linha de Fenelon”. Isso porque o filme revelava “um senso brasileiro, pitoresco e poético da paisagem, um senso lírico no aproveitamento de nossos exteriores” que fazia lembrar *Obrigado, doutor*. Ortiz prossegue:

⁵⁸¹ LYS, Edmundo. “*Milagre de amor*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁸² BARCELOS, Hugo. [Diário de Notícias]. “*Milagre de amor*”. Rio de Janeiro: nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁸³ LIMA, Pedro. “*Milagres [sic] de amor*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

A fotografia de A. P. Castro, veterano da equipe, apesar de algumas descontinuidades, sobretudo em exteriores, ainda é o seu melhor trabalho e o que melhor unidade oferece. Este filme tem coisas belíssimas, no capítulo da luz e sombra, e algumas imagens ficarão inesquecíveis, como as daquela cadeira de rodas de Teresa, ora iluminada como uma crua realidade, ora marcada na penumbra ou em silhueta, com todo o sentido trágico de um símbolo.⁵⁸⁴

Salvyano Cavalcanti de Paiva é da mesma opinião que Carlos Ortiz: *Milagre de amor* “de certa maneira reabilita Moacyr Fenelon: é o seu melhor filme nos últimos quatro anos.” Mas se Ortiz elogiara o “senso brasileiro” das paisagens, Salvyano condena o “conteúdo”, que “não reflete, exatamente, uma situação ‘nacional’.” Ainda assim, o “cosmopolitismo” de *Milagre de amor* “não é pior [...] do que o dos filmes da Vera Cruz.” O que importa, enfim, é que as “platéias populares vão se deliciar”. “Ainda bem”, conclui Salvyano: “o cinema brasileiro precisa de dinheiro”.⁵⁸⁵

A preocupação com a “qualidade”, que vai caracterizar a transição do “período experimental” para a “segunda fase” da Flama, encontra em *Milagre de amor* um ponto de inflexão: a partir desse filme, não seria possível voltar à precariedade anterior, era preciso dar um passo além. Esse projeto fica patente na crônica que Manoel Jorge publica no *Diário Popular* a propósito dessa terceira produção dos novos estúdios da Rua das Laranjeiras:

Tivesse o filme o tratamento musical – por exemplo – de *Maria da Praia* [ou dos filmes] da Vera Cruz, e a produção da Flama alcançaria nível bastante apreciável. Com o desenvolvimento que se vem operando na indústria cinematográfica nacional, já nos é lícito impor certas exigências de natureza técnica ou artística, e, nesse caso, *Milagre de amor*, filme bem superior a determinadas produções, que fizeram furor em tempos idos, já agora apresenta ligeiros senões que não irão chamar a atenção do grande público, mas que justificam restrições pelo menos da parte do comentarista profissional.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ ORTIZ, Carlos. “*Milagre de amor*”. *Folha da Manhã*. São Paulo: 28 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁸⁵ PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “*Milagre de amor*”. *Diário do Rio*. Rio de Janeiro: 27 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁸⁶ JORGE, Manoel. “*Milagre de amor*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

5. 5. 2. A “segunda fase”

A produção de *Tudo azul* – o primeiro filme da “segunda fase” da Flama – consumiu cerca de Cr\$ 2 milhões⁵⁸⁷ em pelo menos cinco meses (de agosto a dezembro de 1951) entre a preparação e a finalização. Às vésperas de sua estréia, Manoel Jorge promovia *Tudo azul* nas páginas do *Diário Popular*, acentuando a grandiosidade do lançamento:

Esperemos que o filme tome conta da cidade [...]. Está bem feito, tem um bom elenco e terá um grande lançamento: 25 cinemas! A mais monumental apresentação concedida a um filme, em qualquer parte do mundo! Serão 25 casas a acolher o público generoso, que jamais faltou ao Cinema Brasileiro, e que, com *Tudo azul*, receberá uma justa homenagem!⁵⁸⁸

O filme foi, de fato, um grande sucesso de público. Lançado no dia 11 de fevereiro de 1952, em 20 cinemas no Rio de Janeiro (cinco a menos do que o anunciado por Manoel Jorge), cumpriu a semana obrigatória e permaneceu em cartaz na semana seguinte.⁵⁸⁹ Dois dias depois, estreou em treze cinemas na capital paulista, também ficando duas semanas em cartaz.⁵⁹⁰

Em um “comando” da Rádio Emissora Continental-*Diário Popular*, Manoel Jorge comenta o resultado da “reação favorável das platéias”: os cinemas, que normalmente faziam cinco sessões por dia, se viram na contingência de alterar os horários para seis sessões durante a semana e até mesmo sete, aos sábados e domingos.

⁵⁸⁷ Cf. PACHECO, Matos. “Produzem-se grandes filmes em um estúdio bem pequeno”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 nov 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵⁸⁸ JORGE, Manoel. “*Tudo azul*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 05 fev 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁵⁸⁹ *Tudo azul* foi lançado nos cinemas Plaza, Parisiense, Astoria, Olinda, Ritz, Colonial, Primor, Mascote, Lux, Santa Cecília, Ipiranga, Realengo, Imperial (Nilópolis), Esperanto (Petrópolis), São João (S. J. de Meriti), Campo Grande, Nacional, Santa Helena, Marajá, Haddock Lobo e Vitória (Bangu). Na segunda semana ficou em cartaz nos cinemas Plaza, Astoria, Parisiense, Olinda, Ritz, Primor, Haddock Lobo, Mascote e Colonial; Ipiranga, Nacional, Lux, Floresta, Marabá, Trindade, São Jorge, Verde, Neves, Mandaro, Nancy, Eldorado, Leal e Vitória (Bangu). “*TUDO azul*”. [Anúncio de jornal] *S. título*. Rio de Janeiro: 11 fev 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁹⁰ Primeira semana: Ipiranga, Paratodos, Alhambra, Paramount, Santa Cecília, Paulista, Nacional, Cruzeiro, Piratininga, Brasil, Rex, Júpiter e Savoy. Cf. “FILMOGRAFIA Brasileira”, sítio da Cinemateca Brasileira de São Paulo (disponível em <http://www.cinemateca.gov.br>. Acesso em 08 fev 2010). Segunda semana: Ipiranga, Colonial, Itaim, Climax, Lux, Paratodos e Babilônia. Cf. “*TUDO azul*”. [Anúncio de jornal]. *Correio Paulistano*. São Paulo: 20 fev 1952.

Ao fim da reportagem, reproduz-se uma declaração de Rubens Berardo, na qual o produtor afirma que continuará a realizar filmes carnavalescos, mas dentro do “critério que orientou *Tudo azul*”: “As histórias continuarão a obedecer aos mesmos padrões artísticos e jamais se permitirá uma baixa nos níveis até então obtidos pela equipe especializada da Flama.”⁵⁹¹

A declaração atribuída a Rubens Berardo resume a nova orientação da Flama, após o “período experimental”: fazer filmes de qualidade. A “nova fase” da Flama procuraria seguir o que o próprio lema da empresa pedia: “Por um cinema brasileiro ao gosto das platéias mais exigentes”.⁵⁹²

5. 5. 3. *Filmes e projetos*

Enquanto *Milagre de amor* ainda estava em finalização, o jornal *Última Hora* publicou uma entrevista com o ator Luiz Delfino, na qual ele analisava as características do personagem que em breve iria interpretar. O filme se chamaria “Mar de rosas”, título original de *Tudo azul*, argumento escrito por Alinor Azevedo, que desde maio de 1951 estava sendo negociado com a Flama.⁵⁹³

Eu fui em vida aquilo que representarei em “Mar de rosas”, no papel de Ananias, personagem real e filosófico, desses que andam por aí, no Rio, em São Paulo, por toda a parte, em todos os lugares do mundo. [...] Ananias é um homem comum da classe média, que trabalha por obrigação, sem interesse, enchendo a sua vida com aquilo que tem para encher. Acontece que ele trabalha e ganha uma miséria, que mal dá para sustentar a família. O eterno problema de muita gente... Ananias vive às voltas com as complicações da cidade grande: falta de moradia, falta de espaço, falta de comida, falta de roupa, falta de diversão e falta de dinheiro. Drama de uma classe que vive no “meio termo de tudo”. Esse Ananias fui eu, como poderá ter sido qualquer leitor da *Última Hora*, sujeito cheio de aspirações, de idéias, de finalidades, dentro da vida simples que

⁵⁹¹ [JORGE, Manoel]. “S. título”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: fev 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁵⁹² *FLAMA-Repórter* (1). Boletim editado pela Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama. Rio de Janeiro: out 1952, p. 01. Documento pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁵⁹³ Quem originalmente estava cotado para dirigir *Tudo azul* era Paulo Machado, assistente de direção de Fenelon em vários filmes da Atlântida. Naquele momento, Fenelon estava interessado em realizar um outro drama, novamente com Rodolfo Mayer, intitulado “Sombras do passado”. Cf. SABOYA, Gilberto O. “Entrevista com Fenelon”. *A Cena Muda* (20) Vol. 31. Rio de Janeiro: 17 maio 1951, p. 17.

leva, frustrado em tudo, à mercê de um destino incolor, sem saber como fazer para viver decentemente.⁵⁹⁴

O depoimento de Luiz Delfino – em parte dedicado a promover o projeto de “Mar de rosas”, em parte uma confissão autobiográfica – indica o tom do argumento original de *Tudo azul*: um drama sobre o homem comum. Mesclado a uma outra história escrita por Henrique Pongetti, “Mar de rosas” transformou-se em um filme carnavalesco que, no entanto, continuou a falar sobre o homem comum, certamente não como Alinor Azevedo inicialmente pretendia.

Na época de sua entrada para a Flama, no começo de 1951, o jornalista e roteirista Alinor Albuquerque de Azevedo já era amigo de longa data de Moacyr Fenelon. Um dos fundadores da Atlântida - Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., Alinor não só escreveu o longa-metragem de estréia daquela empresa, *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) como foi também o roteirista do primeiro filme a tratar explicitamente do preconceito racial no Brasil, o melodrama *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949). Esse filme foi igualmente dos primeiros a estabelecer um diálogo direto com o neo-realismo italiano, ao ter parte de suas cenas rodadas nas ruas e em uma favela carioca. Alinor também escreveu diversas comédias marcantes – tais como os clássicos *Carnaval no fogo* (Watson Macedo, 1949) e *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950). Seu último filme na Atlântida antes de ingressar na Flama foi *Maior que o ódio* (José Carlos Burle, 1951), um policial.⁵⁹⁵

Em *Tudo azul*, o personagem de Ananias Fregoso, escriturário de uma agência de seguros e sambista frustrado, é um herói oprimido pelo cotidiano: sempre censurado pelo ríspido patrão, Dr. Pompeu (Milton Carneiro), é apaixonado por Maria Clara, a secretária (Marlene), mas toda vez que tenta se declarar é ridicularizado por ela. Em casa, não consegue se entender com sua esposa Sofia (Laura Suarez). Com quatro filhos para criar, devendo meses de aluguel, ganhando pouco e não conseguindo fazer decolar sua tão sonhada carreira musical, a vida de Ananias é extremamente penosa, tanto que sua única saída é o suicídio. Mas esse gesto trágico o leva para uma outra dimensão da realidade, onde tudo é sucesso e felicidade.

⁵⁹⁴ DELFINO, Luiz. *Apud*. LEMOINE, Carmen Nícias de. “Quando a vida se encarrega de ensinar a valorização da arte”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 10 ago 1951, p. 05.

⁵⁹⁵ Cf. MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

É então que, no filme, sucedem-se os números musicais com Virgínia Lane, Black-Out, Carmélia Alves, Dalva de Oliveira, Linda Batista, entre outros. Ananias recebe aumento, é promovido pelo Dr. Pompeu e não só faz sucesso como compositor como também consegue conquistar Maria Clara. Tudo isso com a cumplicidade de Sofia, agora uma mulher dedicada e amorosa. A felicidade é tanta que começa a incomodá-lo. Quando ele chega ao auge da fama, um despertador o faz acordar e o traz de volta à “vida real”.

A primeira parte de *Tudo azul* conserva ainda algumas características do argumento de Alinor Azevedo, tal como ele é narrado na entrevista de Luiz Delfino à *Última Hora*. É mesmo possível enxergar, em determinadas seqüências, um tratamento mais próximo do “realismo”, sobretudo quando Ananias tenta, em vão, oferecer uma de suas músicas ao cantor Jorge Goulart e é afastado com rispidez pelo astro do rádio e do disco. Por outro lado, na segunda metade, há a intervenção de cenas filmadas em uma favela, que na montagem surgem intercalando os planos de Marlene no número musical de *Lata d’água*.

É interessante observar que, embora tenha sobrado pouco em *Tudo azul* do projeto original de “Mar de rosas”, não se deixará de promover, nos textos de divulgação do filme para a imprensa, os traços estilísticos que o depoimento de Luiz Delfino sugere e que podem ser associados ao desejo de trabalhar a encenação em chave “realista”. Observe-se, por exemplo, a “entrevista-relâmpago” – não-assinada, mas provavelmente feita por Manoel Jorge – com Laura Suarez:

Eu faço a Dona Sofia. Dona Sofia é a heroína do cotidiano, a dona de casa de hoje; sobram filhos, falta dinheiro, não há carne para o jantar, o aluguel já venceu... Um papel muito interessante, na escola realista italiana. Um jornalista que visitou o estúdio durante a filmagem disse que eu parecia uma pequena Magnani. Eu fiquei insuportavelmente vaidosa durante o resto do dia. [...] O filme tem dois planos, a realidade e o sonho. A nossa dura e adversa realidade de hoje e o sonho – um sonho carnavalesco cheio de alegria, amor, músicas brilhantes, *boites* luxuosas, etc. Você vê que o nosso *script* está com tudo – e o público sabe reconhecer isso.⁵⁹⁶

⁵⁹⁶ “LAURA Suarez e o elenco”. *Release* para imprensa. Rio de Janeiro: 1951, s/p.; e “LAURA Suarez e o *script*”. *Release* para imprensa. Rio de Janeiro: 1951, s/p. Documentos datilografados pertencentes ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

A observação contida no depoimento de Laura Suarez sobre os “dois planos” de *Tudo azul*, isto é, a “realidade” e o “sonho”, remetem diretamente à questão da qualidade artística e do apelo comercial. Seria um erro, no entanto, identificar a “qualidade artística” à “realidade” e o “apelo comercial” ao “sonho”. Na verdade, a questão da excelência técnica e artística está intimamente relacionada ao projeto da Flama de alçar a comédia musical carnavalesca a um plano “superior”. Manoel Jorge foi quem melhor soube traduzir esse programa:

A função educativa do cinema não está em produzir obras eruditas, didáticas e pernósticas. A função educativa do cinema é NÃO DESEDUCAR. E o filme carnavalesco bem feito, criterioso, poderá ser obra educativa, se não estiver comprometendo o bom-gosto, a mentalidade, o sentimento e a moral do freqüentador. Temos visto nos dramas e outros filmes de gênero diverso, as lições mais nocivas da imoralidade, da estupidez e do mau-gosto. Precisamos acabar com essa lenda de que o filme carnavalesco corrompe as platéias e não representa a indústria cinematográfica nacional.⁵⁹⁷ [grifos do autor]

Manoel Jorge acrescenta que o filme carnavalesco é, desde muito tempo, “a mais positiva bilheteria para a indústria”. Um produtor cinematográfico não pode fazer filmes para cineclubes ou para a crítica; precisa que seus filmes sejam exibidos. “E para quanto mais gente, melhor! Se a maioria opta pelo musical de Carnaval, atenda-se à maioria!”⁵⁹⁸ Assim, não se trata de substituir os filmes musicais carnavalescos por filmes de outros gêneros, mas sim de melhorá-los. E isso se consegue evitando o “baixo nível” das “chanchadas”.

De fato, em *Tudo azul* não há traços da comicidade chanchadesca. Os personagens principais – interpretados por Luiz Delfino, Laura Suarez, Marlene e Milton Carneiro – estão mais próximos de uma chave “naturalista” de interpretação do que do exagero caricatural. Por outro lado, embora a maior parte dos números musicais esteja concentrada na segunda metade do filme, há uma explicação coerente para esse desfile quase incontrolável de astros da música popular brasileira: o suicídio de Ananias não acontece de fato; trata-se de um sonho – ou, talvez, de um pesadelo, já que, ao acordar, Ananias é um novo homem, reconciliado com a realidade. Esse retorno, porém,

⁵⁹⁷ JORGE, Manoel. “*Tudo azul*”, cit.

⁵⁹⁸ JORGE, Manoel. “*Tudo azul*”, cit.

é um tanto ambíguo: se Ananias “mudou”, a realidade em torno dele, não. O tom otimista da cena final, na qual Ananias e Sofia se beijam logo que ela dá a notícia de que está grávida do quinto filho, é, portanto, apenas aparente; um gosto amargo permanece. O tema da “realidade” ganha, assim, o primeiro plano e termina por formatar o próprio espetáculo. Sem negar o lado comercial do filme carnavalesco – o “sonho” desejado pelo público – aplica-se algumas doses de “realidade” como forma de legitimá-lo: eis a lição bem-sucedida de *Tudo azul*.

O êxito de público e de crítica desse filme estimulou a Flama a continuar na linha da comédia e do musical carnavalesco, sempre evitando o tom de “chanchada”.⁵⁹⁹ Em fevereiro de 1952, a *Folha Carioca* anuncia alguns dos projetos da produtora para o ano, dentre eles, um original de Alinor Azevedo, “O homem dos espartilhos”, e “um grande musical de fim de ano”, ainda sem título, mas que seria “a grande revelação para o público cinematográfico brasileiro”.⁶⁰⁰

O primeiro desses projetos – “O homem dos espartilhos” – foi filmado e lançado com o título de *Com o diabo no corpo* (Mario Del Rio, 1952); já o “grande musical de fim de ano” recebeu o título de “Departamento de suicídios”, e, apesar de ter sua produção anunciada na imprensa a partir de outubro de 1952, não chegou a ser realizado. Antes de passar a *Com o diabo no corpo*, vale a pena deixar registradas as informações que restaram de “Departamento de suicídios”.

O objetivo desse projeto era não só seguir a trilha aberta por *Tudo azul*, isto é, a dos “grandes musicais”, mas “superar o êxito incontestável” do filme dirigido por Fenelon. O título, no mínimo surpreendente para uma comédia carnavalesca, remetia ao personagem principal de *Tudo azul*. Luiz Delfino, aliás, seria também o astro de “Departamento de suicídios”, cuja direção ficaria a cargo de Mário Del Rio. Os anúncios divulgados pela Flama frisavam os elementos de diferenciação do projeto:

“Departamento de suicídios” representará como história e como filme carnavalesco material novo, de acordo com todos aqueles que querem não somente um filme com as canções populares da época, com historieta repleta de chavões.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Sobre a recepção crítica a *Tudo azul*, cf. MELO, Luís Alberto Rocha. *Op. cit.*, pp. 107-11.

⁶⁰⁰ “PAZ entre produtores e exibidores”, cit.

⁶⁰¹ “O TÍTULO e o astro do filme de carnaval: ‘Departamento de suicídios’ com Luiz Delfino”. *Flama-Repórter* (1). Boletim editado pela Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama. Rio de Janeiro: out 1952, p. 04. Documento pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. Cf. também: “CINEMA. Nova produção Flama”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 28 out 1952, p. 04.

Luiz Delfino foi também o ator escolhido para o papel central de “O homem dos espartilhos”, logo transformado em *Com o diabo no corpo* – referência direta a *Le diable au corps* (Claude Autant-Lara, França, 1947), filme que no Brasil recebeu o nome de *Adúltera*.⁶⁰² A simples mudança de títulos já indica o quanto o projeto de realizar filmes de “alta qualidade” pressupunha uma tensão quase insolúvel em relação ao apelo comercial. “O homem dos espartilhos” é um título irônico, ambíguo, pondo em primeiro plano um personagem que tanto poderia ser um privilegiado quanto um irremediável solitário. *Com o diabo no corpo* elimina qualquer sutileza.

Não foi possível localizar nenhuma cópia desse filme dirigido por Mario Del Rio. Restam sinopses de divulgação, críticas, reportagens e fotografias que permitem esboçar de forma vaga o que seria esse “típico musical de meio de ano”.⁶⁰³

O “homem dos espartilhos” é João da Silva Silves (Luiz Delfino), tímido gerente de uma loja de *lingeries* sugestivamente intitulada “La Rève”. Cercado por balconistas jovens, bonitas e elegantes e por exigentes freguesas, Silves é um tipo solitário, sonhador, que só parece se sentir à vontade quando está diante da manequim que ele veste toda manhã, na vitrine parcialmente resguardada pela cortina. Ao entregar pessoalmente um conjunto de espartilhos para uma companhia de teatro de revistas, Silves conhece Sônia (Patrícia Lacerda), uma bela e temperamental corista. Apesar de ser tratado com grosseria pela mesma, ele é imediatamente arrastado por uma súbita e violenta paixão. Volúvel, ela se arrepende dos seus modos e o convida para assistir ao espetáculo, cujo título é, claro, “Com o diabo no corpo”.

Na noite da estréia, Silves senta-se na primeira fileira. No número das coristas de *can-can*, ele recebe uma rosa das mãos de Sônia. Encantado, volta ao teatro seguidas vezes; o gesto da corista se repete. No entanto, as decepções não tardam: Silves descobre que ela tem um namorado, Júlio (Murilo Néri), típico garotão de praia, com quem Sônia vive brigando mas por quem é apaixonada. O desânimo não poderia ser maior quando ela lhe diz que as rosas não eram entregues especialmente para ele, e sim para quem estivesse sentado na cadeira de nº 10 – a mesma que ele vinha ocupando

⁶⁰² A Flama já havia começado a rodar, em dezembro de 1951, uma outra comédia, escrita por Hélio do Soveral, que teve suas filmagens interrompidas. Essa comédia se chamaria “De vento em popa”, que veio a ser o título do filme que Carlos Manga dirigiu em 1957 na Atlântida, com argumento de Cajado Filho. Cf. JORGE, Manoel. “O homem do espartilho”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: fev 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁶⁰³ BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001, p. 87.

todas as noites. Abatido, Silvares se confessa com Matilde (Alice Miranda), mulher de meia-idade que também trabalha na loja de *lingeries* e que é a única pessoa com quem ele consegue se abrir. Matilde, evidentemente, nutre uma paixão não correspondida pelo amigo.

O sofrimento de Silvares é minorado quando, rompida com Júlio, Sônia decide dar uma chance ao tímido gerente da “La Rève”. Mas os encontros entre os dois são sempre acidentados. A paixão de Silvares impede que ele aja com naturalidade; Sônia, por sua vez, não consegue tirar Júlio da cabeça. E quando os dois ex-namorados se encontram em uma boate, o episódio desanda em pancadaria generalizada, da qual não escapa o frágil Silvares.

O desenlace ganha contornos de melodrama: Silvares acaba doente e, aconselhado por Matilde, se interna em uma casa de saúde. Nesse ínterim, morre o dono da “La Rève”, e Silvares herda o negócio. Frustrado e ressentido, o antigo empregado se torna arrogante e chega mesmo a causar repulsa em Matilde. Mas toda essa empáfia cai por terra quando ele recebe um telefonema de Sônia, que também estava internada após ter tentado suicídio – o tema é recorrente na Flama – por amor a Júlio. O encontro entre os dois redime o herói: Sônia o alerta de que era com Matilde que ele deveria viver. Ele segue o conselho da jovem e cumpre o final feliz.⁶⁰⁴

Contando com números musicais dirigidos pelo maestro Lindolpho Gaya e interpretados por Jorge Goulart, Ângela Maria e Dóris Monteiro – esta última em sua estréia no cinema –, *Com o diabo no corpo* foi anunciado como uma comédia que reunia “todas as peripécias mais pitorescas e maliciosas já imaginadas pelo público”.⁶⁰⁵ No Rio de Janeiro, tal como *O falso detetive*, *Milagre de amor* e *Tudo azul*, *Com o diabo no corpo* também foi lançado no circuito Vital Ramos de Castro⁶⁰⁶, no dia 20 de outubro de 1952.

A crítica não perdoou os chavões do roteiro, classificando a história de “fraca, mal definida e principalmente infantil, com os personagens clássicos do dramalhão vulgar”.⁶⁰⁷ O argumento, afirma Luiz Giovannini, é “pobre de situações e achados

⁶⁰⁴ Cf. resumo do argumento em “CINEMA brasileiro. *Com o diabo no corpo*”. *A Cena Muda* (31). Vol. 32. Rio de Janeiro: 01 ago 1952, pp. 04-6.

⁶⁰⁵ “*COM o diabo no corpo*”. Anúncio. *S. título*. Rio de Janeiro: 19 out 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁰⁶ Plaza, Astória, Olinda, Parisiense, Ritz, Colonial, Hadock Lobo, Primor e Mascote.

⁶⁰⁷ N. C. [pseud. COUTO, Newton] “*Com o diabo no corpo*”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 22 out 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

dramáticos e cômicos, de conseqüências nulas num plano social”.⁶⁰⁸ “Intriga banal”, resume Décio Vieira Ottoni no *Diário Carioca*. E acrescenta:

Além de malbaratar um assunto que oferece excelente oportunidade à sátira e à comédia de costumes – a vaidade feminina, o ridículo, o bom e o mau gosto – o filme envereda pelos bastidores do teatro de *vaudeville* e aí exhibe aquilo que existe de pior no meio. O lado grosseiro e vulgar, as encenações monótonas, tudo como um recurso para que o filme não chegue ao fim antes do tempo de um programa.⁶⁰⁹

Luiz Giovannini ficou bastante decepcionado, ainda mais por conta de toda a publicidade feita em torno de *Com o diabo no corpo*, anunciado “como uma grande realização nacional”. Na verdade, afirma o crítico de *O Tempo*, o filme estava longe de ser bom ou “à altura de *Tudo azul*”.⁶¹⁰ Flávio Tambellini concorda, mas acredita que se a direção “ficasse mais com a história que lhe serviu de base”, marcando seus “tipos” e “problemas” e acentuando o triângulo amoroso entre Silves, Sônia e Matilde, “a Flama poderia ter realizado trabalho melhor”.⁶¹¹

A observação de Tambellini é interessante, pois revela que o crítico estava atento ao projeto da Flama de mesclar ao filme musical elementos dramáticos. No caso de *Com o diabo no corpo*, porém, essa intenção foi malograda: apesar de conseguir “contar a sua história” e “desenvolver a sua parte musical”, não se conseguiu atingir “aquele equilíbrio básico” que transforma um filme em um “espetáculo correto”. Apesar disso, diz Tambellini, os personagens “conseguem existir”, embora definidos com “superficialidade”.⁶¹²

Esse *meio-termo* entre a comédia musical e o melodrama foi talvez um dos aspectos que mais desagradou aos críticos. Para Edmundo Lys, de *O Globo*, o filme “saiu híbrido, meio musical, meio falado, o que não resultou aproveitável: o espectador quer ou peixe ou carne e este prato não é nem carne nem peixe.”⁶¹³ O crítico da *Tribuna*

⁶⁰⁸ GIOVANNINI, Luiz. “*Com o diabo no corpo*”. *O Tempo*. São Paulo: 11 nov 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁰⁹ OTTONI, Décio Vieira. “8 x 1: *Com o diabo no corpo*”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 22 out 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶¹⁰ GIOVANNINI, Luiz. “*Com o diabo no corpo*”, cit.

⁶¹¹ TAMBELLINI, Flávio. “*Com o diabo no corpo*”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo: [07] nov 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶¹² TAMBELLINI, Flávio. “*Com o diabo no corpo*”, cit.

⁶¹³ LYS, Edmundo. “*Com o diabo no corpo*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 out 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

da *Imprensa* põe a culpa em Mário Del Rio, que “não soube definir o gênero do filme, se musical, comédia musicada, tragédia ou (neologicamente) tragédia musicada.”⁶¹⁴ Isso interferiu até mesmo no desempenho dos atores:

O próprio Luiz Delfino (com um bigode que parece pintado a lápis) não se define, como personagem de drama ou de comédia. Em alguns momentos procura realmente o drama, com gestos e feições de quem sofre perdidamente; em outros, faz do seu drama motivo para risotas, aproveitando o fato do rapaz tímido metido com garota escolada criar sempre situações humorísticas.⁶¹⁵

A interpretação de Delfino também foi censurada por Luiz Giovannini: nem parece o ator de *Tudo azul*, com aquela tão apreciável “naturalidade”: em *Com o diabo no corpo*, ele está “muito amarrado, muito inconsistente na criação do homem tímido. Não convence de forma alguma.”⁶¹⁶

Van Jafa, bem mais rigoroso com o resultado “híbrido” do filme, condena totalmente a inclusão da parte musical, que dá ao filme “caráter de *show* radiofônico”. O que incomoda esse crítico é o fato de que os números musicais não são “funcionais à história”. Ou seja, o pretense equilíbrio almejado pela Flama está longe de existir no filme de Mario Del Rio: “Quando aparece um artista cantando numa *boite*, a câmera esquece dos intérpretes e fixa-se no cantor, até acabar a canção. Isso não é possível.”⁶¹⁷

Mas o grande problema, sustenta Flávio Tambellini, não estava em misturar drama e comédia musical e sim em tratá-los de forma pouco elaborada:

O ponto de vista da produção de *Com o diabo no corpo* foi que o público gosta de números musicais; partindo desse suposto, os inseriu na história. Acho legítimo e necessário que uma produtora se preocupe com o sucesso comercial e procure garanti-lo. O que porém nos desagrada é um certo simplismo no encarar o público, que se traduz num “oportunismo” comercial, com resultado sempre o menos lisonjeiro possível.⁶¹⁸

⁶¹⁴ N. C. [pseud. COUTO, Newton] “*Com o diabo no corpo*”, cit.

⁶¹⁵ N. C. [pseud. COUTO, Newton] “*Com o diabo no corpo*”, cit.

⁶¹⁶ GIOVANNINI, Luiz. “*Com o diabo no corpo*”, cit.

⁶¹⁷ Jafa, Van. “*Com o diabo no corpo*”. *A Cigarra*. Rio de Janeiro: out 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶¹⁸ TAMBELLINI, Flávio. “*Com o diabo no corpo*”, cit.

Apesar do fracasso de crítica⁶¹⁹, *Com o diabo no corpo* estava perfeitamente integrado ao projeto original da Flama, qual seja, o de realizar comédias que fugissem ao rótulo de “chanchadas”. Isso não significa que o filme estritamente “dramático” não estivesse no horizonte da produtora. Aliás, desde *O Dominó Negro* e *Milagre de amor*, ambos pertencentes ao “período experimental” da Flama, já se trabalhava dentro dessa chave – o primeiro, flertando com o policial *noir*; o segundo, incorporando abertamente o melodrama radiofônico. Ao longo dos anos 1951-3, outros projetos vão sendo divulgados, aqui e ali, com títulos que permitem supor um investimento ainda mais decisivo na produção dos chamados “filmes sérios”. Nenhum deles, no entanto, chegou a ser realizado pela Flama.

Fala-se, por exemplo, em “Janela aberta”, com argumento de Hélio Tys, e na adaptação de *Senhora*, de José de Alencar, projetos acalentados há muitos anos por Moacyr Fenelon⁶²⁰, que aliás faleceu sem conseguir realizar “Só esta noite”, filme sobre o fenômeno da transmigração das almas que seria baseado no conto *Avatar*, de Théophile Gautier, adaptado no Brasil para o teatro por Genolino Amado, em 1948.⁶²¹ Manoel Jorge teria tentado em vão convencer Murilo Berardo, ainda em 1952, a produzir um filme sobre o rumoroso caso do “Crime do Sacopã”, que então ocupava as manchetes de todos os jornais populares.⁶²² E em diversas ocasiões se anunciou para datas próximas o início das filmagens de “Cangaceiros”, original de Jäder de Lima que, desde o final dos anos 1940, vinha interessando os produtores cariocas, sem que, no entanto, saísse do papel.⁶²³ Ao que parece, tratava-se de um projeto bastante ambicioso,

⁶¹⁹ Não se tem informações sobre a sua *performance* de bilheteria; contudo, pode-se imaginar que ela deve ter sido, no máximo, mediana, já que o filme não permaneceu em cartaz na semana seguinte à estréia.

⁶²⁰ Cf. “RÁDIO”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 12 mar 1951, p. 04; “PAZ entre produtores e exibidores”, cit.; e JORGE, Manoel. “Janela aberta”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 08 mar 1952, p. 04.

⁶²¹ Cf. JORGE, Manoel. “Há falta de líderes no cinema brasileiro”. *Jornal do Cinema* (28). Ano III. Rio de Janeiro: set 1953, p. 23, e BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 88.

⁶²² JORGE, Manoel. “O crime do Sacopã”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 04 abr 1956, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. *O crime do Sacopã* só foi parar nas telas do cinema anos mais tarde, em 1963, sob a direção de Roberto Pires, com Wilson Grey, Rodolfo Arena e Nathália Rodrigues.

⁶²³ Já em 1948, Affonso Campiglia havia adquirido os direitos de filmagem desse argumento. Cf. JORGE, Manoel. “Cangaceiros”. [A *Manhã*]. Rio de Janeiro: set 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia. Cf. também RAMON, Clóvis de Castro. “Prata da casa”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 11 jul 1952, p. 07. Mais tarde, Alex Viany chegou a sondar o crítico Luiz Giovannini, que então estava trabalhando no Departamento de Histórias da Multifilmes, para saber se essa produtora paulista não aceitaria filmar o argumento de Jäder de Lima que, segundo Viany, ao contrário de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), produção da Vera Cruz, colocava “todos os problemas com habilidade”, seguindo de perto “a verdade dos fatos”, além de apontar “uma solução”. VIANY, Alex. Carta datilografada para

pois previa filmagens externas no sertão de Alagoas. O diretor seria Mario Del Rio.⁶²⁴ Dos “filmes sérios” anunciados pela Flama, somente um foi realizado, mas não pela produtora de Berardo e Fenelon, e sim por Mario Del Rio em associação com a Cinedistri, Unida Filmes e Brasil Vita Filmes: trata-se de *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954). Sobre esse filme voltarei a falar no capítulo seguinte.

A vocação dos estúdios da Rua das Laranjeiras parecia mesmo ser a de produzir comédias, musicais ou não. Tanto que, em julho de 1952, enquanto se ultimavam as filmagens de *Com o diabo no corpo*, uma outra comédia estava sendo anunciada como a próxima produção da Flama.⁶²⁵ A diferença é que dessa vez não se tratava de uma comédia musical ou carnavalesca, e sim “realista”: seu título seria *Agulha no palheiro* e seu roteirista e diretor, o crítico Alex Viany.

Quem intermediou a negociação entre Viany e os irmãos Rubens e Murilo Berardo, em maio de 1952, foi Mario Del Rio, que então encontrava-se em meio às filmagens de *Com o diabo no corpo*. Del Rio já conhecia Viany há cerca de um ano, quando ambos estavam trabalhando na Cinematográfica Maristela, em São Paulo, o primeiro no departamento de produção e o segundo no de roteiros. Desde então ficaram amigos e foi Del Rio quem, levando Viany à Flama, acabou proporcionando ao crítico a chance de dirigir seu primeiro filme.⁶²⁶

A forma como *Agulha no palheiro* veio à tona deixa claro que, apesar de todo o discurso em torno da produção planificada, sustentado sobretudo por Manoel Jorge nas páginas do *Diário Popular*, era a improvisação que predominava na Flama – como de resto na maior parte das companhias produtoras naquele momento, inclusive em São Paulo. No caso de *Agulha no palheiro*, seu argumento foi gestado em um dia e o roteiro escrito em quinze, pois havia pressa por parte dos irmãos Berardo – e, claro, também por parte de Viany, que não poderia deixar escapar uma oportunidade extraordinária como aquela. Houve também sugestões dos produtores: a história deveria ser “popular”

Luiz Giovannini. Rio de Janeiro: 11 abr 1953, p. 02. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁶²⁴ JORGE, Manoel. “Tópicos”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 19 jan 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁶²⁵ RAMON, Clóvis de Castro. “Prata da casa”, cit.

⁶²⁶ Cf. VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro*: um depoimento”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Agulha no palheiro*. Fortaleza: Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura; Brasília: CAPES, 1983, p. 13.

– algo como um romance de folhetim, por exemplo⁶²⁷ – e “ter números musicais”. Viany encarou a proposta como um desafio:

Nas discussões de São Paulo e nos intermináveis papos que, já no Rio, eu batia com Alinor Azevedo, nossa maior preocupação era a busca de um cinema legitimamente popular brasileiro. Por outro lado, abominávamos a alienação cosmopolita dos grandes estúdios paulistanos; [...] lamentávamos o engodo das platéias populares através das chanchadas irresponsáveis.⁶²⁸

Tratava-se, portanto, de seguir a trilha aberta pelos argumentos de Alinor Azevedo em filmes como *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), primeiro longa-metragem da Atlântida, e o próprio *Tudo azul*. Neles, sustenta Viany, havia “um filão a ser explorado”: o cotidiano do carioca, com seus “múltiplos aspectos, o samba, o morro, o carnaval, o subúrbio e a Zona Sul, os grandes e pequenos dramas ou comédias do cotidiano que pediam para ser narrados com um jeitão carioca”.⁶²⁹

Esse “jeitão carioca” foi procurado por Viany ao situar a história de *Agulha no palheiro* no subúrbio, que ele conhecia bem porque havia nascido e se criado em Cascadura. Na sinopse manuscrita que Viany esboçou em maio de 1952, já se encontram as indicações do que o autor considerava “popular”: os dois primeiros personagens listados são “Baiano”, um “chofer de lotação”, e “Eduardo”, um “condutor de bonde”. Logo em seguida, procura-se atender às exigências dos Berardo: “Neném – corista; Aurora – cantora [...]; Clarimundo – o vilão”. Mas há também personagens intermediários, que flutuam entre as convicções do autor e os compromissos comerciais: “Juca – pianista”; “Mário – ex-pracinha”; “Mme. Matilde – quiromante”. E uma personagem que não recebeu definição: “Mariana – ”.⁶³⁰

Na sinopse, a escolha de alguns ambientes e a indicação telegráfica de certas ações também refletem essa negociação entre a comédia ligeira, o drama sobre o

⁶²⁷Cf. VIANY, Alex. *Apud.* SALLES, Fritz Teixeira de. “Uma leitoa no papel central de um filme brasileiro”. *Último Dia*. (2) Belo Horizonte: 14 a 21 dez 1953, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁶²⁸ VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro*: um depoimento”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Op. cit.*, pp. 13-4.

⁶²⁹ VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro*: um depoimento”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Op. cit.*, p. 14.

⁶³⁰ VIANY, Alex. *Agulha no palheiro*. Argumento manuscrito. Rio de Janeiro: maio 1952, p. 02. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

homem comum e o filme musical: “Batalha do Rio de Janeiro. Baiano discutindo com um grandalhão”; “Mariana acabando de trabalhar na loja. Sai, encontra-se com Eduardo”; “Oficina de jornal”; “Elisa surpreende Mariana chorando. Mariana confessa-lhe tudo”; “Conversa com empregada”; “Estação de rádio. Juca”; “Boite. Aurora fala com Mariana”; “Bastidores. Eduardo encontra Clarimundo. Começa a discussão”; “Aurora vai terminar de cantar, nota que Baiano e Mariana vão saindo. É obrigada a cantar outro número”; “Hospital. Quem é o pai da criança?”⁶³¹

Essas breves anotações indicam que a gênese de *Agulha no palheiro* tem tanto a ver com o projeto pessoal de Alex Viany – que em 1952 seguia os passos de Alinor Azevedo – quanto com o projeto empresarial da Flama – que na mesma época procurava a fórmula do filme popular de qualidade. Não por acaso, quando o filme foi lançado, em 15 de junho de 1953, as frases publicitárias para divulgação na imprensa sublinharam esse encontro: “Simples, humana, quase triste... Mas sempre alegre!”; “Uma comédia realista!”; “Uma comédia da vida!”; “Uma história como você gostaria de ver na tela!”; “Incidentes pitorescos e humanos... contados com alegria!”; “Talvez seja a sua própria história... ou a história que você já ouviu falar e conhece!”; “Números musicais! História simples e humana!”⁶³²

A trama de *Agulha no palheiro* gira em torno de Mariana (Fada Santoro), que chega à Capital Federal vinda do interior de Minas Gerais com o objetivo de encontrar o noivo que havia desaparecido. Ela fica hospedada na casa da simpática família Bezerra, que a acolhe com toda hospitalidade. Mariana é sobrinha de D. Adalgiza (Sarah Nobre), a enérgica e generosa matriarca, e prima de Temístocles e de Elisa. O primeiro, mais conhecido como Baiano (Jackson de Souza), trabalha como chofer de lotação. Já Elisa (Dóris Monteiro) é uma jovem espontânea e cheia de vida que vive sonhando em ser cantora. Trata-se de uma típica família de classe-média baixa, suburbana, que está sempre pronta a se unir quando qualquer um dos membros passa por alguma dificuldade. É o caso de Mariana, que faz com que todos se mobilizem na busca pelo noivo fugitivo, apesar de só contarem com poucas informações sobre o sujeito: uma foto

⁶³¹ VIANY, Alex. *Op. cit.*, pp. 02-4.

⁶³² “TEXTOS soltos para jornais e rádios”. *Flama - Produtora Cinematográfica Ltda. Departamento de Publicidade. Seção de Divulgação Cinematográfica. Informações para o exibidor.* Folheto para orientação publicitária do filme *Agulha no palheiro*. Rio de Janeiro: [1953], p. 03. Documento pertencente ao Arquivo Cinédia.

pouco nítida, na qual mal dá para se ver o seu rosto, e um nome – José da Silva. Mas como encontrar apenas *um* José da Silva no Rio de Janeiro?

Com a família Bezerra mora Eduardo (Roberto Bataglin), motoneiro de bonde. É ele quem recebe Mariana na rodoviária e a leva para casa. Assim que a vê se apaixona, mas tem de sufocar seus sentimentos, já que Mariana está noiva. Além de Eduardo, a família tem ainda um outro amigo, o vizinho Juca (César Cruz), pianista e compositor de sambas, que toca todas as noites na boate Baiúca, cenário no qual se desenrolarão alguns números musicais, com Carmélia Alves, os Trigêmeos Vocalistas e o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade, além da própria Elisa, que terá a chance de cantar a música-título do filme.

O verdadeiro drama de Mariana, no entanto, só aos poucos é revelado. Em uma conversa com Elisa, a prima confessa que o tal José da Silva não é propriamente seu noivo, mas o homem que a engravidou, desaparecendo em seguida. Elisa não consegue segurar o segredo por muito tempo. A reação da família é de total apoio a Mariana, inclusive da parte de Eduardo, que se aproxima ainda mais dela. Após uma busca intensiva pela cidade que dura meses, José da Silva finalmente é encontrado. Mariana já se encontrava internada, em trabalho pré-natal. José da Silva é forçado a ir até a maternidade. Mariana tem o bebê. No hospital, uma espécie de “conselho de família” é formado, praticamente obrigando o sujeito a reconhecer a paternidade. Mas quando ele entra no quarto de Mariana, sozinho, e longos minutos depois reaparece, diz enigmaticamente que ela havia se enganado; não era ele o “pai”. É a vez de Eduardo entrar no quarto de Mariana. Ele se senta próximo a ela, na cama, e toma a sua mão. Os dois apenas se olham, amorosamente.

A intenção de Alex Viany, segundo depoimento deixado pelo próprio, era “fazer uma comédia carioca em chave neo-realista”, mas o resultado teria se aproximado bem mais de um “melodrama sentimental”.⁶³³ Essa avaliação se prendia, evidentemente, às concepções particulares de Alex Viany e aos seus objetivos enquanto realizador. No entanto, como já foi dito, o maior ou menor grau de “realismo” ou de “sentimentalismo”, bem como o diálogo com a comédia musical em um filme que se pretendia uma experiência neo-realista, não decorreu apenas de uma decisão unilateral do diretor; é necessário entender *Agulha no palheiro* também como consequência do

⁶³³ VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro*: um depoimento”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Op. cit.*, p. 14.

projeto empresarial da Flama. Por outro lado, a posição de Alex Viany era de certo modo privilegiada, pois ele tinha o controle do roteiro e da direção, podendo assim tornar mais pessoal o seu trabalho:

[...] a figura da mãe (Sarah Nobre), por exemplo, é uma homenagem à minha própria mãe, que morrera pouco antes; e, muito simplesmente, eu queria também fazer uma (ingênua) declaração de amor à vida, coisa talvez imperdoável, num não-muito-jovem estreante de 34 anos. [...] Não posso negar que, mesmo conhecendo seus defeitos e insuficiências como ninguém, eu ame o filme. É coisa minha; seus erros são os meus.⁶³⁴

Agulha no palheiro é certamente o filme de maior prestígio artístico realizado pela Flama. Basta mencionar o fato de que dele se ocuparam, longamente, críticos eruditos como Francisco Luiz de Almeida Salles e Walter da Silveira, que bem pouca atenção prestavam aos filmes saídos dos estúdios das Laranjeiras. É evidente que o nome de Alex Viany – já àquela época reconhecido como um dos melhores críticos de cinema do Brasil – despertou enorme curiosidade em torno do trabalho, desvirtuada pela polêmica que, um ano e meio após o lançamento do filme nos cinemas, envolveu a acusação feita por Moniz Vianna de que o argumento de *Agulha no palheiro* era na verdade um plágio de *O último endereço* (*Sans l'asser d'adresse*, Jean Paul Le Chanois, França, 1950), acusação que se revelou, ao fim, infundada.⁶³⁵ Contudo, para além do fato de que o nome de Viany conferia prestígio à produção, *Agulha no palheiro* apresentou um tratamento formal e um cuidado na construção dos ambientes e dos personagens verdadeiramente incomuns no conjunto dos filmes produzidos pela Flama.

A graça de *Agulha no palheiro* em grande parte é sustentada pela excepcional atuação de Doris Monteiro em seu primeiro papel dramático no cinema – antes, ela havia aparecido em *Com o diabo no corpo*, cantando em dois números musicais. A *performance* de Doris Monteiro chega a destoar, tamanha a espontaneidade de gestos e falas, seguida de perto apenas por Jackson de Souza.

Mas embora Elisa cresça no filme por conta da expressividade da atriz, *Agulha no palheiro* procura privilegiar a idéia de conjunto, o que se verifica não apenas pela

⁶³⁴ VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro*: um depoimento”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Op. cit.*, p. 14.

⁶³⁵ Sobre o episódio e a recepção da crítica à *Agulha no palheiro*, cf. AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003, pp. 119-22.

forma episódica com a qual o filme procura construir a narrativa, mas na própria forma de a câmera enquadrar as ações cotidianas, explorando a movimentação dos atores em torno dos móveis da casa, trabalhando de forma expressiva a relação entre o primeiro plano e o fundo do quadro – por exemplo, na conversa de Eduardo e Mariana no Parque Guinle, vendo-se ao fundo crianças brincando – e na inversão de expectativas no momento do número musical de Elisa, quando José da Silva finalmente aparece na boate e o palco deixa de ser o foco de interesse, motivando até mesmo um inesperado plano ponto-de-vista de Elisa – ou seja, da atração musical – no qual ela observa o que se passa no balcão do bar, com Eduardo e José da Silva se enfrentando. Além disso, deve-se mencionar a sensibilidade com a qual o diretor conseguiu resolver a cena final do reencontro de Eduardo com Mariana, no leito do hospital. O roteiro previa que Eduardo repetisse por duas vezes o nome de Mariana, enquanto segurava sua mão. Viany preferiu eliminar a fala de Eduardo, presenteando os personagens – e os espectadores – com um fundamental momento de silêncio amoroso.

Foram bastante conflituosas as relações entre Alex Viany e os produtores Rubens e Murilo Berardo. Em carta a Luiz Giovannini, escrita em 11 de abril de 1953, portanto quando *Agulha no palheiro* estava recém-finalizado, Viany afirma que tivera de fazer “certas concessões”, como incluir números musicais e trabalhar com Fada Santoro. Além do mais, “as deficiências da produção” o haviam atrapalhado bastante.⁶³⁶

Em uma conferência proferida no CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) de Belo Horizonte, em dezembro de 1953, Alex Viany denuncia a “estreiteza de concepção” dos “produtores financiadores”, isto é, Rubens e Murilo Berardo.

[...] além de não reconhecerem a necessidade de um mínimo de tempo eficaz para a completa preparação de um roteiro técnico e demais providências preparatórias, [reduziram] elementos imprescindíveis à boa consecução dos trabalhos. Veja-se, por exemplo, o caso dos refletores em *Agulha no palheiro*: para se conseguir uniformidade fotográfica e perfeita caracterização dos atores, um mínimo de iluminação é exigido; no entanto, o produtor, em verdadeira intromissão a setor que não lhe afeta, julgou que com a metade se conseguiu o mesmo efeito; conclusão – cenas mal iluminadas, imagens difusas, desarmonia entre os diversos *shots*. A uma planificação desordenada, segue-se uma direção eivada de contratempos, com estúdios mal montados, carência de materiais

⁶³⁶ VIANY, Alex. Carta datilografada para Luiz Giovannini, cit.

indispensáveis, compressão de despesas prejudicial e o produtor – sempre o produtor – a exigir aceleração nos trabalhos.⁶³⁷

Por outro lado, o próprio Viany reconhecia – em cartas para amigos – que muitos dos problemas de *Agulha no palheiro* também decorriam de falhas da direção: Sarah Nobre, por exemplo, caía algumas vezes “num teatralismo enervante”; havia erros na escolha de “certos ângulos” de câmera, e por aí vai. Ainda assim, no conjunto o filme poderia agradar, por ser “limpo, simples, humano”. Os números musicais, por exemplo, Viany considerava “bem escolhidos”, não chegando a “atrapalhar a história”.⁶³⁸

Os desentendimentos com os produtores persistiram até no período posterior às filmagens, como indica um trecho da carta de Viany para Walter da Silveira em que ele se queixa de que os Berardo tudo faziam para prejudicar o término e o lançamento do filme.⁶³⁹ Isso talvez explique o fato de *Agulha no palheiro* não ter sido lançado no circuito de Vital Ramos de Castro, como ocorreu com *Tudo azul* e *Com o diabo no corpo*, e sim nos cinemas das empresas Marc Ferrez e Paschoal Segreto, de prestígio e dimensões bem mais modestos.⁶⁴⁰ Apesar disso, o filme teve boa acolhida da crítica e recebeu diversos prêmios.

Ainda em relação às tensões entre Viany e os Berardo, não se deve também menosprezar o fato de que, dos três filmes aqui comentados, *Agulha no palheiro* é aquele mais comprometido com uma perspectiva esquerdista. Não sendo tão abertamente compromissado com um gênero específico – o melodrama ou o musical carnavalesco – *Agulha no palheiro* podia transitar entre estilos diversos, inclusive dando margem para que Viany trabalhasse também os personagens e as situações de um ponto de vista ideológico. É o caso da seqüência na qual Eduardo e Mariana visitam Maria (Helba Nogueira), uma amiga italiana de Eduardo, viúva de um pracinha, que conta, em longo monólogo, os horrores pelos quais passou durante a guerra, em Florença. Aqui, a intenção de Viany é fazer referência explícita ao neo-realismo, mas o resultado é forçado.

⁶³⁷ A. E. T. [pseud.]. “A conferência de Alex Viany no CEC”. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 08 dez 1953, p. 10. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁶³⁸ VIANY, Alex. Carta datilografada para Luiz Giovannini, cit.

⁶³⁹ VIANY, Alex. Carta datilografada para Walter da Silveira. 22 abr 1953, p. 01. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁶⁴⁰ Pathé, Art Palácio, Presidente, Pax, Alvorada, São José, Paratodos, Mauá (Ramos) e Cassino (Icaraí).

Mais bem sucedida é a seqüência em que Eduardo está deixando o serviço e passa por um grupo de condutores e motorneiros, na frente da Estação da Light, levando Mariana pelo braço. Os trabalhadores saúdam Eduardo, e um deles brinca: “Ó rapaz! Não sabes quanto está custando o feijão?” Embora simples, a cena consegue retratar com admirável concisão o desenvolvimento da relação amorosa entre o casal sem deixar de inserir Eduardo em seu ambiente de trabalho, aqui mostrado não de forma óbvia, mas durante uma troca de turnos.⁶⁴¹

Os exemplos aqui examinados de *Tudo azul*, *Com o diabo no corpo* e *Agulha no palheiro* atestam, portanto, que neles a busca pelo “padrão de qualidade” tinha como características: 1) a recusa aos exageros caricaturais típicos das chanchadas; 2) a introdução de elementos dramáticos e/ou melodramáticos no tratamento das comédias; e 3) o apelo aos números musicais como forma de atrair o público para os cinemas.

Por outro lado, é necessário ressaltar que as características constituintes dessa “segunda fase” da Flama se devem também à entrada em cena de um conjunto de profissionais de cinema que contribuíram decisivamente para que o “alto padrão de qualidade” anunciado pelos estúdios da Rua das Laranjeiras fosse de fato perceptível, ainda que de forma desigual, nos três filmes aqui abordados.

O diretor de produção Mario Del Rio, os cenógrafos Victor Pablo Olivo e Alcebíades Monteiro Filho, o fotógrafo Mario Pagés (assumindo o lugar de Aphrodísio P. de Castro) e o roteirista Alinor Azevedo foram alguns dos responsáveis pela alteração dos padrões técnicos e artísticos dos filmes realizados entre 1951-3 nos estúdios das Laranjeiras. Vale aqui também mencionar quatro colaboradores constantes de Moacyr Fenelon desde os tempos da Atlântida e da Cine-Produções Fenelon e que continuaram a trabalhar com ele na Flama: o operador de câmera Silvio Carneiro, o montador Rafael Justo Valverde e os técnicos de som Luiz Braga Júnior e Nelson Ribeiro. Nas equipes de assistência, a “segunda fase” da Flama também contou com dois nomes que mais

⁶⁴¹ A inclusão dessa cena se deve, aliás, a uma sugestão de Arthur Neves, dono da Editora Brasiliense e produtor de *O saci* (Rodolfo Nanni, 1953), filme do qual Alex Viany havia participado, em 1951, como diretor de produção. Logo no começo das filmagens de *Agulha no palheiro*, Viany resolveu enviar o argumento para alguns amigos que, como ele, eram filiados ao PCB. Além de Neves, foram consultados Bráulio Pedroso e Walter da Silveira. Após uma primeira leitura, Arthur Neves escreveu uma breve carta a Viany, na qual o parabeniza pelo roteiro mas faz uma observação: “No seu argumento o personagem principal aparece desligado do trabalho. [...] Ainda há tempo de você colocar o condutor de bonde dentro da estação de bondes, na hora em que os turnos se revezam e os trabalhadores discutem seus problemas. Uma estação de bonde é uma central de trabalho que acaba, de trabalho que começa e de trabalho que continua. Enriqueça a sua bela história com esse grande elemento de unidade e de ação.” Cf. NEVES, Arthur. Carta manuscrita a Alex Viany. São Paulo: 01 ago 1952, pp. 01-2. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

tarde seguiriam carreiras magistrais: Nelson Pereira dos Santos e Hélio Silva – o primeiro, diretor assistente de *Agulha no palheiro*, e o segundo, microfonista de *Tudo azul* e assistente de câmera de *Agulha no palheiro*.⁶⁴²

5. 5. 4. Publicidade

Na Flama - Produtora Cinematográfica, as relações entre a produção de filmes, a crônica cinematográfica e a publicidade sempre foram muito estreitas. Isso se deve a algumas circunstâncias particulares: a primeira deles é o fato de a produtora pertencer a um empresário de comunicações como Rubens Berardo. Isso garantia à Flama publicidade não apenas em seus jornais – *O Mundo* e *Diário Popular* – mas também no rádio – Emissora Continental e Rádio Cruzeiro do Sul. Além do mais, a rede de relações entre Berardo e outros órgãos ligados a Getúlio Vargas – *Última Hora*, *Folha Carioca* e *Diário Trabalhista*, por exemplo – ampliavam as possibilidades de divulgação dos filmes produzidos pela Flama junto a um público popular. Acresce que seu principal publicista, Manoel Jorge, além de funcionário da Organização Rubens Berardo, exercia cargos na Associação do Cinema Brasileiro e na Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, sendo muito amigo de Joaquim Menezes, cronista de cinema e diretor comercial do jornal *Folha Carioca*, que durante várias gestões foi presidente daquela entidade.

Manoel Jorge acreditava que a forma mais eficiente de fazer propaganda era nutrir os repórteres e cronistas de cinema com o máximo de informação – textos e fotografias –, para que as reportagens sobre as produções em curso ou prestes a serem lançadas não apenas cumprissem um papel jornalístico mas também publicitário.⁶⁴³ Não

⁶⁴² O nome de Hélio Silva não aparece nos créditos de *Tudo azul*, o que na época lhe rendeu, além da decepção e do desgosto, uma profunda antipatia por Moacyr Fenelon, a quem Hélio responsabilizava pelo fato. “Porque você sabe, o técnico de som é aquele cara que fica sentado em frente do aparelho olhando aquele ponteirinho pra ver se não passa pro vermelho. Se tiver ruído, um cruzamento de cabo, ele avisa. Mas na realidade, quem faz o som é o microfonista, que sabe onde colocar o microfone. Se precisa de dois microfones, avisa pra ele entrar com o *mixer*, essa coisa toda. Então, no *Tudo azul*, eu fiz 11 *playbacks* e som direto o tempo todo. [...] Quando eu fui ver o filme pronto, não aparecia o meu nome. Aparecia até o nome do projecionista dos copiões e o meu não estava. É o fim! [...] eu precisava do crédito. Estava começando e o pessoal achava que eu estava mentindo quando dizia que tinha feito o filme. Então, eu não tinha trabalhado com o Black Out, não tinha trabalhado com a Marlene. O que na época era o máximo!” “HÉLIO Silva: um inventor no cinema”. Entrevista concedida a Carlos Ebert, ABC, Rio de Janeiro, 19 de junho de 2000. In: ADES, Eduardo e MELO, Luís Alberto Rocha (Orgs.). *Homenagem a Hélio Silva*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009, p. 39.

⁶⁴³ A crônica de cinema como propaganda do filme brasileiro é um tema ainda pouco estudado. Essa prática jornalística certamente tem sua origem em *Cinearte* e na campanha pelo cinema brasileiro

por acaso, desde 1949 a idéia de se fazer uma “Casa do Jornalista” – originalmente ligada à Cine-Produções Fenelon – vinha sendo discutida entre Manoel Jorge e Moacyr Fenelon. A idéia permaneceu, mas só foi plenamente executada nos estúdios da Rua das Laranjeiras.⁶⁴⁴

Em 15 de setembro de 1952, houve a inauguração do Departamento de Publicidade da Flama e da Sala de Imprensa Mário Nunes, nome escolhido em homenagem ao decano da crônica cinematográfica responsável pela coluna de cinema no *Jornal do Brasil*. Para chefiar o Departamento de Publicidade foi convidado Clóvis de Castro Ramon, cronista do *Diário Trabalhista*.⁶⁴⁵

A escolha de Clóvis de Castro Ramon foi estratégica. Por um lado, ela atenderia ao grupo hegemônico dos jornalistas e cronistas de cinema ligados à ABCC; por outro, a Flama contaria com um experimentado publicista, profissional com bons relacionamentos com Severiano Ribeiro, com as agências estrangeiras e com o chamado “circuito exibidor”.

Em outubro de 1952, a Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama começou a editar o *Flama-Repórter*, um boletim noticioso mensal que teve apenas três números. Seu redator-chefe era Manoel Jorge e o secretário de redação, Clóvis de Castro Ramon. Esse boletim, composto de quatro páginas, ilustrado com várias fotografias, com tiragem de cinco mil exemplares e distribuição gratuita, tinha como

empreendida por Adhemar Gonzaga (*Para Todos...*) e Pedro Lima (*Selecta*), mas não se restringe ao período de 1924-30. Na verdade, *Cinearte* engendrou uma tradição que foi seguida por inúmeros jornalistas especializados, dentre os quais Manoel Jorge foi um de seus mais notórios divulgadores. Outros cronistas contemporâneos muito afinados a essa tradição são Joaquim Menezes (*Folha Carioca*), Clóvis de Castro Ramon (*Diário Trabalhista*) e Jonald (*A Noite*).

⁶⁴⁴ JORGE, Manoel. “A Flama tem um arauto”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 11 jul 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁶⁴⁵ “A FLAMA inaugura a sua Sala de Imprensa”. *A Voz Trabalhista*. Rio de Janeiro: 17 set 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. Clóvis de Castro Ramon, pernambucano de Recife, iniciou, por volta de 1945, sua carreira de “colaborador” em publicações como *Celebridades*, *Voz do Rio* e *Ouro Verde*. Em seguida, escreveu para *A Cena Muda*, *Correio da Noite*, *Folha Carioca* e *Folha do Rio*. A partir de 1950, fixou-se no *Diário Trabalhista*, escrevendo tanto sobre cinema quanto rádio. No ano seguinte, assumiu também a seção de cinema do jornal *Vanguarda*, de orientação getulista; foi eleito secretário do Sindicato dos Empregados em Empresas Distribuidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro e fez parte da Comissão Cavalcanti, que elaborou o relatório sobre o cinema brasileiro para a criação do Instituto Nacional do Cinema. Além disso, também foi publicista da Companhia Brasileira de Cinemas, pertencente ao grupo de Luiz Severiano Ribeiro, e da Republic Pictures do Brasil. Fez trabalhos avulsos de publicidade para a Swiss Filmes do Brasil, Brasil-Filme Distribuidora, Telefilmes, Sacra Filmes do Brasil, Empresa Paschoal Segreto, Luso Filmes, Casa Marc Ferrez, Cine Alvorada, Cine Baronesa, entre outras. De 1947 a 1952, foi chefe de publicidade da França Filmes do Brasil, onde escrevia com o pseudônimo de Louis Janfert. Cf. JORGE, Manoel. “Quem é o chefe de Publicidade da Flama”. *Release* da Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama – Produtora Cinematográfica Ltda. Rio de Janeiro: set 1952, pp. 01-2 [datil]. Documento pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

objetivo divulgar para a imprensa e para os fãs as produções do estúdio. O nº 2 de *Flama-Repórter*, publicado em novembro de 1952, dá destaque à reportagem “Luz, câmara, ação! A arte de fazer um filme”, na qual, a pretexto de informar aos leitores sobre as diversas etapas de realização de um longa-metragem no Brasil, promove-se *Agulha no palheiro* como exemplo. O percurso vai da elaboração final do roteiro até a publicidade do lançamento. O texto discorre sobre os inúmeros obstáculos e contratempos que a equipe de produção precisa enfrentar em cada uma dessas etapas.

Uma das funções de *Flama-Repórter* era justamente a de conscientizar o público quanto às dificuldades de se fazer um filme no Brasil. O curioso é que, para a Flama, tão importante quanto fazer a publicidade de seus “astros” era entendê-los como fazendo parte de um contexto mais amplo, que tinha como eixo central a idéia de *produção*. Não por acaso, as fotografias que ilustram a reportagem acima citada não se concentram apenas nos atores ou atrizes, mas dão igual destaque aos técnicos. Nas imagens, vemos Fada Santoro assinando o contrato para trabalhar em *Agulha no palheiro*, sendo assistida por Murilo Berardo e por Alex Viany; as costureiras Júlia Lombardi e Amélia Paula preparando o figurino de Patrícia Lacerda (referência, na verdade, a *Com o diabo no corpo*); Oscar Juarez maquiando Fada Santoro; Carmélia Alves e Humberto Teixeira ensaiando ao piano, sendo observados por Alex Viany; Yolanda Bianchi, a cabeleireira da Flama, cuidando dos cabelos de Fada Santoro; o cenógrafo Alcebíades Monteiro Filho trabalhando em sua mesa; e Clóvis de Castro Ramon com seu assistente Waldomiro Gomes, no Departamento de Publicidade. Em outro bloco de imagens, a legenda descreve:

Em cima: o diretor de fotografia Mario Pagés verifica a câmera para a intensidade de luz a usar; sob a luz dos refletores trabalham os assistentes de som. Ao centro: Luiz Braga Júnior e Nelson Ribeiro, responsáveis pela sonografia das produções da Flama; o operador Sílvio Carneiro em atividade, durante as filmagens de *Agulha no palheiro*; e, finalmente, um detalhe da filmagem, onde intervêm, ao fundo, Hélio Souto e Fada Santoro. Em baixo, da esquerda para a direita: o diretor Alex Viany discute com o seu assistente, Nelson Pereira dos Santos, detalhes do roteiro de filmagem de *Agulha no palheiro*; o editor Rafael J. Valverde, assistido pelo diretor Mario Del Rio, na sala de montagem dos estúdios da Flama.⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ “LUZ, câmara, ação! A arte de fazer um filme”, cit.

Privilegia-se a idéia de um corpo de trabalho, no qual os astros e estrelas nem sempre estão em primeiro plano. No terceiro número de *Flama-Repórter*, por exemplo, publicam-se duas matérias biográficas, ilustradas por fotos, a primeira sobre o operador de câmera Sílvio Carneiro e a segunda sobre os montadores Rafael Justo Valverde e Antão Pereira da Rocha. Nos dois casos, procura-se valorizar o profissional do cinema brasileiro e ressaltar seus avanços em relação ao domínio da técnica ao longo dos últimos anos.

Assim, é preciso entender essa “segunda fase” da Flama – que tem como eixo a busca pelo “alto padrão de qualidade” – como um trabalho de afirmação do discurso empresarial que se dá em diversos níveis. Do ponto de vista da produção, com a inauguração dos novos estúdios e a atualização tecnológica, benéfica para técnicos e produtores. No campo da criação, com o refinamento na escolha dos temas e a tentativa de se levar ao público produtos diferenciados – para tanto, bons técnicos seriam essenciais. Por fim, em termos institucionais, com a utilização da publicidade como forma de estabelecer uma rede de relações e de interesses com a imprensa e como um programa de conscientização do público em relação às dificuldades enfrentadas pelo produtor cinematográfico brasileiro.

No entanto, em relação à Flama, não se pode entender esse impulso de energia produtiva verificado entre os anos 1951-2, levando em consideração apenas as circunstâncias de produção e o empenho dos produtores, técnicos e artistas envolvidos. Tampouco se pode explicar o sucesso de um filme como *Tudo azul* insistindo em tomar como parâmetro somente o campo da produção. Como se verá no próximo capítulo, a “segunda fase” da Flama, com sua busca pelo “alto padrão de qualidade”, estava na verdade respondendo a um quadro mais amplo de relações e de disputas políticas, que envolviam, além da produção, os setores da distribuição, da exibição e, evidentemente, o Estado como mediador e como árbitro.

Capítulo 6

Um “circuito independente”?

6. 1. Contra o Instituto Nacional do Cinema

O retorno de Getúlio Vargas ao poder, em janeiro de 1951, deu novo fôlego aos produtores para mais uma rodada de negociações entre os cineastas e o poder público, desta vez não mais mediada pelos chefes de departamento, como nos anos 1949-50, mas através do contato direto com o novo presidente da República.

Os produtores reunidos em torno da Associação do Cinema Brasileiro; do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro (mais tarde, Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica); da Cooperativa Cinematográfica Brasileira; e da Flama - Produtora Cinematográfica Ltda., contando ainda com o auxílio da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos e dos jornais *O Mundo e Diário Popular*, bem como da Rádio Emissora Continental, esses três últimos pertencentes à ORB (Organização Rubens Berardo), constituíram um grupo político suficientemente coeso para convencer o presidente Vargas a assinar, em 19 de novembro de 1951, o Decreto nº 30.179, instituindo a obrigatoriedade de exibição de um filme brasileiro para cada oito estrangeiros.

Como se verá aqui, os episódios que antecederam a assinatura desse decreto, bem como a reação contrária dos exibidores ao mesmo, foram responsáveis por criar um clima de animosidade entre os produtores e exibidores que teve seu auge entre agosto de 1951 e janeiro de 1952, na batalha pela imprensa travada entre os produtores e o Sindicato das Empresas Cinematográficas Exibidoras do Rio de Janeiro. O grupo ligado profissionalmente ou por afinidade à Flama – que incluía, além de Moacyr Fenelon e Rubens Berardo, os cronistas Manoel Jorge, Clóvis de Castro Ramon e Joaquim Menezes – protagonizou também o momento subsequente a essa guerra, em fevereiro de 1952, quando se deu a conciliação política entre produtores e exibidores em torno da lei dos “8 x 1”, bem como a proposta de formação de um “circuito independente” de produção, distribuição e exibição.

Nesse percurso, a figura de Getúlio Vargas teve inegável força simbólica. Tudo se fez tendo a imagem do ex-ditador como o grande salvador da indústria

cinematográfica brasileira. O cronista Antônio de Almeida Júnior, de *A Tribuna*, não economiza entusiasmo:

O Brasil recupera, após a mais bela, a mais livre e mais fulgurante das campanhas eleitorais, o seu verdadeiro líder, o seu mais esclarecido timoneiro, o maior de todos os seus Presidentes. [...] Como não podia deixar de ser S. Excia. volta-se, com a seriedade e a penetração que lhe são peculiares, para o setor do nosso cinema. [...] Jamais louvaremos suficientemente tão elevado propósito [...].⁶⁴⁷

Getúlio é o “amigo nº 1 do cinema brasileiro”, repetirá incessantemente o presidente da Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, Joaquim Menezes. E os aplausos se farão ouvir não só através da Rádio Emissora Continental, mas também dos cronistas espalhados pelos jornais populares alinhados ao getulismo, tais como *O Mundo*, *Diário Popular*, *Diário Trabalhista*, *Folha Carioca*, *Folha do Rio*, *A Tribuna*, *Última Hora*. Evidentemente, a polêmica em torno do Decreto nº 30.179/51 também vai envolver a “grande imprensa” dedicada a fazer campanha acirrada contra Getúlio – *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, a cadeia dos Diários Associados, além de Carlos Lacerda, isolado em sua *Tribuna da Imprensa*. Enquanto isso, atuando em círculos de estudos, revistas especializadas e na produção “independente” de filmes em São Paulo, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, críticos e realizadores ligados ao Partido Comunista Brasileiro – Alex Viany, Carlos Ortiz, Ruy Santos, Rodolfo Nanni, Galileu Garcia, Salomão Scliar, Nelson Pereira dos Santos, entre outros – ganham espaço político na realização das mesas-redondas e, posteriormente, nos Congressos Nacionais do Cinema: contra Getúlio e a favor da indústria cinematográfica brasileira.

No entanto, antes mesmo de tomar posse, quando buscou se inteirar dos problemas atinentes à indústria de cinema no Brasil, Getúlio Vargas procurou aquele que menos tinha identidade com qualquer um desses grupos: Alberto Cavalcanti. Os dois se encontraram em Campos de Jordão e, em “quarenta minutos de conversa”, o ex-produtor geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz ficou impressionado: “[Vargas] formulou-me perguntas que demonstram os bons conhecimentos que tem do cinema.” Cavalcanti saiu do encontro com a incumbência de “fazer um relatório a respeito da situação do cinema nacional e dos seus problemas”, apresentando ainda as

⁶⁴⁷ ALMEIDA JÚNIOR, Antônio de. *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 04 fev 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

bases para a criação do “Serviço do Cinema Nacional”, um desejo do presidente eleito.⁶⁴⁸

Em torno de Cavalcanti e do Serviço, Conselho ou Instituto Nacional do Cinema, como enfim foi formalizado, será criada enorme polêmica, protagonizada sobretudo pelos críticos e realizadores alinhados ao PCB, mas também por opositores do getulismo pertencentes à “imprensa liberal”.⁶⁴⁹ De acordo com Anita Simis, a promulgação do Decreto nº 30.179/51 (a “lei dos 8x1”) “amenizou a oposição em relação à criação do INC”.⁶⁵⁰ Parte da oposição, bem entendido: como se verá adiante, os “liberais” continuariam insatisfeitos.

Havia ainda uma outra razão para que Cavalcanti e o INC fossem criticados: os produtores sentiram-se desprestigiados por não terem sido chamados a discutir o projeto. Rubens Berardo particularmente, já que havia participado de forma tão ativa da campanha presidencial, colocando uma rádio e um jornal à disposição de Vargas. Em março de 1951, às vésperas de um novo encontro entre Cavalcanti e o presidente, Berardo transcreve em *O Mundo* um comentário lido em seu programa diário *Parlamento de Graça*, na Rádio Emissora Continental:

A idéia da criação de um Instituto de Cinema não interessa de modo nenhum à incipiente, mas já razoavelmente cimentada indústria cinematográfica do país. Ao contrário, essa autarquia só serviria para enterrar a sua marcha, bitolando-a à rigidez de uma burocracia que não se sabe que rumos virá a tomar. Indústria baseada principalmente na liberdade de movimentos e de pensamentos de seus promotores, o cinema brasileiro é ainda jovem demais para se anestesiar a um controle, dentro do qual fatalmente a iniciativa particular ficaria à mercê das boas e das más intenções de um órgão fiscal.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ “CAVALCANTI dirigiria o Serviço do Cinema Nacional”. *Folha da Tarde*. São Paulo: 22 jan 1951, pp. 01 e 06. O “Serviço do Cinema Nacional” transformou-se depois no anteprojeto do Instituto Nacional do Cinema, formulado pelo mesmo Cavalcanti.

⁶⁴⁹ Sobre o relatório e o anteprojeto de Alberto Cavalcanti, a reação dos comunistas e as discussões em torno do INC, cf. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, pp. 158-70 e SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões: Subsídios para uma história dos Congressos de Cinema*. São Paulo: 1981 [mimeo].

⁶⁵⁰ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 161.

⁶⁵¹ BERARDO, Rubens. “Parlamento de graça”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 mar 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Berardo diz mais: que o Instituto vai acabar sendo “um aquário de empregos” e que é necessário diferenciar “o técnico do produtor”. Este último é que tem de ser ouvido, pois constitui “o princípio e o fim da indústria cinematográfica”. E alerta, mirando mais em Vargas do que em Cavalcanti: “A impressão que temos disso tudo é que algo anda errado, tremendamente errado.”⁶⁵² No entanto, como evitar que as atenções convergissem todas para Cavalcanti e o projeto do INC?

O exame da participação de Rubens Berardo na polêmica sobre o projeto de criação do Instituto Nacional do Cinema, travada entre o jornalista Danton Jobim, diretor redator-chefe do *Diário Carioca*, e o poeta e diplomata Vinícius de Moares, então cronista de cinema em *Última Hora*, é bastante esclarecedor quanto à estratégia dos produtores.

A própria indefinição na imprensa em torno do nome que teria esse órgão – Conselho ou Instituto⁶⁵³ – faz Jobim confundir os projetos e, em um artigo dominical intitulado “*Intermezzo* cinematográfico”, ele fala indistintamente tanto daquele elaborado pela equipe de Alberto Cavalcanti quanto do substitutivo de Brígido Tinoco, como se os dois fossem um só. Mas na argumentação do redator-chefe do *Diário Carioca* o que interessa não é propriamente o cinema, e sim atacar Getúlio Vargas, relacionando-o à imagem do ditador que só governa por meio de leis e decretos. Acusa os cineastas de se valerem disso e, em vez de usarem o prestígio de Cavalcanti para levantar recursos na iniciativa privada, preferirem pleitear leis e controlar a distribuição de filmes virgens, ditando assim quem poderia ou não filmar. Em suma, nas palavras de Jobim,

O Conselho Nacional do Cinema seria uma ditadura odiosa afugentando capitais e desacoroçoando os que já começaram a por os alicerces de uma produção brasileira decente e viável. Não é possível que a mania de resolver tudo por meio de leis e decretos venha prestar mais esse desserviço aos verdadeiros interesses do cinema nacional.⁶⁵⁴

⁶⁵² BERARDO, Rubens. “Parlamento de graça”, cit.

⁶⁵³ O próprio Cavalcanti chegou a se referir ao seu projeto como Conselho Nacional de Cinema. Cf. “NÃO interessa aos *trusts* exibidores o progresso real do cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 19 jul 1951, p. 06. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁵⁴ JOBIM, Danton. “*Intermezzo* cinematográfico”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 29 jul 1951, p. 01.

A primeira resposta a aparecer na imprensa foi a de Rubens Berardo. Dois dias depois da publicação do artigo de Jobim, Berardo leu um comentário na Rádio Emissora Continental que foi transcrito no *Diário Popular* e na *Última Hora*. No parágrafo introdutório ao comentário, Berardo é apresentado (ou se apresenta em terceira pessoa) como “uma das figuras mais competentes do cinema e do rádio nacionais”. Em sua fala propriamente dita, coloca-se como “um dos homens que neste país acredita no cinema nacional e que ali, no coração de Laranjeiras, tem seu capital empatado num *studio*”.⁶⁵⁵

De forma hábil, Berardo identifica “dois aspectos” no texto de Jobim, o primeiro de ordem técnica e o segundo, política. Berardo não discute o segundo aspecto, prefere ater-se à questão estritamente cinematográfica. Aparentemente, também confunde o projeto de Cavalcanti com o de Brígido Tinoco ao considerar “prematureo um ataque ao futuro Conselho Nacional de Cinema, já que este ainda evolui pelas comissões do Legislativo à mercê das sugestões que está recebendo de todos os interessados”.⁶⁵⁶

Afirmando não ter “procuração” para defender Cavalcanti, Berardo procura dissociá-lo da figura de Vargas: “ele não foi trazido para o Brasil pelo senhor Getúlio Vargas, mas para cá veio por sua conta antes do advento do atual governo [...]”. Contudo, sendo Cavalcanti “um bom técnico na matéria” como é, “muito embora tenha os seus erros”, a sua vinda tinha de ser acolhida “por todos os amigos do cinema nacional como auspiciosa”.⁶⁵⁷

Mas Berardo também não está disposto a discutir sobre Cavalcanti ou o projeto do Conselho/Instituto. Interessa-o promover a reforma da lei de obrigatoriedade e atacar o setor da exibição:

Não podemos prescindir da colaboração de penas ilustres como a sua [de Danton Jobim], e estou certo que quando Vossa Senhoria compreender que uma lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura, como insinua, então verá que ela será uma arma contra a maioria dos exibidores, que representam um verdadeiro *trust*

⁶⁵⁵ BERARDO, Rubens. “Resposta a Danton Jobim: ‘A lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura’”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 ago 1951, p. 05.

⁶⁵⁶ BERARDO, Rubens. “Resposta a Danton Jobim: ‘A lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura’”, cit.

⁶⁵⁷ BERARDO, Rubens. “Resposta a Danton Jobim: ‘A lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura’”, cit.

na matéria – verdadeiros inimigos do desenvolvimento da mais nova e talvez mais promissora das nossas indústrias.⁶⁵⁸

É possível que a fala de Berardo tivesse sido simplesmente ignorada por Jobim, se no dia seguinte não saísse publicada, em *Última Hora*, a resposta de Vinícius de Moraes ao redator-chefe do *Diário Carioca*. Afinal, é Vinícius quem finalmente esclarece a confusão entre Conselho e Instituto, até porque o poeta fazia parte da equipe de Cavalcanti que estava elaborando o documento, e – ao contrário de Berardo – não se esquivava da discussão ideológica e política. O estilo elegante e irônico de Vinícius, dirigindo-se a Jobim como quem escreve uma carta a um amigo pessoal, certamente contribuiu ainda mais para acender a polêmica:

[...] sendo você um velho militante nas hostes liberais, só muito dificilmente se poderia compreender que o ataque ao ainda fetal Instituto Nacional do Cinema pudesse partir de você – contra uma entidade planejada nos moldes mais liberais do mundo.⁶⁵⁹

Acusando Jobim de desconhecer os “verdadeiros problemas do cinema nacional”, contesta a classificação dada ao projeto do Instituto Nacional do Cinema de “ditadura cinematográfica”. Vinícius questiona: é ditadura propor fiscalização para o cumprimento das leis; proteger direitos autorais; incentivar a formação de boas equipes técnicas; estabelecer padrões técnicos adequados; educar projetoristas; organizar um sistema de distribuição de filme virgem para evitar o mercado negro; fazer censura não apenas moral mas também em moldes “qualitativos”?⁶⁶⁰

E Jobim responde: “É”.⁶⁶¹ Ao voltar ao assunto do – agora sim – Instituto Nacional do Cinema, o redator-chefe do *Diário Carioca* tem como foco Vinícius de Moraes, mencionando apenas de passagem o artigo de Berardo, que Jobim considera escrito “em termos amáveis, porém veementes”. É a única referência mais extensa ao proprietário da Flama; de resto, Jobim mira em Vinícius e sustenta a argumentação do caráter ditatorial do Instituto, pois em nenhum governo verdadeiramente democrático é

⁶⁵⁸ BERARDO, Rubens. “Resposta a Danton Jobim: ‘A lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura’”, cit.

⁶⁵⁹ MORAES, Vinícius de. “Bilhete a Danton Jobim”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 02 ago 1951, p. 05.

⁶⁶⁰ MORAES, Vinícius de. “Bilhete a Danton Jobim”, cit.

⁶⁶¹ JOBIM, Danton. “Ditadura, sim senhor!” *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 04 ago 1951, p. 01.

possível “estabelecer cânones estéticos”. E do ataque a Vargas, passa-se sem transição ao anticomunismo:

Se admitirmos que o governo tem o direito de impor padrões artísticos para os diretores de filmes, teremos de topiar sem protesto, que ele os estabeleça, amanhã, para os arquitetos, escultores, pintores, ou romancistas, como se faz na União Soviética.⁶⁶²

Embora praticamente desprezado por Jobim na resposta que este endereça a Vinícius de Moraes, Berardo continua a conversa publicando, em *Última Hora*, no dia 07 de agosto, a transcrição de um novo comentário lido no dia anterior ao microfone da Rádio Emissora Continental. Desta vez, Berardo também aparentemente procura desfazer a confusão entre o projeto do Instituto Nacional do Cinema, levado à frente por Cavalcanti, e o “anteprojeto [que] dormiu [...] até agora pelas comissões da Câmara”, com o qual Cavalcanti nada tinha a ver. Mas a indefinição no fundo continua: afinal, que “anteprojeto” é esse? Seria o substitutivo de Brígido Tinoco? Berardo não especifica. E continua a bater na sua tecla preferida: “A nós, produtores, o que realmente interessa é fazer com que se faça cumprir o que em todos os países existe – a exibição no território nacional dos seus filmes com suas respectivas arrecadações.”⁶⁶³

Como era de se esperar, Jobim não se digna a responder, e entre eles morre aí a polêmica em torno do INC. Mas no dia seguinte, cumprindo promessa firmada em sua fala no rádio, Berardo transcreve na íntegra o texto do tal “anteprojeto” que “realmente” interessava aos produtores, e se verifica que não se tratava do substitutivo de Brígido Tinoco, ou de qualquer outra versão do Conselho Nacional do Cinema, mas justamente do texto elaborado pela “Comissão Flama-Cooperativa” para uma nova portaria em substituição à atual.

Da parte de Berardo, portanto, a confusão em torno dos projetos era proposital, e nada tinha de ingênua a sua insistência em seguir falando com um desinteressado Danton Jobim. Agindo dessa forma, Berardo ao mesmo tempo afastava Cavalcanti da paternidade da nova portaria a ser aprovada pelo presidente, capitalizava as atenções voltadas à polêmica em torno do Instituto Nacional do Cinema, divulgava o texto da nova portaria como se fosse um documento quase oficial e de quebra ainda associava a

⁶⁶² JOBIM, Danton. “Ditadura, sim senhor!”

⁶⁶³ BERARDO, Rubens. “Cumprimento da lei – É o que interessa aos produtores”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 07 ago 1951, p. 02.

simples reivindicação dos produtores pelo aumento da lei de obrigatoriedade ao projeto mais amplo do Conselho Nacional do Cinema, versão Brígido Tinoco. O que importava, enfim, era criar um “fato”.

O foco deste capítulo, contudo, não é o projeto do INC ou a figura polêmica de Alberto Cavalcanti. Ainda que ambos tenham galvanizado o meio cinematográfico durante todo o ano de 1951, o que interessa examinar, aqui, é a mobilização dos produtores cariocas em torno da reforma da lei de obrigatoriedade, que culminou na assinatura do Decreto nº 30.179/51 e na conseqüente disputa entre esses mesmos produtores e o setor exibidor. Esse é o contexto em que será formulada, como medida máxima de conciliação, a criação de um “circuito independente” incluindo produtores, distribuidores e exibidores.

6. 2. Os produtores se organizam

Durante os meses de janeiro e fevereiro de 1951, houve uma intensa movimentação por parte dos produtores sediados no Rio de Janeiro com o objetivo de fortalecer não apenas a Cooperativa Cinematográfica Brasileira, cujo diretor-superintendente era João Tinoco de Freitas, mas sobretudo o Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, entidade representativa dos produtores, apenas nominalmente presidida por Adhemar Gonzaga. A idéia era ganhar peso político para, através de uma comissão, pleitear junto ao novo governo a alteração e o cumprimento da lei de obrigatoriedade para o filme brasileiro. Note-se que, embora continuasse a existir, a Associação do Cinema Brasileiro, presidida por Moacyr Fenelon, encontrava-se àquela época totalmente esvaziada. Quanto ao Sindicato, existente desde 1943, há muito que não recebia contribuições dos associados.⁶⁶⁴ Cumpre também assinalar o surgimento, naquele mesmo período, da Associação dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica, presidida pelo fotógrafo Roberto Cavalier, que igualmente tinha interesse em se tornar um sindicato.

⁶⁶⁴ Já em 1947, Luiz de Barros se queixava: “O sindicato que aí existe, sindicato dos produtores, nem sede tem. Os seus componentes se reúnem, quando se reúnem, o que geralmente se dá por milagre, na sede da Confederação das Indústrias. E, perdoe a indiscrição, quando alguns se reúnem, então, é sobretudo para falarem mal dos ausentes!” BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 11 jan 1947, p. 06.

Duas reuniões, ocorridas em 26 de janeiro e em 12 de fevereiro de 1951, foram decisivas para estruturar um plano de ação.⁶⁶⁵ Ambas tiveram como palco os estúdios da Flama, ainda antes da inauguração oficial dos mesmos, onde se iniciou a elaboração de um novo texto que substituísse a portaria nº 3/50, então em vigor. No primeiro encontro compareceram produtores não só do Rio de Janeiro como de São Paulo, “representantes da Maristela”.⁶⁶⁶ Além do sempre presente Manoel Jorge, participaram dessas reuniões Adhemar Gonzaga; João Tinoco de Freitas; Moacyr Fenelon; Rubens Berardo; Roberto Cavalier; o advogado da Associação do Cinema Brasileiro, Arnaldo de Farias; os produtores Luiz de Barros, Jayme de Andrade Pinheiro, Alexandre Wulfes, Genil Vasconcelos, Affonso Campiglia e Mário Falaschi, que curiosamente é apresentado, na reportagem que dá conta dessas informações, como sendo “da Brasília Distribuidora”, empresa que, como já foi visto anteriormente, pertencia a Berardo⁶⁶⁷.

Em suas anotações particulares, Adhemar Gonzaga denomina o grupo responsável pela elaboração desse documento de “Comissão Flama-Cooperativa”.⁶⁶⁸ No dia 16 de fevereiro, uma reunião no Sindicato anistiu os devedores, estabelecendo uma nova mensalidade.⁶⁶⁹ Afastando-se Gonzaga da presidência, assumiu Campiglia o comando provisório do Sindicato.

O que os produtores pretendiam era relativamente simples: uma nova portaria substituindo a que já existia. Mais uma vez, o que interessava era a aplicação da proporcionalidade. É Moacyr Fenelon quem argumenta: “Há [...] circuitos de cinemas que exibem, por ano, 380 filmes estrangeiros e 6 nacionais e há os que exibem 52 estrangeiros e 6 nacionais. A desproporção é evidente.”⁶⁷⁰

Os membros da “Comissão Flama-Cooperativa” encarregados de elaborar o texto dessa nova portaria foram escolhidos em votação secreta, e tinham como compromisso, após a elaboração de um memorial, convocar uma assembléia geral para aprovar o documento, o que foi feito no dia 26 de fevereiro. Foi uma reunião concorrida, pois além dos produtores ligados ao Sindicato e à Cooperativa,

⁶⁶⁵ Cf. JORGE, Manoel. “História em quadrinhos do decreto nº 30.179”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 14 jan 1952, p. 4. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁶⁶ É provável que o projeto de Arthur Audrá tenha nascido daí.

⁶⁶⁷ JORGE, Manoel. “Atenção, srs. exibidores!... Está em vigor um novo decreto de proteção ao nosso cinema”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 20 nov 1951, pp. 01-2.

⁶⁶⁸ Cf. GONZAGA, Adhemar. Anotações datilografadas e manuscritas. Documento pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁶⁹ GONZAGA, Adhemar. Anotações datilografadas e manuscritas, cit.

⁶⁷⁰ “REIVINDICAÇÃO dos produtores cinematográficos nacionais”. *S. veículo*. São Paulo: 16 fev 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

compareceram também “representantes do *trust* dos exibidores”.⁶⁷¹ Nessa reunião, aprovou-se o texto final, que, no mês seguinte, foi entregue por Affonso Campiglia diretamente ao presidente Getúlio Vargas, em uma reunião à qual compareceram “em massa” os produtores.⁶⁷²

Durante essa audiência no Palácio do Catete, Campiglia criticou a criação do Instituto Nacional do Cinema, pois isso poderia atrasar em “cerca de dois anos” o estabelecimento das “medidas de benefício prático” que estavam sendo pleiteadas pelos produtores. De acordo com o cronista Jonald, que relatou a reunião em *A Noite*, o apelo dos produtores “foi recebido com ampla simpatia pelo Presidente”.⁶⁷³

Entre abril e agosto de 1951, o “memorial” passou das mãos de Getúlio Vargas para o ministro da Justiça, Francisco Negrão de Lima; este o encaminhou ao chefe da Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública, general Ciro de Rezende, que, por sua vez, despachou para o chefe do Serviço de Censura, Mello Barreto Filho.⁶⁷⁴ A decisão estava novamente nas mãos da mesma autoridade que, um ano antes, havia baixado a portaria nº 03/50.

No texto introdutório do documento, os dois pontos centrais de interesse para os produtores vinham logo em destaque. Era necessário

[...] facilitar o controle e [a] fiscalização sobre o cumprimento das leis de garantia à produção cinematográfica nacional e [...] aumentar a cota de exibição obrigatória de filmes nacionais *nos cinemas que consomem maior quantidade de filmes estrangeiros* [...] ⁶⁷⁵ [grifos meus]

O ante-projeto compunha-se de 15 artigos e estabelecia, entre outras medidas, que os cinemas fossem obrigados a exhibir filmes brasileiros de longa-metragem “na proporção mínima e intercaladamente de um nacional por oito estrangeiros”. Para efeitos de fiscalização, exigia-se uma série de documentos comprobatórios do cumprimento da lei (recibos, programas, cópias de fatura, comprovantes de despesas

⁶⁷¹ BERARDO, Rubens. “Perdem tempo os exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 24 set 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁶⁷² Cf. JONALD. “Os produtores apelaram diretamente para o presidente”. *A Noite*. Rio de Janeiro: [12] abril 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁷³ JONALD. “Os produtores apelaram diretamente para o presidente”, cit.

⁶⁷⁴ BERARDO, Rubens. “Perdem tempo os exibidores cinematográficos”, cit.

⁶⁷⁵ Cf. BERARDO, Rubens. “Controle da lei para garantir a produção do cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 08 ago 1951, p. 06.

etc.). Além disso, atribuía-se ao Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro o caráter de órgão representativo da classe para interlocução com o setor de exibição. Um dado curioso é que, pela primeira vez, se incluía nas penalidades previstas não apenas o produtor e o exibidor, mas também o distribuidor. A intenção era atingir o “truste” de Luiz Severiano Ribeiro Júnior.⁶⁷⁶

Apresentado aos leitores como “assistente dos assuntos externos do Departamento de Opinião Política da Emissora de Rubens Berardo”, Manoel Jorge concedeu, em agosto de 1951, uma interessante entrevista a Joaquim Menezes, publicada na *Folha Carioca*, que ilustra com clareza as expectativas dos produtores em torno da aprovação dessas medidas. Já nesse momento, cogita-se de um “decreto”, e não apenas de uma simples portaria, e também se fala na criação de uma comissão oficial para cuidar dos interesses da classe:

Um simples decreto-executivo, de uns poucos artigos, resolveria a primeira parte da questão: até que entre em funcionamento o Conselho Nacional de Cinema, existirá, no Serviço de Censura de Diversões Públicas, uma Comissão de Cinema Brasileiro; a Comissão cuidará de toda a parte relacionada com o filme nacional, promovendo a aplicação das medidas em vigor, sua fiscalização e estudo das alterações necessárias, bem como revendo e atualizando o projeto do Conselho; a Comissão, que exercerá sua atribuição sem prejuízo para os cofres públicos, [seria] formada por representantes de entidades conforme esse decreto.⁶⁷⁷

Mas quais representantes de quais entidades? Ora, responde Manoel Jorge, poderiam ser nomes ligados à Associação do Cinema Brasileiro, à Cooperativa Cinematográfica Brasileira, ao Sindicato dos Produtores Cinematográficos, à Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, além de uma outra entidade ainda em formação, o Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica.⁶⁷⁸ Ou seja, tratava-se de “oficializar” a “Comissão Flama-Cooperativa”, transformando-a em uma Comissão de Cinema Brasileiro.

⁶⁷⁶ Cf. texto do memorial nos Anexos.

⁶⁷⁷ JORGE, Manoel. *Apud.* MENEZES, Joaquim. “Amparo ao cinema brasileiro”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 02 ago 1951, p. 04.

⁶⁷⁸ JORGE, Manoel. *Apud.* MENEZES, Joaquim. “Amparo ao cinema brasileiro”, cit. O cronista fala em Sindicato, mas a entidade ainda tinha o estatuto de Associação.

Manoel Jorge afirma ainda que, sendo o atual regulamento “quase uma coletânea de toda a legislação em defesa do cinema brasileiro”, era no Serviço de Censura e não no futuro Conselho Nacional do Cinema que residia o “ponto nevrálgico” da questão. O Conselho em si era um bom projeto e deveria ser incentivado, mas o mais grave era “o desrespeito ostensivo à lei de obrigatoriedade e a cegueira completa por parte da fiscalização”.⁶⁷⁹

Informado de que o “Memorial do Sindicato”, como agora vinha sendo chamado o texto da nova portaria, estava em vias de ter seu estudo finalizado pelo chefe da Polícia do Departamento Federal de Segurança Pública e pelo ministro da Justiça, Rubens Berardo voltou ao assunto, em seu comentário radiofônico *Fatos em Foco*, na Emissora Continental, afirmando que os produtores tinham motivos de sobra para acreditarem em um bom resultado:

Sob a presidência do Senhor Getúlio Vargas [...] as esperanças dos produtores encontraram guarida ampla, e Sua Excelência, tão pronto teve em mãos o Memorial do Sindicato, encaminhou-o para o devido estudo. Esse estudo atinge agora o seu término e, com este acontecimento, uma onda justa de otimismo renasce entre os produtores, dia a dia mais convencidos de que, com a execução da lei, todas as perspectivas boas serão abertas para o cinema nacional.⁶⁸⁰

Entrementes, mobilizaram-se os exibidores, através do Sindicato das Empresas Cinematográficas Exibidoras do Rio de Janeiro, telegrafando ao presidente Vargas e solicitando uma audiência com o ministro da Justiça. Na época – final do mês de agosto – o “Memorial do Sindicato” estava justamente nas mãos do ministro, já com o parecer favorável de Mello Barreto Filho, chefe do Serviço de Censura. Faltava, portanto, ser novamente encaminhado ao presidente Vargas. Assim que soube da intenção do ministro de receber os exibidores, Berardo prontamente interveio através do microfone da Continental, acusando os primeiros de tentarem atrasar a aprovação do projeto:

Desejo chamar atenção do sr. ministro Negrão de Lima sobre este assunto, para que os produtores não venham a ser prejudicados com uma demora que somente poderá

⁶⁷⁹ JORGE, Manoel. *Apud.* MENEZES, Joaquim. “Amparo ao cinema brasileiro”, cit.

⁶⁸⁰ BERARDO, Rubens. “Justo otimismo entre os produtores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 22 ago 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

interessar aos exibidores. [...] Essa é uma matéria que interessa tão somente a nós, produtores, e os exibidores nela estão aparecendo tão apenas para prejudicarem e sonegarem [*sic*] aquilo que interessa realmente à nossa indústria cinematográfica.⁶⁸¹

Negrão de Lima hesitou. Em seguida propôs uma solução aparentemente menos preocupante para os produtores: em vez de receber apenas os donos de cinemas, podia-se propor uma mesa-redonda reunindo exibidores e produtores para discutir interesses comuns. Escaldado pela péssima experiência da mesa-redonda na Rádio Emissora Continental, em maio do ano anterior,⁶⁸² Berardo imediatamente rechaçou, em novo comentário radiofônico transcrito em *Última Hora*, a sugestão do ministro, voltando à carga contra os exibidores que estariam, assim, revelando as intenções ocultas de retardar “a assinatura do projeto de lei que se propõe assentar a indústria cinematográfica nacional sobre bases realmente firmes e justas.” E justifica seu posicionamento:

Não sou intransigente e sempre busquei orientar-me dentro das sendas do bom senso, mas não posso admitir que essa medida [a mesa-redonda] tenha o consentimento direto do Senhor Ministro da Justiça, já que ela repercute tão somente em prejuízo de uma classe, que, dentro do espírito da lei, sempre foi prejudicada pelos exibidores e que nas poucas vezes em que houve mesa redonda entre as duas classes, nada de objetivo e construtivo resultou. Por esse motivo sou contrário a qualquer entendimento.⁶⁸³

Cinco dias depois, novo aviso ao ministro Negrão de Lima pela Rádio Emissora Continental: se a mesa-redonda entre exibidores e produtores realmente houver, isso será um “rude” e “insanável prejuízo” para a indústria cinematográfica brasileira. O pronunciamento de Berardo tinha essa urgência porque o “Memorial do Sindicato” estava prestes a voltar às mãos do presidente Vargas e, “tudo indica”, tinha fortes chances de ser “transformado em lei”, já que havia ganho um parecer totalmente favorável do Departamento Federal de Segurança Pública. Berardo argumenta, em vista disso, que os exibidores estavam perdendo tempo ao tentar barrar a aprovação do

⁶⁸¹ BERARDO, Rubens. “Procuram os exibidores prejudicar os interesses da cinematografia nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 30 ago 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁶⁸² Cf. Capítulo 4.

⁶⁸³ BERARDO, Rubens. “Ainda os exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 18 set 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

projeto. Até porque entre os produtores reinava uma “inquebrantável” união. E o projeto de fortalecimento do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro fica evidente no elogio de Berardo a Affonso Campiglia:

[...] temos à frente do Sindicato a figura incorruptível desse ótimo companheiro que é o sr. Affonso Campiglia, que pelo seu passado laborioso é um dos líderes da classe e que como todos nós, produtores, compreende a necessidade [da] modificação [da lei], que ora se busca, através dos caminhos tortuosos da desarmonia, protelar ou mesmo soterrar definitivamente.⁶⁸⁴

A mesa-redonda não aconteceu. Quase dois meses depois, na tarde do dia 05 de novembro de 1951, oficialmente o “Dia do Cinema Brasileiro”, o Salão de Despachos do Palácio do Catete foi tomado por uma “numerosa comissão de trabalhadores, artistas e dirigentes de entidades representativas da classe”⁶⁸⁵, do Rio e de São Paulo. Entre outros, destacava-se Affonso Campiglia, presidente em exercício do Sindicato das Empresas Cinematográfica do Rio de Janeiro, seguido de uma série de outros presidentes: João Tinoco de Freitas, da Cooperativa Cinematográfica Brasileira; Moacyr Fenelon, da Associação do Cinema Brasileiro; Carlos Ortiz, da Associação dos Jornalistas de Cinema; Ricardo Castelo, do Sindicato das Empresas Cinematográficas de São Paulo; e Roberto Cavalier, da Associação dos Trabalhadores na Indústria Cinematográficas.⁶⁸⁶

O primeiro a falar foi Arnaldo de Farias.⁶⁸⁷ Dirigindo-se ao presidente da República em nome de todos os produtores ali presentes, Farias pediu que o “Memorial do Sindicato”, elaborado no começo do ano e unanimemente aprovado pela classe, fosse enfim aprovado: restava apenas a assinatura do presidente. Luiz de Barros ponderou que “o problema estava tão somente na aplicação das medidas de amparo de que o próprio

⁶⁸⁴ BERARDO, Rubens. “Perdem tempo os exibidores cinematográficos”, cit.

⁶⁸⁵ “CONTRA o boicote aos filmes nacionais”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁸⁶ “NO Catete os homens do cinema nacional”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951, pp. 01 e 04. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁸⁷ Farias era consultor jurídico da Cine-Produções Fenelon e foi, juntamente com Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, José Carlos Burle e Nelson Schultz, um dos fundadores da Atlântida - Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., tendo redigido com Alinor o famoso “Manifesto da Atlântida”. Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 119; e SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 148 (nota 240).

presidente fora o precursor”. E Campiglia complementou: o que se pedia era apenas a correção do regulamento vigente.⁶⁸⁸

Finalmente com a palavra, Getúlio Vargas recordou a longa tradição que o unia aos que ali estavam pleiteando aquelas medidas. E declarou: “O que os senhores pedem é muito simples e perfeitamente justo. Amanhã mesmo irei falar com o ministro da Justiça e garanto-lhes que o decreto será ‘desencantado’”. Foi efusivamente aplaudido.⁶⁸⁹

Em seguida, um a um, os produtores, técnicos e artistas presentes no Salão de Despachos cumprimentaram o presidente, em longo desfile de apertos de mão. Getúlio foi extremamente cordial com todos, mais ainda com Marly Sorel, uma das atrizes do filme *Maria da Praia* (Paulo Wanderley, 1951), que acabara de ser eleita, em um concurso promovido pelo *Diário Popular*, a “Mais Linda Eleitora de Getúlio Vargas”.⁶⁹⁰

Em momento propício, e como sempre munido de um microfone, Manoel Jorge cercou o presidente: “O futuro do cinema brasileiro está nas mãos de Vossa Excelência. Confiamos, porque o presidente Getúlio Vargas nunca nos decepcionou!” Vargas sorriu e retrucou: “O que depender de mim, o cinema brasileiro o terá!”⁶⁹¹

Não foi essa a única vez que Marly Sorel serviu como “isca”. Cinco dias depois do encontro no Salão de Despachos, Getúlio Vargas estava novamente ao lado de sua “mais linda” eleitora, prestigiando o filme *Maria da Praia* em uma sessão especial na cabine do Palácio do Catete. Além de Marly, também marcava presença junto ao presidente Dinah Mezzomo, futura Rainha do Cinema Brasileiro, e atriz principal do filme de Paulo Wanderley. E, claro, Manoel Jorge, que não perdeu a chance de relembrar ao presidente a urgência em assinar o decreto.⁶⁹²

A feição festiva desse processo angustiante de espera pela aprovação do novo regulamento continuou, quase uma semana após a sessão de *Maria da Praia*, com outra exibição privada para o presidente Vargas, também na cabine do Palácio do Catete. Desta vez, projetou-se o novo filme produzido pela Flama, *Milagre de amor* (Moacyr

⁶⁸⁸ “NO Catete os homens do cinema nacional”, cit., p. 01.

⁶⁸⁹ “VARGAS e o cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁹⁰ “NO Catete os homens do cinema nacional”, cit., p. 04.

⁶⁹¹ “NO Catete os homens do cinema nacional”, cit., p. 04.

⁶⁹² Cf. JORGE, Manoel. “História em quadrinhos do decreto nº 30.179”, cit.

Fenelon, 1951), com as presenças da estrela Fada Santoro e da estreante Patrícia Lacerda, a bela neta de Coelho Neto.⁶⁹³

Em 19 de novembro de 1951 Getúlio Vargas e Francisco Negrão de Lima assinam o Decreto nº 30.179. No dia seguinte, a vitória foi comemorada em um restaurante na Cinelândia com um grande “almoço de regozijo dos produtores”, ao qual compareceu quase todo o cinema carioca, de William Schocair a Andrea de Robillant; de Plínio Campos a Vittorio Verga; de Affonso Campiglia a Manoel Jorge; de Adhemar Gonzaga a Aníbal Pinto de Paiva; de Luiz de Barros a Jayme de Andrade Pinheiro; de Moacyr Fenelon aos irmãos Eurides e Alípio Ramos.⁶⁹⁴

Mas, uma vez aprovado o decreto, os produtores agora se voltavam para três preocupações básicas: a primeira delas era como fiscalizar o cumprimento da lei; a segunda, como tornar o sindicato dos produtores a principal entidade representativa da classe. E, por fim, como lidar com a reação dos exibidores, que certamente viria – mais cedo ou mais tarde.

6. 3. Os “grandes” e os “pequenos”

As primeiras manifestações contrárias ao Decreto nº 30.179/51 não partiram dos exibidores do Rio de Janeiro, mas de São Paulo, através de Mansueto De Gregório, presidente do Sindicato das Empresas Cinematográficas Exibidoras daquele estado, que, de acordo com a *Tribuna da Imprensa*, controlava cerca de 500 salas de exibição.⁶⁹⁵

Uma semana após a promulgação do decreto, De Gregório concedeu uma enfática entrevista ao jornal *O Tempo*, na qual advertia o público de que “a hora dos aventureiros do cinema chegou, pois a superprodução de filmes medíocres” começaria em breve. E ele prossegue:

Praticamente [...] os lançadores não serão prejudicados com o decreto, pois a maioria deles já programa um filme nacional dentre cada oito que exhibe. Mas e os cinemas de bairro? E os cinemas do interior? Sei de inúmeras cidades que trocam de programa diariamente. Com o novo decreto, portanto, passando um filme nacional por semana,

⁶⁹³ Cf. JORGE, Manoel. “História em quadrinhos do decreto nº 30.179”, cit.

⁶⁹⁴ Cf. JORGE, Manoel. “Atenção, srs. exibidores!... Está em vigor um novo decreto de proteção ao nosso cinema”, cit., p. 01.

⁶⁹⁵ “500 cinemas ameaçados de fechar”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 13 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

serão obrigados a exibir cerca de 45 por ano. E existe produção na indústria cinematográfica correspondente a esse elevado número de filmes? Daí minha afirmativa de que uma ‘onda’ de filmes medíocres e imorais campeará logo.⁶⁹⁶

As declarações de De Gregório vão ganhando repercussão nos jornais à medida em que começa a ser alardeada, por conta do decreto, a ameaça de fechamento de 500 cinemas em todo o território nacional. O objetivo era causar comoção popular. O dirigente do Circuito de Cinemas Católicos do Brasil também afirma que “70 cinemas de 35 milímetros [poderiam] sumir” de uma hora para outra, se fossem obrigados a “exibir pornografias”. O mesmo ocorreria com mais de 45 casas de 16mm, igualmente ameaçadas pelo decreto.⁶⁹⁷ Esse problema afeta a “própria indústria”, como afirma De Gregório em outra entrevista, e não apenas os exibidores. Mas a classe já estava se mobilizando:

[...] em representação de mais de cem exibidores de filmes de todo o Estado, chefiados pelo Sindicato, iremos ao Rio de Janeiro, onde nos juntaremos aos exibidores cariocas, baianos e do Rio Grande do Sul, representando um total de dois mil cinemas, a fim de entregarmos um memorial ao presidente da República, demonstrando a inoportunidade e as incongruências do decreto em questão.⁶⁹⁸

De fato, no dia 16 de dezembro de 1951, portanto quase um mês após a promulgação do Decreto nº 30.179/51, uma numerosa comissão representando 1.800 cinemas e formada por exibidores de São Paulo, Rio Grande do Sul, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro e Paraná, liderados pelos presidentes dos Sindicatos das Empresas Cinematográficas Exibidoras do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Rio Grande do Sul, respectivamente Nelson Cavalcanti Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello, reuniu-se com o ministro da Justiça, Negrão de Lima, e fez a entrega de um memorial pedindo modificações no texto da lei.⁶⁹⁹ O que os exibidores

⁶⁹⁶ “SERIA prejudicial ao cinema do Brasil”. *O Tempo*. São Paulo: 25 nov 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁹⁷ “500 cinemas ameaçados de fechar”, cit.

⁶⁹⁸ “PREJUDICIAL à própria indústria o decreto que regula a exibição de filmes nacionais”. *Diário de São Paulo*. São Paulo: 18 fev 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁶⁹⁹ Cf. “UM filme nacional por oito estrangeiros”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 17 dez 1951, p. 02; e “NÃO são contrários aos filmes nacionais”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 20 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

argumentavam nesse documento – incapacidade da produção brasileira em cumprir o decreto; má qualidade dos filmes – não era novidade; o aspecto realmente novo é que pela primeira vez se apresentava como principal prejudicada a categoria dos “pequenos exibidores”, isto é, os que projetavam vários filmes por semana.

Dois dias depois do encontro com Negrão de Lima, os exibidores foram ao Palácio do Catete, para enfim entregar ao presidente Vargas o memorial assinado por Nelson Cavalcanti Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello. Só foram recebidos no Salão de Despachos após uma longa espera⁷⁰⁰, pouco depois das nove horas da noite, quando o último dos cerca de 50 deputados e senadores que há cinco horas estavam reunidos com o presidente, finalmente se despediu.⁷⁰¹

O advogado dos Sindicatos das Empresas Cinematográficas Exibidoras, Rocha Moreira, foi quem expôs ao presidente a razão daquela audiência extraordinária, e ele foi bastante claro:

[...] o pequeno exibidor, de acordo com o decreto [...] está obrigado a passar filmes nacionais em suas salas de projeção na mesma proporção que os grandes exibidores, isto é, uma película nacional por oito estrangeiras, sem levar em conta que há cinemas que mudam seus filmes quase diariamente.⁷⁰²

De acordo com a coluna “O dia do presidente”, escrita por Luís Costa, repórter que cobria diariamente os acontecimentos palacianos para a *Última Hora*,⁷⁰³ Getúlio ouviu a todos, ponderou o pedido de alteração no decreto, não disse que sim nem que não. O seu propósito, declarou aos visitantes, era e continuava sendo “o de amparar, por todos os meios, o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira.” O recente decreto, nesse sentido, só fazia cumprir uma lei de resto já existente. “De qualquer

⁷⁰⁰ “ALTERAÇÕES sugeridas para o ‘Decreto de proteção ao cinema nacional’.” *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 20 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁷⁰¹ Cf. “OS EXIBIDORES atacam à noite”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 19 dez 1951, p. 03; e “ALTERAÇÕES sugeridas para o ‘Decreto de proteção ao cinema nacional’.”, cit.

⁷⁰² “NO Catete os exibidores cinematográficos”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 19 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁷⁰³ Em suas memórias, Samuel Wainer afirma que Luís Costa, “talentoso jornalista piauiense”, “entrava no Palácio do Catete às oito da manhã e só voltava à redação quando o jornal estava no limite do horário para o fechamento da edição”, e que “Políticos ofereciam fortunas [...] para ter seu nome ali citado”. WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. Memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 144.

forma, – acrescentou – irei estudar as alegações dos exibidores, nada podendo prometer antes desse estudo”.⁷⁰⁴

Gazeta de Notícias apresenta uma versão diferente: afirma que “os representantes dos pequenos exibidores saíram encantados do Catete”, pois o presidente Vargas havia prometido sustar o decreto temporariamente.⁷⁰⁵ O jornal baseava-se nas declarações de Nelson Cavalcanti Caruso, presidente do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro, Luiz Gonçalves Ribeiro, João Chiurco e Vicente Pacheco, os dois últimos proprietários de salas em São Paulo. Caruso foi o “porta-voz” do grupo:

[...] absolutamente, não somos contra o cinema nacional. [...] Temos indubitavelmente que proteger a indústria cinematográfica brasileira, mas sem que tenhamos nós, os pequenos exibidores, prejuízos que decorreriam de certas interpretações.⁷⁰⁶

Expondo em seguida as modificações propostas pelo memorial entregue ao presidente Vargas, dentre as quais a principal dizia respeito à colocação de um filme brasileiro após oito *semanas* de exibição de filmes estrangeiros, isto é, mantendo a média de dois filmes por quadrimestre independente da quantidade de filmes estrangeiros exibidos em cada semana, Caruso chama a atenção para o fato de que essas modificações de fato “só [poderiam] ser efetivadas por intermédio da promulgação de outro Decreto”.⁷⁰⁷

⁷⁰⁴ “OS EXIBIDORES atacam à noite”, cit.

⁷⁰⁵ “NÃO são contrários aos filmes nacionais”, cit. Essa versão é sustentada também pela oposicionista *Tribuna da Imprensa*: “O sr. Vargas, em palestra com os exibidores, ao receber o memorial, disse que tudo faria para uma nova solução, em vista do caso surgido com os cinemas de pequena [sic] programação”. “ALTERAÇÕES sugeridas para o ‘Decreto de proteção ao cinema nacional’”, cit.

⁷⁰⁶ “NÃO são contrários aos filmes nacionais”, cit.

⁷⁰⁷ Estas foram as alterações pedidas pelos exibidores no memorial: “Todos os cinemas do território nacional ficam obrigados a exhibir filme nacional de longa-metragem e de boa qualidade, logo após o decurso de cada período de oito semanas em que se tenha exibido filmes estrangeiros. § 1º - A locação, no programa cinematográfico de filme nacional de longa-metragem far-se-á pelo prazo de permanência normal dos filmes estrangeiros em cada casa exibidora e abrangerá obrigatoriamente, sábado e domingo, quando for o caso. § 2º - É facultado ao exibidor, que realize vesperais aos domingos e feriados a não exibição de filmes nacionais impróprios ou proibidos para menores de dez anos nas referidas matinées. Parágrafo único – Não serão considerados em disponibilidades, para os efeitos estabelecidos neste artigo, os filmes nacionais já exibidos por outra casa concorrente situada no mesmo bairro ou na mesma localidade.” O memorial sugere ainda um substitutivo aos artigos 7º e 8º do Decreto nº. 30.179/51: “Art. 9º - Para os filmes de curta e longa-metragem, o produtor poderá cobrar um valor locativo igual ao maior preço pago por filme de igual categoria estrangeiro. Parágrafo único – Comprovada a infração de que trata este artigo, poderá também ser suspenso o funcionamento do cinema por prazo até 12 meses. Ao distribuidor será aplicada a multa até Cr\$ 5.000,00 prevista no srt. 120, letra “x” do regulamento baixado com o Decreto 20.493, de 24-1-1946”. Cf. “NÃO são contrários aos filmes nacionais”, cit.

Reiterando as reclamações relativas à qualidade dos filmes, Nelson Caruso informa ao repórter da *Gazeta de Notícias* que o que interessava aos exibidores era “apresentar ao público bons programas, porque destes [dependia] a afluência de espectadores à bilheteria.” Se os produtores fizessem bons filmes, esses não seriam recusados. E cita como exemplo *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *O comprador de fazendas* (Alberto Pieralisi, 1951), *Aí vem o barão* (Watson Macedo, 1950) e *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950), ou seja, filmes saídos da Vera Cruz, da Maristela e da Atlântida. Esses não só tiveram lançamento normal como voltaram ao cartaz e, o que é melhor, “de forma espontânea”, porque o próprio público assim exigiu.⁷⁰⁸ Por fim, falando em nome de todos os exibidores que estiveram presentes no Palácio do Catete, Caruso declarou-se confiante quanto ao “alto espírito de justiça do Sr. Getúlio Vargas”.⁷⁰⁹

É evidente que as declarações dos exibidores e a própria mobilização em torno da alteração do decreto suscitou reações contrárias da parte dos produtores. Mas antes de examinar tais reações, convém esmiuçar um pouco mais a expressão “pequenos exibidores”, tão enfaticamente utilizada por Nelson Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello. Essa terminologia está estreitamente ligada ao termo “exibidores independentes”, e não é raro encontrar uma expressão substituindo a outra. No caso dos articuladores do movimento contrário ao Decreto nº 30.179/51, o rótulo de “pequenos exibidores” servia a um duplo propósito: marcar politicamente a diferença entre os “pequenos” e os “grandes” circuitos lançadores, e sensibilizar as autoridades apelando para a vitimização da categoria.

De acordo com Alice Gonzaga, a expressão “exibidor independente” surge por volta da década de 1920, caracterizando, em geral, aquele que “não possuía casa lançadora, contrato de exclusividade com determinada produção ou compromisso com uma linha específica capitaneada por determinado cinema”.⁷¹⁰ Por exemplo, em 1930, após romper o contrato com a Metro e fundar sua própria empresa, Luiz Severiano Ribeiro havia se tornado um “independente”. Mas, quando Ribeiro se tornou o principal acionista da Companhia Brasileira de Cinemas, em meados daquela década, o conceito se modificou: “independentes” eram aqueles que não mantinham aliança com Ribeiro.

⁷⁰⁸ “NÃO são contrários aos filmes nacionais”, cit.

⁷⁰⁹ “NÃO são contrários aos filmes nacionais”, cit.

⁷¹⁰ GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras*. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p. 184.

Por outro lado, informa ainda Gonzaga, à medida que se aproximam os anos 1950, os “independentes” passam a ter participação expressiva no incremento do mercado de exibição:

Dos 135 cinemas regulares que realizaram exibições entre 1929 e 1954, apenas 25 vinham das duas primeiras décadas e sete da terceira. Quase 50 novas salas foram fruto dos esforços desses pequenos empreendedores.⁷¹¹

Apesar da relativa pujança do setor, não se deve desconsiderar o alto grau de concentração da atividade de exibição em poder de poucos empresários que, na década de 1930, monopolizaram o ramo. De acordo com André Gatti, a partir daquele período a exibição de filmes será controlada basicamente por Luiz Severiano Ribeiro e por Francisco Serrador:

A força desses exibidores reside, fundamentalmente, nas boas relações comerciais que mantêm com as empresas distribuidoras norte-americanas. Outro detalhe interessante está no fato de controlarem os principais territórios cinematográficos do país: Rio de Janeiro e São Paulo. A partir de então, o mercado cinematográfico brasileiro passaria a ser dividido em áreas de influência.⁷¹²

No Rio de Janeiro da década de 1930, os “pequenos exibidores” ou “independentes” ocuparão sobretudo a região dos subúrbios da Central do Brasil, Leopoldina, Madureira e Méier, compondo os chamados “cinemas de bairro”.⁷¹³ Essas salas são responsáveis por grande parte da memória afetiva de várias gerações, que passaram a amar o cinema assistindo às sessões duplas e aos filmes em série norte-americanos. O depoimento de Alex Viany, nascido e criado no bairro suburbano de Cascadura, é exemplar:

Eu acompanhava fitas em série. O programa era grande, mudava três vezes por semana. Lembro-me de *Tarzan e o Tigre* e *O cavaleiro das sombras* [...] Em Madureira tinha três cinemas: Beija-Flor, Madureira e Alpha. [...] Em Irajá tinha o Cinema Irajá. Ainda

⁷¹¹ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 184.

⁷¹² GATTI, André. “Exibição”. Verbete. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000, pp. 220-1.

⁷¹³ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 185.

peguei bonde puxado a burro, para ir de Madureira a Irajá. [...] Eu ia a todos esses cinemas quando tinha dinheiro; quando não tinha, pulava o muro ou passava a cantada no gerente.⁷¹⁴

Um dos responsáveis pelo rápido florescimento dos cinemas de subúrbio nos anos 1930 foi Domingos Vassalo Caruso, tio de Nelson Cavalcanti Caruso, que por conta de um acordo com Luiz Severiano Ribeiro podia explorar à vontade a região da Leopoldina. Segundo Alice Gonzaga, a estratégia da Empresa D. V. Caruso era semelhante à de Ribeiro, construindo em locais próximos um cinema “sofisticado” e outro mais “popular”. Até o início da década de 1950, Caruso chegou a construir 10 grandes salas (os chamados “palácios”, com mais de mil lugares) nos bairros de Bonsucesso, Ramos, Olaria, Penha e Brás de Pina, sendo que o cinema São Pedro, o maior da empresa, tinha 2.500 lugares.⁷¹⁵

Entre os “independentes”, agrupavam-se exibidores como Antônio Mendes Monteiro (Cine Alpha Ltda.), os irmãos Júlio e Luciano Ferrez, da Casa Marc Ferrez (proprietários dos cinemas Pathé-Palácio, arrendado a Luiz Severiano Ribeiro) e Luiz Gonçalves Ribeiro (cinemas Lapa, Rio Branco, Guarani, Catumbi e D. Pedro), empresários que tanto exploraram os cinemas de subúrbios quanto os da região central. Além desses exibidores, dois outros se destacam como, talvez, os mais “bem-sucedidos” dentre os “independentes”: Domingos Segreto e Vital Ramos de Castro.

O primeiro, de acordo com Alice Gonzaga, foi o único a ter conseguido “montar um bom circuito de segunda linha” na região central do Rio. A idéia era “recuperar o prestígio da praça Tiradentes”, reduto da família Segreto. Por conta de uma série de insucessos administrativos, Domingos acabou firmando um acordo de arrendamento do Cine São José com Luiz Severiano Ribeiro, cujo rompimento, como foi visto no Capítulo 3, desencadeou a guerra contra o “truste” capitaneado pelo segundo.

Quanto a Vital Ramos de Castro, trata-se de um dos mais antigos exibidores a atuar no Rio de Janeiro, tendo inaugurado suas atividades por volta de 1908, com o Cinematógrafo Popular.⁷¹⁶ A reforma que Ramos de Castro empreendeu, em 1922, naquela mesma sala, foi feita, ainda segundo o relato de Alice Gonzaga, com o cinema

⁷¹⁴ VIANY, Alex. “Memória dos cinemas do subúrbio carioca”. *Filme Cultura* (47). Rio de Janeiro: ago 1986, pp. 50-1.

⁷¹⁵ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 185-6.

⁷¹⁶ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 189.

em funcionamento, sendo as obras realizadas de madrugada. O resultado é que as poltronas mal conseguiam ser limpas por completo antes do início das sessões, restando uma “fina camada de sujeira” que, evidentemente, incomodava o público freqüentador. Este logo apelidou o cinema de “poeira”, nome que se popularizou e se desdobrou em “pulgueiro”, designando qualquer sala que não oferecesse o mínimo de conforto aos espectadores.⁷¹⁷

Apesar dessa fama, Vital conseguiu construir um importante circuito de salas lançadoras, encabeçado pelo Plaza, ao qual pertencia o Olinda, apontado por Alice Gonzaga como “o maior cinema da história da exibição carioca”, com 3.500 lugares, localizado na Praça Saens Peña, no bairro nobre da Tijuca. Vital Ramos de Castro também construiu cinemas na zona sul, como o Astória, em Ipanema; o Varieté e o Ritz, em Copacabana; e o Star, em Botafogo, em um momento em que o cinema era, sem dúvida alguma, “o negócio mais rentável da época”.⁷¹⁸

Como foi visto anteriormente, esses “circuitos independentes” de exibição, sobretudo os centrais, isto é, aqueles controlados por Ferrez, Segreto e Vital Ramos de Castro, significaram, na passagem dos anos 1940-50, uma alternativa para produtores como Moacyr Fenelon e Adhemar Gonzaga, o que não significa dizer que, naquela época, houvesse um acordo tácito ou informal entre os exibidores e os produtores “independentes”. Muitas vezes, como no caso de *Estou aí?* (Cajado Filho, 1949), lançado nos cinemas Pathé e Paratodos (Casa Marc Ferrez) e no Cine São José (Empresa Paschoal Segreto), as “opções” decorriam de desentendimentos com outros exibidores aos quais se buscava dar preferência – em relação ao filme mencionado, por exemplo, a idéia era lançá-lo nos cinemas Metro e no circuito Plaza.

Todo o esforço anterior dos produtores em “disciplinar” o setor de exibição através da lei de obrigatoriedade havia sempre tomado por base os cinemas lançadores de primeira linha, isto é, aqueles que exibiam um filme diferente por semana. Como foi visto até aqui, somente quando se tornou claro que esse sistema deixava intocado os “cinemas de bairros”, que mudavam as programações diversas vezes durante a semana, é que se buscou implementar o critério da “proporcionalidade”, o que atingiu em cheio

⁷¹⁷ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 189.

⁷¹⁸ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 191.

os exibidores – com casas lançadoras ou não – que tinham tais salas como sustentáculo dos negócios. O depoimento de Moacyr Fenelon é esclarecedor:

[Com o decreto] não houve aumento [...]. *O que a lei ampliou aliás muito justamente*, foram as exibições para os cinemas de bairro. Até então, salões de bairro que, em média passavam 312, 208 e 104 filmes, exibiam apenas seis filmes por ano, o mesmo número exigido para as casas lançadoras. O que acontecia era que, havendo seis grupos de cinemas lançadores, Plaza, Metro, Palácio, Vitória, Odeon e Pathé, eram necessários 36 filmes nacionais por ano [...]. Desses 36 [...] seis continuariam em exibição para cumprir a lei, nas segundas e terceiras linhas, enquanto 30 ficavam completamente parados, sem renda alguma. Não era interessante que cinemas que passam 104, 208 e 312 filmes estrangeiros passassem somente seis, a mesma quantidade dos que exibem 52.⁷¹⁹ [grifos meus]

O resultado, até certo ponto irônico, é que o Decreto nº. 30.179/51, terminou por abrir um abismo ainda maior entre aqueles que teoricamente deveriam ser aliados, isto é, os produtores e os exibidores “independentes”.

Ocorre que o rótulo “exibidor independente” era excessivamente elástico, cabendo nele tanto o pequeno exibidor do subúrbio quanto o dono da maior sala da cidade, tanto o dono de uma só sala quanto o proprietário de um circuito lançador. Assim, ao procurar marcar politicamente o protesto contra o Decreto nº 30.179/51, Nelson Cavalcanti Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello perceberam que a designação “pequenos exibidores” não só correspondia mais claramente ao critério técnico de categoria dentro da própria classe, tornando a crítica ao texto da lei bem mais objetiva, como apresentava uma carga simbólica que não poderia ser desprezada.

Mas a manobra foi logo percebida pelos produtores. Em entrevista a *O Jornal*, o então presidente em exercício do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, Affonso Campiglia, tratou de contestar essa terminologia:

É preciso que se diga [...] que não há “pequenos” exibidores, mas apenas [...] “lançadores” e [cinemas] de segunda e terceira linha. Porque os “lançadores” que, em

⁷¹⁹ “MOACYR Fenelon aplaude o recente decreto ao cinema nacional”. *Correio Paulistano*. São Paulo: 11 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

geral, mudam a programação cada semana, podiam dedicar 42 dias ao cinema nacional e os outros apenas seis?

A afirmação de que não existiam “pequenos exibidores” deve ser encarada com ressalvas. Ela tem a função de contestar a manobra de Caruso, De Gregório e Cupello, mas despreza a realidade do próprio setor de exibição. Se Campiglia quisesse realmente desmontar a argumentação daqueles três exibidores, bastava ter transcrito uma simples (e bela) carta, publicada em um jornal carioca em julho de 1948, e que vinha assinada por um pseudônimo: “Um exibidor veterano nesta praça”. Em meio ao tiroteio contra o “truste” de Luiz Severiano Ribeiro, esse anônimo exibidor, que se autodescreve como um “pequeno exibidor cinematográfico, trabalhando há perto de 30 anos”, pedia licença para dar um depoimento pessoal e o mais franco possível. Vale a pena transcrevê-lo longamente:

Contando com vários cinemas, os detentores de circuitos controlam de tal forma as companhias distribuidoras que aniquilam os que possuem um só cinema. Nos contratos de locação de filmes impõem condições tais que um grande cinema do circuito paga muito menos pela produção do que um cinema pequeno de qualquer bairro da Capital. Por exemplo: um cinema pequeno em zona operária (e neste caso o meu) procura contratar a produção da Atlântida. Antes de sua entrada no cordão do Sr. Luiz Severiano Ribeiro, pagava, por quatro dias de exibição entre Cr\$ 300,00 a Cr\$ 700,00. Depois que entrou no “cordão” Cr\$ 1.000,00 a Cr\$ 4.000,00.

Quero dizer que preços tão abusivos dão motivo que eu prive, involuntariamente, o público de meu bairro de assistir ao trabalho de nossos artistas já tão queridos e famosos. Isto por quê? – Já se vê o dedo do gigante. E de chapéu na mão, vê-se o pequeno exibidor obrigado a oferecer aos circuitos seu cinema por uma “galinha morta”!... Foi o que aconteceu à maioria de nossos cinemas, para infelicidade de muitos exibidores e, porque não dizê-lo para a desgraça do cinema nesta maravilhosa cidade de São Sebastião.

Os “donos” do cinema no Rio de Janeiro gozam de todas as regalias na aquisição de tudo quanto necessitem para suas casas, desde o filme até tinta, papel, carvão, e diversos utensílios, pois devido à quantidade obtêm o desconto até 40% sobre os que possuem um só cinema. Nas locações de filmes, então, nem se fala. Além do preço, há a tal *proteção* que varia até seis meses. O *trust* exhibe uma produção num cinema; pois bem, nenhum cinema poderá exhibir este filme senão quando esgotado o prazo do *trust* e

resolve este liberá-lo. Um cinema independente de 400 lugares pega o filme velho, retirado da prateleira depois de “aposentado”, de “longo e tenebroso inverno”, mais caro do que quando novo e exibido em bairros opulentos e em cinemas que variam de 700 a 1.000 lugares. As rendas dos cinemas independentes são efetivamente miseráveis comparadas aos dos *trusts* pelos motivos acima referidos.

Desejava, sr. redator, que a [Comissão Central de Preços] convidasse para esclarecimentos, não o sr. Luiz Severiano Ribeiro, não o sr. Vital Ramos de Castro, não o senhor Caruso, mas sim os donos de um só cinema para contar a história.

É de justiça que, após esses esclarecimentos venha o tabelamento equitativo, não prevalecendo, somente, os dados fornecidos pelo Sindicato de Exibidores que representa, exatamente, o interesse dos *nouveaux-riches* do cinema, possuidores das casas que funcionam diariamente, em sessões ininterruptas, de 10 às 24 hs., enquanto os independentes mal dão uma magra sessão diária. Que importa aos “magnatas” alguns dos seus cinemas cobrando Cr\$ 2,00? – Os filmes quando aí são exibidos e por imposição dos *trusts* às companhias distribuidoras já chegam quase de graça.

Mas, os pequenos exibidores são forçados a recorrer aos filmes depois que voltam de sua apresentação no interior dos Estados, já como disse, velhos, cortados, dançarinos macabros da tela e transformados num martírio para os pobres espectadores que só se enveredam por estas casas por exclusiva necessidade de economia. E o que é mais doloroso, sujeitam-se estes exibidores a pagar por tais “velharias” preços de “arrancar cabelos”...

Enquanto na Inglaterra há leis protegendo o cinema das zonas populares, aqui se deveria olhar para os mesmos. Nunca puderam os pequenos exibidores melhorar suas casas por falta de renda, devido à opressão que sofrem pela concorrência desleal dos *trusts*. Mantêm, entretanto, aos seus postos porque se viciaram neste ramo de negócio e se inutilizaram para outro qualquer.

Apelo para a CCP para que ouça, quanto antes, os veteranos que possuem um só cinema, tirando daí conclusões concretas. Nada de Sindicatos, Severianos, Ramos de Castro e Carusos que nada são senão defensores da própria causa. Os independentes são os únicos a defender a bolsa dos frequentadores de suas casas, mesmo pagando, coagidos, preços ladravazes, pois que as companhias, já “contentes” com os *trusts* alegam o seguinte: “Se não podem com tais preços que fechem as portas!...” – Pela publicação desta agradece-lhe. – *Um exibidor veterano nesta praça*. Rio de Janeiro, 26 de junho de 1948.⁷²⁰

⁷²⁰ “DO LEITOR: o drama do pequeno exibidor”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 03 jul 1948, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

Os “pequenos exibidores” existiam. Mas não estavam propriamente nos planos de De Gregório, Caruso e Cupello. Aliás, vale dizer, tampouco nos de Campiglia e companhia.

6. 4. Produtores *versus* exibidores

No momento em que a polêmica entre os exibidores e os produtores começou a se tornar repetitiva – com os primeiros insistindo na injustiça com os “pequenos exibidores” e acusando a produção de ser pouca e de má qualidade e os segundos, por sua vez, retrucando que nenhuma dessas duas coisas existiam – Manoel Jorge deu um corte: “O negócio é o seguinte: os exibidores não querem prestar contas. E se reagem agora, é porque nunca as prestaram”.⁷²¹ A acusação do cronista do *Diário Popular* desviava o foco da conversa para um lado bem mais desconfortável para os exibidores. Se a vitimização dos “pequenos” tinha eventualmente um apelo maior junto à opinião pública, o mesmo não se podia dizer quanto ao não-cumprimento da divisão de renda, com 50% para o produtor e o restante para o dono do cinema. Manoel Jorge sabia disso, e insistia: trata-se de um “exemplo típico de apropriação indébita”, pois o espectador, ao pagar o bilhete, está também depositando, “conscientemente”, metade do valor “em favor do produtor nacional.” De todos os 2.100 cinemas existentes no território nacional, revela o cronista, só a Metro, com suas três casas no Rio de Janeiro e mais uma em São Paulo, é que paga corretamente a porcentagem devida. “Exceção muito honrosa”, ele frisa.⁷²²

É que antes do decreto, continua Manoel Jorge, o exibidor podia se valer do produtor “em apuros” e fazê-lo assinar um recibo com um valor bem acima daquele que de fato foi pago. Prática comum, aliás. Mas agora, com a nova lei, que inclui “pesadas sanções” para o produtor que se disponha a ceder a essa tipo de negócio, a coisa tende a se moralizar.

Não pactuando o produtor [...] o dono de cinema deve levar direitinho toda a documentação, mostrando comprovadamente o quanto recebeu e quais as despesas que

⁷²¹ JORGE, Manoel. “Eis a questão!” *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 22 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁷²² JORGE, Manoel. “Eis a questão!”, cit.

legalmente devam ser descontadas. Nessa hora, é claro, ninguém estará encarando a lei com simpatia. Nem os pequenos, nem os grandes exibidores.⁷²³

Assim, conclui Manoel Jorge, toda essa movimentação visando a “revogar ou modificar” o decreto em vigor não passava de “mera cortina de fumaça”. E o cronista se compromete a denunciar, de sua coluna no *Diário Popular*, “dia a dia, revelando ponto por ponto”, as verdadeiras intenções dos exibidores.⁷²⁴

É curioso observar como essa vigilância que Manoel Jorge irá fazer em suas crônicas diárias terá sempre como fiel da balança a figura de Getúlio Vargas. Frequentemente, a argumentação parece desenhar uma espécie de pirâmide: na base, engalfinham-se os exibidores e os produtores; no meio, as leis estabelecem regras; no vértice, o presidente Vargas as delibera, escolhendo para qual lado penderá a espada da Justiça. Nesse sentido, chega a ser didática a crônica “Pedidos à Papai Noel”, publicada no dia de Natal, para quem se proponha a estudar a relação entre os cineastas e o paternalismo de Estado:

Os exibidores querem transformar o presidente Getúlio Vargas em Papai Noel, e o presente desejado é a revogação do recente decreto sobre o filme nacional. Mas, tal como a boneca de preço alto que o pai não pode dar ao filho querido, o presidente não poderá satisfazer a vontade do exibidor. Além do mais, filhos são todos – exibidores, produtores etc. – e o outro “filho”, o produtor, pede justamente o contrário: a não-revogação do decreto. [...] O pior de tudo, porém, é que o filho que pede a “boneca difícil” é o filho que dá trabalho ao “velho”, que ganha as más notas no colégio e quebra a vidraça da vizinhança...⁷²⁵

Como sempre, a preocupação de Manoel Jorge é sublinhar o fato de que não se paga os 50% devido ao produtor, e o restante da crônica segue nesse diapasão: é preciso fiscalizar e punir. Por esse motivo, apela-se também para o chefe do Serviço de Censura

⁷²³ JORGE, Manoel. “Eis a questão!”, cit.

⁷²⁴ JORGE, Manoel. “Eis a questão!”, cit.

⁷²⁵ JORGE, Manoel. “Pedidos à Papai Noel”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 25 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. A metáfora do presente de Natal também foi usada por Moacyr Fenelon. Diz ele em entrevista a Manoel Jorge: “[O decreto] Foi o melhor presente que o Cinema Brasileiro poderia esperar do presidente. Um presente de Natal antecipado, que veio um mês antes, no dia de Natal, a produzir os frutos esperados.” Cf. “A ATUAL situação do cinema brasileiro”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 25 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

do Departamento Federal de Segurança Pública, Mello Barreto Filho: ele também deve perceber que o exibidor não é “o galho mais forte”; aliás, tampouco o produtor – o que se deve é seguir “o caminho da lei e do direito”.⁷²⁶

Com essas recomendações, Manoel Jorge estava incentivando Mello Barreto Filho a continuar o movimento de advertência geral aos “cinemas faltosos”. Barreto Filho havia anunciado a disposição em aplicar multas a quem não estivesse cumprindo a lei. Mas tratou de tranquilizar também os exibidores: os cinemas não seriam fechados. O que ocorre, explica o chefe do Serviço de Censura, é que após a promulgação do Decreto nº. 30.179, os donos de cinemas – com a exceção da Empresa Luiz Severiano Ribeiro – simplesmente ignoraram o texto da lei e não enviaram àquele departamento os programas com as devidas indicações dos filmes brasileiros a serem exibidos. Durante um mês esses exibidores foram avisados, mas nada aconteceu. E completou Mello Barreto Filho: “Se não regularizarem a situação, serão multados, podendo as penalidades irem até o fechamento desses cinemas. Mas, por enquanto, ainda permanecerão abertos.”⁷²⁷

Através da coluna de Manoel Jorge, no *Diário Popular* e das falas de Rubens Berardo nos programas *Fatos em Foco* e *Parlamento de Graça*, na Rádio Emissora Continental, os exibidores foram sistematicamente vigiados, e, por vezes, atacados de forma mais violenta. É o caso, por exemplo, do artigo “A Censura desrespeita a lei”, assinado por Rubens Berardo, no qual o proprietário da Flama acusa a Censura de boicotar o cinema brasileiro ao expedir certificados de “boa qualidade” a filmes péssimos, que, por sua vez, são imediatamente programados por exibidores interessados em difamar a classe dos produtores. O caso examinado por Berardo é o do filme *Garota mineira*, produzido em Belo Horizonte por Bóris Youskevitch, com argumento de Adrian Samailoff e direção de Leopold Somporn. *Garota mineira* foi lançado no cinema Art Palácio, controlado por Ugo Sorrentino. Essas informações bastam para que

⁷²⁶ JORGE, Manoel. “Está começando!...” *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 09 jan 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁷²⁷ Na reportagem, são apontados como “faltosos” os seguintes cinemas: Plaza, Primor, Parisiense, Colonial, Astoria, Ritz, Olinda, Popular, Nacional, Floresta, Paraíso, Santa Cecília, Rosário, São Pedro, Santa Helena, Penha, Oriente, Ramos e Haddock Lobo, ou seja, todos “independentes”, de propriedade das empresas D. V. Caruso e Vital Ramos de Castro. Cf. “ADVERTIDOS os cinemas faltosos”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 09 jan 1952, p. 07.

Berardo associe essa estratégia de denegrir o produtor brasileiro com o fato de que os envolvidos eram todos estrangeiros.⁷²⁸

A crônica de Berardo acima citada parece ter motivado uma reação mais efetiva dos exibidores, pois cinco dias depois de sua publicação, os jornais cariocas e paulistas divulgaram um longo e cansativo “A pedidos”, datado de 03 de janeiro de 1952, e assinado pelos Sindicatos das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Rio Grande do Sul (isto é, Nelson Cavalcanti Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello). A campanha empreendida pela Rádio Emissora Continental e pelos jornais *Diário Popular* e *Última Hora* é referenciada logo no princípio do texto:

Pelas colunas de alguns conceituados diários desta capital e pelo microfone de uma emissora vem surgindo com assiduidade uma série de ataques desabridos aos exibidores cinematográficos, procurando-se apontá-los implacavelmente à opinião pública como acirrados inimigos do Cinema Nacional.⁷²⁹

A “explicação” tem como objetivo provar que não apenas os exibidores não eram inimigos do cinema brasileiro como eram diretamente interessados em que a atividade progredisse no país. É pena que, para tanto, os signatários se limitassem a repetir essa afirmação inúmeras vezes, sem acrescentar à mesma qualquer exemplo concreto que permitisse avaliar o grau desse interesse. De qualquer forma, além da insistência em dizer ao público e às autoridades que os exibidores não eram os inimigos, houve também a preocupação de rebater algumas acusações, sem contudo “descer ao terreno das retaliações, das réplicas, da ‘roupa suja’”, enfim, sem propriamente responder a nada, apenas refutar os ataques.

É interessante destacar, contudo, o momento em que se referem – sem citar nomes – aos “elementos estranhos à própria cinematografia nacional”, em clara referência a Rubens Berardo. Há também reiteradas menções às “boas intenções” e ao “espírito patriótico” de Getúlio Vargas. E – o que talvez seja o dado mais interessante do documento – a insistência em evidenciar um discurso de conciliação. Não se pode

⁷²⁸ BERARDO, Rubens. “A Censura desrespeita a lei”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 30 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia”.

⁷²⁹ “UMA explicação dos exibidores ao público e às autoridades do país”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 05 jan 1952, p. 02.

desprezar a classe dos exibidores, eles afirmam, porque ela é tão necessária quanto a dos produtores. Aliás, não há cinema sem qualquer uma das duas. O ramo da produção emprega “milhares de trabalhadores”; o da exibição também. Ora, o decreto recentemente promulgado não poderia privilegiar uns em detrimento de outros. É isso – os exibidores têm certeza – que também pensa o presidente Vargas. Quando se fala em indústria, argumentam em outro trecho, deve-se “levar em conta todos os aspectos”. “Porque os direitos de cada um terminam lógica e automaticamente...” etc.

Mas para além de um mero desfile de chavões, essa argumentação pode ser entendida também como resposta a uma crônica de Manoel Jorge publicada na semana anterior, intitulada “O lado freudiano do exibidor”. A argumentação central dessa crônica era a de que, sendo vítima do produtor e do distribuidor estrangeiros, dos quais era refém, o exibidor descontava o seu recalque no produtor nacional, tornando-se “um carrasco ainda mais cruel”. O que ocorre é que agir contra o produtor era agir contra a lei; e a lei estava do lado do produtor porque este, sem a lei, não poderia produzir, empregar trabalhadores, levantar recursos com os “capitalistas”. Essa é a conclusão a que se chega. Mas antes, era necessário partir do óbvio:

O produtor sabe perfeitamente que, sem o dono de cinema, de nada adianta produzir filmes. Para exibi-los onde? É preciso que existam cinemas, para que os filmes tenham onde ser exibidos – eis uma verdade que ninguém desconhece. Havendo cinemas, forçosamente haverá os respectivos donos, e com estes não vale a pena brigar, já que se trata de fregueses em potencial.⁷³⁰

Essa crônica é talvez a primeira a apontar para uma possibilidade de diálogo entre os “irmãos” brigões – mas ela permanecerá, por um bom tempo, isolada.

A “explicação” dos exibidores foi respondida no dia seguinte por Rubens Berardo. Afirmando sempre ter usado de “linguagem elevada”, no entanto reafirma os comentários sobre Ugo Sorrentino: não se poderia negar que ele era estrangeiro, que sempre foi bem acolhido no Brasil e, mesmo assim, “sempre procurou burlar a lei existente”. Berardo também se defende da pecha de “elemento estranho” ao meio: sendo “produtor cinematográfico há cerca de dois anos”, só nesse período produziu quatro

⁷³⁰ JORGE, Manoel. “O lado freudiano do exibidor”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 27 dez 1951, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

filmes, ao passo que os exibidores, em igual tempo, “jamais cumpriram a lei”. E vai além:

Desejaria perguntar ao presidente do Sindicato de Exibidores do Rio de Janeiro, sr. Caruso, que se diz pequeno exibidor, porém que, na realidade, é o “tubarão” cinematográfico da Leopoldina, em que época ele cumpriu a lei, mesmo antes da obrigatoriedade do “oito x um”? É um repto que lhe faço, e o mesmo estendo ao sr. Francisco Cupello, presidente do Sindicato de Exibidores do Rio Grande do Sul.⁷³¹

Os exibidores voltam aos jornais, publicando outro “A pedidos”, mas não para responder a Berardo e sim divulgando uma “carta aberta” ao presidente Getúlio Vargas para que ele interviesse no caso das autuações com as quais o chefe do Serviço de Censura havia começado a pressionar os “faltosos”, que estavam, assim, ameaçados de ter seus estabelecimentos fechados. Após transcrever na íntegra o telegrama enviado pelos representantes dos Sindicatos das Empresas Exibidoras Cinematográficas no qual expunham a urgência da situação, os signatários da “carta aberta” – os mesmos Nelson Caruso, Mansueto De Gregório e Francisco Cupello – apelavam para o senso de justiça do presidente para que este ponderasse as modificações pedidas pelos exibidores no memorial entregue ao ministro da Justiça. E forneciam alguns dados, de modo a sensibilizar o destinatário:

A soma dos capitais invertidos nos dois mil cinemas existentes no Brasil, é superior a dois bilhões de cruzeiros. E o total de funcionários que vivem dessas casas de diversões, sobe a cinqüenta mil, brasileiros que merecem e devem ser apoiados pelo Governo, como certamente V. Excia. já está informado.⁷³²

Voltando a argumentar que não eram contra o cinema nacional, advertem que este devia sim ser protegido, “mas não espoliando o patrimônio do exibidor e apontando-o à execração pública como maus brasileiros”.⁷³³

⁷³¹ BERARDO, Rubens. “Resposta aos exibidores”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 05 jan 1952, p. 04. Por um lapso, Berardo esquece-se de também mencionar Mansueto De Gregório, o terceiro signatário da “explicação”.

⁷³² CARUSO, Nelson, GREGÓRIO, Manusetto De, e CUPELLO, Francisco. “Carta aberta ao sr. presidente da República”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 10 jan 1952, p. 04.

⁷³³ CARUSO, Nelson, GREGÓRIO, Mansueto De, e CUPELLO, Francisco. “Carta aberta ao sr. presidente da República”, cit.

Em outro “ineditorial” publicado no dia 11 de janeiro, esta última afirmação é prontamente rebatida por Rubens Berardo: “Espoliação, senhores presidentes de Sindicatos, ninguém melhor do que os senhores sabem que têm [sofrido] os produtores [...]”. Para comprovar, Berardo transcreve um relatório de rendas e pagamentos do “tubarão da Leopoldina”, Domingos Vassalo Caruso, para o filme *Estou aí?*, da Cine-Produções Fenelon:

<u>Cinema</u>	<u>Capacidade/pessoas</u>	<u>Período de exibição</u>	<u>Pago ao produtor</u>
Rosário.....	1.442.....	29 a 4 (7 dias).....	4.000,00
Santa Helena.....	1.327.....	5 a 11 (7 dias).....	4.000,00
Santa Cecília.....	1.081.....	13 a 16 (4 dias).....	3.000,00
Penha.....	673.....	3 a 6 (4 dias).....	2.000,00
Ramos.....	600.....	7 a 9 (3 dias).....	2.000,00
Oriente.....	889.....	14 a 16 (3 dias).....	2.000,00
Paraíso.....	939.....	17 a 23 (7 dias).....	3.000,00
<u>Total</u>	<u>6.951</u>	<u>35 dias</u>	<u>20.000,00</u>

O preço líquido do ingresso varia entre Cr\$ 3,00 e 4,00 e os cinemas dão de 3 a 5 sessões por dia. 6.951 pessoas (para arredondar: 7.000) divididas pelos 7 cinemas dão uma média de 1.000 pessoas por cinema. 1.000 pessoas numa média de 4 sessões seriam 4.000 pessoas por dia e por cinema. 35 dias, nessa base, seria: 140.000 pessoas a Cr\$ 3,50; Cr\$ 490.000,00. Caso os cinemas tivessem suas lotações completas, resultaria uma receita de Cr\$ 490.000,00. Admitindo-se, porém, que a frequência tenha sido apenas cinquenta por cento (o que é difícil, tratando-se de uma película musical-carnavalesca, que, como se sabe, atrai verdadeiras multidões às casas exibidoras), mesmo assim ter-se-ia uma renda de 245.000,00 devendo caber, por lei, aos produtores cinquenta por cento, isto é, 120.500,00. Entretanto, a empresa do sr. Caruso pagou apenas 20.000,00.⁷³⁴

Rubens Berardo ainda voltará à carga contra os exibidores no dia seguinte, em sua fala na Rádio Emissora Continental, tomando ainda como base a “carta aberta” que estes últimos enviaram ao presidente Vargas. O objetivo, agora, era desmascarar os exibidores diante da opinião pública e do próprio presidente: os mesmos que hoje

⁷³⁴ BERARDO, Rubens. “Reparos à carta aberta dos exibidores ao sr. presidente da República”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 11 jan 1952, p. 07.

clamam pelos favores de Vargas, elogiando-o, antes o atacavam no mandado de segurança que impetraram em maio de 1950 contra a portaria nº 3, que elevava o número de filmes obrigatórios anuais de um para três.

Berardo extrai trechos do texto que acompanhava o mandado, nos quais se ataca a figura de Getúlio como um ditador e o governo do Estado Novo como o “regime da ilegalidade”. Em seguida, Berardo divulga o nome dos exibidores signatários – dentre eles D. V. Caruso e Cinemas Cupello S. A. – e destaca trechos da “carta aberta” ao presidente recentemente divulgada, nos quais se diz que os exibidores “sempre confiaram na atitude serena, justa e imparcial de V. Excia. e isso mesmo fizeram questão de exprimir em todas as oportunidades”. O proprietário da Flama questiona, irônico:

Será que esses senhores se esqueceram das expressões que usaram contra o sr. Getúlio Vargas em maio de 1950, e agora, decorridos menos de dois anos, modificaram inteiramente a opinião a respeito do Governo de S. Excia? Realmente há uma grande diferença para esses senhores: é que em 1950 o sr. Getúlio Vargas não estava no poder. O povo que os julgue.⁷³⁵

Essa fala foi irradiada no dia 12 de janeiro; 48 horas depois, os “exibidores faltosos” finalmente entregaram ao Serviço de Censura a documentação que vinha sendo exigida para a comprovação do cumprimento da lei. No dia 15 de janeiro, Berardo divulga no *Diário Popular* e em *Última Hora* uma “carta aberta”, na qual começa parabenizando “a produção cinematográfica nacional” pela atitude dos exibidores. Até aí nada de novo. No entanto:

Vamos dar por encerrado o assunto. De minha parte [...] quero consignar o meu propósito de não manter de qualquer exibidor nenhum ressentimento nem malquerença. Não tenho, mesmo, a menor dúvida em afirmar ser esse o pensamento da totalidade dos produtores cinematográficos. Vamos trabalhar juntos, isto é, produtores e exibidores, pois, tendo os produtores o apoio dos exibidores, muito haveremos de lucrar. Nossa obrigação é produzir os melhores filmes, e posso afirmar com segurança que o estímulo

⁷³⁵ BERARDO, Rubens. “O povo que os julgue”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 14 jan 1952, p. 10.

resultante das boas relações comerciais e de amizade entre produtores e exibidores fará com que somente a Produção Nacional muito tenha a lucrar.⁷³⁶

Surpreendente. E Berardo prossegue, afirmando desconhecer quais seriam as tais modificações no Decreto nº 30.179/51 que os exibidores pleitearam ao presidente Vargas – mas, se porventura fossem verificadas na lei “certas dificuldades” que atestassem “a sua impraticabilidade num ou noutro ponto”, os exibidores poderiam ficar certos de contar com a ajuda dos produtores:

a Flama - Produtora Cinematográfica se compromete a trabalhar e orientar os seus colegas de classe no sentido de que, irmanados, produtores e exibidores, procuremos o sr. Presidente Getúlio Vargas a fim de que S. Excia. tome conhecimento do assunto e tenha a satisfação de verificar que, pelo menos, sob suas vistas, foi conseguido o que parecia impossível: o conagraçamento entre a Produção e a Exibição.⁷³⁷

A “carta aberta”, que havia começado parabenizando a “produção nacional”, termina homenageando o presidente Vargas, “o verdadeiro defensor do Cinema Nacional”, o homem que “soube dar vida a uma indústria” proporcionando “possibilidades de entendimentos diretos entre as duas operosas classes – a dos produtores e a dos exibidores.”⁷³⁸

O que teria ocorrido para que os irmãos brigões agora morressem de amores um pelo outro?

Desde o dia 11 de janeiro, quando Mello Barreto Filho, chefe do Serviço de Censura do Departamento Federal de Segurança Pública, dera “instruções categóricas” para fechar os 30 cinemas que não estavam de acordo com a lei, uma série de reuniões a portas fechadas foram feitas entre Rubens Berardo, Nelson Cavalcanti Caruso, Francisco Cupello, Mansueto De Gregório e Carlos Flack, este último, sócio de Caruso na empresa Cinemas Unidos S.A. O *Diário Popular* faz uma análise interessante da motivação desses encontros:

⁷³⁶ BERARDO, Rubens. “União em prol do cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 15 jan 1952, p. 05.

⁷³⁷ BERARDO, Rubens. “União em prol do cinema nacional”, cit.

⁷³⁸ BERARDO, Rubens. “União em prol do cinema nacional”, cit.

O governo não voltaria atrás [nas] medidas que baixou em prol da indústria cinematográfica nacional. Estavam, assim, vitoriosos os produtores. Mas essa era uma autêntica vitória de Pirro, em que, vencidos os exibidores, não poderiam estes acolher com a indispensável boa-vontade os inimigos da véspera, para entendimentos comerciais que só uma conciliação haveria de conduzir a bom termo.⁷³⁹

Além do mais, prossegue a reportagem, a nova legislação ainda era muito recente, não podendo mostrar a sua real eficiência “no terreno prático”; natural que se discutissem alguns pontos da mesma. E, de fato, nas reuniões entre produtores e exibidores foram solucionados “pequenos detalhes de ordem técnica que não irão talvez afetar fundamentalmente o espírito da lei”. Nesse processo, Rubens Berardo desempenhou papel decisivo. E o *Diário Popular* aponta, inclusive, a “carta aberta” do dia 15 como “um verdadeiro apelo, legítima convocação aos homens de boa vontade”.⁷⁴⁰

Discutidos os principais óbices, decidiu-se em favor de um convênio que será submetido à homologação das assembleias gerais dos respectivos sindicatos de produtores e exibidores. Essas forças, por outro lado, se juntarão para formar uma frente única, levando a cabo um empreendimento grandioso, cujo alcance será oportunamente revelado.⁷⁴¹

No dia 23 de janeiro, uma caravana de produtores e exibidores (Berardo, Caruso, Cupello etc.) subiu a serra de Petrópolis e bateu à porta do Palácio Rio Negro. Foram atendidos pelo presidente Getúlio Vargas, que recebeu das mãos dos visitantes um memorial com “ajustes de medidas legais, já estabelecidas”, seguido de explicações sobre o novo contexto harmonioso de negociações. Luís Costa, o infalível colunista de “O dia do Presidente”, no jornal *Última Hora*, deixou um relato positivo do encontro:

⁷³⁹ “DE mãos dadas produtores e exibidores”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 18 jan 1952, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁷⁴⁰ “DE mãos dadas produtores e exibidores”, cit.

⁷⁴¹ “DE mãos dadas produtores e exibidores”, cit.

O Chefe do Governo recebeu com muita satisfação a visita. Todas as classes ligadas ao cinema no Brasil precisam estar realmente unidas para o trabalho comum de engrandecimento e progresso de nossa indústria cinematográfica, disse o presidente.⁷⁴²

Quanto ao “empreendimento grandioso” a que se referia a reportagem do *Diário Popular*, foi aos poucos sendo revelado pela imprensa, em sucessivas matérias elogiosas a Berardo e à Flama, todas elas frisando os benefícios da conciliação entre os antigos contendores.

É o caso, por exemplo, da *Folha Carioca*, que também divulga o acordo fazendo um panegírico sobre Rubens Berardo e a produtora Flama.⁷⁴³ A foto que ilustra a matéria não poderia ser mais sugestiva: em uma grande mesa de restaurante, coroada por sorrisos, Moacyr Fenelon e Rubens Berardo posam para a câmera ao lado de Affonso Campiglia, Francisco Cupello, Alípio Ramos, Nelson Cavalcanti Caruso, Genil Vasconcellos, Jayme de Andrade Pinheiro e Mansueto De Gregório, no que a legenda da foto chama de um “encontro de cordialidade, após a cessação das ‘hostilidades’ entre produtores e exibidores”.⁷⁴⁴ Após os elogios gerais, *Folha Carioca* revela:

Selando esse pacto de amizade via-se nascer uma nova entidade de distribuição, de propriedade mista de exibidores e produtores, capaz de canalizar pelo menos metade da produção cinematográfica.⁷⁴⁵

A revista *Cine-Repórter*, afinada aos interesses dos exibidores, vai direto ao assunto: por conta do novo decreto e das disputas entre produtores e exibidores, enfim solucionadas pelo acordo entre as duas partes, só agora uma antiga empresa cinematográfica, fundada em 1946, começaria de fato a funcionar: tratava-se da Unida Filmes S.A., que tinha como sócios dirigentes Vital Ramos de Castro, Nelson Cavalcanti Caruso, Francisco Cupello, Carlos Flack, J. Pavão, Armando Ribeiro, e

⁷⁴² “HARMONIA entre produtores e exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 23 fev 1952, p. 03.

⁷⁴³ “PAZ entre produtores e exibidores”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 19 fev 1952, p.04.

⁷⁴⁴ A legenda reitera o conteúdo da matéria, situando Berardo como o “grande arquiteto” do acordo. E conclui, saborosamente: “É enorme também a sua vontade de ajudar o cinema brasileiro. Suas realizações, nesse sentido, fazem-no repetir o dito popular: ‘Está com apetite!’”. “PAZ entre produtores e exibidores”, cit.

⁷⁴⁵ “PAZ entre produtores e exibidores”, cit.

“todos os exibidores independentes, com exceção de uma meia dúzia, que ainda não resolveu definitivamente se faz parte ou não do grande grupo de acionistas.”⁷⁴⁶

Cine-Repórter prossegue informando que a Unida Filmes era, na verdade, “um arrojado empreendimento no campo do comércio e da indústria de filmes”, tendo já um título anunciado para lançamento próximo (dia 11 de fevereiro) em “20 casas do Rio” – só Vital Ramos de Castro o exibiria em 10 salas – “e, possivelmente, em outras tantas de São Paulo”. O filme era *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1952), produzido pela Flama - Produtora Cinematográfica Ltda. A reportagem informa ainda que, só de “verba de publicidade”, já se contabilizava Cr\$ 100 mil.

Como distribuidora, de suas produções e a de mais alguns independentes, fala-se como certo que o fornecimento cobrirá regularmente as necessidades de nossas salas, ou seja, tantos filmes nacionais quantos exige o decreto 30.197, em relação ao produto estrangeiro.⁷⁴⁷

Essas informações explicam o entusiasmo dos produtores, sobretudo de Rubens Berardo e de Moacyr Fenelon. Mas não dão conta do que fato interessava aos exibidores nesse “arrojado empreendimento”. Em outras palavras: que vantagens eles obtiveram no acordo a portas fechadas, no início de fevereiro de 1952?

Aparentemente irritado com o rumo dessa história, Luiz de Barros pôs o dedo na ferida: em entrevista ao jornal *Folha Carioca*, o veterano cineasta recorda os acontecimentos recentes, destacando a boa vontade de Getúlio Vargas, a mobilização dos produtores, a natural reação dos exibidores, a polêmica pelos jornais e, por fim, a aparente aquiescência dos donos de cinemas que, até dias atrás, pareciam dispostos a cumprir o que a lei mandava. Mas, prossegue Luiz de Barros,

Para nosso espanto [...] esses mesmos tubarões fundam uma sociedade distribuidora da qual faz parte o presidente em exercício do Sindicato [Affonso Campiglia], o qual, em memorial feito, procurou colher assinaturas de produtores, a fim de reduzir pela metade a obrigação da exibição do filme brasileiro, justamente nos cinemas que sempre se recusaram a cumprir a lei, propondo que se mudasse a obrigação de um filme nacional

⁷⁴⁶ PSN. “Um empreendimento de grande porte”. *Cine-Repórter* (338). Ano XVIII. São Paulo: 09 fev 1952, p. 02.

⁷⁴⁷ PSN. “Um empreendimento de grande porte”, cit.

para cada oito estrangeiros, para *um nacional para cada oito programas* de filmes estrangeiros. Ora, esses exibidores, que estão habituados a exibir programas duplos [...] ficariam, assim, obrigados a exibir um filme nacional somente depois de dezesseis filmes estrangeiros [...] ⁷⁴⁸ [grifos meus]

Além do mais, afirma Luiz de Barros, a criação dessa distribuidora, segundo afirmavam “inúmeras testemunhas”, havia sido feita com o intuito de “combater o Sr. Luiz Severiano Ribeiro”. O cineasta se pergunta como é possível que os que nunca cumpriram a lei fossem combater justamente aquele que, “bem ou mal, nunca deixou de estar em dia com a exibição de filmes nacionais”. O próprio Luiz de Barros se coloca como exemplo: depois de haver entregue alguns filmes a “muitos outros distribuidores”, chegara à conclusão de que a UCB era a mais correta na “prestação de contas e pronto pagamento”. ⁷⁴⁹ E repete o argumento de alguns anos atrás: se o “truste” de que tanto falam existisse mesmo, não se teria conseguido exibir filmes em outros circuitos. Onde o “barulho contra este pretendido *trust* é injusto e faccioso.” Argumentando, por fim, que a mudança na lei representava “mais ou menos 40 milhões de cruzeiros anuais” que sairiam das mãos dos produtores brasileiros para os estrangeiros, Luiz de Barros conclui com um recado irônico para os exibidores da Unida Filmes:

Vamos ser patriotas. Vamos deixar a coisa como está, meus bons amigos Caruso, Cupello e outros, façam um pouquinho de sacrifício. Tornem-se produtores e distribuidores também, não com o intuito de combater quem quer que seja, mas para levar avante a indústria brasileira de filmes, para o progresso do país. ⁷⁵⁰

As acusações de Luiz de Barros procediam: em 05 de abril de 1952, *Cine-Repórter* noticia que, atendendo “às pretensões dos exibidores e produtores do cinema nacional”, o presidente Getúlio Vargas havia modificado o artigo 1º do Decreto nº

⁷⁴⁸ “HÁBIL manobra para burlar a lei de amparo à indústria de filmes”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 18 fev 1952, p. 04.

⁷⁴⁹ Apesar de todos os processos judiciais que Luiz de Barros diz ter movido contra a UCB e Mario Falaschi... Cf. Capítulo 7.

⁷⁵⁰ “HÁBIL manobra para burlar a lei de amparo à indústria de filmes”, cit. A indignação de Luiz de Barros não o impediu de, no ano seguinte, fechar um acordo de distribuição com a Unida Filmes para o filme *Está com tudo*, que o cineasta dirigiu para um interessante casal de “capitalistas” de São Paulo, o Comendador Dr. Oscar Duro de Oliveira e sua esposa, a poetisa Imaculada Conceição Mazzuchi de Oliveira, donos da Castelo Filmes. Cf. “NOVA produtora em ação”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 03 fev 1953, p. 04.

30.179/51. O referido artigo – constante do novo decreto, de número 30.700 – passaria a ter a seguinte redação:

Artigo 1º. – Todos os cinemas existentes no Território Nacional ficam obrigados a exhibir películas nacionais de longa-metragem e entretuchos classificados de boa qualidade na proporção mínima de uma fita nacional por exibição de cada *oito programas* de películas estrangeiras de longa metragem.

§ 1º. – Para os efeitos deste artigo será contado como novo programa de fitas estrangeiras a repetição ou prorrogação do mesmo programa além do seu período habitual.

§ 2º. – As exhibições obrigatórias de películas nacionais de longa metragem e de entretucho far-se-ão pelo prazo de permanência normal das fitas estrangeiras em cada casa exhibidora e deverão abranger no total o mínimo de 42 dias por ano, dos quais obrigatoriamente dois sábados e dois domingos em cada quadrimestre.⁷⁵¹ [grifos meus]

Era a vez de os exibidores comemorarem. Em uma assembléia geral ordinária, na sede do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas de São Paulo, Mansueto De Gregório leu o relatório de atividades do ano anterior destacando os esforços dos Sindicatos do Rio, de São Paulo e do Rio Grande do Sul no sentido de modificar a lei dos “8 x 1”, que obteve pleno sucesso e o apoio do presidente da República. Uma menção especial foi feita a Nelson Caruso e Carlos Flack, do Sindicato do Rio de Janeiro, a Francisco Cupello, do Rio Grande do Sul, e também ao presidente em exercício do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro, Affonso Campiglia. Por fim, anunciou a “oportuna instalação, na Capital Federal, da Unida S.A., cuja entidade virá congregar produtores e exibidores, a fim de, em conjunto, trabalharem pelo progresso do cinema nacional.”⁷⁵²

No dia 03 de setembro de 1952, a cabine de projeção da Flama - Produtora Cinematográfica exibia para uma seleta platéia a sua mais recente produção, *Com o diabo no corpo* (Mario Del Rio, 1952). Em seguida, os convidados foram saborear uma feijoada especialmente preparada para a sessão. Durante o almoço, tomou a palavra Mansueto De Gregório, que era “o convidado especial”. Agradecendo a recepção, aproveitou para lembrar que aquela data também era especial porque um dos

⁷⁵¹ “ALTERADO o Decreto dos 8 x 1”. *Cine-Repórter* (846). Ano XVIII. São Paulo: 05 abr 1952, p. 01.

⁷⁵² “AS ATIVIDADES das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo”. *Cine-Repórter* (846). Ano XVIII. São Paulo: 05 abr 1952, p. 02.

convidados ali presentes, Nelson Cavalcanti Caruso, estava fazendo aniversário. Imediatamente outros oradores falaram. Ao fim dos discursos, Nelson Caruso, emocionado, agradeceu e, segundo o relato de *Cine-Repórter*, manifestou-se “entusiasticamente sobre o futuro da produção nacional e as relações crescentes da grande família cinematográfica”. Por último, *Cine-Repórter* anunciava: “Brevemente, *Com o diabo no corpo* estará sendo exibida nas duas metrópoles, Rio e São Paulo”.⁷⁵³

6. 5. A Unida Filmes S.A. e o “circuito independente”

Conforme foi visto em capítulo anterior, de 17 a 22 de junho de 1946 realizou-se em São Paulo o I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos. De orientação católica, o evento teve a liderança de Mansueto De Gregório. Motivados pela recente assinatura do Decreto nº 20.493/46, que instituía a obrigatoriedade de exibição de três filmes brasileiros por ano, os exibidores estabeleceram uma série de conclusões e recomendações à classe, entre elas a que incentivava a participação dos donos de cinemas “como acionistas ou quotistas das várias produtoras de reconhecida idoneidade”.⁷⁵⁴ Esse foi o contexto em que surgiu a Companhia Cinematográfica Tapúia que, como foi visto no Capítulo 3, tinha como sócios José de Souza Barros e os exibidores Francisco Cupello, Nelson Cavalcanti Caruso e Mansueto De Gregório, líderes do movimento dos exibidores pela alteração do Decreto nº 30.179/51. Lembro ainda que a Tapúia foi a produtora de *Folias cariocas* (Manoel Jorge e Hélio Tys, 1948), filme realizado com recursos dos exibidores.

⁷⁵³ “*COM o diabo no corpo*, produção da Flama - Produtora Cinematográfica”. *Cine-Repórter* (868). Ano XIX. São Paulo: 06 set 1952, p. 01.

⁷⁵⁴ “AS CONCLUSÕES do I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946, pp. 11-2. Este foi o temário do Congresso: “O imposto de transação nos alugueres [*sic*] de filmes”, por Dario Ranoya; “É inconstitucional o Imposto de Estatística”, por João da Rocha Moreno; “União Cinematográfica Brasileira (Museu Cinematográfico, Academia de Ciências e Artes Cinematográficas)”, por Mansueto De Gregório; “O imposto da música mecânica é contra a cultura do povo”, por Nicolau Taddeo; “Direitos autorais”, por Fausto Esteves; “A indústria do cinema nacional”, por José G. Barbosa; “Cooperativa de filmes dos exibidores”, por Yor Queirós; “O critério da censura de filmes”, pelo Padre Joaquim Horta; “Os menores e o cinema”, por Antonio Didio; “Legislação especial para locação de filmes”, por Oscar Jordão; “Maior comodidade para o público dos cinemas”, por Jayrê Viana; “Uniformização dos impostos sobre diversões em todo o país”, por Antonio Padua Neto; “Isenção de imposto para os cinemas populares”, por Emílio Pedutti; “Departamento único para fiscalização das casas de diversões”, por Mansueto De Gregório; “Descanso dominical dos empregados de cinemas”, por Antônio Campos; “A televisão e o cinema”, por Luís Vassalo Caruso; e “O décimo aniversário da notável Encíclica *Vigilanti Cura* de S.S. Papa Pio XI sobre o cinema”, por Mansueto De Gregório. Cf. BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 23 jun 1946, p. 06.

Em 1946, escrevendo diariamente uma coluna sobre cinema no jornal *Diário Trabalhista*, Luiz de Barros foi um atento observador da movimentação dos congressistas. Suas opiniões são interessantes porque reveladoras das ambigüidades comuns à ideologia do produtor de cinema no Brasil. Por outro lado, fornecem algumas importantes informações sobre as primeiras iniciativas dos “exibidores independentes” no campo da produção.

No dia 21 de junho de 1946, portanto um dia antes do encerramento do I Congresso Nacional dos Exibidores, Luiz de Barros criticava a lei de obrigatoriedade, pois ela transformava o filme nacional em “uma espécie de óleo de rícino que se toma apertando o nariz”. Mas, “dada a má vontade e a falta de patriotismo de grande parte de exibidores”, ele diz, o Decreto nº 20.493/46 é necessário. Quanto à alegada má qualidade dos filmes, isso se deve ao fato de que os produtores se viram pegos de surpresa pela medida, e tiveram de fazer filmes às pressas. Contudo, o pior desses filmes foi justamente produzido por um exibidor, “proprietário de um grande circuito de cinemas que não quis sujeitar-se a dar a percentagem de 50% como manda a lei”.⁷⁵⁵ Ainda assim, Luiz de Barros faz um apelo aos exibidores: “A indústria do filme nacional está, antes de tudo e absolutamente em vossas mãos”.⁷⁵⁶

Sobre uma outra resolução do I Congresso Nacional dos Exibidores, a criação de uma cooperativa para distribuir filmes e adquirir carvões, lâmpadas, válvulas e “demais apetrechos necessários ao bom funcionamento do cinema, e por preços vantajosos”⁷⁵⁷, Luiz de Barros se pergunta: isso será bom ou mau para a indústria?

O nosso ponto-de-vista é que a indústria do cinema só poderá ir pra frente, entre nós, quando dela se interessarem os exibidores. Mas daí, a esses senhores formarem uma indústria própria, a coisa vai longe. E isso porque o cinema patricio iria ficar sujeito a fatores de interesse comercial, o único a que se dedica quem mantém uma casa de exibição.⁷⁵⁸

⁷⁵⁵ Luiz de Barros se refere a *Cem garotas e um capote* (Milton Rodrigues, 1946), produzido por Vital Ramos de Castro.

⁷⁵⁶ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 21 jun 1946, p. 06.

⁷⁵⁷ “AS CONCLUSÕES do I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos”, cit.

⁷⁵⁸ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 jun 1946, p. 06.

Os exibidores até podem se interessar por algumas produções, eventualmente participar delas como cotistas, “nada mais promissor para o cinema”, mas produtor e exibidor “são duas entidades completamente diferentes”. Por outro lado, só uma união perfeita entre as duas pontas pode fazer o cinema avançar, desde que cada um cuide de sua especialidade. Por exemplo, uma cooperativa de produção feita de exibidores não daria certo, porque cada um iria preferir o gênero de filme que o seu público costuma prestigiar. Já com a indústria “nas mãos dos verdadeiros produtores”, os exibidores ficariam livres para escolher os filmes que achassem mais conveniente.⁷⁵⁹

Entretanto, o mesmo *Diário Trabalhista* publica uma entrevista com Luís Vassalo Caruso, irmão de Domingos e pai de Nelson Cavalcanti Caruso, na qual se anuncia a criação de uma Federação dos Sindicatos dos Exibidores, dependendo apenas da criação de mais três sindicatos, além do Rio e de São Paulo, e de uma “cooperativa de exibidores para a fabricação de películas nacionais”.⁷⁶⁰ Ao contrário do que ocorria com os produtores, verifica-se a disposição dos exibidores em coordenar suas ações em nível nacional, o que sem dúvida influenciou nas negociações para a alteração do Decreto nº 30.179/51.

Outra preocupação de Luiz de Barros era referente à divisão das rendas entre produtores e exibidores, por lei fixada em 50%. O problema da diferença de tratamento entre os cinemas lançadores e os de segunda linha é abordado pelo cineasta, pondo em relevo as dificuldades dos produtores em lidar com “exibidores independentes” como Vital Ramos de Castro:

[...] enquanto os cinemas lançadores, às vezes, chegavam a dar os 50% da renda de bilheteria (quase sempre 40% e algumas vezes mesmo 30%) os demais cinemas dos circuitos quase sempre não davam mais de 30% quando não pagavam aluguéis irrisórios. Até o ano passado, dois cinemas, por exemplo, do circuito Vital Ramos de Castro, com lei ou sem lei, nunca deram porcentagem ao produtor, pagando pelos filmes nacionais que exibiam, aluguéis irrisórios diante do vulto da renda de tais cinemas. O Popular e o Primor nunca pagaram mais de mil cruzeiros de aluguel por nenhum filme brasileiro!⁷⁶¹

⁷⁵⁹ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”, cit. (dia 22 de junho).

⁷⁶⁰ “REÚNEM-SE em São Paulo os exibidores cinematográficos”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 jun 1946, p. 06.

⁷⁶¹ BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 out 1946, p. 06.

Um mês após o encerramento do I Congresso Nacional dos Exibidores Cinematográficos, a Unida Filmes S.A. foi constituída no Rio de Janeiro, em assembléia realizada no dia 20 de julho de 1946. Com um capital de Cr\$ 400 mil, a Unida tinha como acionistas os exibidores Domingos Vassalo Caruso, Francisco Cupello, Gabriel Martins Villela, Girolamo Cilento e Jaime de Campos Freixo, entre outros.⁷⁶² O objetivo da sociedade era a “exploração do comércio de distribuição, no Brasil, de películas cinematográficas nacionais e estrangeiras de qualquer origem e qualidade”, bem como a produção e a exibição de filmes. Note-se que a ênfase está dada na distribuição, e não nos outros dois setores.⁷⁶³ Ocuparam os dois cargos da diretoria, respectivamente como presidente e secretário, Cid Homero de Aguiar Neto e Joaquim Fiúza Ramos. Francisco Cupello foi um dos eleitos para a suplência do conselho fiscal.

Em seu primeiro ano de atividade, a Unida Filmes basicamente preocupou-se em se organizar internamente e em distribuir filmes estrangeiros, tendo comprado, em sociedade, duas películas portuguesas, *José do Telhado* (Armando de Miranda, 1945) e *Cais do Sodrê* (Alejandro Perla, 1946). Exibidas no Rio de Janeiro em 1947, não deram bons resultados. No entanto, de acordo com o relatório da diretoria sobre o exercício de 1946, a Unida também havia fechado contratos com produções argentinas, espanholas, italianas e mexicanas – não se especifica se com cinejornais ou filmes de curta ou longa-metragem –, além de um contrato, também não especificado, com a DFB (Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.), mas do qual se esperavam “apreciáveis vantagens”. E o relatório conclui: “Assim, se os lucros não se verificam, o que era de se esperar, certo o exercício vindouro mudará o panorama financeiro e econômico da Unida Filmes S.A.”⁷⁶⁴

Não só não mudou, como os anos de 1947 a 1951 viram a Unida Filmes cair em completa estagnação, com sucessivos prejuízos acumulando de ano para ano.⁷⁶⁵

⁷⁶² O capital social estava assim dividido: Joaquim Fiúza Ramos (Cr\$ 90 mil); Benedito de Freitas Dias (Cr\$ 75 mil); Cid Homero de Aguiar Neto (Cr\$ 50 mil); Domingos Vassalo Caruso (Cr\$ 50 mil); Regnier Bismara (Cr\$ 25 mil); Francisco Cupello (Cr\$ 20 mil); Antônio Pires da Silva (Cr\$ 20 mil); Péricles Gomes Barbosa (Cr\$ 20 mil); Gabriel Martins Villela (Cr\$ 20 mil); Segismundo Charneski (Cr\$ 5 mil); Jaime de Campos Freixo (Cr\$ 5 mil); Dario Albuquerque Ranoya (Cr\$ 5 mil); Girolamo Cilento (Cr\$ 5 mil); Artur Giannotti (Cr\$ 5 mil) e Joanna Bocaccino (Cr\$ 5 mil). Cf. “UNIDA Filmes S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). (183). Vol 2. Rio de Janeiro: 12 ago 1946, p. 11636.

⁷⁶³ Cf. “UNIDA Filmes S.A.”, cit., p. 11637.

⁷⁶⁴ Cf. “UNIDA Filmes S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 25 abr 1947, p. 5806.

⁷⁶⁵ O balanço de lucros e perdas de 1947 apresentou um déficit de Cr\$ 33.233,30, que, em 1948, subiu para Cr\$ 101.602,60. No ano seguinte, o prejuízo já somava Cr\$ 114.303,30, aumentando, em 1950, para

Aparentemente, isso se devia ao próprio desinteresse de seus associados com os rumos da distribuidora e à total incompetência de Cid Homero de Aguiar Neto, diretor-presidente durante todo esse período, em reverter a situação. Quanto ao diretor-secretário, Joaquim Fiúza Ramos, desde abril de 1947 já não fazia mais parte da diretoria, pois em 19 de janeiro de 1947 fora eleito deputado federal pelo estado de Santa Catarina. Em 28 de abril, foi substituído por Francisco Cupello.⁷⁶⁶

Até mesmo as assembleias gerais ordinárias, que, de acordo com os estatutos da Unida Filmes deveriam ser marcadas de três em três meses, não tinham periodicidade certa, por conta de “motivos imperiosos” que sempre impediam Cid Homero de Aguiar de estar presente. Na assembleia de 15 de maio de 1948 fica patente a desorganização geral e o desmazelo administrativo: logo após a eleição do novo conselho, na qual foram eleitos Péricles Gomes Barbosa, Germano Gomes Valim e Domingos Vassalo Caruso, o presidente Cid Homero de Aguiar solicitou um corte geral nas remunerações dos cargos, sendo a dele baixada de Cr\$ 5 mil para Cr\$ 2 mil mensais e as outras (do diretor-secretário e dos conselheiros fiscais) simplesmente suspensas. Todos aceitaram, reconhecendo a situação difícil da sociedade.⁷⁶⁷

Em relação à posição da Unida no mercado cinematográfico, esta era, até 1952, praticamente nula. Na citada assembleia de 15 de maio de 1948, o diretor-presidente queixava-se vagamente dos obstáculos contra os quais lutavam os distribuidores, “não só pela falta de novas aquisições como também pela grande concorrência, de vez que a praça se encontra abarrotada de películas de todas as procedências e entregues aos distribuidores independentes”.⁷⁶⁸ Ao falar em termos gerais, Cid Aguiar na verdade traçava um retrato fiel do que era a própria Unida Filmes entre 1946-51: uma distribuidora apagada no mercado, indiferente à própria sorte e totalmente inexpressiva em relação aos outros setores nos quais também se propunha a investir, isto é, produção e exibição.

Cr\$ 117.807,40. Em 1951, alcançava o pico de Cr\$ 308.193,10. Cf. “UNIDA Filmes S.A. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembleia Geral Ordinária no dia 15 de maio de 1948”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 05 maio 1948, p. 6959; e “UNIDA Filmes S.A. Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1948; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1949; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1950; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1951.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 dez 1952, pp. 19413-6.

⁷⁶⁶ Cf. “UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembleia Geral Ordinária da Unida Filmes S.A., realizada em 28 de abril de 1947.” *Diário Oficial* (Seção I). (127). Vol 3. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 04 jun 1947, p. 7554.

⁷⁶⁷ “UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembleia Ordinária realizada em 15 de maio de 1948.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 dez 1952, p. 19413.

⁷⁶⁸ “UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembleia Ordinária realizada em 15 de maio de 1948.”, cit.

Assim, não admira que, ao ressurgir no noticiário cinematográfico a partir de fevereiro de 1952, a Unida Filmes tenha sido vista – e, talvez, propositalmente divulgada – como uma “nova” empresa no setor.⁷⁶⁹ De fato, os seus atuais dirigentes Nelson Cavalcanti Caruso e Carlos Flack buscaram imprimir um ritmo bem mais dinâmico à empresa, que a partir dessa época efetivamente passa a trabalhar de forma articulada com os setores da produção, da distribuição e da exibição.⁷⁷⁰ Entre 1952-4, a Unida distribui e co-produz filmes de diversas produtoras – Flama, Produções Watson Macedo, Brasil Vita Filmes, Cinematográfica Mauá, Castelo Filmes, Sacra Filmes, Cinedistri etc. –, que, por sua vez, são lançados nos cinemas dos “independentes” Vital Ramos de Castro (circuito Plaza) e Casa Marc Ferrez (circuito Pathé-Palace), no Rio de Janeiro, além do circuito Serrador, em São Paulo. A combinação Flama-Unida Filmes-Vital Ramos de Castro, por exemplo, permitiu que *Tudo azul*, o maior sucesso comercial da produtora de Rubens Berardo e Moacyr Fenelon, ficasse duas semanas em cartaz somente no Plaza.

As vantagens dessa associação pareciam evidentes para Rubens Berardo e Moacyr Fenelon, pois dessa forma escapavam de qualquer vínculo com Luiz Severiano Ribeiro Júnior e com a UCB, ganhando ainda dois circuitos lançadores. Já para os exibidores proprietários da Unida Filmes, além de terem conseguido a barganha de um filme brasileiro a cada oito programas de filmes estrangeiros, havia ainda a possibilidade de participação no lucro das produções – não apenas como distribuidores, o que garantia de 20% a 30% do total arrecadado somente nas capitais, mas eventualmente também como produtores associados.

Apesar das vantagens aparentes, esse “circuito independente” se mostrou circunstancial, atrelado a interesses imediatistas que, em parte, já haviam sido superados com o acordo em torno da lei dos “8 x 1”. Uma vez reacomodados, tais interesses voltaram a se divorciar, justamente porque não estavam ancorados em uma situação real de domínio do mercado mas, ao contrário, mantinham-se em uma faixa muito estreita de

⁷⁶⁹ Veja-se, por exemplo, essa nota em *Cine-Repórter*: “Como se sabe, a Unida Filmes S.A. surgiu quando da modificação do Decreto Lei 30.179 [ou seja, em fins de 1951], que estabelece a exibição obrigatória de um filme nacional por oito de procedência estrangeira.” “DUAS forças que se unem em prol do cinema nacional”. *Cine-Repórter* (921). Vol XX. São Paulo: 12 set 1953, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁷⁷⁰ No dia 06 de fevereiro de 1952, em uma assembléia convocada com urgência, os então diretores-secretários Nelson Caruso e Carlos Flack foram eleitos, respectivamente, diretor-presidente e diretor-secretário da Unida Filmes S.A., em substituição a Cid Homero de Aguiar Neto. Cf. “UNIDA Filmes, Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada aos seis dias do mês de fevereiro de 1952”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 28 fev 1952, p. 2941.

possibilidades, ditada pela própria legislação à qual produtores e exibidores de comum acordo se adequaram.

O caso de *É fogo na roupa* (Watson Macedo, 1953), filme produzido pela Produções Watson Macedo em associação com Roberto Acácio e distribuído pela Unida Filmes, é um bom exemplo. Realizado no final de 1952, *É fogo na roupa*, primeira produção de Watson Macedo após a sua saída da Atlântida, era, em março de 1953, o único filme brasileiro inédito disponível para o cumprimento da obrigatoriedade. A Metro recusou-se a exibi-lo alegando o fato de que, sendo o único inédito na praça, seria projetado simultaneamente em outros cinemas lançadores e a Metro só trabalhava com exclusividade.

Diante disso, o Serviço de Censura de Diversões Públicas, então dirigido por Fernando Bastos Ribeiro, resolveu fazer um sorteio entre as empresas de salas lançadoras que estavam devendo o cumprimento da lei. O circuito Vital Ramos de Castro foi o escolhido. Embora o filme de Macedo tivesse distribuição da Unida Filmes – que, como foi visto, havia lançado quase todos os filmes da Flama no circuito Plaza – Vital Ramos de Castro reagiu, criando assim um impasse.⁷⁷¹ Juntamente com a Metro, Ramos de Castro impetrou mandado de segurança contra a decisão da Censura, e *É fogo na roupa* – lançado no Rio de Janeiro no dia 18 de março nos circuitos Pathé e Presidente – embora tenha sido um sucesso de público, foi financeiramente prejudicado com esse atraso.⁷⁷²

A outra ponta da atuação da Unida Filmes – a produção – foi desenvolvida sobretudo nos anos 1953-4, assim mesmo de forma acidentada. É relevante observar que, apesar do acordo inicial com a Flama - Produtora Cinematográfica e o arranjo político que derivou nas modificações em torno da lei dos “8 x 1”, somente em 1955 a Unida Filmes fará uma co-produção com os estúdios das Laranjeiras. Até então, o que tudo indica é que o acordo com a Flama se mantinha apenas no campo da distribuição.⁷⁷³

⁷⁷¹ “REAÇÃO contra a exibição de um filme nacional no Rio”. *Cine-Repórter* (895). Ano XIX. São Paulo: 14 mar 1953, p. 01.

⁷⁷² “FIRMES na recusa de exibição de *É fogo na roupa*”. *Cine-Repórter* (896). Ano XIX. São Paulo: 21 mar 1952, p. 01. *É fogo na roupa* foi exibido nos cinemas Pathé, Art-Palácio, Presidente, Mauá, Paratodos, Méier, Pax, Nacional, Baronesa, Rivoli, São Pedro, Esperanto, Campo Grande e Fluminense. A esse circuito se acrescentaria o de Vital Ramos de Castro.

⁷⁷³ Não tenho informações se esse acordo implicava em avanços de distribuição, o que é provável. O *Jornal do Cinema* informa que a Unida Filmes algumas vezes “participava financeiramente das produções que distribuía [não se especifica de quais empresas produtoras], pelo menos garantindo os trabalhos de

A primeira produção com o financiamento direto da Unida foi *Rua sem sol* (Alex Viany, 1954). Esse filme marca ao mesmo tempo o fim da associação entre a Flama e a Unida Filmes (1952-3) e o início de novas alianças de produção e distribuição, sobretudo com a Cinedistri e a Produções Watson Macedo, alianças que conseguirão sobreviver até o fim da década de 1950. No entanto, o que exatamente motivou o afastamento entre a Flama e a Unida?

A partir de dezembro de 1952, quando se encerram as filmagens de *Aguilha no palheiro*, iniciadas em julho daquele mesmo ano, o ritmo de produção da Flama despenca: somente em outubro de 1953, isto é, quase um ano depois, é que começam as filmagens do sexto filme da produtora, *Carnaval em Caxias* (Paulo Vanderley, 1954), comédia carnavalesca que satirizava o então deputado Tenório Cavalcanti (José Lewgoy), conhecido por sua violência, e que caracterizava Caxias como uma cidade do Velho Oeste. O filme teve produção executiva de Jorge Ieli e Murilo Berardo, e uma equipe de roteiristas que incluía Jorge Ieli, Leon Eliachar, Alex Viany e Paulo Vanderley.

Carnaval em Caxias foi co-produzido pela Atlântida e distribuído pela União Cinematográfica Brasileira, sendo lançado em 14 de fevereiro de 1954 no circuito Palácio, de Luiz Severiano Ribeiro Júnior. A aproximação entre Murilo Berardo e Ribeiro Júnior se deu em função do incêndio que devastou os estúdios da Atlântida, na madrugada do dia 02 de novembro de 1952. No final daquele mesmo mês, Murilo Berardo decidiu alugar para a Atlântida os estúdios da Rua das Laranjeiras, onde José Carlos Burle retomou as filmagens de “Pegando fogo”, título prudentemente substituído por *Carnaval Atlântida*, lançado em fevereiro do ano seguinte.

O acordo Flama-Atlântida-UCB – que se limitou, aliás, a essa co-produção de *Carnaval em Caxias* e ao aluguel dos estúdios para as filmagens de *Carnaval Atlântida*, *Matar ou correr* (Carlos Manga, 1954) e *Nem Sansão, nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), esses três últimos apenas da Atlântida – automaticamente selou o fim da parceria com a Unida Filmes.

laboratório e copiagem”. Cf. “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955, p. 42. Por outro lado, de acordo com depoimento de Oswaldo Massaini, a Cinedistri (distribuidora dos filmes da Flama em São Paulo) mantinha a prática do avanço de distribuição desde o início dos anos 1950. Cf. “OS NOVOS rumos da Cinedistri”. *Cine-Repórter* (857). Ano XIX. São Paulo: 21 jun 1952, pp. 44 e 56.

A associação com a Atlântida marca também o começo do declínio da Flama, processo que está ligado a pelo menos dois fatores. O primeiro deles é o total desinteresse de Rubens Berardo em gerir os negócios da produtora. Na prática, desde 1952 era seu irmão Murilo quem vinha assumindo as funções de produtor executivo; a partir de 1953-4, as preocupações de Rubens estarão principalmente direcionadas à política.⁷⁷⁴ O segundo fator que determinou a decadência da Flama foi o falecimento de Moacyr Fenelon, em 1953.

Há pelo menos dois anos, Fenelon vinha lutando contra uma doença que afetava-lhe o coração, e que somente uma cirurgia – cara e de risco – poderia reverter.⁷⁷⁵ Mesmo com sérios problemas de saúde, Moacyr Fenelon atirou-se, nos anos 1952-3, a uma série de compromissos que o absorviam imensamente – não apenas a produção de *Agulha no palheiro*, na Flama, mas sobretudo as atividades políticas, como a coordenação do I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, as eleições para a presidência do Sindicato das Empresas Cinematográficas do Rio de Janeiro (mais tarde transformado em Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica) e a reestruturação da Associação do Cinema Brasileiro.

Em julho de 1953, procurando levantar recursos para a operação, Fenelon escreveu a Mario Civelli, propondo trabalhar como diretor contratado na Multifilmes.⁷⁷⁶ Pela carta, depreende-se que os entendimentos entre Civelli e Fenelon vinham de antes, mas que o segundo havia preferido manter-se no Rio de Janeiro, à frente de seus compromissos com a Flama e com a política sindical. No entanto, na iminência de realizar a operação, procurou o auxílio do então produtor da Multifilmes.⁷⁷⁷

Civelli, o meu grande problema agora é que a operação vai custar 100 contos, inclusive médicos, anestésias, casa de saúde, etc. Eu não disponho de 50 contos, faltando-me justamente a metade. Quisera saber do amigo o que poderia fazer por mim no momento. Pagarei isso a você em dinheiro ou dirigindo um filme para vocês ou mesmo vendendo um dos três argumentos que tenho em meu poder, uma alta comédia, “Só esta noite”;

⁷⁷⁴ Cf. Capítulo 4 desta tese.

⁷⁷⁵ Cf. BARRO, Máximo. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001, pp. 89-91.

⁷⁷⁶ A transcrição completa da carta encontra-se em BARRO, Máximo. *Op. cit.*, pp. 89-90.

⁷⁷⁷ Não tenho a informação se Fenelon também teria pedido ajuda aos sócios Rubens e Carlos Berardo.

um romance policial moderno, de grande efeito e fácil realização, “Trágico amor”, e uma história escrita para o Sílvio Caldas ou Jorge Goulart, “Inspiração”.⁷⁷⁸

De acordo com o pesquisador e biógrafo Máximo Barro, Fenelon não recebeu resposta do estúdio paulista.⁷⁷⁹ De qualquer forma, ele conseguiu se submeter à operação, mas não resistiu, falecendo no dia 14 de agosto no Hospital Samaritano, Rio de Janeiro.⁷⁸⁰

Sem Fenelon, a Flama praticamente vegetou como estúdio de aluguel. O período entre 1955 e 1959 marca ao mesmo tempo o lento processo de fechamento da Flama e a instalação da TV Continental, que passa a funcionar definitivamente a partir de setembro de 1959 no mesmo endereço da Rua das Laranjeiras, nº 291, pondo fim à trajetória do antigo estúdio cinematográfico.⁷⁸¹

6. 5. 1. Rua sem sol

Como já mencionei no capítulo anterior, o projeto de realização de *Rua sem sol* começou a ser divulgado ainda em 1952. O filme seria a próxima produção da Flama depois de *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1953). Mas já em fevereiro do ano seguinte, *Rua sem sol* era anunciado como uma produção da Cinedistri, de Oswaldo Massaini.⁷⁸² Como os estúdios da Flama estavam na época sublocados para a Atlântida, eles foram

⁷⁷⁸ FENELON, Moacyr. Carta a Mario Civelli. Rio de Janeiro: 27 jul 1953. *Apud.* BARRO, Máximo. *Op. cit.*, pp. 89-90.

⁷⁷⁹ BARRO, Máximo. *Op. cit.*, p. 90.

⁷⁸⁰ “S. Título”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 18 ago 1953, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁷⁸¹ A Emissora de Televisão Continental S. A. (Canal 9) foi fundada em 12 de dezembro de 1957, no Rio de Janeiro, pelos irmãos Rubens, Carlos e Murilo Berardo; por Anna Bezerra de Mello Berardo Carneiro da Cunha, esposa de Rubens; e por Guy Moraes de Masset, Wilson Barbosa, Waldyr Dutra Amaral e José Estácio Corrêa de Sá e Benevides. O capital social era de Cr\$ 20 milhões, sendo o então deputado federal pelo PTB Rubens Berardo, “Presidente de Honra da Sociedade” e seu acionista majoritário, com Cr\$ 9, 5 milhões. Cf. “EMISSORA de Televisão Continental S.A. Certidão”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 11 mar 1958, pp. 4960-1. Inicialmente, a sede social da TV Continental era na Rua do Riachuelo; no entanto, desde 1957 já se falava nas instalações da emissora no casarão ocupado pela Flama. Cf. “S. TÍTULO”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 06 ago 1957, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo. O contrato de concessão para o funcionamento da TV Continental, por um prazo de dez anos, foi assinado apenas em 13 de setembro de 1959, tendo a assinatura do genro de Getúlio Vargas, o contra-almirante Ernani do Amaral Peixoto, então ministro da Viação e Obras Públicas. Cf. “MINISTÉRIO da Viação e Obras Públicas. Departamento de Administração. Divisão de Orçamento. Termo de contrato celebrado com a Emissora de Televisão Continental Sociedade Anônima – TV Continental, para estabelecer uma estação radiodifusora de ondas médias, nesta Capital.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 set 1959, pp. 20182-4.

⁷⁸² “A CINEDISTRÍ produzirá *Rua sem sol*”. *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 fev 1953, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

substituídos pelos da Brasil Vita Filmes, pertencentes à Carmen Santos, falecida em 24 de setembro de 1952, e que agora vinha sendo gerenciado pelo herdeiro, o jovem Murilo Seabra. Assim, no antigo palco da Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, em 13 de abril de 1953, um coquetel marcou o início das filmagens de *Rua sem sol*.⁷⁸³

Os documentos e relatos que sobraram da primeira fase dos trabalhos, que cobre o período de abril a agosto de 1953, indicam uma produção extremamente conturbada, com substituições de Mario Del Rio por Alex Viany, na direção, e de Patrícia Lacerda por Doris Monteiro, no elenco, culminando com a paralisação total das filmagens em junho.

Esta primeira fase contou com o financiamento direto da Cinedistri. O contrato de co-produção entre Massaini e Mario Del Rio, assinado em 13 de fevereiro de 1953⁷⁸⁴, previa o pagamento de quantias mensais que, até a interrupção das filmagens em junho, chegaram a Cr\$ 400 mil.⁷⁸⁵ O contrato assinado entre a Cinedistri e Mario Del Rio estabelecia o prazo de 30 de julho para o término das filmagens. Só então, com o filme pronto, a última parcela seria paga. A interrupção das filmagens em junho desobrigou a Cinedistri desse pagamento, encerrando aí a participação financeira direta de Oswaldo Massaini em *Rua sem sol*.⁷⁸⁶ A partir de agosto de 1953, o financiamento ficou a cargo de Nelson Cavalcanti Caruso e Carlos Flack, diretores da Unida Filmes.

Aparentemente, o maior problema de *Rua sem sol* foi a total desorganização da produção comandada por Del Rio, já que as parcelas eram depositadas pontualmente por Massaini, às vezes até mesmo antes dos prazos.⁷⁸⁷ Atrasos nas filmagens, gastos desnecessários e falta de planejamento fizeram com que os Cr\$ 400 mil pagos pela Cinedistri até junho fossem todos consumidos. Após a paralisação de *Rua sem sol*, um novo contrato de direção foi firmado entre a Unida e Alex Viany. Nesse contrato, o segundo comprometia-se a trabalhar na qualidade de “diretor”, pelo prazo de cinco semanas, a começar da data do contrato (30 de agosto de 1953) até o dia 04 de outubro.

788

⁷⁸³ “INICIADA a filmagem de *Rua sem sol*.” *Cine-Repórter* (902). Ano XIX. São Paulo: 02 maio 1953, p. 09.

⁷⁸⁴ “A CINEDISTRIBRI produzirá *Rua sem sol*”, cit.

⁷⁸⁵ “AINDA a filmagem de *Rua sem sol*.” *Cine-Repórter* (910). Ano XX. São Paulo: 27 jun 1953, p. 36.

⁷⁸⁶ “AINDA a filmagem de *Rua sem sol*”, cit.

⁷⁸⁷ “AINDA a filmagem de *Rua sem sol*”, cit.

⁷⁸⁸ CONTRATO de locação de serviços profissionais para o filme *Rua sem sol*. Rio de Janeiro: 30 ago 1953. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, p. 01.

Rua sem sol é um melodrama policial cuja trama gira em torno das desventuras de Martha (Glauce Rocha), que muito jovem perde os pais adotivos e acaba tendo de cuidar sozinha da irmã mais nova, Maria (Doris Monteiro). A única herança das duas irmãs é a enorme dívida que o pai deixou. Como não há dinheiro, Martha precisa se desfazer de todos os seus bens, até mesmo do tão precioso piano de Maria. A vida de Martha é, assim, um rosário de sofrimentos. Apenas Floriano (Modesto de Souza), um amigo de longa data do pai de Martha, torna o ambiente da casa um pouco mais animado. Floriano é um entusiasmado compositor inédito e é o único que percebe o real esforço de Martha para sobreviver, pois ela tudo faz para esconder da irmã a crise financeira em que vive. Mas as dificuldades são muitas e ela acaba se envolvendo com o submundo da prostituição e do tráfico de drogas, comandado por Nolo Ferreira (Carlos Cotrim), dono do cabaré em que Martha passa a trabalhar. Todo esse sacrifício tem um objetivo: conseguir dinheiro para pagar a operação de sua irmã Maria, que agora está sob os cuidados de Fernando (Carlos Alberto) um jovem e dedicado médico, que se apaixona pela jovem cega.

A amizade que unia Viany a Del Rio deve ter impedido maiores acidentes no restante das filmagens, pois o primeiro, assim que assumiu a direção, tratou de modificar diversas seqüências do roteiro, trabalhando dentro de uma grande margem de improviso. Em carta ao crítico Cyro Siqueira, da *Revista de Cinema* de Belo Horizonte, Viany comenta o processo de filmagem de *Rua sem sol*:

[...] nunca tive ilusões quanto aos valores da história, e a experiência só me serviu para “acertar a mão” em certos subterfúgios e truques da direção de atores – para não falar no treinamento intensivo em questão de improvisação. Aliás, foi essa improvisação que não me permitiu reforçar melhor a psicologia das personagens e a motivação de suas ações.⁷⁸⁹

Do ponto de vista de Viany, *Rua sem sol* não se configurava como um trabalho de criação pessoal. Ainda assim, o diretor não o desprezava, pois significara um importante aprendizado, além do que, permitiu-o continuar a filmar:

⁷⁸⁹ VIANY, Alex. Carta datilografada para Cyro Siqueira. Rio de Janeiro: 30 abr 1954, p. 01. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Dirá você que eu não devia ter aceitado o filme, em tais circunstâncias. Mas acontece que eu já estava desempregado [há] vários meses, e precisava trabalhar não só para não perder o ímpeto de *Agulha no palheiro*, mas também para que a família não ficasse sem os bifés de cada dia – já que a família é notoriamente carnívora. Seja como for [...] não me arrependo de ter pegado o abacaxi pela parte mais espinhosa. Estou certo de ter lucrado com a experiência.⁷⁹⁰

O filme é narrado em *flash-back*, a partir do depoimento de Martha para o delegado (Sérgio de Oliveira). Essas cenas da delegacia foram as únicas dirigidas por Mario Del Rio antes da paralisação das filmagens em junho de 1953. Embora preso a elas, Viany conseguiu imprimir no restante do filme um tom menos artificial aos atores. Aqui e ali, buscou também criticar o próprio universo melodramático a que estava submetido – por exemplo, na cena em que uma amiga de Maria lê para esta um trecho de um romance açucarado e, lá pelas tantas, interrompe-se, questionando:

– Sabe de uma coisa? Não acredito que nenhum namorado fale dessa maneira. Pelo menos se tem boas intenções. Você acha que um rapaz vai falar assim se está pensando em arranjar casa; se compra o jornal e vê que o feijão está tão caro que a gente tem mesmo é que passar a pão e banana? Mas o pior é que pão e banana também estão pela hora da morte!

Vale ressaltar também o personagem de Floriano, pois além de compositor inédito – o que remete a um roteiro que na mesma época Viany estava elaborando, “Estouro na praça”⁷⁹¹ – serve como uma espécie de “porta-voz” para as idéias nacionalistas do diretor. Em uma seqüência em que Floriano, Martha, Maria e Fernando comem uma feijoada, o primeiro diz que, certa feita, levou um estrangeiro para comer feijoada e este havia ficado com nojo. “Devia ser preconceito de cor”, comenta Floriano, rindo. Em outro momento, logo após o almoço, Floriano filosofa: “A feijoada devia ser oficializada. Aliás, eu nunca vi feijoada entre inimigos. Se toda essa gente que vive por aí discutindo fosse comer uma feijoada, tudo ficaria resolvido antes da sobremesa.” Floriano é o único personagem em *Rua sem sol* construído a partir de uma perspectiva “nacional-popular”: compõe sambas, aprecia as coisas brasileiras, é fanático

⁷⁹⁰ VIANY, Alex. Carta datilografada para Cyro Siqueira, cit.

⁷⁹¹ Sobre este roteiro, cf. MELO, Luís Alberto Rocha. *Op. cit.*, pp. 233-80.

torcedor de futebol, tem consciência de classe, apóia a democracia racial e é solidário com os problemas financeiros de Martha. No entanto, também o galã Fernando pode ser superficialmente identificado a um personagem “popular”, pois, tal como afirma Floriano, conseguiu se formar com muito esforço e “veio de baixo”.

Deve-se notar ainda o uso das filmagens em exterior, nas ruas do Rio de Janeiro, na barca Rio-Niterói e no bairro da Lapa à noite. Essas imagens – aliadas à mixagem realizada pela Companhia Industrial Cinematográfica através do sistema sonoro DEB (Duvergé-Émon-Bonfanti), que consegue trabalhar de forma bastante satisfatória ruídos ambientes de fundo e diálogos em primeiro plano – servem como um ténue contraponto “realista” ao conjunto da encenação, marcada por traços estilísticos típicos do cinema de estúdio.

Logo após a experiência de *Rua sem sol*, Nelson Caruso e Carlos Flack se retiraram da diretoria da Unida Filmes S.A., da qual porém continuariam sócios, se afastando da produção para se dedicarem prioritariamente ao setor exibidor. Já a partir de 1954, quem assumirá o cargo de diretor-presidente da Unida Filmes será Mario Falaschi.⁷⁹²

Rua sem sol e os filmes anteriores da Flama – com exceção de *Tudo azul* – não tiveram resultados satisfatórios de bilheteria. Na verdade, os grandes sucessos da Unida ficaram mesmo a cargo de Watson Macedo, a *mina de ouro* da Atlântida que, desde 1952, também havia se tornado “produtor independente”. Em uma reportagem do *Jornal do Cinema*, publicada em julho de 1955, afirma-se que *É fogo na roupa*, *O petróleo é nosso* (1954) e *Carnaval em Marte* (1954), três carnavalescos da Produções Watson Macedo, estariam rendendo, juntos, “cerca de 50 milhões de cruzeiros”, e que, portanto, haviam posto “a Unida no mapa do cinema brasileiro”.⁷⁹³ No entanto, esse período – 1953-4 – marca também algumas transformações cruciais que alterariam os rumos desse circuito de produção-distribuição-exibição, bem como a própria concepção ideológica de “cinema independente” no Brasil.

⁷⁹² “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”, cit.

⁷⁹³ “UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”, cit.

6. 6. O “circuito” se modifica

6. 6. 1. *Exibição*

O contexto econômico e político brasileiro dos anos 1953-4 é de crise, com uma inflação galopante e o suicídio de Getúlio Vargas, em 24 de agosto de 1954, desmobilizando as forças golpistas e provocando uma verdadeira comoção popular em todo o país. No campo estritamente cinematográfico, a paralisação dos grandes estúdios paulistas – sobretudo da Vera Cruz, encampada em 1954 pelo Banco do Estado de São Paulo – também teve um efeito traumático sobre o meio cinematográfico nacional.

Em meio a esse quadro de acontecimentos trágicos, em 26 de outubro de 1954, Wolfe Cohen, então o presidente da Warner Bros. Pictures International Corporation, pousou no Rio de Janeiro com o intuito de tratar, junto às “autoridades competentes”, do aumento do preço dos ingressos das salas de exibição no Brasil. Em entrevista a *O Globo*, um dia após a sua chegada, o executivo norte-americano revelou que os “líderes da indústria cinematográfica” estavam se queixando da “crescente desvalorização do cruzeiro”, que havia reduzido “sensivelmente” a remessa dos lucros para as matrizes hollywoodianas. A argumentação de Cohen seguia o modelo característico da ameaça: ou o governo brasileiro reajustava os preços ou os estúdios teriam de suspender a remessa dos filmes, “pelo menos os mais custosos”. O presidente da Warner Bros. explicou que isso decorria de uma “política inteiramente nova” de produção que o estúdio vinha implementando:

No ano passado, fizemos trinta filmes e gastamos 35 milhões de dólares. Neste ano faremos apenas 20 filmes e deveremos gastar mais de 55 milhões de dólares. Ora, para recuperarmos esse dinheiro é necessário que um maior número de pessoas vá ao cinema e pague também um pouco mais.⁷⁹⁴

A “nova política de produção” baseava-se na aposta em poucos filmes caros realizados com grandes astros e filmados no processo Cinemascope, que estava então sendo utilizado como uma forma de combater a ameaçadora concorrência da televisão. O exemplo citado por Cohen, na entrevista dada a *O Globo*, era o filme *Nasce uma*

⁷⁹⁴ “PERSPECTIVAS de decréscimo nas remessas de filmes americanos”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 27 out 1954, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

estrela (*A star is born*, George Cukor, EUA, 1954), com Judy Garland e James Mason, que teria custado “seis milhões de dólares”:

O público americano está pagando, para vê-lo, de um dólar e vinte a dois dólares e meio, de acordo com a categoria da casa exibidora. Entretanto, o preço da entrada ordinariamente nessas casas é de cinquenta centavos. Tivemos problema semelhante ao que ocorre no Brasil no ano passado, em alguns países escandinavos, onde o cinema é também controlado pelo Governo. Não obtivemos o reajustamento que pleiteávamos, de sorte que suspendemos a remessa. Não queremos que ocorra a mesma coisa em relação ao Brasil.⁷⁹⁵

As declarações de Wolfe Cohen na verdade ecoavam a crise pela qual passava Hollywood desde o final dos anos 1940. Embora para a indústria cinematográfica norte-americana o período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial tivesse se iniciado de forma auspiciosa, com uma frequência semanal em 1946 de quase cem milhões de espectadores, o fim da década reverteu completamente a situação.⁷⁹⁶ Na verdade, as transformações na indústria hollywoodiana já se haviam iniciado anos antes.

As ações antitruste do Departamento de Justiça dos Estados Unidos, movidas entre 1938-40 contra as chamadas “oito grandes” – Paramount, Fox, Warner, Universal, Metro-Goldwyn-Mayer, RKO, Columbia e United Artists – tiveram conseqüências decisivas na prática de produção e de comercialização desses estúdios. Por exemplo, com o impedimento do aluguel de filmes por lotes de mais de cinco títulos, as companhias procuraram tornar suas produções mais atraentes e espetaculares. Isso resultou no crescente investimento em poucos filmes caros (os chamados “classe A”) e na conseqüente diminuição da produção em série.⁷⁹⁷

O processo contra as “oito grandes” expirou em 1943. Mesmo assim, de acordo com Janet Staiger, os estúdios não abandonaram as novas práticas de produção.⁷⁹⁸ Contudo, entre 1945 e 1949, novamente com base na lei antitruste, o Departamento de Justiça voltou a atingir as companhias, no longo processo que ficou conhecido como o “decreto Paramount”, que terminou por obrigar a separação entre as produtoras e

⁷⁹⁵ “PERSPECTIVAS de decréscimo nas remessas de filmes americanos”, cit.

⁷⁹⁶ Cf. SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema. A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 303-4.

⁷⁹⁷ Cf. BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, pp. 370-1.

⁷⁹⁸ Cf. BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *Op. cit.*, p. 370.

distribuidoras e suas respectivas cadeias de exibição. Já em 1954, as cinco maiores companhias – Paramount, Fox, Warner, Universal e MGM – já não possuíam mais os seus cinemas.⁷⁹⁹

Embora os filmes “classe A” rendessem dinheiro, as produções médias não tinham a mesma sorte. Os anos 1950 foram de crise, não apenas por conta da concorrência da televisão – certamente decisiva –, mas também por diversos outros motivos sociais, econômicos e culturais, que incluíam novos modos e interesses recreativos – o esporte e as viagens, por exemplo – e o esgotamento de fórmulas estéticas, genéricas e temáticas na realização dos filmes, que não correspondiam mais aos anseios das novas gerações.

Também foram decisivas certas alterações no próprio mercado de exibição. Com a liberação do negócio exibidor, diversos cinemas de segunda linha – os cinemas de bairro – foram arrendados ou adquiridos por exibidores “independentes” e transformados em cinemas lançadores. Com isso, houve a majoração nos preços das entradas, afugentando o público de baixo poder aquisitivo, o verdadeiro sustentáculo daquelas casas de exibição. Entre 1946 e 1956, mais de quatro mil cinemas nos Estados Unidos tiveram suas portas fechadas, enquanto alternativas como os *drive-ins* não conseguiam sustentar as perdas.⁸⁰⁰

Diversas fórmulas foram tentadas por Hollywood para vencer a crise interna de produção e de exibição. Uma delas foi a co-produção com países europeus; a outra, foi ampliar a exportação, sobretudo dos filmes que nos Estados Unidos já não conseguiam render satisfatoriamente, ou seja, a produção de médio e baixo custo. Os países da América Latina, dóceis consumidores dos produtos hollywoodianos, foram alguns dos principais alvos de escoamento dessa produção, pois ela podia ser negociada segundo as mesmas práticas já abolidas pelo mercado interno norte-americano, isto é, o aluguel por lotes de filmes em grande quantidade.⁸⁰¹

⁷⁹⁹ Cf. SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 318. Esse autor narra, de forma minuciosa, a evolução dos processos antitruste movidos contra os estúdios.

⁸⁰⁰ SKLAR, Robert. *Op. cit.*, p. 319.

⁸⁰¹ Anita Simis, com base em dados do IBGE e do relatório “Situação econômica e financeira do cinema nacional”, elaborado em 1955 pela Comissão Municipal de Cinema (São Paulo), informa que a importação de filmes norte-americanos chegou a 1.685.282, em 1951. “Em cada lote de 80 filmes estrangeiros, de 60 a 75 eram classificados como de categoria C, alguns produzidos para a televisão, outros proibidos de serem exportados pelo próprio país, como os filmes da Nickel Odeon produzidos para serem exibidos nos cinemas de subúrbios americanos.” SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 191.

No entanto, o que se buscava era compensar os enormes gastos com as super-produções, sobretudo aquelas realizadas nos recentes processos fotográficos de intensificação do “realismo” espetacular – Cinemascope, 3-D, Cinerama, VistaVision etc. Quando essas inovações chegaram ao mercado dos Estados Unidos, elas de fato impulsionaram a volta do público aos cinemas, sobretudo no ano de 1953. No entanto, foi um fenômeno passageiro.⁸⁰² Os altos executivos da indústria cinematográfica norte-americana sabiam que, sem o mercado externo, dificilmente a crise financeira seria superada.

O caso específico da Warner Bros., que em 1954 mandou seu presidente ao Brasil tratar do aumento de preços nos cinemas, é ainda mais sintomático, pois foi uma das companhias que mais sofreu com a recessão dos grandes estúdios. Em 1950, a Warner fez um corte radical de gastos e uma dispensa em massa de pessoal; só assim conseguiu lucro naquele ano. Já em 1951, o estúdio se rendia aos “novos tempos” e firmava acordo com uma “produtora independente”, a Fidelity Pictures. Quatro anos depois, a Warner Bros. só controlava totalmente os filmes em série para a televisão, enquanto as grandes produções de alto impacto – as mesmas que Wolfe Cohen procurava vender a preços mais vantajosos no Brasil – eram basicamente administradas por “produtores independentes” ou executivos de redes de televisão.⁸⁰³

A vinda do presidente da Warner Bros. e suas negociações com a COFAP (Comissão Federal de Abastecimento e Preços) e com diversos produtores e exibidores no Rio e em São Paulo, acendeu a polêmica em torno de um tema que, como foi visto no Capítulo 3, já vinha sendo debatido no meio cinematográfico desde 1948, qual seja, as vantagens ou desvantagens do aumento dos preços dos cinemas, tabelado em categorias (os chamados “lançadores” eram os mais caros). Durante a segunda metade dos anos 1950 defrontavam-se, grosso modo, duas correntes, uma a favor e a outra contra o aumento, que ironicamente tinham em comum a defesa do filme brasileiro.

Assim, para um analista como Cavalheiro Lima, o aumento das entradas só se justificaria com a retenção de 30% do valor de cada bilhete para a constituição de uma Carteira de Financiamento de Filmes, medida de caráter nacionalista na medida em que tal fundo seria realizado com a renda proveniente de filmes estrangeiros. Além do mais,

⁸⁰² SKLAR, Robert. *Op. cit.*, pp. 330-1.

⁸⁰³ SCHATZ, Thomas. *Op. cit.*, pp. 437-9.

o aumento do preço se fazia necessário também como forma de compensar o lento retorno do investimento na produção:

Ora, se compramos e vendemos com o cruzeiro inflacionado, os produtores vendem seus filmes a um mercado pobre. Logo, as rendas não formam coberturas normais num regime de equilíbrio do valor moeda, quanto ao custo e quanto à renda.⁸⁰⁴

Outros, como o produtor e crítico Flávio Tambellini, advogavam o aumento dos preços apenas para o filme nacional, acreditando com isso não apenas ressarcir o produtor mas também conquistar o interesse do exibidor, que assim passaria a ser um aliado do primeiro:

Estabelecida a liberação de preços para o cinema nacional, para a metade ou um terço das salas em que for lançado um de seus filmes, e estudando-se uma fórmula para o interior do país, dentro da mesma orientação [...] creio que haveria uma grande corrida dos exibidores para o cinema nacional, que lhe passaria a ser, em relação a filme de outra procedência, uma possibilidade maior de lucro.⁸⁰⁵

Dentre os opositores do aumento, um dos mais veementes foi Alex Viany, que em meio a uma série de cinco reportagens publicadas na *Última Hora*, criticou as propostas de majoração do ingresso, bem como a vinda de Wolfe Cohen ao país:

Se Hollywood, em seu próprio mercado interno, não tem competência para concorrer com a televisão com filmes normais, e sai para a 3-D, o Cinemascópio, as telas largas, os romances bíblico-eróticos e outros recursos anormais, nós continuamos muito felizes quando vemos um filme bem normal, em preto e branco, sem relevo ou qualquer enfeite – logo que tenha uma história interessante e outros fatores de agrado.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ LIMA, Cavalheiro. “Apagando os refletores dos estúdios o Brasil continuará de muletas”. *O Dia*. São Paulo: 10 jan 1954, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁸⁰⁵ TAMBELLINI, Flávio. “Cinema nacional e preço”. *Diário da Noite*. São Paulo: 27 maio 1955, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁸⁰⁶ VIANY, Alex. “O cinema brasileiro não precisa sangrar o povo para sobreviver”. Rio de Janeiro: dez 1954, p. 04 [datil]. Documento pertencente ao Arquivo Alex Viany, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artigo foi publicado em *Última Hora*. Rio de Janeiro: 12 dez 1954.

Em sua defesa pela manutenção dos preços tabelados, Viany irá se apoiar até mesmo no depoimento de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, “profundo conhecedor do assunto”. Na transcrição da fala de Ribeiro – que afirmava opinar não como exibidor, mas como produtor – aponta-se o fato de que a majoração dos ingressos não seria suficiente para ressarcir o produtor, enquanto o exibidor iria perder público. Viany continua:

O Sr. Luiz Severiano Ribeiro Jr. sabe muito bem que as distribuidoras de filmes estrangeiros abocanham muito mais de 90% das rendas de nossos cinemas, dos quais mais de 80% vão para as companhias norte-americanas. Em qualquer aumento, o cinema brasileiro teria uma renda extra *teórica* de cerca de 2,5% - mas, na prática, é bem provável que sua renda diminuísse, pois o povo passaria a ir menos ao cinema, escolheria com muito cuidado os filmes, e dos filmes brasileiros talvez só visse um raro *Sinhá Moça*, um raríssimo *Cangaceiro*.⁸⁰⁷

O baixo preço dos ingressos, no entanto, era uma das razões da crise pela qual atravessava o setor da produção de filmes no Brasil. É frequentemente citado o depoimento de Mário Audrá, proprietário da Cinematográfica Maristela, no qual ele afirma que “ganharia a parada”, durante os anos 1954-6, se o preço dos ingressos não estivesse congelado.⁸⁰⁸

Durante esse mesmo período, o setor de exibição sofreu algumas drásticas transformações, em um processo complexo no qual se verificava, ao mesmo tempo, um aumento de número de salas em São Paulo, entre 1950 e 1955, e o encolhimento do setor no Rio de Janeiro, justamente a partir de 1954. Por outro lado, até o final da década, registra-se, nas duas cidades, aumento constante do público consumidor, o que, no caso carioca, não impediu o progressivo fechamento de cinemas. Tanto em um quanto em outro caso, o tabelamento impulsionou a estratégia dos exibidores em transformar cinemas populares em “lançadores”, podendo assim cobrar preços mais caros.⁸⁰⁹

As conseqüências dessa medida foram variadas. Por um lado, os exibidores “independentes” foram atingidos, pois com a equiparação de preços entre os cinemas de

⁸⁰⁷ VIANY, Alex. “O cinema brasileiro não precisa sangrar o povo para sobreviver”, cit., p. 06.

⁸⁰⁸ CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra*. A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama, 2002, p. 181.

⁸⁰⁹ Cf. SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 190, e GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, pp. 203 e 210.

bairro e os luxuosos “lançadores”, o público preferia os últimos. Essa conjuntura fazia com que as classes mais pobres, com sua grande afluência às salas de exibição de luxo, garantissem um cinema mais barato para as classes de maior poder aquisitivo.⁸¹⁰ De acordo com Alice Gonzaga, Luiz Severiano Ribeiro Júnior foi um dos primeiros a perceber que tal sistema estava na verdade gerando um mercado ocioso de cinemas periféricos, o que motivou-o a fechar algumas salas de subúrbio. Em dezembro de 1954, a crise no setor era visível.⁸¹¹ No entanto, um dos recursos encontrados pelos exibidores para manter a frequência do público e, ao mesmo tempo, contornar o baixo preço, foi a instalação de salas equipadas para projeção em Cinemascope, cujos custos podiam ser recuperados em três meses.⁸¹² No Rio de Janeiro, essa solução foi fundamental para a renovação do chamado “circuito independente” de exibição. Um dos primeiros a adotá-la foi Nelson Cavalcanti Caruso.

Deve-se ressaltar que Nelson Caruso e Carlos Flack eram fundamentalmente exibidores. O principal negócio de ambos, portanto, não era a distribuidora Unida Filmes, mas a Cinemas Unidos S.A., empresa fundada em março de 1952 a partir da cadeia de cinemas montada por Domingos Vassalo Caruso. A Cinemas Unidos tinha como pretensão estabelecer uma “rede de associações” que, segundo Alice Gonzaga, ocasionou uma espécie de renovação no circuito de cinemas “independentes” no Rio de Janeiro.⁸¹³ A inauguração do cinema Caruso-Copacabana, em fevereiro de 1954, marca um primeiro passo nesse sentido, pois com ele Nelson Cavalcanti Caruso rompia o acordo estabelecido entre Luiz Severiano Ribeiro e Domingos Vassalo Caruso, segundo o qual este não poderia construir cinemas na zona sul.⁸¹⁴

A “rede de associações” com a Cinemas Unidos envolvia as empresas Cine Delta, Cinematográfica Guanabara Comércio e Indústria, Azteca Cinematográfica S.A., Paschoal Segreto e Cinemas Leopoldina. Os novos rumos desse “circuito independente” ficaram claros em junho de 1955, quando seus integrantes fecharam um acordo com a Warner Bros. para a exibição de filmes em Cinemascope, fato que foi anotado em *Cine-*

⁸¹⁰ SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 191.

⁸¹¹ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 210.

⁸¹² SIMIS, Anita. *Op. cit.*, p. 190.

⁸¹³ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 217.

⁸¹⁴ Em resposta, Ribeiro inaugurou, naquele mesmo ano, o Cine Leopoldina, situado na região dominada por Caruso. Cf. GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 217.

Repórter como o “grande acontecimento no mundo da cinematografia carioca”.⁸¹⁵ No final daquele mesmo ano, um outro acordo, desta vez com a Allied Artists, que também fornecia filmes em Cinemascope, fortaleceu ainda mais o “circuito independente” capitaneado por Caruso e pela Azteca Cinematográfica.⁸¹⁶

Assim, a partir de 1954, os cinemas Caruso, Pax, Azteca, Imperator, Coliseu e São Pedro, pertencentes ao novo “circuito independente” exibidor carioca, passaram a integrar o circuito lançador, estabelecendo forte concorrência com Luiz Severiano Ribeiro – a prova maior é que, ao fechar o acordo com as empresas Cinemas Unidos e Azteca, em 1955, a Warner Bros. rompia uma relação comercial de 20 anos com o grupo L. S. Ribeiro.⁸¹⁷

Para a Unida Filmes e a Produções Watson Macedo, essa alteração no mercado de exibição acabou sendo momentaneamente positiva, por conta da entrada em cena dessa nova cadeia de lançadores. Atento à nova conjuntura, Mario Falaschi, agora à frente da distribuidora, lançou *O petróleo é nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955) e *Sinfonia carioca* (Watson Macedo, 1955), três dos maiores sucessos de bilheteria da Unida, nos habituais circuitos Pathé, Presidente e São José, mas também nos cinemas Caruso, Imperator, Pax, Coliseu e São Pedro. Se se considerar que, juntos, o Caruso e o Imperator somavam 4.167 lugares, poderá se ter também uma idéia das vantagens dessa sociedade para a Produções Watson Macedo. É esta conjuntura que explica o retorno – derradeiro – da Flama como produtora, com a realização de *O primo do cangaceiro* (Mario Brasini, 1955), empenho pessoal de Mario Falaschi como produtor, filme distribuído pela Unida Filmes, no Rio de Janeiro, e pela Cinedistri, em São Paulo. Mas a experiência não foi suficiente para ressucitar os estúdios das Laranjeiras.

Mesmo com grande sucesso de público, a “fórmula” de Watson Macedo sobreviveu apenas enquanto o gênero carnavalesco se manteve interessante, isto é, até o início dos anos 1960, sendo aos poucos rejeitado pelo novo tipo de espectador que, já por volta de 1954-5, refletia as alterações do comércio exibidor e começava a mudar o perfil social e econômico do público consumidor de filmes, ditando novos padrões culturais. Por outro lado, apesar de ter seus filmes exibidos em um “circuito

⁸¹⁵ “A WARNER Bros. no circuito independente carioca”. *Cine-Repórter* (1.014). Ano XXII. São Paulo: 25 jun 1955, pp. 47 e 50.

⁸¹⁶ “A ALLIED Artists no circuito independente!” *Cine-Repórter* (1.040). Ano XXII. São Paulo: 24 dez 1955, p. 10.

⁸¹⁷ GONZAGA, Alice. *Op. cit.*, p. 217.

independente” ampliado e renovado, é evidente que a situação da Produções Watson Macedo e da própria Unida Filmes continuava a mesma a que historicamente o cinema brasileiro estava atrelado. Como foi visto, o incremento das salas “independentes” não foi senão ocasionalmente revertido para a produção e a distribuição de filmes brasileiros, atendendo de forma prioritária à demanda das companhias norte-americanas, como a Warner e a Allied Artists. Esse jogo de forças desigual permaneceu inalterado.

6. 6. 2. *Distribuição*

No que tange ao “circuito independente” e suas transformações a partir de 1954, a associação entre a Unida Filmes e a Cinedistri é certamente um dos dados de maior significação, indicando que, no conjunto das articulações estabelecidas entre produção, distribuição e exibição, durante os anos 1952-4, o campo da distribuição foi aquele que mais decisivamente interferiu no setor produtivo “independente” – muito embora, paradoxalmente, fosse o menos considerado pelo mesmo. Nas reflexões do grupo ligado à Flama – Berardo, Fenelon e Manoel Jorge –, a distribuição ocupa um lugar mais do que secundário. Ao longo de pelo menos quatro anos de intensa atividade política (1949-52), tudo se passa como se o problema do cinema brasileiro se resumisse a duas forças que se opunham: de um lado, os produtores; de outro, os exibidores. São raríssimas as manifestações dos primeiros em relação ao problema da distribuição, e quando isso ocorre é para desancar o distribuidor, atacar o “truste” de Luiz Severiano Ribeiro ou exigir do Estado a instituição de uma distribuidora oficial.

Em uma das crônicas⁸¹⁸ lidas por Moacyr Fenelon na Rádio Emissora Continental, por exemplo, é clara a antipatia que a figura do distribuidor provocava no cineasta:

Existe um tipo dentro do Cinema Nacional que é um verdadeiro cancro. Eu o apelidei de “urubú”. Fica sempre voando, à procura de carniça, e não se precisa explicar que a carniça é o velho produtor que luta três ou quatro meses para arranjar capital, máquinas, estúdios, laboratórios, artistas – tudo, enfim – para aprontar o seu filme.⁸¹⁹

⁸¹⁸ FENELON, Moacyr. “Dois minutos de cinema’, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 27 mar 1950, p. 06.

⁸¹⁹ FENELON, Moacyr. “Dois minutos de cinema’, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon”, cit.

Depois que o produtor enfrenta toda a sorte de dificuldades, inclusive o temor de não ver seu filme aprovado pela censura, “surge o ‘urubú’, rondando.” Seu trabalho consiste em projetar o filme para o exibidor, no Rio e em São Paulo, e esperar que este forneça salas e datas para o seu lançamento. E esse trabalho, que leva “apenas duas horas de tempo”, rende ao distribuidor uma comissão de 20% no Rio de Janeiro e 30% no resto do país. “O negócio é tão bom”, prossegue Fenelon, “que há um *trust* organizado para explorar o produtor nacional”. O autor então explica que foi isso que o motivou a entrar para a Cooperativa Cinematográfica Brasileira. As vantagens são muitas, pois na Cooperativa “não há lucros extraordinários nem há urubús. No fim do ano o lucro reverte totalmente para o produtor, sendo dividido proporcionalmente ao movimento de cada um”.

Isso aliás era o que deveria ser feito por todos os produtores do país, sustenta Fenelon, e ele lamenta o fato de a Vera Cruz, uma companhia liderada por homens como Francisco Mattarazzo, Franco Zampari e Alberto Cavalcanti, não terem ainda entrado na filial paulista da Cooperativa, que distribuiria os filmes desse estúdio para todo o Brasil, deixando à Universal, *major* com a qual a Vera Cruz mantinha contrato, a distribuição internacional. Não agindo dessa forma, a Vera Cruz rompia “uma velha tradição”, qual seja, a de “distribuir, por nós mesmos, os nossos filmes” para todo o território nacional. Aliás, é isso que fazem os mexicanos, os argentinos, os franceses, os italianos e outros, para não falar dos próprios norte-americanos. Mas no Brasil

Foi aberto um caminho que outras companhias nacionais irão imitar, e não será surpresa se, amanhã, outros vierem a distribuir seus filmes pela Metro, Columbia, Paramount, etc. O resultado é que, ao invés de se fazer uma distribuidora sólida, única, onde nós, produtores nacionais, sejamos DONOS, a ponto, até, de poder adiantar financiamentos aos produtores menos abastados, [estaremos] dando dólares às companhias americanas, para que eles exportem à vontade.⁸²⁰ [grifo do autor]

As reflexões de Moacyr Fenelon são extremamente reveladoras de como a ideologia voltada quase que exclusivamente ao problema do produtor estabelecia rígidas oposições entre setores que na verdade sempre estiveram intimamente relacionados.

⁸²⁰ FENELON, Moacyr. “Dois minutos de cinema”, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon”, cit.

Chama a atenção, por exemplo, a forma como Fenelon, pretendendo fustigar o “truste”, reduz todo o trabalho que envolve a distribuição, como se tudo se resumisse a projetar um filme para um exibidor e a esperar por datas para o lançamento.

Ao mesmo tempo, ao propor uma distribuidora “sólida” e “única” que arregimentasse *todos* os produtores em atividade no país, Fenelon promove um modelo associativo e centralizador que, naquele momento, eventualmente poderia até funcionar em termos regionais; mas ele não se pergunta sobre as dificuldades que tal modelo enfrentaria se aplicado em âmbito nacional, dificuldades aliás evidentes no próprio caso da Vera Cruz.

Isso tudo para não falar da contraditória sugestão de se entregar os filmes da Vera Cruz para a Cooperativa distribuir em território nacional, deixando a distribuição internacional para a Universal. André Gatti demonstra que a idéia de uma distribuidora única era recorrente nos anos 1950, entre os produtores. No entanto,

ela não seria suficientemente capaz de resolver o problema econômico do cinema nacional por uma questão importante: uma determinada indústria cinematográfica que explora apenas um território é, por si só, incapaz de atender às necessidades materiais dessa mesma indústria. No caso do cinema, a internacionalização de mercado de uma produção é algo mais do que básico.⁸²¹

Por outro lado, a crônica de Moacyr Fenelon é um exemplo notável de como as idéias em torno do sistema cooperativista compõem de fato uma tradição, à qual o discurso sobre a “produção independente” no Brasil irá freqüentemente recorrer.⁸²² O modelo apregoado por Fenelon antecipa o que será feito bem mais tarde, já nos anos 1960, com a criação da Difilm, uma distribuidora administrada pelos produtores e diretores ligados ao cinema novo.⁸²³

⁸²¹ GATTI, André. *A distribuição cinematográfica* [recurso eletrônico] São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007, pp. 65-6.

⁸²² Escreve Fenelon em *A Cena Muda*, na coluna de Jonald: “Crie-se uma *Distribuidora Nacional*, onde os lucros anuais sejam divididos em partes iguais, na proporção do movimento de cada produtor. Onde não haja um *dono apenas!* Uma distribuidora no sistema cooperativista, e nós estaremos todos daqui, prontos a dar o apoio [a] seu completo êxito.” FENELON, Moacyr. *Apud.* JONALD. “Cinema brasileiro. A falta de união no meio”. *A Cena Muda*. Vol. 29 (50). Rio de Janeiro: 13 dez 1949, pp. 12-13. [grifos do autor]

⁸²³ A Difilm foi criada em 1965 com a finalidade de distribuir os filmes produzidos pelos cinemanovistas. Entre 1965-9 integraram a Difilm 11 sócios: Marcos Faria, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Roberto Farias, Rivanides Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha. A distribuidora contava com o apoio do Banco Nacional, que

O irônico de todo esse processo é que a solução para o impasse entre produtores e exibidores criado pela promulgação do Decreto nº 30.179/51 vai se dar justamente com a entrada em cena de uma distribuidora – a Unida Filmes S.A. Esse fato deve ser entendido, contudo, como um acordo de interesses, e não como um programa de ação prioritariamente voltado para o setor de distribuição. Trata-se, antes de mais nada, de um contrato visando viabilizar a *produção* e criar vantagens para a *exibição* dos filmes.

Restam, assim, totalmente solitárias declarações como essas de Mario Falaschi, publicadas em agosto de 1951, em meio às polêmicas em torno do Instituto Nacional do Cinema e às sugestões de criação de uma distribuidora única pelo Estado:

É quase generalizada a estranha mentalidade dos produtores nacionais em considerar a função da distribuidora como uma estrutura inútil e parasitária, em última análise, uma fácil e vulgar especulação. Ora, se existe em todas as atividades econômicas uma função intermediária indispensável, a distribuição ocupa esse lugar em relação ao cinema. No entanto, sem conhecimento do que ela representa, os produtores em geral a combatem sistematicamente. Eles se arvoram o direito de opinar sobre a matéria por ouvir dizer, baseando-se na experiência de determinado filme, em determinado circuito. [...] A fortuna comercial de um filme está intimamente ligada à sua boa ou má distribuição. [...] Na América do Norte, as grandes casas são acima de tudo organizações distribuidoras, e quando falamos na Fox, Metro, Columbia, Warner ou Paramount, não nos referimos a simples produtoras, mas a formidáveis empresas de distribuição, com vastíssimas ramificações mundiais.⁸²⁴

A trajetória da distribuidora Cinedistri, de Oswaldo Massaini, resume admiravelmente as transformações do “circuito independente” a partir de 1954, sendo que, em relação à própria Unida Filmes, a Cinedistri representará um passo além no campo da produção. Vale ressaltar que, embora Massaini atuasse basicamente em São Paulo, sua importância para o “circuito independente” carioca não é menor. Aliás, é essa situação de certa forma privilegiada que singulariza a atuação desse distribuidor-produtor dentro do recorte aqui proposto.

financiava os filmes produzidos pelos sócios. A partir de 1969, a Difilm será basicamente controlada por Luiz Carlos Barreto e durará até 1974, quando a Embrafilme, com Roberto Farias na presidência, passa a assumir efetivamente os setores da produção e da distribuição. Cf. GATTI, André. *Op. cit.*, pp. 85-90.

⁸²⁴ “NÃO preenchem sua finalidade as distribuidoras de filmes”. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro: 26 ago 1951, pp. 01 e 04.

Como foi visto em capítulos anteriores, Massaini era o responsável pelo departamento de distribuição da Cinédia S.A., em São Paulo, distribuindo naquele estado os filmes da Cine-Produções Fenelon. No entanto, o envolvimento de Massaini com o cinema remete a um período bem anterior, ainda nos anos 1930:

Como qualquer garoto, eu gostava muito de ir ao cinema, assistir aos *westerns* de John Wayne, de Roy Rogers, de Buck Jones, ou então aos grandes musicais da Metro. Mas também me preparava para uma profissão mais rotineira, cheguei a fazer escola de comércio, comecei o normal. Talvez eu me tivesse dedicado a um ramo completamente diferente se, quando eu estava com 17 anos, não houvesse recebido um convite de um vizinho, que era gerente geral da Distribuidora de Filmes Brasileiros. Era uma empresa pequena, lá na Rua dos Gusmões, e eu entrei como uma espécie de *faz-tudo*, recebendo 200 mil-réis por mês.⁸²⁵

O ano era 1937, e certamente através da DFB foi que Oswaldo Massaini conheceu Adhemar Gonzaga. No entanto, a temporada naquela distribuidora não foi longa: com o falecimento do pai, Massaini se viu obrigado a arcar com as responsabilidades da família e acabou aceitando a oferta para trabalhar nos escritórios da Columbia Pictures, ficando lá de 1938 a 1941. O ano seguinte seria de quase estagnação no cinema brasileiro. Mesmo assim, Massaini preferiu trocar a Columbia pela Cinédia.⁸²⁶

O livro de registro dos empregados da Cinédia anota que Oswaldo Massaini foi admitido em 1º de março de 1943, na qualidade de contador, por um salário de Cr\$ 400,00, valor bem abaixo do que ele ganhava na Columbia.⁸²⁷ Na verdade, Massaini começou a trabalhar como gerente no setor da distribuição, no escritório que Adhemar Gonzaga mantinha em São Paulo, cujo endereço telegráfico era Cinedistri. Massaini atribui a Gonzaga todo o aprendizado fundamental em relação ao cinema.

⁸²⁵ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’. Entrevista de Oswaldo Massaini a André Mauro. *Cinema*. São Paulo: [dez 1979], s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁸²⁶ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’, cit.

⁸²⁷ Cf. depoimento em “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’”. Cf. também Livro de Registro dos Empregados. Oswaldo Massaini. Documento pertencente ao Arquivo Cinédia. Cópia do documento gentilmente cedida por Alice Gonzaga.

[...] Adhemar Gonzaga, um grande homem, um dos pioneiros do nosso cinema. Nos 8 anos que eu passei lá [na Cinédia], trabalhando como gerente, aprendi com o Adhemar Gonzaga muito sobre cinema, o suficiente para dirigir meu próprio negócio, que aconteceria em 1949.⁸²⁸

Como relatei no Capítulo 5, a partir de agosto de 1949 Adhemar Gonzaga começou o processo de fechamento da Cinédia, pondo os funcionários em disponibilidade e terminando o contrato com a Cine-Produções Fenelon. O fechamento da Cinedistri se deu em 30 de setembro daquele ano. De acordo com Massaini, o próprio Gonzaga o teria incentivado a criar, a partir da estrutura anterior, uma nova distribuidora, sugerindo mesmo a utilização do nome Cinedistri.⁸²⁹

Inicialmente instalada em um “pequeno escritório” na Rua D. José de Barros⁸³⁰, a Cinedistri ampliou suas instalações ao se mudar para a Rua do Triunfo, nº 159, na região central de São Paulo, próximo à Estação da Luz, onde se concentrava a maior parte das distribuidoras de filmes estrangeiros. Nos anos 1960, essa região se tornou mais conhecida como Boca do Lixo.⁸³¹ Essa mudança atesta que os negócios de Massaini iam bem. *Cine-Repórter* descreve a nova sede da distribuidora:

Em amplos escritórios, com 8 salas, estão dispostas todas as seções, não lhes faltando até uma sala de confortáveis poltronas para os exibidores. Miguel Perez é o Diretor-tesoureiro; Antônio Martins Filho, antigo militante do comércio cinematográfico, Gerente de Vendas; Paulo Conceição, programador; Maria Chazan, contador [*sic*]; José Perez, correntista; Clarice Góes, chefe de seção de revisão e Alberto Namura tem a publicidade a seu cargo.⁸³²

A Cinedistri especializou-se em distribuir filmes brasileiros. Um bom negócio, segundo Massaini, pois em 1952 ele alegava nunca ter tido prejuízo com os seus lançamentos, muitos deles com resultados tão satisfatórios quanto os “de outras

⁸²⁸ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’, cit.

⁸²⁹ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’, cit.

⁸³⁰ “S. título”. *O Exibidor*. São Paulo: [1959], p. 07. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁸³¹ Sobre o esquema de produção, distribuição e exibição da Boca do Lixo nos anos 1960-80, cf. GAMO, Alessandro. *Vozes da Boca*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Inicamp). Campinas: 2006.

⁸³² “OS NOVOS rumos da Cinedistri”, cit.

procedências”.⁸³³ De acordo com o pesquisador André Gatti, essa primeira fase da Cinedistri vai até 1954, quando efetivamente Massaini passa a atuar também como produtor. A divisão proposta por Gatti é fornecida pelo próprio Massaini, em depoimento concedido em 1979.⁸³⁴ No entanto, é possível que antes de 1953-4, a Cinedistri houvesse participado da produção de filmes através do sistema de avanço de distribuição, a julgar pelo que diz o próprio Massaini à *Cine-Repórter*, em 1952: “não me tem faltado confiança para conceder consideráveis adiantamentos aos produtores”.⁸³⁵

O que teria levado Oswaldo Massaini à produção pode ter sido uma conjunção de vários fatores: de um lado, a nova legislação, instituindo a obrigatoriedade de exibição de um filme a cada oito estrangeiros; de outro, a necessidade de expandir os negócios, já que o campo da distribuição encontrava limitações específicas difíceis de serem superadas (a restrição territorial, por exemplo); também não se deve deixar de levar em conta o próprio prestígio que acarretaria a passagem da distribuição para a produção, com Massaini ensaiando uma estrutura semi-verticalizada.

Mas o proprietário da Cinedistri apresenta outras motivações que teriam sido determinantes nesse processo:

[...] fui percebendo que nenhum produtor se dava conta de que o juiz do filme é o público, era difícil trabalhar com pessoas convencidas de que tinham feito a fita ideal mesmo quando essa fita se tornava um fracasso de bilheteria. Então fui chegando à conclusão de que era mais fácil manipular meus próprios filmes do que trabalhar com as películas dos outros. Assim, sem deixar de distribuir as produções alheias, claro, porque isso sempre dá uma sustentação financeira para as outras atividades, iniciei em 1954 minha carreira de realizador.⁸³⁶

O depoimento – de 1979 – é interessante, porque aparentemente contradiz a afirmação de décadas atrás, nas quais Massaini afirmava nunca ter perdido dinheiro com filmes brasileiros. Por outro lado, a estréia de Massaini na produção não teve boa acolhida de público; pelo contrário, *Rua sem sol* foi um fracasso de bilheteria. Massaini explica por quê:

⁸³³ “OS NOVOS rumos da Cinedistri”, cit.

⁸³⁴ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’”, cit.

⁸³⁵ “OS NOVOS rumos da Cinedistri”, cit.

⁸³⁶ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’”, cit.

O resultado final acabou sendo um filme muito sério para aquele tempo em que o cinema nacional só fazia chanchadas, fitas carnavalescas. A crítica adorou mas não havia público para esse tipo de filme – dos 400 contos que eu investi perdi quase tudo. E aprendi que o cinema é uma indústria muito cara, onde a gente depende do resultado de cada película para fazer a seguinte. E se aquilo que os espectadores esperavam do cinema nacional eram as chanchadas, não tive remédio senão fazer chanchadas, dezenas delas, todas mal recebidas pela crítica de então (agora algumas delas estão sendo reavaliadas) mas com ótimas bilheterias.⁸³⁷

Trata-se da mesma experiência já vivida por Adhemar Gonzaga e discutida anteriormente nesta tese, quando da passagem da produção de *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) para a produção associada com a Waldow Filmes S.A. – *Alô, alô, Brasil!* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935), *Estudantes* (Wallace Downey, 1935) e *Alô! Alô! Carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936).

No entanto, ao contrário do que ocorrera com Gonzaga, para Massaini essa passagem não significou nenhum trauma, simplesmente uma inevitável mudança de rumo. Até porque, apesar do que possa sugerir o depoimento de Massaini, não existia na Cinedistri um programa específico de produção com o peso ideológico da Cinédia ou, mais tarde, da Atlântida. Assim, qualquer transformação nos planos da nova produtora seria bem vinda, desde que significasse retorno financeiro e continuidade dos trabalhos.

Com isso não quero dizer que a “qualidade” não fosse uma preocupação para Massaini. Ao contrário, à medida em que vai se aproximando o final da década de 1950, o que se verifica é um cuidado cada vez maior na confecção dos filmes, bastando para tanto citar *Absolutamente certo!* (Anselmo Duarte, 1957), um sucesso de público e de crítica. Nesse sentido, é interessante examinar um depoimento de Massaini à *Cine-Repórter*, datado de 1955:

O mau filme brasileiro é consequência lógica de uma falta que me parece de todo sanável, de planejamento da produção. Não se justifica, de forma alguma, que os interessados numa produção nacional, depois do recolhimento do capital destinado a financiar essa mesma produção, entrem para o estúdio sem conhecimento pleno da obra

⁸³⁷ “MASSAINI: ‘Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milhões ou perder Cr\$ 20 milhões’”, cit.

que têm o objetivo de construir. O maior inimigo do cinema brasileiro é o diretor apressado que pretende bater o inexistente *record* de dias de filmagens.⁸³⁸

Um recado direto para o discurso sustentado por Luiz de Barros.

Outro dado curioso é o fato de que, uma vez tornando-se produtor, a opinião de Oswaldo Massaini sobre os problemas que envolviam a distribuição seriam ouvidos com mais respeito. Não só porque estava em jogo a “autoridade” de quem tinha vindo do ramo, mas porque agora não se tratava propriamente de um distribuidor que falava, e sim de um produtor. Massaini não deixou de aproveitar essa oportunidade para criticar os próprios produtores:

Realmente, o problema de distribuição para o filme brasileiro ainda é o mais grave. Depois do filme acabado, resta levá-lo aos cinemas de todo o Brasil em prazo curto. [...] É desse ponto em diante que o produtor sente de perto a realidade. E é bom lembrar, nem todos possuem a fibra necessária para agüentar as conseqüências.⁸³⁹

Vale ressaltar também o fato de que, desde a sua origem como departamento de distribuição da Cinédia em São Paulo, a Cinedistri sempre esteve ligada ao Rio de Janeiro. A capitalização da Cinedistri se deveu a uma muito bem calculada parceria entre Massaini e os produtores e diretores cariocas. Entre 1949 e 1954, Massaini distribuiu diversos filmes produzidos na então Capital Federal, trabalhando com Alípio e Eurides Ramos (Cinelândia Filmes), com Moacyr Fenelon (Cine-Produções Fenelon), com Fenelon e Rubens Berardo (Flama Filmes), ou com Roberto Acácio (Artistas Associados), representando, assim, uma alternativa ao circuito nacionalmente dominado por Luiz Severiano Ribeiro Júnior (UCB). Quando Massaini também passou a exercer a função de produtor, a associação com os cariocas perdurou.

Essa ligação com o cinema carioca singulariza a atuação da Cinedistri, sobretudo se comparada às experiências contemporâneas da Vera Cruz e da Maristela e o desprezo que sobretudo a primeira aparentemente devotava ao meio cinematográfico do Rio de Janeiro, fato sempre remarcado pelos historiadores do cinema brasileiro, pelo

⁸³⁸ “CONFESSA Oswaldo Massaini a *Cine-Repórter*: Eu creio no cinema brasileiro!” *Cine-Repórter*. São Paulo: 06 ago 1955, p. 05. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Cinédia.

⁸³⁹ “CONFESSA Oswaldo Massaini a *Cine-Repórter*: Eu creio no cinema brasileiro!”, cit.

menos desde *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany (1959). Para esse cineasta, crítico e historiador, a Vera Cruz errou porque

Começou, pode-se dizer, pelo fim. Não estudou as condições do mercado, não ouviu os calejados veteranos de tantas batalhas do cinema brasileiro – gente como Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Moacyr Fenelon e Pedro Lima –, que tanto trabalho poderiam ter poupado, e tanto dinheiro também.⁸⁴⁰

Parafraseando Alex Viany, não só Massaini “começou pelo princípio” – pela distribuição –, como, conhecendo as regras bem definidas de mercado, partiu para a associação com o cinema produzido no Rio de Janeiro, assumindo, em grande parte, aquela que já se configurava justamente como a tradição maior do filme popular: a “chanchada”.

Para além do pragmatismo de Massaini, há outro aspecto importante que merece ser sublinhado, e ele diz respeito tanto à prática da distribuição com a qual a Cinedistri se fortaleceu, quanto à união de Massaini com os cariocas. Embora contemporânea à Vera Cruz, a Cinedistri não se alinhava ao mito dos “estúdios” ou das “fábricas de filmes”, como se dizia naquela época.

Pode-se argumentar que, em sua origem, a Cinedistri era uma distribuidora e portanto não carecia de tais unidades de produção. Além do mais, ao se tornar produtora, em 1954, a Cinedistri já teria tido o exemplo das crises da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, modelos então já ultrapassados. No entanto, a atuação de Massaini pode ser entendida a partir de um outro ângulo. Ao lançar-se na atividade de distribuição de filmes brasileiros e, a partir dessa entrada, ao estender os negócios para o ramo da produção, a Cinedistri atuou dentro de uma “lógica de mercado”. Para Massaini, o princípio que regia essa lógica era “imaterial”, deixando de importar se um filme era rodado dentro ou fora dos estúdios, no Rio, em São Paulo ou eventualmente em qualquer outra cidade do país.

E se a aposta em um gênero como a comédia musical evidencia o oportunismo da Cinedistri, é preciso reconhecer que, da parte dos produtores/diretores cariocas, tal associação foi igualmente proveitosa, sobretudo a partir de 1956, quando o Banco do Estado de São Paulo criou a Carteira de Cinema para filmes produzidos ou co-

⁸⁴⁰ Cf. VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 131.

produzidos por empresas sediadas em São Paulo, inicialmente fixando os empréstimos em Cr\$ 1 milhão e, no ano seguinte, ampliando o teto para Cr\$ 2 milhões. A entrada da Cinedistri como co-produtora era vantajosa para os dois lados.

Nos anos 1950, aliás, existiam outros atrativos para quem produzia em São Paulo. Desde 1955, o município havia implementado a Lei do Adicional de Renda, premiando os produtores paulistas a partir dos resultados de bilheteria dos filmes exibidos na capital.⁸⁴¹ Essa lei considerava “paulistas” mesmo filmes produzidos no Rio de Janeiro, desde que fossem finalizados em laboratórios de São Paulo. Mas foi a Carteira de Cinema do Banespa, instituída em 1956, que verdadeiramente estimulou a parceria entre os produtores do Rio e a Cinedistri. Não é por acaso que, dos três filmes cariocas co-produzidos por Massaini em 1955, e dos dois co-produzidos em 1956, esse número salte para oito em 1957.⁸⁴²

Esse é o contexto em que se verifica uma gradual transferência da política cinematográfica do Rio de Janeiro para São Paulo. Aos poucos, a corrente que José Mário Ortiz Ramos chamou de “industrialista-universalista”⁸⁴³ e que mais recentemente o pesquisador Arthur Autran denominou “desenvolvimentista”⁸⁴⁴ – nomes como Flávio Tambellini, Francisco Luiz de Almeida Salles, Cavalheiro Lima, Jacques Dehenzelin, entre outros – é aquela que passará a ditar os novos rumos das relações entre o cinema e o Estado, desde as comissões municipais, estaduais e federais até os grupos executivo e de estudos e, por fim, o Instituto Nacional do Cinema, finalmente criado em 1966.

O grupo carioca, por outro lado, que teve decisiva importância nas articulações com o Estado (vide o Decreto nº 30.179/51) será fortemente abalado tanto pela total desarticulação do núcleo original hegemônico, que figurava na Associação do Cinema Brasileiro, na Cooperativa Cinematográfica Brasileira, no Sindicato Nacional da

⁸⁴¹ Para efeito de premiação, os filmes era divididos em categorias: 10% para filmes de qualidade “normal” e 15% para filmes de valor “artístico ou técnico”. Sobre a Lei do Adicional e a Carteira de Cinema, cf. SOUZA, José Inácio de Melo. “Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo”. In: *Mnemocine: memória e imagem*. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/banespa.htm> (acesso em 07 jan 2009).

⁸⁴² Nos dois últimos anos daquela década os números decaem, mas ainda são maiores do que os de antes da Lei do Adicional e da Carteira de Cinema: sete filmes em 1958 e cinco em 1959. Cf. PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro (1908 - 1978). Longa metragem*. Santos: Casa do Cinema Ltda, 1978.

⁸⁴³ RAMOS, José Mario Ortiz. *Cinema, Estado, e lutas culturais: 1950/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 23.

⁸⁴⁴ AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: 2004, p.110.

Indústria Cinematográfica e na Associação Brasileira dos Cronistas Cinematográficos, quanto pelos acontecimentos políticos precipitados pelo suicídio de Getúlio Vargas e pela gradual transferência do centro de decisões do Rio para Brasília.

Em 1956, Manoel Jorge, com indisfarçável mágoa, comenta que no campo das legislações, “São Paulo tem levado sempre a dianteira”.

Veio agora essa lei [refere-se à Lei do Adicional] dando vantagens aos filmes feitos (revelados e copiados) em São Paulo, e essa foi então a suprema represália. Os produtores do Rio, a essa altura, decidem carregar seus negativos para que sejam revelados e copiados nos laboratórios da terra da garoa. E com isso saem perdendo os donos de laboratórios cinematográficos do Rio de Janeiro. [...] Em cinema, esse negócio de bairrismo não ajuda. O Cinema Brasileiro, as leis devem ser brasileiras e as vantagens devem alcançar o território nacional.⁸⁴⁵

Enquanto isso, a Cinedistri – em associação com os cariocas – aumentava o volume de sua produção. Dirigidas por José Carlos Burle, Eurides Ramos, Watson Macedo, J. B. Tanko, Luiz de Barros e Victor Lima – todos realizadores sediados no Rio de Janeiro –, as comédias co-produzidas pela Cinedistri apoiavam-se na popularidade de astros como Arrelia, Dercy Gonçalves, Carequinha & Fred, Grande Otelo, Renata Fronzi, Violeta Ferraz, Catalano, Eliana, Zé Trindade, Mazzaropi e Ankito.

Enquanto durou, o investimento da Cinedistri nas “chanchadas” não correspondeu a uma forçada adequação à realidade, como foi o caso da Vera Cruz, que em um dado momento precisou abdicar do “padrão de qualidade internacional” em favor do “melhor padrão possível”.⁸⁴⁶ Ao contrário, pode-se dizer que na trajetória de Oswaldo Massaini as comédias musicais foram uma opção bastante consciente para um futuro aprimoramento do padrão de produção. Não por acaso, a Cinedistri se tornou, nos anos 1960, numa das mais bem sucedidas produtoras paulistas, chegando mesmo a

⁸⁴⁵ JORGE, Manoel. “Vamos imitar São Paulo”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 26 abr 1956, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁸⁴⁶ Essas teriam sido as circunstâncias do aparecimento de um fenômeno como Amácio Mazzaropi, lançado no cinema por Abílio Pereira de Almeida nos filmes produzidos pela Vera Cruz, *Sai da frente* (1951), *Nadando em dinheiro* (co-dir.: Carlos Thiré, 1952) e *Candinho* (1953). Cf. GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 121-122.

conquistar a Palma de Ouro de melhor filme no Festival de Cannes, em 1962, com *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962).

6. 6. 3. *Produção*

Por fim, do ponto-de-vista da produção, a segunda metade da década de 1950 trouxe também uma série de transformações, tanto para as concepções “industriais” – consubstanciadas nos grandes estúdios paulistas – quanto no que tange ao discurso sobre a “produção independente”. O dado principal desse novo período que se abre nos anos 1954-5 é que a partir desse momento a atividade da produção de filmes passa a contar efetivamente com o financiamento oficial – seja da Prefeitura de São Paulo, em 1955, seja do Banco do Estado de São Paulo, em 1956.⁸⁴⁷

As já mencionadas Lei do Adicional e Carteira de Cinema estimularam a produção de filmes paulistas e cariocas logo após a paralisação da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, e isso teve conseqüências decisivas para a alteração do modelo tradicional de “produção independente” até então praticado, isto é, baseado na produção associada e no sistema de cotas. Como foi visto anteriormente, esse esquema tinha como fundamento a iniciativa privada – “capitalistas”, exibidores, distribuidores e donos de estúdios e laboratórios –, o Estado entrando apenas como legislador e disciplinador do mercado de exibição. Com o início do financiamento oficial, aos poucos a participação dos órgãos públicos passou a substituir a do financiador privado, em um longo processo político que culminaria, duas décadas depois, no atrelamento de parte significativa da produção cinematográfica ao Estado.

A partir da segunda metade dos anos 1950, aumentaram as associações entre os produtores e voltou-se a trabalhar de forma mais freqüente com o sistema de aluguel de estúdios para pequenos produtores “independentes”. Em 1955, a coluna de cinema do jornal *Notícias de Hoje* faz um balanço da situação de crise em que se encontrava o cinema paulista:

Parece que o ambiente cinematográfico em nosso país começa a sair de um longo período de letargia, iniciado imediatamente após a crise que se abateu sobre os grandes

⁸⁴⁷ Na verdade, a Vera Cruz já vinha se utilizando de empréstimos do Banco do Estado de São Paulo desde 1952, o que resultou na encampação dos estúdios de São Bernardo por aquela instituição financeira em 1954.

estúdios de São Paulo. Vera Cruz, Multifilmes e Maristela paralisaram suas atividades por longos meses, enquanto despediram progressivamente seus quadros técnicos e profissionais. [...] Desesperançados, diante da recusa do governo federal em atender às exigências patrióticas dos profissionais do filme, dois dos “3 grandes” do cinema paulista [Maristela e Multifilmes] resolveram adotar outra fórmula, a fim de evitar a completa paralisação das empresas que haviam fundado com tanto sacrifício. E adotaram a forma da co-produção com grupos independentes, ansiosos por realizar seus projetos cinematográficos.⁸⁴⁸

A medida é bem recebida não só pelos produtores mas também pelos cronistas cinematográficos, que vêem nela uma possibilidade de salvação da indústria. Além do mais, como aponta Fernando de Barros em *Última Hora*, o sistema de co-produção com os “independentes” colocava os estúdios paulistas em sintonia com o cinema realizado nos países desenvolvidos:

De certo modo, começa agora o cinema brasileiro a trilhar o caminho desde há muito encetado pelo cinema europeu, todo ele feito à base de produtores independentes, que nada mais possuem do que vivacidade e compreensão do negócio cinematográfico e dos estabelecimentos industriais, que são, neste caso, os estúdios e os laboratórios.⁸⁴⁹

O cronista “M. B.”, de *O Tempo*, também relaciona o novo sistema de produção, segundo ele “muito usado na França e na Itália”, ao cinema europeu, mas chama atenção para uma diferença:

A diferença entre a Multifilmes e os seus similares europeus está na forma de pagamento. Enquanto estes alugam, simplesmente, a empresa nacional cede seus equipamentos, “sets” e demais departamentos, recebendo quando [o filme é] lançado, uma porcentagem sobre a renda de exibição. Assim também eles correm os riscos dos independentes, de não terem os esforços recompensados, coisa que os aproxima da co-produção. Com o dinheiro recebido nestas fitas, [os estúdios pagam] o pessoal fixo que trabalha na manutenção do material.⁸⁵⁰

⁸⁴⁸ AMAZONENSE, Francisco. “Préstimos e empréstimos”. *Notícias de Hoje*. São Paulo: 12 mar 1955, s/p.

⁸⁴⁹ “Um novo caminho para o cinema brasileiro”. *Última Hora*. São Paulo: 19 abr 1954, s/p.

⁸⁵⁰ M. B. “Cinema nacional”. *O Tempo*. São Paulo: 11 maio 1955, s/p.

Mas para que o cinema brasileiro conseguisse sair da crise não bastavam elogios ao sistema de aluguel de estúdios e de co-produção com os “independentes”, era preciso que o Estado também interviesse:

Depois disto, o que se torna na realidade necessário é que o governo com urgência ponha em prática as leis cinematográficas que se anunciam, e logo iremos observar como se forma no Brasil uma indústria cinematográfica, capaz de dar, em pouco tempo, os melhores resultados.⁸⁵¹

José Inácio de Melo Souza lembra que a abertura de uma linha para crédito bancário voltado ao cinema já era uma reivindicação dos Congressos de Cinema dos anos 1950.⁸⁵² Na verdade, ela vinha de antes, como se pode observar pelas crônicas de Manoel Jorge, que desde 1947 defendia a proposta de criação de uma carteira de crédito bancário para a produção cinematográfica, solução aliás endossada por outros cronistas contemporâneos.⁸⁵³ Em 1950, Manoel Jorge tem mais claramente definido que esse banco de financiamento poderia pertencer, por exemplo, à prefeitura do Rio de Janeiro, aplicando-se o sistema do adiantamento do valor total ou parcial do orçamento, mediante “necessária sindicância do requerente, com o levantamento da ficha bancária” do produtor.⁸⁵⁴

Em relação à Carteira de Cinema, José Inácio de Melo Souza detalha a operação de empréstimo instituída pelo Banco do Estado de São Paulo, que combinava “controle moral e ideológico” com as “garantias bancárias” de praxe:

⁸⁵¹ “Um novo caminho para o cinema brasileiro”, cit.

⁸⁵² SOUZA, José Inácio de Melo. “Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo”, cit.

⁸⁵³ Em 1951 *Cine-Repórter* reproduz uma crônica de Múcio Ferreira, publicada em *Folha da Tarde*, na qual se defende a criação de uma “Carteira Cinematográfica para ajudar o cinema nacional”. A sugestão tem endereço certo: “O governador Lucas Nogueira Garcez em entrevista publicada pela *Folha da Manhã*, manifestou-se otimista com relação ao progresso do cinema nacional, o que o teria levado a cogitar da concessão de prêmios aos melhores filmes e aos melhores atores de São Paulo [...]. Magnífica idéia, sem dúvida. Mas o sr. Lucas Garcez, como chefe do Executivo Estadual, representa, também, a maioria das ações do Banco do Estado e poderia, nessa qualidade, sugerir que a primeira carteira de Crédito Cinematográfico fosse criada naquele estabelecimento, não só por ser o maior do Estado como também por ser praticamente oficial. E o exemplo poderia ser seguido por outras instituições bancárias [...]”. Cf. FERREIRA, Múcio. *Apud*. “UMA carteira de crédito cinematográfico”. *Cine-Repórter* (802). Ano XVII. São Paulo: 02 jun 1951, p. 01.

⁸⁵⁴ JORGE, Manoel. “Como salvar o cinema brasileiro” [primeira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 15 fev 1950, p. 06.

O jogo [...] estava longe de ser inocente. Tinham direito à Carteira de Crédito, gerenciada por Joaquim de Mello Bastos, os produtores que cumprissem os seguintes requisitos: 1) possuísem ficha bancária e comercial satisfatórias; 2) encaminhassem a proposta com o argumento da película; o pedido iniciaria tramitação, desde que “a inteiro critério de uma comissão nomeada pela diretoria do Banco, [argumentos e roteiros] sejam de sadio cunho moral, de interesse cultural ou artístico, e não contenham cenas que atentem contra a decência, nem sejam deprimentes ao caráter nacional”; 3) julgado exequível (“sadio”, moralmente falando), o produtor deveria anexar o orçamento, planos financeiro e de produção, fichas técnica e artística; 4) o financiamento seria no teto máximo de 2 milhões de cruzeiros, pelo prazo de 180 dias, prorrogável por mais 180; 5) na forma de garantia bancária, o Banespa receberia como caução as rendas líquidas que o filme viesse a produzir, pagas por um distribuidor de confiança do Banco, renda sobre a qual receberia 2% de remuneração; 6) na garantia bancária ficavam incluídas as premiações a que o filme tivesse direito [...]; 7) o valor do empréstimo seria representado por nota promissória avalizada pelos sócios ou diretores, em caso de sociedade anônima, ou pelo distribuidor; a promissória seria descontada a taxa de 10% ao ano e o líquido creditado na conta do produtor; estes valores seriam concedidos a posteriori, dependendo do copião que, por sua vez, deveria satisfazer as exigências do item 2 (condições de sanidade moral e artística); o produtor deveria ter uma apólice de seguro contra a perda do negativo por acidente, apresentar prova de quitação de salários, fornecedores e laboratório, isto é, “tudo que possa ser reivindicado como decorrência da realização do filme”.⁸⁵⁵

Muitos dos pareceristas do Banco eram provenientes da própria classe cinematográfica. O filme *Ossó, amor e papagaio* (César Mêmolo Jr. e Carlos Alberto de Souza Barros, 1957), por exemplo, contou com avaliações de Flávio Tambellini, Walter Rocha, Jacques Deheinzelin, Rubem Biáfora, Hélio Furtado do Amaral, Fernando de Barros e Rodolfo Nanni, sendo que Hélio Furtado do Amaral era o representante da Confederação das Famílias Cristãs.⁸⁵⁶

⁸⁵⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. “Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo”, cit.

⁸⁵⁶ *Ossó, amor e papagaio* foi produzido pela Cinematográfica Brasil Filme Ltda., empresa criada na própria Vera Cruz, que usava a estrutura administrativa e os estúdios de Franco Zampari para produzir. O pedido de empréstimo bancário de Cr\$ 1 milhão foi feito para cobrir os custos de finalização e o lançamento. Cf. Dossiê *Ossó, amor e papagaio*. São Paulo: out 1956, 33 fls. Coleção de documentos relativo à Carteira de Crédito para Cinema do Banco do Estado de São Paulo. Acervo Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Nesse período, verifica-se também uma nova disposição em se discutir a figura do “produtor” – não qualquer produtor, mas aquele *ideal*. Ocorre que esse produtor, no Brasil, é quase inexistente: “A falta de produtores no Brasil é um dos lados mais preocupantes do cinema nacional”, afirma Flávio Tambellini em 1955. “Praticamente não temos, no seu sentido verdadeiro, produtores, e se temos podemos contá-los na metade dos dedos de uma mão.”

O que existe no geral, é um cavalheiro de recursos desejando fazer um filme e que se lança à empresa com a convicção de que ele, ao contrário de outros, acertará; faz o filme e depois dele exibido, acaba não raramente, desistindo de fazer cinema. É esse um dos tipos de produtores mais em voga no Brasil; há outro [...] grupo constituído por três ou cinco senhores, que, tendo feito mais de uma fita, continuam, na medida do possível, a realizar outras. O contato sistemático com o cinema leva-os, assim, não só ao conhecimento mais prático dos nossos dramas de exibição e distribuição como também à doméstica de nossa produção, onde tudo é problema, dada a ausência de uma base industrial suficientemente organizada para a realização de fitas no Brasil.⁸⁵⁷

A questão pode ser, portanto, colocada desta forma: não existem produtores porque não existe uma indústria. Considere-se, por exemplo, o que diz Cavalheiro Lima, em 1954, analisando a paralisação dos estúdios da Vera Cruz:

Os estúdios estão fechados porque produziram filmes sem caráter de arte? Não. O cinema entrou em crise no Brasil, porque sua industrialização se antecipou no tempo à lei industrial. É primário que nenhuma indústria, ou melhor, nenhuma economia subsiste sem organização do crédito e leis gerais do fomento. [...] Se não há fonte de capital [...] e as fonte particulares foram estancadas, e falta complementação, como pode haver produção? [...] Uma película precisa, no mínimo, de 30 meses para sua recuperação. Entretanto, o capital para sua produção, se tomado ao Banco, pagará juros de 10% a 12%, aos prazos de 120 e 180 dias. Dessa forma, verifica-se que no quadro de nossa economia, que é inflacionária, é impossível a manutenção da produção industrial em escala.⁸⁵⁸

⁸⁵⁷ TAMBELLINI, Flávio. “Um sério problema”. *Diário da Noite*. São Paulo: 17 mar 1955, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

⁸⁵⁸ LIMA, Cavalheiro. *Apud*. “Financeira, não econômica é a crise de nosso cinema”. *O Tempo*. São Paulo: 21 dez 1954, s/p. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira de São Paulo.

Donde se conclui que o Estado deve intervir nessa conjuntura desfavorável. Cavalheiro Lima receita o “remédio adequado”, que curou as indústrias cinematográficas americana e europeia: “a criação do crédito cinematográfico, no Banco do Brasil, através da constituição de uma subgerência para financiamento de filmes.”⁸⁵⁹

Mas se o Estado deve se ocupar do financiamento, o que resta para o produtor? O jovem Nelson Pereira dos Santos, que em 1957 realizava *Rio, zona norte*, oferece um novo ponto-de-vista sobre a questão:

Na minha opinião, os problemas fundamentais do cinema brasileiro, pelo menos os imediatos, são a tomada de posição do governo, frente às inúmeras sugestões que teve e aos estudos que mandou proceder, e a reforma, por parte dos produtores, dos seus métodos de trabalho. *A parte do governo é de ordem prática*, e consiste particularmente em resolver o problema da matéria-prima controlada pelo mercado negro, e medidas de fiscalização do mercado exibidor, para aumentar o lucro dos produtores. *Quanto ao outro problema, de índole artística*, cabe aos produtores: *o autor de uma história deve ser o produtor e o diretor do seu filme, pois só numa indústria que chegou à perfeição essas três pessoas podem ser distintas*. Reunidas as funções numa só pessoa, ela, pelo menos, pode fazer o que idealizou.⁸⁶⁰ [grifos meus]

Aqui, a palavra-chave: “autor”. O verdadeiro produtor, para Nelson Pereira dos Santos, deve ser também o “autor” do filme, pois é este o perfil ideal daquele que trabalha em uma situação “não-industrial” ou melhor – para voltar à terminologia de Maria Rita Galvão – em condições “artesanais”. Mas há outro aspecto mais sutil na declaração do diretor de *Rio, zona norte*: trata-se da diferenciação entre as medidas que o Estado e o produtor respectivamente devem tomar. As que cabem ao primeiro são de “ordem prática”; quanto ao segundo, é uma questão de “índole artística”, mas que, curiosamente, consiste na reforma de “métodos de trabalho”.

Assim, cumpre examinar mais de perto a questão do “autor” e da “produção independente” a partir dos dois primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio, zona norte* (1958), pois do ponto de vista ideológico ambos são

⁸⁵⁹ LIMA, Cavalheiro. *Apud*. “Financeira, não econômica é a crise de nosso cinema”, cit.

⁸⁶⁰ “UM filme que se vem juntar aos poucos realmente bons que temos”. *S. veículo*. S. local: [1957], s/p.

experiências marcantes desse cinema de transição, tanto do ponto de vista artístico quanto de produção.

Em termos artísticos, *Rio, 40 graus* estabeleceu com o neo-realismo italiano um diálogo mais direto, presente nos personagens dos pequenos vendedores de amendoim, moradores de um morro carioca; na narrativa ao mesmo tempo episódica e presa ao transcorrer de um dia; em um certo humanismo beirando a fábula; no interesse pelos personagens pobres, excluídos, marginalizados; nas filmagens predominantemente em locações, com poucas cenas de estúdio, realizadas com poucos recursos e muita criatividade. No entanto, há também certo exotismo na representação dos “tipos populares”, como o velho trombonista bêbado e sua mulher irritadiça, às voltas com uma inquieta galinha; cenas melodramáticas e “chanchadescas”, como a do garoto no zoológico e as do deputado nordestino (Modesto de Souza) na cidade. A “chanchada” está presente ainda no número musical final com a escola de samba; no estilo da seqüência inicial de abertura, os créditos sucedendo-se sobre vistas aéreas do Rio de Janeiro, lembrando *Tudo azul*; na empostação radiofônica de alguns atores e no *macarronês* falado pelo grupo de turistas italianos (ou paulistas?) no Pão de Açúcar.

Rio, Zona Norte, de forma bem mais complexa, também busca dialogar com diversos estilos característicos do cinema que se fazia aqui nos anos 1940-50. Nesse filme também há o uso de procedimentos melodramáticos e de “chanchada” e, ao mesmo tempo, a busca pelo “realismo” em certos momentos da narrativa. *Rio, Zona Norte* é um herdeiro direto das produções da Atlântida, sobretudo dos filmes “sérios” roteirizados por Alinor Azevedo, que buscavam tematizar questões sociais – por exemplo, *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), seja no aproveitamento do ambiente da favela, seja por trabalhar com Grande Otelo numa chave dramática de interpretação. A localização da trama no universo das rádios e a figura central do sambista Espírito da Luz Soares (Otelo), isto é, de um compositor popular inédito, também liga *Rio, Zona Norte* às “chanchadas” e ao cinema de Alex Viany, Moacyr Fenelon, Burle e Alinor. Tal filiação indica que Nelson Pereira dos Santos buscava realizar um filme atraente para o público e para os exibidores, unindo suas intenções dramáticas à estratégia dos filmes musicais comerciais então dominantes.

Ao mesmo tempo, ao contrapor dois universos bastante demarcados, isto é, o de Espírito, compositor inédito e morador de uma favela, e o de Moacir (Paulo Goulart), um músico de classe-média da Zona Sul carioca que vai ao subúrbio para *tomar contato*

com a cultura popular e acaba fascinado com o talento do sambista, Nelson Pereira dos Santos estabelece numa sub-trama a principal discussão que será travada no âmbito cultural e artístico brasileiro dos anos 1960, qual seja, entre uma cultura erudita e de vanguarda com pretensões revolucionárias, e a cultura popular tradicional, que seria, por isso mesmo, “autêntica”.⁸⁶¹

Do ponto de vista da produção, *Rio, 40 graus* pode ser entendido como uma das derradeiras experiências de um esquema de produção “independente” que – em 1954 – já demonstrava sinais de esgotamento: o sistema de cotas, no caso, em uma vertente “cooperativada”, isto é, com a participação da própria equipe, que investe no filme sua força de trabalho. Não por acaso, a denominação de Equipe Moacyr Fenelon – como ficou sendo chamado o grupo que realizou *Rio, 40 graus* –, para além da homenagem ao produtor recém-falecido, estabelecia conscientemente esse vínculo com a prática anterior. À proibição sofrida em 1955, que mobilizou inúmeros artistas e intelectuais e deu a *Rio, 40 graus* uma notoriedade incomum, correspondeu um relançamento nos cinemas em bases renovadas, que incluíam um contrato de distribuição com a Columbia Pictures.

Já *Rio, zona norte* é um filme que pertence ao novo modelo de “produção independente” instaurado a partir de 1955, isto é, aquele que conta com o financiamento oficial. O filme foi co-produzido por Mário Audrá Júnior, realizado com equipamentos de luz e câmera da Cinematográfica Maristela, e obteve financiamento de Cr\$ 1 milhão do Banco do Estado de São Paulo. Além disso, contou com adiantamentos parcelados da Cine Distribuidora Livio Bruni S.A., totalizando Cr\$ 900 mil.⁸⁶² O mecanismo de

⁸⁶¹ O confronto entre a cultura erudita e a cultura popular não era novo. Pelo contrário: a “chanchada” inúmeras vezes o tematizou. O aspecto diferencial de *Rio, Zona Norte* se dá na forma como esse confronto se internaliza no próprio filme. Desde o princípio somos colocados diante de uma situação trágica: Espírito caiu do trem e está moribundo. O drama não se localiza em sua possível recuperação. Nelson Pereira dos Santos nos apresenta um herói que agoniza, e o corpo do sambista à beira dos trilhos tem o valor de uma metáfora bastante cruel. Diante da fatalidade é possível fazer muito pouco, a não ser constatar que algo ali está se perdendo – uma tradição, uma criação artística, uma obra. Cabe então aos representantes da elite cultural resgatar esse patrimônio popular, pois ele está à beira do desaparecimento. Mas o que dizer do músico Moacir, que no filme seria tal “representante”? O sentimento que parece dominá-lo é o da preguiça diante do mundo. Donde se conclui que o trágico em *Rio, Zona Norte* não é tanto o acidente com Espírito da Luz, mas a constatação algo ameaçadora de que o reconhecimento de sua obra só se dará se ela cair eventualmente nas mãos de um Moacir, ou seja, nas mãos da classe-média. Assim, *Rio, Zona Norte* pode ser visto não propriamente como um filme sobre um sambista favelado, mas também como uma espécie de documentário sobre o drama de um jovem artista intelectual (Nelson Pereira) diante do problema central com o qual se defrontava: como lidar com a missão outorgada a si próprio de difundir e de instituir no cinema brasileiro uma arte *nacional-popular*?

⁸⁶² Cf. Dossiê *Rio, Zona Norte*. São Paulo: dez 1956-mar 1958, 65 fls. PINHANEZ, Roberto Santos (pp. Nelson Pereira dos Santos) e AUDRÁ JÚNIOR, Mário. Carta datilografada ao Banco do Estado de S.

produção, nesse sentido, não difere muito do antigo modelo da produção associada entre “produtor independente”/estúdio/distribuidora – a não ser pelo financiamento oficial, que agora se dá efetivamente através de uma instituição bancária.

De certa maneira, *Rio, 40 graus* retoma o esquema de produção “amadora” de *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947): o mesmo princípio da “produção coletiva” (no caso de Silveira Sampaio, o grupo Os Cineastas; no caso de Nelson Pereira, a Equipe Moacyr Fenelon); a valorização do diretor-produtor-autor; a consciência da precariedade da produção e sua reversão em valor artístico; ainda que ideologicamente os dois filmes se distanciem, há em *Uma aventura aos 40* e em *Rio, 40 graus* a mesma preocupação com a “índole artística” transformadora do “método de trabalho” de que fala Nelson Pereira em 1957. Por outro lado, a Equipe Moacyr Fenelon sofreu problemas semelhantes aos enfrentados por Os Cineastas: filmagens com longas interrupções, problemas diversos de ordem técnica e uma série de contratempos ocasionados pela falta do dinheiro.

Como foi demonstrado no Capítulo 2, o método “amadorístico” de Silveira Sampaio funcionou em *Uma aventura aos 40*, mas não deu bons resultados em *As sete viúvas de Barba-Azul* – não por acaso, este último filme ficou incompleto. O esquema de *Rio 40 graus* também não teve continuidade, pois era calcado em condições muito precárias, dificilmente reprodutíveis.

Em 1955, um artigo publicado no *Jornal do Cinema*, não-assinado mas provavelmente escrito por Alex Viany, redator-chefe da publicação, compara as concepções de cinema de *Rio 40 graus* e do projeto de “O sertanejo”, isto é, coteja as propostas de Nelson Pereira dos Santos e de Lima Barreto, perguntando-se qual delas seria a mais adequada. A resposta não se faz esperar:

Como experiência de produção, talvez seja muito mais importante para o cinema brasileiro o heróico *Rio, 40 graus*, feito em bases semi-cooperativas. O sucesso do filme de Nelson Pereira dos Santos e sua corajosa equipe bem poderá ser mais animador do que o sucesso mais certo, muito mais retumbante, de “O sertanejo”.⁸⁶³

Paulo. São Paulo: 16 jan 1957; Carta-ofício do Banco do Estado de São Paulo para Nelson Pereira dos Santos e Mário Boeris Audrá Júnior. (datil.). São Paulo: 07 jun 1957; e ACORDO de distribuição entre Cine Distribuidora Lívio Bruni, Mario Maino (Ubayara Filmes), Nelson Pereira dos Santos e Mário Boeris Audrá Júnior para distribuição de *Rio, zona norte* e de *O grande momento*. São Paulo: 06 jul 1957, p. 02.

⁸⁶³ “RONDA dos estúdios”. *Jornal do Cinema* (37). Ano IV. Rio de Janeiro: jun-jul 1955, p. 20-1.

O que está em jogo é o fato de que o projeto de Lima Barreto, por suas próprias exigências, requeriria um altíssimo orçamento, nunca menos do que cinco milhões de cruzeiros. Já *Rio, 40 graus* “é o que poderíamos chamar de uma produção normal, no que tange ao orçamento, distinguindo-se das demais pelo método de financiamento e trabalho a que seu pessoal teve de ficar preso”.

O articulista acredita que o eventual sucesso de “O sertanejo” resultaria em “um grande filme em cada dois anos, ou, na melhor das hipóteses, um por ano”. Já *Rio, 40 graus*, se desse certo, seria o exemplo a ser seguido por “muitos filmes baratos mas limpos, modestos mas sinceros – e tão brasileiros como ‘O sertanejo’.” O filme de grande orçamento é uma empresa arriscada, no momento em que o cinema brasileiro é desprezado pelos “poderes públicos”.

Por isso, queremos antes de mais nada, que gente como Nelson Pereira dos Santos encontre terreno para expandir suas atividades. *Queremos que gente assim possa chegar ao Banco do Brasil (ou a qualquer outro), apresentar credenciais, mostrar uma história, um elenco, uma equipe, um plano de trabalho, e sair com um financiamento.* Pois, se devemos elogiar o denodo com que a equipe de *Rio, 40 graus* enfrentou uma produção difícil, atravessando muitos meses de amarguras, quase a pão e banana, adotando o sistema que Modesto de Souza, com muita felicidade, apelidou de “Segura aqui, por favor”, *não podemos esperar que todos os bem intencionados do cinema brasileiro, sem reservas de dinheiro ou de saúde, sem qualquer proteção ou garantia oficial, tenham de passar pelos mesmos apertos para trabalhar e dar trabalho aos outros.* [grifos meus]⁸⁶⁴

A defesa que o artigo faz do filme “barato” e “modesto”, porém “limpo” e “sincero”, indica que uma concepção possível para a chamada “produção independente”, para além de critérios artísticos e ideológicos mais complexos, seria aquela que se encaixasse na idéia de filme *médio*, isto é, realizado a partir de um orçamento modesto mas suficiente, acessível ao pequeno produtor, e que pudesse se pagar no mercado interno e reverter eventuais lucros para a continuidade da produção. Porém, a rigor, se “O sertanejo” não se enquadraria nessa concepção por ser um projeto de orçamento caro, tampouco *Rio, 40 graus* seria o modelo ideal desse “filme médio”:

⁸⁶⁴ “RONDA dos estúdios”, cit.

as condições precárias da realização cooperativada de Nelson Pereira dos Santos são claramente problematizadas pelo articulista de *Jornal do Cinema*.

Os limites do sistema de produção de *Rio, 40 graus* e a perspectiva atraente do esquema de produção de *Rio, Zona Norte* foram tematizados por Roberto Santos no depoimento que este realizador concedeu a Maria Rita Galvão. Ele conta que em *Rio, 40 graus* Nelson Pereira “não tinha dinheiro, nem estúdio, nem equipamento, nem financiador, não tinha nada.” A equipe – da qual fez parte o próprio Roberto Santos – trabalhou “na confiança, com trato de receber o pagamento depois que o filme estivesse pronto, sob forma de porcentagem sobre o rendimento.” Da mesma forma, o equipamento não foi alugado, mas conseguido de graça, como empréstimo. “Os atores foram contratados pra receberem quotas de participação no hipotético rendimento que o filme desse.” Tudo, aliás, era sempre para se pagar “depois do lançamento”, inclusive alimentação e transporte. O “fundamental era a idéia a ser colocada”. Isso é o que Roberto Santos define como “o cinema independente em estado puro”.⁸⁶⁵

Ser “independente em estado puro” era não ter “garantia de nenhuma espécie”, filmar com “risco total”. No entanto,

Terminado o *Rio, 40 graus*, depois de todas as circunstâncias arquiconhecidas que envolveram o lançamento do filme, [Nelson] chegou à conclusão de que a fórmula pura do cinema independente era suicídio. Você pode fazer um filme como o *Rio, 40 graus*, não faz o segundo. É preciso de algum modo criar um mínimo de garantia que assegure a produção, dizia o Nelson, inventar um jeito qualquer, senão nada feito.⁸⁶⁶

A “fórmula alternativa” ao “cinema independente em estado puro” foi aplicada em *Rio, zona norte* e também no filme que o próprio Roberto Santos dirigiu, *O grande momento* (1959), com produção de Nelson Pereira, consistindo no seguinte: “a idéia de um diretor + uma equipe co-participando da renda, com pagamento posterior à feitura do filme + estúdio e equipamento de uma empresa qualquer + financiamento oficial.”⁸⁶⁷ Trata-se, portanto, da combinação do sistema de cotas com a produção associada entre o produtor autônomo e um estúdio, usual no cinema brasileiro desde os anos 1930. O

⁸⁶⁵ SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981, pp. 213-4.

⁸⁶⁶ SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 215.

⁸⁶⁷ SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 215.

único elemento que distingue essa fórmula do esquema tradicional é – mais uma vez – o “financiamento oficial”. Quanto à menção à “idéia do diretor”, ela não se restringe, na formulação de Roberto Santos, ao simples argumento ou projeto do filme. O sentido aqui é bem mais amplo: trata-se de “autoria”. Roberto Santos esclarece:

Pra mim, cinema independente era aquele que partia de um realizador e não de uma empresa. *É independente o filme em que o diretor pode expressar as suas idéias, em que ele é realmente um autor.* O diretor tem uma idéia, que ele tenta concretizar em imagens armando uma equipe e um esquema de produção, em que pode inclusive entrar uma empresa (com estúdios, equipamento, financiamento, o que for), mas que não é produto da iniciativa dessa empresa, porque a idéia não partiu dela.⁸⁶⁸ [grifos meus]

Assim, a noção de “cinema de autor” é o dado ideológico realmente novo a diferenciar o discurso sobre “cinema independente” sustentado por Nelson Pereira e por Roberto Santos, ainda que na prática a “fórmula alternativa” ao “cinema independente em estado puro” fosse na verdade extraída – é o próprio Roberto Santos quem explica a propósito de *O grande momento* – do esquema tradicional de produção do Rio de Janeiro:

[...] objetivamente falando – e deixando de lado a questão da temática –, em termos de produção, nós aqui em São Paulo não fizemos nada mais do que retomar o sistema de produção da chanchada. De um modo menos primário, sem dúvida, mais consistente, mais refinado, mas ainda assim... Quanto aos resultados, em ambos os casos temos filmes simples e populares; a diferença é que as chanchadas são simples e populares por sua própria natureza, enquanto que, em *O grande momento*, eu tive que usar de toda a minha técnica pra conseguir chegar àquela simplicidade, e ao despojamento que caracteriza o filme.⁸⁶⁹

Se *Rio, 40 graus* tende a dissipar a figura do produtor no esquema da produção cooperativada, a “fórmula alternativa” de *Rio, zona norte* e de *O grande momento* torna central a figura do “autor”, que se mantém mesmo quando Nelson Pereira desempenha papel de “produtor”, como no caso do filme de Roberto Santos. Em 1959, Nelson dirá

⁸⁶⁸ SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 209.

⁸⁶⁹ SANTOS, Roberto. *Apud.* GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 218.

aos jovens Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza, em entrevista ao *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*:

Antes de mais nada quero esclarecer que *se hoje em dia exerço as funções de produtor, o faço como consequência das condições de trabalho que encontra o autor de filmes no Brasil de hoje*. Quando escrevi *Rio, 40 graus*, não tinha a menor intenção de ser eu mesmo o produtor de meu filme. Fui levado a isso por necessidade, uma vez que não existem ainda em nossa indústria cinematográfica condições que permitam a uma equipe organizar-se com base em uma efetiva e harmoniosa divisão de trabalho. [...] Assim, todo o trabalho de criação é, praticamente realizado por uma só pessoa.⁸⁷⁰
[grifos meus]

Retoma-se aqui, em chave ideológica diversa da de Flávio Tambellini, a idéia da inexistência do “produtor ideal”. Nelson Pereira afirma, na mesma entrevista ao *Jornal do Brasil*, que os “homens de cinema” têm uma “formação empírica” e os produtores brasileiros não têm qualquer noção do cinema como “fato industrial e artístico”. O resultado é que, muitas vezes, as idéias são destruídas pelos próprios produtores. Nelson Pereira cita o caso de “Mar de rosas”, de Alinor Azevedo, “história simples e bonita, e que, nas mãos do produtor, acabou como um filme de carnaval”. A menção a *Tudo azul* é sintomática: a qual “produtor” Nelson se refere? Certamente não a Moacyr Fenelon – diretor (e produtor) do filme – mas a Rubens Berardo, produtor-executivo da Flama.

Além de não terem gosto artístico, os produtores no Brasil também não possuem qualquer “experiência”. Isso obriga a que os filmes sejam realizados de forma solitária, pois não se pode contar com a ajuda desse tipo de produtor. Aqui, Nelson introduz a questão do “autor”, mas por um viés bem diferente do que se viu anteriormente:

[...] a célebre discussão sobre o verdadeiro autor do filme, em outros centros tão apreciada e válida, em nosso país fica sem nenhum cabimento. Mas, embora possa parecer contraditório, é esse fato, o de toda a responsabilidade de criação recair sobre uma só pessoa, no que poderíamos chamar de filmes sérios (e este adjetivo não me é

⁸⁷⁰ “NELSON Pereira dos Santos: *O grande momento*”. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cláudio Mello e Souza. *Jornal do Brasil* (Suplemento Dominical). Rio de Janeiro: 01 nov 1959, s/p. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

nada simpático), uma das razões dos resultados aceitáveis obtidos, vez ou outra, até agora.⁸⁷¹

A afirmação de Nelson é bastante complexa: a princípio, ele relaciona o “autor” – tal como se poderia relacionar o realizador “independente” – a uma *contingência* e não a uma *opção*, usando aqui os termos de Maria Rita Galvão. É por falta de produtores que o realizador é obrigado a fazer tudo sozinho; nos centros mais desenvolvidos, em que o cinema é uma indústria, a discussão em torno da autoria existe porque existem produtores – do contrário, não há o que discutir, a “autoria” é praticamente ditada pela ausência do produtor. Contudo, essa *contingência* também é desejada, também se configura como *opção*, pois ela ao menos garante a liberdade de criação, eventualmente com bons resultados.

Essa ambigüidade decorre da própria noção de que, no regime do cinema de “autor” – ainda mais em um país onde não há indústria cinematográfica –, o produtor é *eclipsado* pelo diretor, este sim, responsável pela criação e pela execução de seu projeto. Sendo o compromisso ideológico desse “diretor-produtor-autor” principalmente com um cinema de transformação social e cultural – “O importante é dizer alguma coisa digna do homem e urge dizer essa alguma coisa no Brasil”, afirma Nelson Pereira em 1959⁸⁷² – não é na iniciativa privada ou no mercado cinematográfico o local em que se poderá obter as condições ideais para o financiamento e a continuidade do trabalho, mas junto ao Estado, que tem o dever de abraçar o cinema como fato *cultural e artístico*.

Essa é a nova formulação ideológica que ganhará corpo a partir da segunda metade dos anos 1960 e se tornará hegemônica na década seguinte: um cinema calcado no fortalecimento do “autor”, no apagamento do produtor e no estreitamento dos laços com o financiamento estatal.

⁸⁷¹ “NELSON Pereira dos Santos: *O grande momento*”, cit.

⁸⁷² “NELSON Pereira dos Santos: *O grande momento*”, cit.

Considerações finais

O estudo das relações entre produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro dos anos 1940-50 aqui empreendido, teve como principal objetivo discutir as concepções de “cinema independente” que durante esse período foram sendo utilizadas pelos diversos agentes do campo cinematográfico, pertencentes tanto ao ramo da indústria (estúdios, empresas, produtores autônomos) quanto ao ramo do comércio (distribuidores, importadores de filmes, exibidores), e, posteriormente, por analistas e historiadores do cinema brasileiro. As relações entre o campo cinematográfico e o campo do poder, por sua vez, foram privilegiadas pelo presente trabalho por conta de sua importância nas estratégias políticas de confronto e de associação entre produtores, distribuidores e exibidores como uma forma de criar alternativas dentro de um mercado interno altamente concentrado nas mãos de poucos empresários – no caso desta tese, destaca-se a atuação de Luiz Severiano Ribeiro Júnior – e dominado pelo cinema estrangeiro hegemônico, representado pelas grandes companhias norte-americanas.

Nesse processo, cumpre ressaltar a importância do projeto de Moacyr Fenelon como “produtor independente”, primeiramente associado à Cinédia, de Adhemar Gonzaga e depois à Flama - Produtora Cinematográfica, dos irmãos Carlos e Rubens Berardo. É importante ressaltar que tal projeto apresenta fortes conexões ideológicas com a primeira fase da Atlântida, isto é, anterior à entrada de Luiz Severiano Ribeiro Júnior, muito embora ao sair da empresa, em 1948, Fenelon estrategicamente não rompesse de imediato com aquele distribuidor e exibidor.

Deve-se também destacar a contribuição do jornalismo cinematográfico na divulgação das concepções de “produção independente” que circularam no período enfocado. O papel do cronista e repórter Manoel Jorge como um articulador das relações entre o campo da produção e o campo do poder se faz sentir sobretudo nos anos 1949-51, durante a campanha pela alteração da lei de obrigatoriedade de exibição. Essa articulação, por sua vez, será feita com a ajuda de Rubens Berardo, empresário de comunicações ligado a Getúlio Vargas, que ensaiará um passo pioneiro entre a produção de filmes e sua publicidade integrada através dos órgãos de imprensa e das empresas de radiodifusão dos quais era dono, em uma época em que a televisão apenas começava a se inserir no universo da produção e difusão de imagens e sons no Brasil.

Enquanto isso, as tensas relações entre os setores da produção e da exibição, mediadas pelo Estado como “disciplinador” do mercado, acabarão por engendrar um “circuito independente” de produção-distribuição-exibição no Rio de Janeiro, o qual – em que pese sua condição conjuntural e não estrutural – significará um momento rico e de intensa articulação no campo cinematográfico. Esse momento, caracterizado pela associação entre produtores e exibidores em torno de uma distribuidora (a Unida Filmes), pela intervenção moderada do Estado na regulamentação do mercado exibidor interno e pela produção de filmes junto à iniciativa privada, através de sistemas de produção associada e de participação por cotas, começará a sofrer algumas transformações decisivas a partir da segunda metade dos anos 1950, que atingirão os três setores aqui examinados, em especial o mercado exibidor e os sistemas de produção então predominantes. O setor da exibição enfrentará uma crise econômica sem precedentes que alterará o perfil de seus negócios e o acordo de distribuição entre exibidores e produtores “independentes” a partir de 1954; já o setor da produção, com a introdução do financiamento oficial aos “produtores independentes” a partir de 1955 e o surgimento de novas concepções como o “cinema de autor”, vai aos poucos solidificar um novo entendimento ideológico sobre o sistema de “produção independente”, que marcará definitivamente as novas gerações de cineastas brasileiros surgidas nos anos 1960.

Ao fim do percurso, cabe a pergunta: por que estudar, hoje, o “cinema independente” brasileiro tendo como foco o contexto dos anos 1940-50? Para responder a essa pergunta, creio ser necessário estabelecer algumas pontes entre as questões discutidas nesta tese e o cinema brasileiro de 1990 para cá. Em primeiro lugar, é curioso observar como as idéias em torno do “cinema independente” permaneceram na pauta de discussões no meio cinematográfico brasileiro ao longo de todos esses anos. De 1948 até os dias atuais as diversas concepções de “cinema independente” desempenharam um importante papel na formulação de um pensamento cinematográfico brasileiro calcado na contraposição às cinematografias e aos modelos hegemônicos de produção, distribuição e exibição.

Entende-se que esse pensamento contra-hegemônico não é homogêneo e muito menos livre de contradições, da mesma forma como o próprio conceito de “cinema hegemônico” modifica-se e assume diferentes configurações em momentos históricos determinados. Contudo, assim como o pensamento industrialista consiste em uma

tradição no meio cinematográfico⁸⁷³, também a idéia de “cinema independente” – que se forjou em consonância e/ou no interior do pensamento industrial, e apenas raramente se manifestou como um discurso *anti-industrialista* – foi constantemente retomada ao longo de várias décadas, sobretudo pelo setor da produção de filmes – mas também da distribuição e da exibição –, em muitas das principais discussões travadas não só no interior do campo cinematográfico, como entre os campos do cinema, do poder e, mais recentemente, das mídias audiovisuais, em especial a televisão.

Em relação ao debate sobre o “cinema independente” a partir da chamada “retomada” da produção de filmes no Brasil, que tem seu início por volta de 1993, verifica-se uma guinada em seu eixo de abordagem: o discurso de defesa de um sistema de “produção independente” vai sendo gradualmente substituído pela tentativa de compreensão da problemática do mercado, privilegiando assim uma discussão mais voltada aos setores da distribuição e da exibição.

É interessante observar que, ao longo dos anos 1990 e durante a primeira metade dos 2000, essa situação acabou por conferir certa singularidade aos debates sobre o “cinema independente” no interior dos discursos sobre a “retomada” do cinema brasileiro. Como o que importava, sobretudo no período de 1993-5, era retomar a produção, não se problematizou o conjunto de fatores que envolviam – e que poderiam atravancar ou mesmo frear – essa “retomada”. O resultado foi uma distorção: com a participação direta e indireta do Estado via renúncia fiscal e, mais tarde, das *majors* e da Globo Filmes, o ritmo da produção aumentou, chegando a níveis bem altos, como em 2006, quando foram lançados 73 títulos brasileiros no mercado.⁸⁷⁴ O dado perverso é que grande parte desse volume de produção – justamente aquele que não tinha por trás os recursos e a máquina publicitária das *majors* ou da Globo Filmes – não encontrou seu canal de escoamento, permanecendo por muito pouco tempo em cartaz e obtendo uma visibilidade mínima.

É nesse ponto que se destaca a argumentação em torno da “produção independente”, visto que é sobre essa parcela considerável de filmes alijados do próprio

⁸⁷³ Cf. AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutoramento apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: 2004.

⁸⁷⁴ Cf. GATTI, André Piero. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”. In: GATTI, André Piero & FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009, p. 132.

mercado que comumente se assenta o termo “independente”. O cineasta e editor do boletim informativo *FilmeB* Paulo Sérgio Almeida resume bem a questão:

A produção independente brasileira é enorme. Ela tem acesso à produção, mas acaba ficando com o mico na mão. Quando a Petrobras ou a Ancine abre uma carteira de distribuição, alguns desses filmes pegam uma grana e isso ajuda no lançamento. Quando não pegam, é o chamado cruel mercado, não tem escapatória. [...] *Independente é o que não vai para Multiplex*. O cara quando faz um filme independente não pode pensar em ter um grande público, é um pouco contraditório isso. O que ele deve querer é um circuito legal, para mostrar o filme dele aqui. O MinC (Ministério da Cultura) deveria dar difusão cultural, assim que se forma platéia.⁸⁷⁵ [grifos meus]

Chama a atenção no depoimento de Paulo Sérgio Almeida o fato de que filmes incentivados ou mesmo aqueles que recebem a verba diretamente de um edital de concurso público são igualmente chamados de “independentes”. Não se questiona o atrelamento ao Estado, mas sim o fato de que o Ministério da Cultura não “forma platéia” para os filmes que produz, ou seja, não atinge o gargalo da distribuição e da exibição.

Prova de que não há uma problematização em torno do fato de a produção dita “independente” na verdade depender do Estado é que esta se tornou uma categoria oficialmente reconhecida pela legislação atual. O inciso IV do artigo 1º da Medida Provisória 2228/1, de 06 de setembro de 2001, que estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema e cria o Conselho Superior do Cinema e a Ancine, define “obra cinematográfica e videofonográfica de produção independente” como “aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura”.⁸⁷⁶

Assim, estudar a questão do “cinema independente” hoje sem passar pelo âmbito da inserção do filme brasileiro no mercado – portanto, sem estudar a distribuição e a exibição nas salas de cinema, nas redes de televisão e nas novas janelas digitais – torna

⁸⁷⁵ ALMEIDA, Paulo Sérgio. “A encruzilhada do mercado”. Entrevista concedida a Leonardo Mecchi e Cléber Eduardo. In: Catálogo da Mostra CineBH 2008. Belo Horizonte: out 2008, p. 24.

⁸⁷⁶ O texto integral da MP 2228-1 está disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/MPV/2228-1.htm. Acesso em 12 ago 2009.

bastante limitada a reflexão sobre o tema, a menos que se queira privilegiar apenas o foco das discussões ideológicas e estéticas sobre o “cinema independente” enquanto um “cinema de autor”, o que sem dúvida encontra rebatimento na contemporaneidade, mas conserva a tradicional centralidade do cinema novo dos anos 1960 na compreensão histórica do cinema brasileiro atual.

É claro que, *a priori*, não há problema algum na eleição do cinema novo como referência para se pensar o cinema atual. No entanto, creio que o estudo de contextos históricos diversos daqueles consagrados pela literatura sobre o cinema no Brasil – e o cinema novo dos anos 1960 é sem dúvida um desses contextos consagrados – pode ajudar na compreensão de certas *linhas de continuidade* entre discursos, práticas, pensamentos e estratégias que muitas vezes são obscurecidas pelo interesse quase que exclusivo no estudo da produção de filmes e do “autor” como figura-chave dessa produção. O exame das relações entre a produção, a distribuição e a exibição no cinema carioca dos anos 1940-50 buscou atender a essa proposta. Sem pretender aqui revisar todos os temas tratados nos capítulos anteriores, estabelecendo comparações com o cinema brasileiro dos anos 1990 para cá, o que seria exaustivo e fugiria em muito ao escopo desta tese, gostaria de apontar para apenas três dessas “linhas de continuidade” que aproximam esses dois contextos históricos diversos.

Em primeiro lugar, destaco a questão da iniciativa privada na produção de filmes. No período aqui focado (1948-54), a produção dos filmes se deu basicamente através do financiamento privado. Para tanto, os produtores recorriam à produção associada (entre produtores, distribuidores e exibidores) e ao sistema de cotas (entre diversos “capitalistas” interessados no retorno dos filmes produzidos). Esses sistemas de produção, embora predominantes, apresentaram inúmeros problemas e sempre se mostraram frágeis, seja porque os cotistas que não pertenciam ao meio cinematográfico nem sempre garantiam a continuidade da produção, seja porque o mecanismo de venda de cotas dava margem a uma série de acusações do mau uso do dinheiro. De qualquer forma, esses dois esquemas de produção combinados estimularam a realização de filmes que precisavam se pagar no mercado – daí a produção de carnavalescos e melodramas, fortemente ancorados no rádio como apelo popular. O resultado dessas produções nem sempre agradou à crítica, que considerava tais filmes muito “radiofônicos”, isto é, “anticinematográficos”. Quanto ao público, algumas dessas produções obtiveram sucesso, outras nem tanto. Contudo, o problema maior era o fato de que o mercado de exibição,

por si só, não pagava o investimento da produção. Naquele momento, a forma encontrada pelos produtores para modificar esse quadro deficitário foi apelar para o Estado. Este entrou apenas como um “regulador” do mercado, ampliando a cota de tela do filme brasileiro e alterando algumas disposições legais, sendo a principal delas a introdução da cota proporcional (a lei dos “8 x 1”) a partir de 1951.

No cinema brasileiro da “retomada” para cá pode-se perceber uma tensão semelhante em relação ao papel do Estado e da iniciativa privada na produção de filmes. Nos anos 1990, as leis de incentivo à cultura também procuraram interessar o investidor privado por meio de um mecanismo muito parecido com o sistema de cotas. Conforme a pesquisadora Melina Marson, a Lei do Audiovisual

estimulou a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente (ou seja, aquela que não é vinculada às emissoras de televisão) por meio da compra de cotas dos futuros direitos de comercialização da obra audiovisual negociadas no mercado de capitais, sob a orientação da CVM – Comissão de Valores Mobiliários. [...] uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz esse dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar benesses a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio.⁸⁷⁷

A grande diferença desse sistema de cotas para o dos anos 1940-50 é que com o incentivo fiscal na verdade não é a iniciativa privada que financia a produção, e sim o Estado. No entanto, esse mecanismo deixou nas mãos das empresas privadas o poder de escolher em qual projeto investir, o que gerou uma grande quantidade de filmes preocupados em agradar a esse novo investidor privado. Não por acaso, foram filmes que atendiam a uma série de apelos “populares”, sendo um deles o universo televisivo. Tal como nos anos 1940-50, a crítica em parte rejeitou esses filmes, considerados muito “televisivos”. Da mesma forma, nem todos eles foram sucessos de público, bastando para tanto citar o caso de *Um show de verão* (Moacyr Góis, 2003), filme produzido por Diler Trindade com Angélica e Luciano Hulk, um fracasso de bilheteria. Assim, essa nova modalidade de financiamento cinematográfico estatal instituída pelas leis de incentivo, que tinha o discurso da iniciativa privada como “fachada”, resgata em parte a

⁸⁷⁷ MARSON, Melina Izar. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras Editora, 2009, p. 58.

lógica do sistema de cotas predominante nos anos 1940-50, mas agora com o Estado “protegendo” a iniciativa privada da possibilidade de qualquer risco no negócio. No entanto, já na segunda metade dos anos 1990 essa situação se reconfiguraria: os maiores financiadores a utilizarem as leis de incentivo passaram a ser cada vez mais as grandes empresas estatais. Isso fortaleceu ainda mais os laços da produção cinematográfica brasileira com o Estado.

A segunda “linha de continuidade” a aproximar o contexto histórico aqui estudado e o cinema brasileiro posterior à “retomada” dos anos 1990, é a presença hegemônica na produção cinematográfica brasileira da Globo Filmes, empresa pertencente à maior rede de televisão do país. Paradoxalmente, constata-se a ausência de uma política audiovisual que integre o cinema e a televisão. Essa situação apresenta semelhanças com a hegemonia do grupo Luiz Severiano Ribeiro durante os anos 1940-50 no que tange ao mercado de salas de cinema e à entrada desse exibidor na produção e na distribuição de filmes (Atlântida e União Cinematográfica Brasileira). Naquele momento, o ingresso definitivo do maior exibidor brasileiro no setor produtivo de filmes se deu a partir de uma lei federal – o Decreto nº 20.930/46, que instituía a obrigatoriedade de exibição de seis filmes brasileiros anuais em cada cinema “lançador” – e significou uma experiência de verticalização da atividade cinematográfica até então sem paralelo. Com a televisão brasileira – notadamente com a Rede Globo – se verifica uma estrutura igualmente verticalizada, que impede a entrada da “produção independente” videofilmográfica na grade de programação dos principais canais de televisão aberta do país.

Analisando as propostas da classe cinematográfica reunida no III Congresso Brasileiro de Cinema, ocorrido em junho de 2000, André Gatti observa que a questão da televisão era, de todos os itens, “o mais espinhoso”, pois tratava-se de uma “cisão histórica” que colocava “toda a produção brasileira em uma grande desvantagem competitiva” em relação aos países que contavam com a participação da televisão na produção de filmes. Entre as propostas dos congressistas se encontravam-se as que pediam uma “cota de tela” para o filme brasileiro de longa e curta-metragem e a “obrigatoriedade de transmissão de 30% de produção audiovisual nacional na programação dos canais abertos de televisão”. Nas palavras de Gatti:

Esta ação encontra-se amparada na Constituição Brasileira, no seu artigo 221, incisos II e III. Depois de mais de 16 anos, o art. 221 não foi regulamentado, o que demonstra a força do *lobby* realizado pela Associação Brasileira de Rádio e Televisão (Abert). Afinal, ninguém desconhece a verticalização quase total que caracteriza a televisão brasileira. Na hipótese de se quebrar a espinha dorsal desta estrutura verticalizada, o certo é que a produção audiovisual independente encontraria um campo de trabalho muito grande. Este fato viria a contribuir para diminuir o enorme poder econômico e cultural que as redes de televisão exercem.⁸⁷⁸

Por fim, como uma terceira “linha de continuidade” a ser considerada, tem-se que, de forma semelhante ao que ocorria nos anos 1940-50, os “produtores independentes” hoje têm um duplo e gigantesco desafio a enfrentar no campo da distribuição e da exibição de filmes. O primeiro deles é na verdade comum a quase todos os períodos da história do cinema brasileiro: trata-se da presença avassaladora do produto estrangeiro no mercado interno. A partir de 1996, as distribuidoras estrangeiras instaladas no país passaram a utilizar o artigo 3º da Lei do Audiovisual, que permite investir em produções nacionais e abater o investimento do imposto devido sobre a remessa de lucros. Esse mecanismo mudou o cenário da produção e da comercialização de filmes no Brasil e estimulou a entrada na co-produção de *majors* como a Sony Classics, a Columbia, a Fox, a Miramax, a Warner e a Buena Vista. A participação dessas empresas na distribuição de filmes brasileiros atropelou e deixou para trás a Riofilme, que desde 1992, no âmbito municipal, vinha exercendo o papel quase solitário de distribuidora dos filmes brasileiros.

Um levantamento feito pelo pesquisador Marcelo Ikeda dos 381 filmes brasileiros distribuídos entre 1995 e 2006 indica com clareza a desvantagem da distribuidora carioca: as seis *majors* que operaram no mercado durante esses onze anos foram responsáveis pela distribuição de 95 títulos; a Riofilme, no mesmo período, lançou 127. O número de espectadores para os filmes distribuídos pelas *majors* foi de pouco mais de 71,5 milhões, ou R\$ 430 milhões. Já os 127 títulos da Riofilme totalizaram algo em torno de 2,3 milhões, ou cerca de R\$ 12,5 milhões. Isso significa dizer que, com somente 25% do total de títulos lançados, as *majors* foram responsáveis

⁸⁷⁸ GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Campinas: 2005, pp. 57-8.

por espantosos 72,5% do total dos espectadores de filmes brasileiros; já a Riofilme, apesar de garantir 1/3 do total de títulos lançados, obteve apenas 2,4% de espectadores.⁸⁷⁹

Para André Gatti, a “cinematografia hegemônica” nunca teve um papel “tão decisivo no desenho do mercado cinematográfico” brasileiro quanto a partir da segunda metade dos anos 1990. Essa situação garantiu uma relativa estabilidade no faturamento do mercado cinematográfico brasileiro.

Por sua vez, o cenário político-econômico do período coincide com aquele que possibilitou a inserção do Brasil no contexto da globalização dos mercados, sendo essa uma das principais marcas da década de 1990. Ainda deve-se destacar o fato de que alguns setores da economia nacional também já se encontravam razoavelmente permeados pela presença das empresas transnacionais, como é o caso específico do mercado cinematográfico brasileiro. Nessa fase também houve a inserção e a massificação das chamadas novas tecnologias da informação.⁸⁸⁰

Ainda de acordo com Gatti, embora se possa verificar uma ocupação “vertical” das companhias estrangeiras no mercado interno – como participantes ou condutoras dos setores da produção, da distribuição e da exibição –, cumpre observar que o setor da produção, em sua maior parte totalmente dependente do Estado, permanece em franca desvantagem, embora eventualmente se possa constatar o aumento do número de lançamentos (muitos) e da receita de alguns filmes (poucos).⁸⁸¹

O segundo desafio a ser enfrentado é interno: trata-se da hegemonia da televisão brasileira no universo da indústria do audiovisual. As dificuldades de inserção do produto brasileiro no mercado de salas de exibição, nos anos 1940-50, e nas redes de televisão, nos dias atuais, aproximam os dois momentos históricos aqui examinados. No passado, a saída encontrada pelos “produtores independentes”, frente à resistência dos exibidores e ao monopólio de Luiz Severiano Ribeiro, foi apelar para a intervenção do Estado, de forma a criar regras mínimas que pudessem permitir a entrada no mercado dos filmes brasileiros e a continuidade da produção. Hoje, é igualmente impossível

⁸⁷⁹ IKEDA, Marcelo. *Panorama da distribuição de longas-metragens brasileiros – 1995-2006*. Versão preliminar digitalizada de texto apresentado no XII Encontro Internacional da SOCINE na Universidade de Brasília (UnB), em outubro de 2008. Rio de Janeiro: 2008, pp. 3-4. Os dados analisados por Ikeda foram extraídos da *FilmeB* e do Sistema de Informações da Ancine.

⁸⁸⁰ GATTI, André Piero. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”, cit., pp.132-3.

⁸⁸¹ GATTI, André Piero. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”, cit., pp. 134-5.

pensar em uma solução para o impasse em que vive o audiovisual no Brasil – caracterizado pela dissociação entre cinema e TV e pelo quase total alijamento da “produção independente” das redes de televisão⁸⁸² –, sem um marco regulatório para o setor, o que evidentemente requer não apenas vontade política dos poderes legislativo e executivo mas a existência de condições concretas envolvendo o campo do poder, a indústria do audiovisual e a sociedade civil, para enfrentar o enorme poder das redes de televisão, justamente a base de sustentação de grande parte dos partidos políticos. São evidentes as gigantescas dificuldades que implicam na condução desses processos.

Enquanto isso, verifica-se a disposição de uma nova geração em voltar a discutir o “cinema independente” do ponto de vista ético e estético (ou, talvez, *existencial*), realizando filmes com recursos próprios e equipes de amigos, atuando em revistas eletrônicas e em canais alternativos de exibição, tais como mostras, festivais, cineclubes, canais na internet etc. São bem raros os que conseguem furar o bloqueio do mercado comercial de salas de exibição e, mais ainda, das grades de programação dos canais televisivos pagos ou abertos. Esse quadro se complexifica ainda mais com a entrada em cena das novas tecnologias digitais, possibilitando um aumento considerável na produção de imagens. Contudo, em que pesem as rápidas transformações globais que se processam atualmente nos novos modos virtuais de veiculação do audiovisual, cujos desdobramentos ainda são difíceis de prever, o volume de filmes brasileiros que se enquadram na situação de *invisibilidade* cresce a cada ano.

⁸⁸² Muito embora se verifique, em relação à Globo Filme, uma situação paradoxal, em que a hegemonia dessa empresa se dá através da associação com produtoras “independentes”, que possibilitam o uso das leis de incentivo, vedado por lei às redes de televisão.

Bibliografia

Bibliografia geral

- ABREU, Alzira Alves de *et alli*. *A imprensa em transição*. O jornalismo brasileiro nos anos 50. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- ARAÚJO, Maria Celina Soares D'. *Sindicatos, carisma e poder: o PTB de 1945-65*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *O segundo governo Vargas: 1951-1954*. Democracia, partidos e crise política. São Paulo: Ática, 1992.
- BESPALHOK, Flávia Lúcia Bazan. *A prática da reportagem radiofônica na Emissora Continental do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista Julio Mesquita Filho. Bauru: 2006.
- BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. "Quelques propriétés des champs". In: _____. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2007.
- _____. *Seminários. O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHILCOTE, Ronald H. *Partido Comunista Brasileiro – Conflito e integração (1922-1972)*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil. Ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. *PTB: do getulismo ao reformismo (1945-1964)*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- GOMES, Angela Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- _____. & ARAÚJO, Maria Celina D'. *Getulismo e trabalhismo*. São Paulo: Ática, 1989.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- _____. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- IANNI, Octavio. *Estado e planejamento econômico no Brasil (1930-1970)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- _____. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- _____. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *Teoria da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- MORAES, Dênis de (org.). *Combates e utopias. Os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.
- _____. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, 1981.
- _____. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1980.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RUBIM, Antônio Canelas. *Partido Comunista, cultura e política cultural*. Tese de doutoramento. FFLCH-USP. São Paulo: 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SILVA, Salomão L. Quadros. “A Era Vargas e a economia”. In: ARAÚJO, Maria Celina D’ (org.). *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ; Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1978.
- WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*. Memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988.

Bibliografia sobre cinema

- AB’SÁBER, Tales. *A imagem fria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- ADES, Eduardo e MELO, Luís Alberto Rocha (Orgs.). *Homenagem a Hélio Silva*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.
- ALLEN, Robert C. & GOMERY, Douglas. *Teoría e práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.
- ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da EMBRAFILME*. Niterói: EdUFF, 2003.
- ARAÚJO, Luciana. *A crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: Fundarpe, 1997.
- ASSAF, Alice Gonzaga e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras 2003.
- _____. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. Tese de doutoramento. Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas: 2004.
- BALIO, Tino. *The American film industry*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

- BARBOSA, Neusa. *Rodolfo Nanni: um realizador persistente*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- BARRO, Máximo. *Agostinho Martins Pereira: o idealista*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- _____. *Caminhos e descaminhos do cinema paulista. A década de 50*. São Paulo: Editora do Autor, 1997.
- _____. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- _____. *Moacyr Fenelon e a criação da Atlântida*. São Paulo: SESC, 2001.
- BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- BATISTA, Mauro & MASCARELLO, Fernando (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papirus, 2008.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *et alli. A política dos autores*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- BECKER, Tuio (Org.). *Cadernos de cinema de P. F. Gastal*. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976..
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história (segunda edição revista e ampliada)*. São Paulo: Cia de Bolso, 2009.
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *Trajectoria crítica*. São Paulo: Pólis, 1978.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- BONNELL, René. *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*. Paris: Gallimard, 2006.
- BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin & STAIGER, Janet. *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BUTCHER, Pedro. *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Dissertação de mestrado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas - UFRJ. Rio de Janeiro: 2006.
- CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Contracampo/Azougue, 2005.
- CAPELATO, Maria Helena *et alli* (Orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana. Cinema na Bahia: 1958/1962*. Salvador: EdUFBA, 2003.
- CASSETTI, Francesco. *Teorías del cine: 1945-1990*. Madrid: Cátedra, 2005.
- CATANI, Afrânio Mendes. *A sombra da outra: a Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50*. São Paulo: Panorama, 2002.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (or.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- COSTA, Fernando Morais da. *O som no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- COSTA, Flávio Moreira da *et alli*. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966.
- COUTINHO, Mário Alves & GOMES, Paulo Augusto. *Presença do CEC: 50 anos de cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- CRISP, Colin. *The classic french cinema, 1930-1960*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1997.
- DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: UFRGS/SESu/PROED, 1988.
- DIRETORES brasileiros. Nelson Pereira dos Santos: uma cinebiografia do Brasil*. Rio, 40 graus 50 anos. São Paulo: Onze do Sete Comunicação, 2005.
- DISCUSSÕES e resoluções do 3º Congresso Brasileiro de Cinema*. Porto Alegre: III Congresso Brasileiro de Cinema, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- EPSTEIN, Edward Jay. *O grande filme. Dinheiro e poder em Hollywood*. São Paulo: Summus, 2008.
- ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água*. São mPaulo: Cosac Naify, 2005.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorrealista?*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- _____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- _____ & BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica* (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____ & SOUZA, Carlos Roberto. “Cinema brasileiro: 1930/1960”. In: In: COSTA, João Bérnard da (org.). *Cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekina/Cinemateca Portuguesa, 1987.
- GAMO, Alessandro (Org.). *Jairo Ferreira e convidados especiais: Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- _____. *Vozes da Boca*. Tese de doutoramento. Instituto de Artes - UNICAMP. Campinas: 2006.
- GASTAL, P. F. *Cadernos de cinema de P. F. Gastal*. BECKER, Tuio (org.). Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996.
- GATTI, André Piero. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileiro (1993-2003)*. Tese de doutoramento. Departamento de Multimeios-UNICAMP. Campinas: 2005.
- _____. *A distribuição comercial cinematográfica*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- _____. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- _____. *A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

_____. “O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global?”. In: _____ & FREIRE, Rafael de Luna (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário* (Vols. I e II) Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1982.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras. 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/FUNARTE, 1996.

_____. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

GUBERNIKOFF, Gisele. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos*. Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo: 1985.

GUIMARÃES, Clotilde Borges. *A introdução do som direto no cinema documentário brasileiro na década de 1960*. Dissertação de mestrado apresentada ao Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA/USP, 2008.

HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2009.

_____. “Um empreendimento arriscado”. In: *Cinédia 75 anos*. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, pp. 07-11.

_____ e RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico*. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 1988, [datil].

HENNEBELLE, Guy. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil. Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

LAGNY, Michèle. *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1997.

MACHADO, Hilda. *As cem cadeiras: comédia fílmica como fonte historiográfica*. Tese de doutoramento. IFCS-UFRJ. Rio de Janeiro: 2001.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras. O ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EdUFF, 1998.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação de mestrado. PPGCOM-UFF. Niterói: 2006.

MELO, Rosana A. Cardoso de. *O cinema de Jorge Ileli*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1987.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas. O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. *Carlos Coimbra: um homem raro*. São Paulo: Imprensa Oficial: 2004.

- MOURA, Roberto. *Grande Othelo: um artista genial*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.
- NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *A utopia no cinema brasileiro*. São paulo: Cosac Naify, 2006.
- NEALE, Steve & SMITH, Murray (orgs.). *Contemporary Hollywood cinema*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000.
- NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- _____. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. CALIL, Carlos Augusto (org). Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- NÚÑEZ, Fabián. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro*. A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil. Dissertação de mestrado. PPGCOM-UFF. Niterói: 2003.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- OROZ, Sílvia. *30 anos de cinema novo*. Jarbas Barbosa. Entrevista à Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade, 1993.
- ORTIZ, Carlos. *O romance do Gato Preto*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1953.
- PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PELLEGRINI, Tânia, *et alli*. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PEREIRA, Geraldo Santos. *Plano geral do cinema brasileiro*. História, cultura, economia e legislação. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.
- PÓVOAS, Glênio Nicola. *Vento Norte*. História e análise do filme de Salomão Seliar. Porto Alegre: UE/Secretaria Municipal da Cultura, 2002.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- _____. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Pós-estruturalismo e filosofia analítica. (Vol. I). São Paulo: Senac, 2005.
- _____. (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narratividade ficcional. (Vol. II). São Paulo: Senac, 2005.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais*. Anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. BENTES, Ivana (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* (Vols. I e II). São Paulo: Editora Martins, 1963.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos*. O sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHETTINO, Paulo B. C. *Diálogos sobre a tecnologia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

- SCHVARZMAN, Sheila. *Mauro Alice: um operário do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SHAW, Lisa & DENNISON, Stephanie. *Brazilian national cinema*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007.
- SILVA, Hadija Chalupe da. *O filme nas telas. A distribuição do cinema nacional*. São Paulo: Ecofalante, 2010.
- SILVEIRA, Walter da. *Walter da Silveira. O eterno e o efêmero* (vols. 1, 2, 3 e 4).
- DIAS, José Umberto (org.). Salvador: Oiti, 2006.
- SIMIS, Anita: *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.
- SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões: subsídios para uma história dos congressos no Brasil*. São Paulo, 1981 [datil.].
- _____. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2003.
- _____. & CATANI, Afrânio Mendes. *A chanchada no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- THOMPSON, Kristin & BORDWELL, David. *Film History: an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2003.
- TZIOUMAKIS, Yannis. *American independent cinema: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- VALENTE, Eduardo, VIEIRA, João Luiz e GARDNIER, Ruy (Orgs.) *Cinema brasileiro, anos 90: 9 questões*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- VAZ, Toninho. *O rei do cinema. A extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- VIANY, Alex. “*Agulha no palheiro: um depoimento*”. In: CASTRO, Pedro Jorge de (org.). *Agulha no palheiro*. Fortaleza: Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura; Brasília: CAPES, 1983.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- _____. *O processo do cinema novo*. AVELLAR, José Carlos. (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VIANY, Betina, MONTEIRO, Edward e MELO, Luís Alberto Rocha (Orgs.). *Acervo Alex Viany*. Rio de Janeiro: E. T. A. Consultoria e Informática, 2008.
- XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____, BERNARDET, Jean-Claude e PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. Opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- _____.(org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.
- _____. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1978.

Obras de referência sobre cinema brasileiro

GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural* (de 1950 a 1978). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1982.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Art Editora, 1990.

PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. *Cinema brasileiro* (1908 - 1978). Longa metragem. Vols. 1 e 2. Santos: Casa do Cinema Ltda, 1978.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. Longa-metragem. São Paulo: ed. do autor, 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Cinema brasileiro em revista: bibliografia (1950-1975)*. São Paulo: 1987 [datil].

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Ensaaios, crônicas, reportagens e entrevistas em jornais e revistas

“500 cinemas ameaçados de fechar”. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 13 dez 1951.

“A ABCC distribuiu seus diplomas anuais”. *A Cena Muda* (16) Vol 28. Rio de Janeiro: 20 abr 1948.

“ABUSOS dos estúdios diante da obrigatoriedade fixada em lei”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 29 ago 1950.

“ADVERTIDOS os cinemas faltosos”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 09 jan 1952.

A. E. T. [pseud.]. “A conferência de Alex Viany no CEC”. *Correio do Dia*, Belo Horizonte, 08 dez 1953.

“AINDA a filmagem de *Rua sem sol*.” *Cine-Repórter* (910). Ano XX. São Paulo: 27 jun 1953.

ALENCAR, Renato de. “Falam os técnicos. O que todos devemos saber sobre o cinema nacional. Tem a palavra Moacyr Fenelon”. *A Cena Muda* (35). Vol 32. Rio de Janeiro: 29 ago 1952, pp. 08-9.

“A ALLIED Artists no circuito independente!” *Cine-Repórter* (1.040). Ano XXII. São Paulo: 24 dez 1955.

ALMEIDA JÚNIOR, Antônio de. *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 04 fev 1951.

ALMEIDA, Paulo Sérgio. “A encruzilhada do mercado”. Entrevista concedida a Leonardo Mecchi e Cléber Eduardo. In: Catálogo da Mostra CineBH 2008. Belo Horizonte: out 2008.

“ALTERAÇÕES sugeridas para o ‘Decreto de proteção ao cinema nacional’.” *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 20 dez 1951.

“ALTERADO o Decreto dos 8 x 1”. *Cine-Repórter* (846). Ano XVIII. São Paulo: 05 abr 1952.

AMAZONENSE, Francisco. “Préstimos e empréstimos”. *Notícias de Hoje*. São Paulo: 12 mar 1955.

“AMPARO ao cinema. A Comissão Parlamentar ouve os cronistas cinematográficos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: [03] ago 1949.

ARNALDO, J. “Será que agora vai mesmo?” *A Cena Muda*. Vol. 28 (8). Rio de Janeiro: 24 fev 1948.

“OS ARTISTAS de *Todos por um*”. *S. veículo*. [Rio de Janeiro]: 04 [fev] 1950.

ASSAF, Alice Gonzaga e SABOYA, Ernesto. “Moacyr Fenelon e a chanchada”. *Filme Cultura* (34). Ano XIII. Rio de Janeiro: jan-fev-mar 1980, p. 12.

[“ASSOCIAÇÃO do Cinema Brasileiro”]. Rio de Janeiro: jul 1949 [mimeo].

“AS ATIVIDADES das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Estado de São Paulo”. *Cine-Repórter* (846). Ano XVIII. São Paulo: 05 abr 1952.

“A ATUAL situação do cinema brasileiro”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 25 dez 1951.

“AUMENTA a indústria cinematográfica brasileira”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 13 maio 1947.

AUTRAN, Arthur. “Pedro Lima em *Selecta*”. *Cinemais* (7). Rio de Janeiro: set-out 1997.

AVELLAR, José Carlos. “O neo-realismo e a revisão do método crítico”. *Cinemais* (34). Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003, pp. 135-176.

AZEVEDO, Alinor. “O escritor e o cinema brasileiro, I: por falta de ‘produtores’ os temas simples são esquecidos.” *Para Todos*. Rio de Janeiro: 2a. quinzena ago 1956.

_____. “O escritor e o cinema brasileiro, II: ‘nova mentalidade fará o produtor de amanhã’”. *Para Todos*. Rio de Janeiro: 1a. quinzena set 1956.

_____. “Neo-realismo cá de casa. De como dos acontecimentos da vida diária, pode-se extrair bons temas cinematográficos”. *Jornal do Cinema* (40). Rio de Janeiro: maio 1957.

AZEVEDO, Clóvis de. “*O homem que passa*”. *Radar*. [Rio de Janeiro]: dez 1949.

BARCELOS, Hugo. [*Diário de Notícias*]. “*Milagre de amor*”. Rio de Janeiro: nov 1951.

_____. “*Poeira de estrelas*”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: dez 1948.

BARROS, Luiz de. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 11 jan 1947.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 25 jan 1947.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 12 jul 1946.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 21 jun 1946.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 jun 1946.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 23 jun 1946.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 08 nov 1946.

_____. “Cinema. Comentário do dia”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 out 1946.

_____. “Como se processa o ‘conto do cinema’”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 28 ago 1949.

_____. “*A Moreninha* no cinema – Uma realização destinada ao mais franco sucesso”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 28 jul 1946.

- BARROS, Luiz Alípio de. Transcrito em BARBATO, Stélio. “Obrigado, doutor!”. *O Dia*. Curitiba: 17 out [1948].
- BARROS, Vitor Guilherme Teixeira de. “A propósito de ‘Aconteceu no Recife’”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 03 mar 1950.
- BERARDO, Rubens. “Ainda os exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 18 set 1951.
- _____. “A Censura desrespeita a lei”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 30 dez 1951.
- _____. “Controle da lei para garantir a produção do cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 08 ago 1951.
- _____. “Cumprimento da lei – É o que interessa aos produtores”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 07 ago 1951.
- _____. “Justo otimismo entre os produtores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 22 ago 1951.
- _____. “Parlamento de graça”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 mar 1951.
- _____. “Perdem tempo os exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 24 set 1951.
- _____. “O povo que os julgue”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 14 jan 1952.
- _____. “Procuram os exibidores prejudicar os interesses da cinematografia nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 30 ago 1951.
- _____. “Reparos à carta aberta dos exibidores ao sr. presidente da República”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 11 jan 1952.
- _____. “Resposta aos exibidores”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 05 jan 1952.
- _____. “Resposta a Danton Jobim: ‘A lei representa uma necessidade para nós produtores, e não uma ditadura’”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 ago 1951.
- _____. “União em prol do cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 15 jan 1952.
- “BERARDO, Rubens”. Verbete. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em <http://www.fgv.br/CPDOC/BUSCA/Busca/BuscaConsultar.aspx>.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Cantando no sol”. *Movimento*. São Paulo: 10 nov 1975.
- _____. “Chanchada”. *Cinema* (3). São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1974.
- _____. “O tema da criação em *Rio, zona norte*.” *Cisco: Revista de Cinema* (9). Ano II. São Paulo: 1988, pp. 21-3.
- “BOA noite”. *A Cena Muda* (2) Vol 27. Rio de Janeiro: 14 jan 1947.
- BRANDÃO, Rodolfo. “A geração dos anos 70 vista sem maniqueísmo”. *Filme Cultura* (48). Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro/MinC, nov 1988.
- CARLOS, Newton. “Silhuetas... Moacyr Fenelon”. Recorte de jornal sem indicação de veículo. Rio de Janeiro: 13 abr 1950.
- “CARMEN Santos confirma a denúncia contra o *trust*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 03 jun 1948.
- “O ‘CARNAVALESCO’ dos filmes nacionais”. *S. veículo*. Belém: 03 jul 1949.
- CARUSO, Nelson, GREGÓRIO, Manusetto De, e CUPELLO, Francisco. “Carta aberta ao sr. presidente da República”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 10 jan 1952.
- CATANI, Afrânio Mendes. “A constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50”. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. *Estudos SOCINE de cinema*. Porto Alegre: Sulina, 2001, pp. 209-16.

CATANI, Afrânio Mendes. “A revista *Fundamentos* e a crítica de cinema (1948-1954)”. *Estudos SOCINE de cinema*. São Paulo: Annablume, 2000, pp. 89-95.

“CAVALCANTI dirigiria o Serviço do Cinema Nacional”. *Folha da Tarde*. São Paulo: 22 jan 1951.

“A CCP a favor do exibidor-mór”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 03 ago 1948.

CHAUI, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

“O CHEFE de Polícia não se arrepende!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 mar 1950.

“A CINELÂNDIA Filmes passa dos filmes complementares à produção de longa-metragem”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946.

“A CINEDISTRIBUIÇÃO produzirá *Rua sem sol*”. *Correio Paulistano*. São Paulo: 14 fev 1953.

“CINEMA”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 23 mar 1950.

“CINEMA brasileiro”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 15 set 1940.

“CINEMA brasileiro. *Com o diabo no corpo*”. *A Cena Muda* (31). Vol. 32. Rio de Janeiro: 01 ago 1952.

“CINEMA e traste. Golpe de morte no filme nacional.” *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 12 jun 1948.

“CINEMA em foco na tela.” *S. veículo*. Rio de Janeiro: 13 jul 1949.

“CINEMA nacional”. *Cine-Repórter* (709). Ano XVI. São Paulo: 20 ago 1949.

“CINEMA nacional. Ao público e à praça”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 27 jan 1948.

“CINEMA. Nova produção Flama”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 28 out 1952.

“*COM o diabo no corpo*”. Anúncio. *S. título*. Rio de Janeiro: 19 out 1952.

“*COM o diabo no corpo*, produção da Flama - Produtora Cinematográfica”. *Cine-Repórter* (868). Ano XIX. São Paulo: 06 set 1952.

“COMEÇOU o controle!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 06 abr 1950.

“COMISSÃO Central de Preços”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 08 out 1948.

“COMISSÃO de Teatro e Cinema”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949.

“COMO se processa o ‘conto do cinema’...”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 26 ago 1949.

“AS CONCLUSÕES do I Congresso Nacional de Exibidores Cinematográficos”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946.

“CONFESSA Oswaldo Massaini a *Cine-Repórter*: Eu creio no cinema brasileiro!” *Cine-Repórter*. São Paulo: 06 ago 1955.

“CONFLAGRADO o mundo”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 20 out 1948.

“A CONTINENTAL lavrou um tento”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950.

“O CONTO do cinema...”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 02 ago 1949.

“CONTRA o boicote aos filmes nacionais”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951.

“AS COTAÇÕES da semana. *Uma aventura aos 40*.” *A Cena Muda* (22). Vol 27. Rio de Janeiro: 03 jun 1947.

COTRIM, Costa. “Assim se conta a história...” *Força da Razão*. Rio de Janeiro: 21 set [1949].

“DADOS informativos sobre as instalações da Pan Filme do Brasil Ltda.” *Jornal do Exibidor*. Rio de Janeiro: 15 ago 1941.

DAHL, Gustavo. “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”. *Revista Civilização Brasileira* (5-6). Rio de Janeiro: mar 1966.

_____. “A solução única”. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: 21 out 1961.

_____. “Mercado é cultura”. *Cultura* (24). Vol. 6. Brasília: jan-mar 1977.

DALT. “Ainda sobre *Obrigado, doutor.*”, *O Mundo*. Rio de Janeiro: 02 out 1948.

“DE mãos dadas produtores e exibidores”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 18 jan 1952.

“DEIXARAM de exibir filmes nacionais”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 26 ago 1950.

“DESARMADOS os distribuidores na sua pretensão de maiores percentagens na locação de filmes”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 17 jul 1948.

“DO LEITOR: o drama do pequeno exibidor”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 03 jul 1948.

“DUAS forças que se unem em prol do cinema nacional”. *Cine-Repórter* (921). Vol XX. São Paulo: 12 set 1953.

EKERMAN, I. “Brazil”. *Motion Pictures Herald*. S. local: 16 ago 1947.

ELIACHAR, Leon. “A inconveniência de não ser cinema”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 dez 1950.

“EM defesa do cinema nacional”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 maio 1950.

“EM franca ebulição o cinema nacional. Agitam-se produtores, distribuidores, exibidores e cronistas”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 04 ago 1949.

“EM se tratando de cinema...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 mar 1950.

“ENTREVISTANDO cineastas do Rio atualmente em São Paulo”. *A Época*. São Paulo: 02 jul 1948.

“*ESTA é fina* vem aí”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 17 fev 1948.

“ESTAÇÃO de televisão para a Emissora Continental”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 30 maio 1952.

“OS EXIBIDORES atacam à noite”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 19 dez 1951.

FABRIS, Mariarosaria. “O neorealismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro”. *Cinemais* (34). Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003, pp. 73-82.

_____. “A questão realista no cinema brasileiro: aportes neorealistas”. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. VIII, nº 15, jul./dez. 2007.

“FIRMES na recusa de exibição de *É fogo na roupa*”. *Cine-Repórter* (896). Ano XIX. São Paulo: 21 mar 1952.

FENELON, Moacyr. “Ao público carioca”. [Anúncio de jornal.] *S. veículo*. Rio de Janeiro: [mar] 1949.

_____. “O ‘conto do cinema’...”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 03 ago 1949.

_____. “‘Dois minutos de cinema’, crônica semanal das quintas-feiras, de Moacyr Fenelon”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 27 mar 1950.

_____. “‘Já exibi filmes brasileiros, no interior do país, dentro de um automóvel!’ – diz Moacyr Fenelon”. *Cine-Rádio Jornal* (155). Ano IV. Rio de Janeiro: 25 jun 1941, pp. 04-05.

FERNANDES, L. [pseud. JORGE, Manoel]. “Dessa vez vai!...” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 18 mar 1947.

_____. “*Folias...*” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 13 abr 1948.

_____. “Já dá lucro!” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 20 maio 1947.

_____. “Para quem gosta de cinema...” *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 22 nov 1947.

_____. “*Todos por um*”. *S. veículo*. S. local: [1950].

“Financeira, não econômica é a crise de nosso cinema”. *O Tempo*. São Paulo: 21 dez 1954.

“A FLAMA inaugura a sua Sala de Imprensa”. *A Voz Trabalhista*. Rio de Janeiro: 17 set 1952.

FLAMA-Repórter (1). Boletim editado pela Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama. Rio de Janeiro: out 1952.

GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980.

_____, CANDIDO, Antonio, XAVIER, Ismail, BERNARDET, Jean-Claude, SEGALL, Maurício e TAVARES, Zulmira Ribeiro. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Debate gravado e publicado in *Filme Cultura* (35-36). Ano XIII. Rio de Janeiro: jul-ago-set 1980.

“GANHE dinheiro na certa!...” [Anúncio]. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 03 mar 1948.

GIOVANNINI, Luiz. “Com o diabo no corpo”. *O Tempo*. São Paulo: 11 nov 1952.

_____. “Protagonistas de *O homem que passa* externam sua opinião sobre o filme”. *Folha da Noite*. São Paulo: 30 abr 1949.

GOLD, Max. “Os ‘Comandos’ atacam a qualquer momento”. *A Cena Muda*. Vol. 30 (21). Rio de Janeiro: 23 maio 1950.

GONÇALVES, Célio. “A história dos milhões de Watson Macedo”. *Jornal do Cinema* [número extra]. Rio de Janeiro: dez 1957.

GONZAGA, Adhemar. “Síntese histórica do cinema brasileiro”. *Cine-Repórter*. São Paulo: 13 dez 1952.

GREGÓRIO, Mansueto De. “O CINEMA nacional é imoral? Damos a palavra aos produtores brasileiros”. *Cine-Repórter* (710). Ano XVI. São Paulo: 27 ago 1949.

“GUERRA declarada entre exibidores e produtores de filmes nacionais”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 18 ago 1950.

“HÁBIL manobra para burlar a lei de amparo à indústria de filmes”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 18 fev 1952.

“HARMONIA entre produtores e exibidores cinematográficos”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 23 fev 1952.

HEFFNER, Hernani. “Moacyr Fenelon”. Folheto da programação de cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro: 20-29 ago 2010.

“IGUALDADE de tratamento entre os filmes nacionais e estrangeiros”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 03 set 1950.

IKEDA, Marcelo. *Panorama da distribuição de longas-metragens brasileiros – 1995-2006*. Versão preliminar digitalizada de texto apresentado no XII Encontro Internacional da SOCINE na Universidade de Brasília (UnB), em outubro de 2008. Rio de Janeiro: 2008.

ILELI, Jorge. “Cinema brasileiro”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: 21 mar 1949.

“INAUGURAÇÃO oficial da Flama”. *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 22 mar 1951.

“INICIADA a filmagem de *Rua sem sol*.” *Cine-Repórter* (902). Ano XIX. São Paulo: 02 maio 1953.

INTERINO. “*Todos por um*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 09 fev 1950.

“JÁ está dando frutos o I Congresso Nacional dos Exibidores Cinematográficos”. *Cine-Repórter* (545). Ano XIII. São Paulo: 29 jun 1946.

JAJA, Van. “Com o diabo no corpo”. *A Cigarra*. Rio de Janeiro: out 1952.

J. F. [pseud] “O cinema nacional e sua proteção”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: 07 jul 1949.

JOBIM, Danton. "Ditadura, sim senhor!" *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 04 ago 1951.

JOBIM, Danton. "Intermezzo cinematográfico". *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 29 jul 1951.

JONALD. "Cinema brasileiro. A falta de união no meio". *A Cena Muda*. Vol. 29 (50). Rio de Janeiro: 13 dez 1949.

_____. "Cinema brasileiro. Tomadas e panorâmicas". *A Cena Muda* (7). Vol. 30. Rio de Janeiro: 14 fev 1950.

_____. "Flashes do cinema brasileiro". *A Noite*. Rio de Janeiro: 11 mar 1950.

_____. "Flashes do cinema nacional". *A Noite*. Rio de Janeiro: 08 out 1948.

[_____.] "No cinema brasileiro". *A Noite*. Rio de Janeiro: 1949.

_____. "Notas de interesse". *A Noite*. Rio de Janeiro: 27 jul 1947.

_____. "Jornada heróica, Foliás cariocas, Obrigado, doutor". *A Noite*. Rio de Janeiro: 18 set 1948.

_____. "Os produtores apelaram diretamente para o presidente". *A Noite*. Rio de Janeiro: [12] abril 1951.

_____. "Tomadas e panorâmicas: em filmagem". *A Cena Muda* (9). Vol 30. Rio de Janeiro: 28 fev 1950.

_____. "Um punhado de notícias". *A Noite*. Rio de Janeiro: 27 maio 1948.

JORGE, Manoel. "Ainda o cinema no Brasil". *O Mundo*. Rio de Janeiro: 11 jul 1950.

_____. "Assim não é possível!..." *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 fev 1950.

_____. "Atenção, srs. exibidores!... Está em vigor um novo decreto de proteção ao nosso cinema". *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 20 nov 1951.

_____. "As atividades dos Cineastas". *O Mundo*. Rio de Janeiro: 17 jun 1949.

_____. "Badu deixará de ser produtor!" *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 maio 1949.

_____. "O Banco do Cinema". *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 12 out 1948.

_____. "A Câmara vai dirigir um pedido de informações ao SCDP". *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 abr 1950.

_____. "Campanha organizada contra o cotista de filmes!" *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 abr 1949.

_____. "Cangaceiros". [A Manhã]. Rio de Janeiro: set 1948.

_____. "Cavalcanti X Flama". *O Mundo*. Rio de Janeiro: 05 jul 1950.

_____. "A Cinematografia Imperial." *Democracia*. Rio de Janeiro: 02 out 1947.

_____. "Como é feito o cinema no Brasil". *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 26 out 1948.

_____. "Como salvar o cinema brasileiro" [primeira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 15 fev 1950.

_____. "Como salvar o cinema brasileiro" [segunda parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 17 fev 1950.

_____. "Como salvar o cinema brasileiro" [terceira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 25 fev 1950.

_____. "Compensação de favores". *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 21 maio 1947.

_____. "O crime do Sacopã". *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 04 abr 1956.

_____. "Eis a questão!" *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 22 dez 1951.

_____. "Eleições no Sindicato dos Produtores". *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 28 maio 1952.

- JORGE, Manoel. “Em funcionamento a Carteira de Crédito Industrial e Agrícola!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 mar 1950.
- _____. “Entusiasmo a ‘la-Arthur Rank’...”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 04 mar 1949.
- _____. “Está começando!...” *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 09 jan 1952.
- _____. “Os estúdios do Jacarezinho”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: [1951].
- _____. “A Flama tem um arauto”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 11 jul 1952.
- _____. “Flama – Um símbolo”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 12 maio 1950.
- _____. “Fredda não gostou...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 abr 1950.
- _____. “Há falta de líderes no cinema brasileiro”. *Jornal do Cinema* (28). Ano III. Rio de Janeiro: set 1953.
- _____. “História em quadrinhos do decreto nº 30.179”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 14 jan 1952.
- _____. “Hollywood faz pressão contra o filme nacional?” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 05 fev 1949.
- _____. “O homem do espartilho”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: fev 1952.
- _____. “*Il Duce Falaschi*”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 11 nov 1948.
- _____. “O incêndio do *Jangada*”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 mar 1950.
- _____. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [segunda parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 maio 1950.
- _____. “Início de uma nova era para o cinema nacional” [terceira parte]. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 01 jun 1950.
- _____. “Janela aberta”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 08 mar 1952.
- _____. “Jayme Pinheiro vereador”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 27 fev 1950.
- _____. “O lado freudiano do exibidor”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 27 dez 1951.
- _____. “Menos filme virgem!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 dez 1948.
- _____. “*Milagre de amor*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: nov 1951.
- _____. “Pedidos à Papai Noel”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 25 dez 1951.
- _____. “Pedro Bloch escreve uma história para o cinema”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 28 fev 1949.
- _____. “Quais são os grandes?” *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 02 abr 1952.
- _____. “Quem é o chefe de Publicidade da Flama”. *Release* da Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama – Produtora Cinematográfica Ltda. Rio de Janeiro: set 1952 [datil].
- _____. “Quem será o ‘Dominó Negro’?”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 jul 1950.
- _____. “Rubens Berardo, produtor”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 23 jul 1952.
- _____. “S.O.S., doutor Mello Barreto!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 09 maio 1949.
- _____. “S. Excia., o cotista!” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 07 abr 1949.
- [_____]. “S. título”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: fev 1952.
- _____. “*Test* decisivo para as autoridades!” [primeira parte] *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 jul 1950.
- _____. “*Test* decisivo para as autoridades!” [segunda parte] *O Mundo*. Rio de Janeiro: 01 ago 1950.
- _____. “Tópicos”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 19 jan 1952.

JORGE, Manoel. “*Tudo azul*”. *Diário Popular*. Rio de Janeiro: 05 fev 1952.

_____. “Vamos imitar São Paulo”. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 26 abr 1956.

JULIO, Roberio. “Absorvente e implacável o *trust* brasileiro de cinemas. História de uma ofensiva ou a sabotagem organizada contra o filme *Inconfidência*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 09 jul 1948.

“LADRÕES do mar ameaçam os portos nacionais!”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950.

“LAURA Suarez e o elenco”. *Release* para imprensa. Rio de Janeiro: 1951 [datil].

“LAURA Suarez e o *script*”. *Release* para imprensa. Rio de Janeiro: 1951 [datil].

LEE, Fred. “*Obrigado, doutor*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 12 set 1948.

_____. “*O homem que passa*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 29 nov 1949.

LEITE, Maurício Gomes. “Novíssima geração: três independentes”. *Revista de Cinema* (25). Ano IV - Vol. 5. Belo Horizonte: nov-dez 1957.

LEMOINE, Carmen Nícias de. “Quando a vida se encarrega de ensinar a valorização da arte”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 10 ago 1951.

“LEVANDO a sério o cinema no Brasil”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 29 jul 1952.

LIMA, Antonio e PEREIRA, José Haroldo. “Um diretor – Alex Viany”. *Filme Cultura* (32). Rio de Janeiro: fev 1979.

LIMA, Cavalheiro. ““Apagando os refletores dos estúdios o Brasil continuará de muletas””. *O Dia*. São Paulo: 10 jan 1954.

LIMA, João de Souza. “Vitorioso o cinema nacional”. *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro: 09 dez 1951.

LIMA, Pedro. “O caminho mais curto”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 10 jul 1949.

_____. “*Estou aí?*”. [*O Jornal*]. Rio de Janeiro: [25 fev 1949].

_____. “*O falso detetive*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30 jan 1951.

_____. “*Milagres [sic] de amor*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: nov 1951.

_____. “*Obrigado, doutor*” *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 29 set 1948.

_____. “*Poeira de estrelas*”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 22 dez 1948.

_____. “*Poeira de estrelas*”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 22 dez 1948.

LÓPEZ, Nayse. “Uma aposta no cinema brasileiro”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: abr 1996.

LUCAS, Fábio. “Sobre a crítica de cinema”. *Revista de Cinema* (18). Vol. III. Belo Horizonte: set 1955.

LUIZ, Fernando [pseud. JORGE, Manoel.]. “Os capitalistas aderem ao nosso cinema”. *Democracia*. Rio de Janeiro: 17 out 1947.

_____. “Como é que se explica?” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 10 fev 1949.

_____. “Será o artista um produto do diretor?” *Democracia*. Rio de Janeiro: 09 mar 1947.

LYS, Edmundo. “*Com o diabo no corpo*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 out 1952.

_____. “*O falso detetive*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 25 jan 1951.

_____. “*Milagre de amor*”. *O Globo*. Rio de Janeiro: nov 1951.

“MAIS uma espetacular maroteira”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 06 nov 1949.

“MANOEL Jorge”. *S. veículo*. Rio de Janeiro: [1956].

MARQUES, Sarah. “Getúlio fala a *O Mundo*. Sensacionais declarações”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 24 fev 1950.

MARROSU, Ambretta. "Historia del cine y la angustia del metodo". *Dia.Logos de la comunicaci3n*. Revista te3rica de la Federaci3n Latinoamericana de Facultades de Comunicaci3n Social (43), set 1995, pp. 19-29.

"MASSAINI: 'Farei um filme para ganhar Cr\$ 100 milh3es ou perder Cr\$ 20 milh3es". Entrevista de Oswaldo Massaini a Andr3 Mauro. *Cinema*. S3o Paulo: [dez 1979].

M. B. "Cinema nacional". *O Tempo*. S3o Paulo: 11 maio 1955.

MENEZES, Joaquim. "Amparo ao cinema brasileiro". *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 02 ago 1951.

_____. "Bom companheiro Manoel Jorge". *A Noite*. Rio de Janeiro: 04 maio 1964.

_____. "Moacyr Fenelon – o maior cineasta brasileiro!" *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 22 dez 1949, p. 9.

"MILAGRE de amor". *A Cena Muda* (39) Vol. 31. Rio de Janeiro: 27 set 1951.

"MOACYR Fenelon aplaude o recente decreto ao cinema nacional". *Correio Paulistano*. S3o Paulo: 11 dez 1951.

"MOACYR Fenelon fala-nos das suas atividades como cineasta – V3o ser filmados os exteriores de *O homem que passa*". *S. ve3culo*. Rio de Janeiro: [abr] 1949.

MORAES, Vin3cius de. "Bilhete a Danton Jobim". *3ltima Hora*. Rio de Janeiro: 02 ago 1951.

MOURA, Roberto. "Cinema brasileiro: atualidades e reminisc3ncias inspiradoras". *Cinemais* (10). Rio de Janeiro: mar-abr 1998, pp. 171-198.

_____. "A hist3ria sagrada do cinema brasileiro e o cinema invis3vel". *Cinemais* (17). Rio de Janeiro: maio-jun 1999, pp. 183-202.

"NA berlinda o sr. Luiz Severiano Ribeiro". *A Cena Muda* (24). Vol 28. Rio de Janeiro: 15 jun 1948.

"N3O h3 *trust* de cinema". *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 1948.

"N3O interessa aos *trusts* exibidores o progresso real do cinema nacional". *3ltima Hora*. Rio de Janeiro: 19 jul 1951.

"N3O preenchem sua finalidade as distribuidoras de filmes". *Imprensa Popular*. Rio de Janeiro: 26 ago 1951.

"N3O s3o contr3rios aos filmes nacionais". *Gazeta de Not3cias*. Rio de Janeiro: 20 dez 1951.

N. C. [pseud. COUTO, Newton] "*Com o diabo no corpo*". *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro: 22 out 1952.

"NELSON Pereira dos Santos: *O grande momento*". Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade e Cl3udio Mello e Souza. *Jornal do Brasil* (Suplemento Dominical). Rio de Janeiro: 01 nov 1959.

"NENHUMA penalidade aos cinemas". *S. ve3culo*. Rio de Janeiro: 08 set 1950.

"NO Catete os exibidores cinematogr3ficos". *Di3rio da Noite*. Rio de Janeiro: 19 dez 1951.

"NO Catete os homens do cinema nacional". *Di3rio Popular*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951.

NORONHA, Jurandyr Passos. "O cinema brasileiro em marcha". *Di3rio Trabalhista*. Rio de Janeiro: 17 nov 1949.

"NOS bastidores do cinema nacional". *Di3rio de Not3cias*. Rio de Janeiro: 21 ago 1949.

"NOVA produtora em a33o". *Folha Caricoa*. Rio de Janeiro: 03 fev 1953.

"NOVOS filmes brasileiros". *Folha do Rio*. Rio de Janeiro: 27 jun 1950.

"OS NOVOS rumos da Cinedistri". *Cine-Rep3rter* (857). Ano XIX. S3o Paulo: 21 jun 1952.

NUNES, Mário. “*Avant-première. Poeira de estrelas – Cine Produções Fenelon*”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: [1948].

“OBRIGATÓRIA a exibição de filmes nacionais”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 jul 1949.

“O CINEMA brasileiro já engatinhou”. *Cine-Rádio Jornal*. Rio de Janeiro: 15 maio 1941.

OLINTO, Antonio. “*Milagre de amor*”. *Jornal dos Sports*. Rio de Janeiro: 28 nov 1951.

_____. “*Obrigado, doutor*”. *Diretrizes*. Rio de Janeiro: 27 set 1948.

OPERADOR. “Um *trustman* mostra o caminho...”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 06 set 1948.

ORTIZ, Carlos. “Exibidores versus produtores”. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. Originalmente publicado em *Folha da Manhã*. São Paulo: 14 out 1949.

_____. “*Milagre de amor*”. *Folha da Manhã*. São Paulo: 28 nov 1951.

OTTONI, Décio Vieira. “8 x 1: *Com o diabo no corpo*”. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: 22 out 1952.

PACHECO, Matos. “Produzem-se grandes filmes em um estúdio bem pequeno”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 01 nov 1952.

PÁDUA, Ciro T. de e ORTIZ, Carlos. “Duras as perspectivas do cinema nacional.” *Folha da Manhã*. São Paulo: 31 maio 1949.

_____. “Necessária uma proteção efetiva ao nosso cinema.” *Folha da Manhã*. São Paulo: 01 jun 1949.

“PANELINHA”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro: 13 ago 1949.

PAIVA, Laert José de. “Reduzir a queima de divisas com a produção de filmes nacionais”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 26 ago 1949.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Atualidades cinematográficas”. *Panfleto* (39). Ano II. Rio de Janeiro: 2ª sem. maio 1948.

_____. “O cinema brasileiro exige proteção”. *Panfleto* (13). Ano I. Rio de Janeiro: 1ª sem. nov 1947.

_____. “*Milagre de amor*”. *Diário do Rio*. Rio de Janeiro: 27 nov 1951.

_____. “Perfis de cinema”. *Panfleto* (49). Ano II. Rio de Janeiro: 3ª sem. jul 1948.

_____. “O publicista, esse condenado! (1º de duas reportagens)”. *A Cena Muda* (21). Vol 31. Rio de Janeiro: 24 maio 1951.

_____. “Um *Comité* de Defesa e outras notícias...” *Panfleto* (81). Ano III. Rio de Janeiro: 2ª sem. mar 1949.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. “El neorrealismo latinoamericano”. *Cinemais* (34). Rio de Janeiro: Aeroplano, abr-jun 2003, pp. 9-46.

“PAZ entre produtores e exibidores”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 19 fev 1952.

“PERSPECTIVAS de decréscimo nas remessas de filmes americanos”. *O Globo*. Rio de Janeiro: 27 out 1954.

PINHEIRO, Jayme de Andrade. “CINCO perguntas e quatro respostas”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 03 abr 1950.

“PLEITEIAM os americanos absoluta liberdade no comércio de filmes”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 30 set 1948.

“PREJUDICIAL à própria indústria o decreto que regula a exibição de filmes nacionais”. *Diário de São Paulo*. São Paulo: 18 fev 1951.

“O PRESIDENTE esqueceu...” *O Mundo*. Rio de Janeiro: 30 mar 1950.

“PRISÕES nos morros do Jacarezinho e Esqueleto”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 29 mar 1950.

“PROARTE”. [Anúncio]. *Cine Repórter* (701). Ano XVI. São Paulo: 25 jun 1949.

“PROBLEMAS em foco: o cinema nacional”. *Diário Comércio & Indústria*. São Paulo: 17 fev 1952.

“PRODUÇÃO nacional”. *Cine-Repórter* (707). Ano XVI. São Paulo: 06 ago 1949.

“O PROJETO perdido num ônibus”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 28 jul 1949.

PSN. “Um empreendimento de grande porte”. *Cine-Repórter* (338). Ano XVIII. São Paulo: 09 fev 1952.

“RÁDIO”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 12 mar 1951.

RAMON, Clóvis de Castro. “Prata da casa”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 11 jul 1952.

“REAÇÃO contra a exibição de um filme nacional no Rio”. *Cine-Repórter* (895). Ano XIX. São Paulo: 14 mar 1953.

“REESTRUTURA-SE a Associação do Cinema Brasileiro”. *Boletim da Associação do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: [mar] 1953.

“REIVINDICAÇÃO dos produtores cinematográficos nacionais”. *S. veículo*. São Paulo: 16 fev 1951.

“RESTRICÇÕES ao projeto de ajuda ao cinema nacional”. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949.

“REÚNEM-SE em São Paulo os exibidores cinematográficos”. *Diário Trabalhista*. Rio de Janeiro: 22 jun 1946.

RIBEIRO JÚNIOR, Luiz Severiano. “Declara que falta verdade às declarações do sr. Moacyr Fenelon”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: 25 ago 1949.

ROCHA, Glauber, SANTOS, Nelson Pereira dos & VIANY, Alex. “Cinema novo: origens, ambições e perspectivas”. *Revista Civilização Brasileira* (1). Rio de Janeiro: mar 1965.

“RONDA dos estúdios”. *Jornal do Cinema* (37). Ano IV. Rio de Janeiro: jun-jul 1955.

RUIZ, Roberto. “Novos caminhos para o cinema nacional”. *A Cena Muda* (11). Vol 27. Rio de Janeiro: 18 mar 1947.

“SÁBADO e domingo com os ‘comandos’ de *O Mundo* e Rádio Continental”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 22 fev 1950.

“SABOTAGEM”. *A Noite*. Rio de Janeiro: 04 jul 1949.

SABOYA, Gilberto O. “Entrevista com Fenelon”. *A Cena Muda* (20) Vol. 31. Rio de Janeiro: 17 maio 1951.

SADE, Alfredo. “A Cinelândia em pânico! 35 cinemas num *trust*”. *A Batalha*. Rio de Janeiro: 23 mar 1935.

_____. “A Cinelândia em pânico! Um caminho no caos”. *A Batalha*. Rio de Janeiro: [24] mar 1935.

SALLES, Fritz Teixeira de. “Uma leitoa no papel central de um filme brasileiro”. *Último Dia*. (2) Belo Horizonte: 14 a 21 dez 1953.

SCHILD, Susana. “Bê-á-bá do filme independente”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10 mar 1993.

_____. “Luz, câmera e pouco dinheiro”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 17 mar 1993.

SEGRETO, Domingos. “A EMPRESA Paschoal Segreto desliga-se do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 29 maio 1948.

“SERÃO ouvidos os produtores e os críticos cinematográficos”. *Vanguarda*. Rio de Janeiro: 27 jul 1949.

“SERIA prejudicial ao cinema do Brasil”. *O Tempo*. São Paulo: 25 nov 1951.

SHATOWSKY, A. “Ouvindo os técnicos. ‘Distribuição, o maior problema’.” *Jornal do Cinema* (26-7). Ano III. Rio de Janeiro: jul-ago 1953.

SILVEIRA, Walter da. “A crítica cinematográfica no Brasil (apontamentos para uma possível história)”. *Tempo brasileiro* (9-10). Ano IV. Rio de Janeiro: abr-jun 1969.

SIQUEIRA, Cyro. “Cinema independente: causas e efeitos”. *Revista de Cinema* (25). Ano IV - Vol. 5. Belo Horizonte: nov-dez 1957.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Fontes para o estudo do financiamento de filmes: a carteira de crédito do Banco do Estado de São Paulo”. In: *Mnemocine*. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/pesquisa/pesquisatextos/banespa.htm>.

“TABELAMENTO dos cinemas, uma calamidade”. *Folha Carioca*. Rio de Janeiro: 26 jul 1948.

TAMBELLINI, Flávio. “Cinema nacional e preço”. *Diário da Noite*. São Paulo: 27 maio 1955.

_____. “Com o diabo no corpo”. *Diário de S. Paulo*. São Paulo: [07] nov 1952.

_____. “Um sério problema”. *Diário da Noite*. São Paulo: 17 mar 1955.

“TEMOS enfim um grande, um verdadeiro laboratório cinematográfico!” *O Imparcial*. Rio de Janeiro: 20 jul 1941.

“TEXTOS soltos para jornais e rádios”. *Flama - Produtora Cinematográfica Ltda. Departamento de Publicidade. Seção de Divulgação Cinematográfica. Informações para o exibidor*. Folheto para orientação publicitária do filme *Agulha no palheiro*. Rio de Janeiro: [1953].

“O TÍTULO e o astro do filme de carnaval: ‘Departamento de suicídios’ com Luiz Delfino”. *Flama-Repórter* (1). Boletim editado pela Seção de Divulgação Cinematográfica da Flama. Rio de Janeiro: out 1952.

“TUDO azul”. [Anúncio de jornal]. *Correio Paulistano*. São Paulo: 20 fev 1952.

“TUDO azul”. [Anúncio de jornal] *S. título*. Rio de Janeiro: 11 fev 1952.

“A WARNER Bros. no circuito independente carioca”. *Cine-Repórter* (1.014). Ano XXII. São Paulo: 25 jun 1955.

“U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira S.A”. [Anúncio de jornal]. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 18 jun 1948.

“UM ex-diretor do DIP acusa o truste cinematográfico”. *Diário da Noite*. Rio de Janeiro: 12 jun 1948.

“UM filme nacional por oito estrangeiros”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 17 dez 1951.

“UM filme que se vem juntar aos poucos realmente bons que temos”. *S. veículo*. S. local: [1957].

“UM italiano (carioca) prepara uma porção de filmes”. *Jornal do Cinema* (37). Rio de Janeiro: jul 1955.

“UM novo caminho para o cinema brasileiro”. *Última Hora Esportiva*. São Paulo: 19 abr 1954.

“UM *trust*, com tentáculos de polvo, asfixia a indústria cinematográfica brasileira”. *A Notícia*. Rio de Janeiro: 29 maio 1948.

“UMA aventura aos 40”. *Democracia*. Rio de Janeiro: 05 mar 1947.

“UMA carteira de crédito cinematográfico”. *Cine-Repórter* (802). Ano XVII. São Paulo: 02 jun 1951.

“UMA explicação dos exibidores ao público e às autoridades do país”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 05 jan 1952.

“UMA visita à Flama Filmes.” *A Tribuna*. Rio de Janeiro: 24 jan 1951.

“A UNIÃO Cinematográfica Brasileira”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 05 jun 1948.

“UNIÃO de duas produtoras: Proarte e Centauro unidas para realizar grandes produções”. *Cine-Repórter*. São Paulo: 25 dez 1948.

VALE, M. do. “Trusts, etc...” *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro: 03 jun 1948.

“VARGAS e o cinema nacional”. *Última Hora*. Rio de Janeiro: 06 nov 1951.

VIANNA, Moniz. “A burla da Atlântida”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 04 fev 1948.

_____. “Obrigado, doutor”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 28 set 1948.

_____. “Poeira de estrelas”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 16 dez 1948.

_____. “Stanley Kramer, o mais independente dos produtores”. *Jornal do Cinema*. (34) Rio de Janeiro: out 1954.

VIANY, Alex. “O ano cinematográfico de 1949. Cinema brasileiro”. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro: 14 fev 1950.

_____. “Carta aberta a Jayme Pinheiro”. *Jornal do Cinema*. Rio de Janeiro: fev 1954.

_____. “O cinema brasileiro não precisa sangrar o povo para sobreviver”. Rio de Janeiro: dez 1954 [datil].

_____. “Memória dos cinemas do subúrbio carioca”. *Filme Cultura* (47). Rio de Janeiro: ago 1986.

_____. “Telas da cidade”. *A Cena Muda* (51). Vol. 29. Rio de Janeiro: 20 dez 1949.

VIEIRA, Flávio Pinto. “O microcosmos de Kubrick e de Aldrich”. *Revista de Cinema* (25). Ano IV - Vol. 5. Belo Horizonte: nov-dez 1957.

VIEIRA, João Luiz. “Este é meu, e seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura* (41/42). Ano XVI. Rio de Janeiro: maio 1983, pp. 22-29.

_____. “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: Associação Cultural Tela Brasilis, 2009, pp. 34-44.

_____, BENTES, Ivana & MATTOS, Carlos Alberto. “Da chanchada à orfandade, passando pelo cinema novo”. *Cinemais* (33). Rio de Janeiro: Aeroplano, jan-mar 2003, pp. 87-113.

“VITORIOSA a candidata de *O Mundo* e Emissora Continental. Elvira Pagã – Rainha do Carnaval”. *O Mundo*. Rio de Janeiro: 13 fev 1950.

XAVIER, Ismail. “O cinema moderno brasileiro”. *Cinemais* (4). Rio de Janeiro: mar-abr 1997, pp. 39-64.

ZAVATTINI, Cesare. “Algumas ideias sobre o cinema”. *Revista de Cinema* (2). Belo Horizonte: maio 1954, pp. 14-5.

Diário Oficial da União

“AGÊNCIA Latina de Notícias, Sociedade Anônima”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 01 nov 1949, pp. 15468-9.

“ASSOCIAÇÃO Cinematográfica de Produtores Brasileiros (Extrato de Estatutos)”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 18 jun 1934, p. 1176.

“ATLÂNTIDA Cinematográfica Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 16 de agosto de 1948”. *Diário Oficial* (Seção I) (289). Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 15 dez 1948, p. 17922.

“ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Ata da Assembléia Geral de Constituição”. *Diário Oficial* (Seção I) (269). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 21 nov 1941, pp. 21999-22001.

“‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil Sociedade Anônima. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 28 de abril de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). (88). Vol 3. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 17 abr 1947, p. 5318.

“ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 07 de julho de 1945”. *Diário Oficial* (Seção I) (127). Vol. 2. Ano LXXXIV. Rio de Janeiro: 11 jul 1945, p. 12081.

“ATLÂNTIDA – Empresa Cinematográfica do Brasil S. A. Manifesto de incorporação” e “Projeto de estatutos”. *Diário Oficial* (Seção I) (221). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 23 set 1941, pp. 18470-1.

“‘ATLÂNTIDA’ – Empresa Cinematográfica do Brasil, S. A. Sociedade Anônima em constituição”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 dez 1940, p. 23199.

“BANCO Americano de Crédito S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária, realizada a 8 de maio de 1951”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 26 mar 1951, p. 4564.

“BANCO dos Estados, S.A. Carta Patente nº 1.927. Ata da 17ª Assembléia Geral Extraordinária, realizada em 22 de abril de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 28 abr 1947, p. 53.

“CASA Bancária Continental de São Paulo, Sociedade Anônima. Certidão.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 mar 1944, p. 4372-6.

“CIA. Cervejaria Cayrú”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 31 out 1952, pp. 16857-8.

“CINE do Brasil S.A. Ata da Assembléia geral Extraordinária, de 06 de novembro de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 fev 1948, p. 1994-5.

“CINE do Brasil S.A. Prospecto de incorporação (Em organização)”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 17 dez 1945, p. 18830.

“COMPANHIA Brasileira de Novos Hotéis. Divisão de Registro do Comércio. Certidão”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 30 abr 1948, pp. 6782-3.

“COMPANHIA Cinematográfica Tapúia. Relatório da Diretoria.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 jun 1948, pp. 8356-7.

“COMPANHIA Industrial Cinematográfica”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 mar 1949, pp. 3115-9.

“COMPANHIA Siderúrgica Nacional. Relatório da Diretoria 1952.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 14 abr 1953, pp. 6577-87.

“DEPARTAMENTO de Indústria e Comércio”. *Diário Oficial*. Rio de Janeiro: 26 nov 1934, p. 23918.

“DEPARTAMENTO dos Correios e Telégrafos. Expediente do sr. diretor geral. Dia 3 de abril de 1941”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 04 abr 1941, p. 6837.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A.” *Diário Oficial* (Seção I) (205). Vol 1. Ano LXXV. Rio de Janeiro: 03 set 1936, pp. 19541-2.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Distribuição Nacional S.A. realizada a 5 de abril de 1945, às 14 horas, na sede social”. *Diário Oficial* (Seção I). (96), Vol 5. Ano LXXXIV. Rio de Janeiro: 28 abr 1945, p. 7786.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Distribuição Nacional S.A., realizada a 29 de abril de 1946, às 14 horas, na sede social”. *Diário Oficial* (Seção I) (117). Vol 4. Ano LXXXV. Rio de Janeiro: 25 maio 1946, pp. 7815-6.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária de 30 de maio de 1941” e “Ata da Assembléia Geral Ordinária realizada a 11 de maio de 1942”. *Diário Oficial* (Seção I) (259). Vol 1. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 07 nov 1942, pp. 16446-7.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Distribuição Nacional S.A. realizada em 11 de maio de 1938. *Diário Oficial* (Seção I) (126) Vol 1. Ano LXXVII. Rio de Janeiro: 03 jul 1938, p. 11096.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Relatório da diretoria”. *Diário Oficial* (Seção I). (144). Ano LXXX. Rio de Janeiro: 24 jun 1941, pp. 12889-90.

“DISTRIBUIÇÃO Nacional S.A. Relatório da diretoria, balanço geral, conta de lucros e perdas e parecer do conselho fiscal a serem apresentados em Assembléia Geral Ordinária.” *Diário Oficial* (Seção I). (74). Vol 4. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 29 mar 1947, p. 4352.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros Limitada”. *Diário Oficial* (Seção I) (174). Vol. 4. Ano LXXXIX. Rio de Janeiro: 29 jul 1940, pp. 14631.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária da Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A., realizada em 26 de junho de 1942.” *Diário Oficial* (182). Vol. 1. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 06 ago 1942, p. 12258.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária dos acionistas da Distribuidora de Filmes Brasileiros S.A.” *Diário Oficial* (Seção I) 9239). Vol. 2. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 14 out 1942, p. 15355.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada em 30 de dezembro de 1941.” *Diário Oficial* (120). Vol. 4. Ano LXXXI. Rio de Janeiro: 26 maio 1942, pp. 8589-91.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. (D.F.B.). Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária, a realizar-se em 23 de fevereiro de 1943”. *Diário Oficial* (Seção I). (39). Vol. 2. Ano LXXXII. Rio de Janeiro: 16 fev 1943, pp. 2255-6.

“DISTRIBUIDORA de Filmes Brasileiros S.A. Relatório da diretoria relativo ao ano de 1940”. *Diário Oficial* (Seção I) (52). Vol 1. Ano LXXX. Rio de Janeiro: 04 mar 1941, pp. 3903-4.

“EMISSORA de Televisão Continental S.A. Certidão”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 11 mar 1958, pp. 4960-1.

“EMPREENHIMENTOS Cinematográficos S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 20 set 1948, p. 13732-3.

“LIDERANÇA Capitalização S.A.” *Diário Oficial do Estado de São Paulo* (212). Ano 55°. São Paulo: 28 set 1945, p. 37-9.

“LIDERANÇA Capitalização Sociedade Anônima (Em organização). Projeto de Estatutos”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 21 jul 1945, pp. 12415-8.

“MINISTÉRIO da Viação e Obras Públicas. Departamento de Administração. Divisão de Orçamento. Termo de contrato celebrado com a Emissora de Televisão Continental

Sociedade Anônima – TV Continental, para estabelecer uma estação radiodifusora de ondas médias, nesta Capital.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 set 1959, pp. 20182-4.

“O MUNDO Gráfica e Editora, Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 15 out 1949, pp. 14738-9.

“Nº 47.938 – Brasília Distribuidora Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 23 fev 1954, p. 2818.

“Nº 34.800 – Flama - Produtora Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 18 out 1950, p. 15096.

“Nº 15.943 – Gráfica Guarani Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 20 set 1947, p. 12441.

“Nº 4.645 – Sonal – Sociedade de Intercâmbio Comercial Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 12 set 1945, p. 14755.

“ORGANIZAÇÃO Rubens Berardo, Serviços Técnicos Publicitários, Comerciais, Industriais e Artísticos S.A. ORB.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 03 set 1952, pp. 13884-6.

“À PRAÇA”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 10 maio 1952.

“RESUMO dos documentos arquivados e registrados. Dia 31 de julho de 1946. Contratos: Companhias: Nº 4.213. Companhia Cinematográfica Tapúia”. *Diário Oficial* (Seção I) (213). Ano LXXXV. Rio de Janeiro: 17 set 1946, p. 13034.

“RESUMO dos documentos arquivados e registrados. Dia 13 de dezembro de 1945. Contratos: Nº 6.744 – Centauro do Brasil Cinematográfica Ltda.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 03 abr 1946, p. 4914.

“SOCIEDADE Anônima Indústrias Gráficas O Marmiteiro – SAIGOM”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 01 dez 1947, pp. 15264-5.

“SONOFILMS, S.A. Relatório da diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária da Sonofilms S.A., a realizar-se em 16 de maio de 1939.” *Diário Oficial* (Seção I) (105). Vol 2. Ano LXXVIII. Rio de Janeiro: 09 maio 1939, p. 10723.

“WALDOW Filmes S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição”. *Diário Oficial* (Seção I) (227). Vol 4. Ano LXXIII. Rio de Janeiro: 29 set 1934, pp. 20113-5.

“UNIÃO Cinematográfica Brasileira S.A. Ata da Assembléia Geral de Constituição realizada em 28 de julho de 1947”. *Diário Oficial* (Seção I) (199). Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 29 ago 1947, pp. 11640-1.

“UNIDA Filmes S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 25 abr 1947, p. 5806.

“UNIDA Filmes S.A.” *Diário Oficial* (Seção I). (183). Vol 2. Rio de Janeiro: 12 ago 1946, p. 11636.

“UNIDA Filmes, Sociedade Anônima. Ata da Assembléia Geral Extraordinária realizada aos seis dias do mês de fevereiro de 1952”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 28 fev 1952, p. 2941.

“UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembléia Geral Ordinária da Unida Filmes S.A., realizada em 28 de abril de 1947.” *Diário Oficial* (Seção I). (127). Vol 3. Ano LXXXVI. Rio de Janeiro: 04 jun 1947, p. 7554.

“UNIDA Filmes S.A. Ata da Assembléia Ordinária realizada em 15 de maio de 1948.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 dez 1952, p. 19413.

“UNIDA Filmes S.A. Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1948; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1949; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1950; Balanço geral encerrado em 31 de dezembro de 1951.” *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 19 dez 1952, pp. 19413-6.

“UNIDA Filmes S.A. Relatório da Diretoria a ser apresentado à Assembléia Geral Ordinária no dia 15 de maio de 1948”. *Diário Oficial* (Seção I). Rio de Janeiro: 05 maio 1948, p. 6959.

Ficha técnica dos filmes comentados

Agulha no palheiro (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1953)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Unida Filmes/Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon e Murilo Berardo. Direção: Alex Viany. Argumento: Alex Viany. Roteiro: Alex Viany. Fotografia: Mario Pagés. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Cláudio Santoro. Sonografia: Luiz Braga Filho. Cenografia: A. Monteiro Filho. Elenco: Fada Santoro, Roberto Bataglin, Doris Monteiro, Jackson de Souza, Sarah Nobre, César Cruz, Hélio Souto, Carmélia Alves, Trigêmeos Vocalistas, Helba Nogueira, Zizinha Macedo.

Com o diabo no corpo (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Unida Filmes/Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Mário del Rio. Argumento e Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Mário Pagés. Cenografia: Victor Olivo. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Lindolfo Gaya. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Luiz Delfino, Patricia Lacerda, Alice Miranda, Antônio Nobre, Carlos Cotrim, Aracy Costa, Arnaldo Coutinho, Miriam Tereza, Jorge Goulart e Ângela Maria.

O Dominó Negro (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Moacyr Fenelon. Roteiro: Silveira Sampaio, Ribeiro dos Santos e Samuel Markenzon. Baseado na peça homônima de Silveira Sampaio. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Direção musical: Walter Porto Alegre Schultz. Sonografia: Cesar Abreu e Nelson Ribeiro. Elenco: Laura Suarez, Flávio Cordeiro, Luiz Delfino, Jane Grey, Álvaro Aguiar, Pedro Perez Júnior.

É fogo na roupa (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Watson Macedo Produções. Distribuição: Unida Filmes/Cinedistri. Produção: Watson Macedo, Roberto Acácio. Direção: Watson Macedo. Argumento: Watson Macedo. Roteiro: Alinor Azevedo e Cajado Filho. Fotografia: Edgar Brasil. Montagem: Ceny Macedo. Música: Alexandre Gnatalli. Sonografia: Alberto Viana.

Elenco: Ankito, Antonio Spina, Bené Nunes, Ivon Curi, Sérgio de Oliveira, Adelaide Chiozzo, Heloísa Helena, Violeta Ferraz e Osvaldo Elias.

Estou aí? (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cinédia S.A. Distribuição: Cinédia/Cinedistri/Cine-Distribuidora do Brasil. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Cajado Filho. Roteiro: José Rodrigues (Cajado Filho). Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Direção artística: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Direção musical: Guerra-Peixe. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Colé Santana, Celeste Aída, Emilinha Borba, Pedro Dias, Zizinha Macedo, Ronaldo Lupo, Áurea Paiva, Izaurinha Garcia, Cyro Monteiro, Nelson Gonçalves, Bob Nelson, Trio Guarás, Floripes Rodrigues.

O falso detetive (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Cajado Filho. Argumento: Hélio do Soveral. Roteiro: José Rodrigues (Cajado Filho). Fotografia: Aphrodísio de Castro. Cenografia: Cajado Filho. Montagem e edição: Arlette Lester, Walter Peixoto e Wilson Costa. Música: Vicente Paiva. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Colé Santana, Íris Delmar, Abel Pera, Zizinha Macedo, Dary Reis, Grijó Sobrinho, Charles Brothers, Arnaldo Coutinho.

O homem que passa (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cinédia S.A. Distribuição: Cinédia/Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Moacyr Fenelon. Roteiro: Pedro Bloch. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Direção artística: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Rodolfo Mayer, Lourdinha Bittencourt, Lydia Stuart, Manoel Rocha, Lizette Barros, Álvaro Aguiar, Ana Vitória, Zizinha Macedo, Cahué Filho, Mário Lago.

A inconveniência de ser esposa (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cooperativa Cinematográfica Brasileira. Distribuição: Cooperativa Cinematográfica Brasileira/Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Samuel Markenzon. Roteiro: Silveira Sampaio, Ribeiro dos Santos e

Samuel Markenzon. Baseado na peça homônima de Silveira Sampaio. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Direção musical: Walter Porto Alegre Schultz. Sonografia: Cesar Abreu e Nelson Ribeiro. Elenco: Laura Suarez, Flávio Cordeiro, Luiz Delfino, Jane Grey, Álvaro Aguiar, Pedro Perez Júnior.

Milagre de Amor (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1951)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Brasília/Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Hélio do Soveral. Roteiro: Alinor Azevedo. Novela Radiofônica: Hélio do Soveral. Fotografia: Aphrodísio de Castro. Cenografia: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Leo Peracchi. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Fada Santoro, Paulo Porto, Rosangela Maldonado, Castro Viana, Marisa Martins, Haydée Miranda, Caué Filho, Suzy Kirby, Geraldo Luiz e Dalva de Oliveira.

Não é nada disso (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1950)

Cia. Prod.: Atlântida. Distribuição: União Cinematográfica Brasileira. Direção: José Carlos Burle. Argumento: José Laponte. Roteiro: José Carlos Burle e Alinor Azevedo. Fotografia: Jiri Dusek. Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle. Cenografia: Nicolas Lunine. Música: Lírio Panicalli. Sonografia: Aloysio Vianna. Elenco: Catalano, Marion, Modesto de Souza, Manoel Vieira, Yara Isabel, Mara Rúbia, Quitandinha Serenaders, A. Fregolente.

Poeira de estrelas (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1948)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cinédia S.A. Distribuição: UCB/Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Moacyr Fenelon. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Direção artística: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Direção musical: Guerra-Peixe. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Lourdinha Bittencourt, Emilinha Borba, Colé Santana, Celeste Aída, Cazarré, Enio Santos, Cyro Monteiro, Os Cariocas, Hebe Guimarães, Déo Maia, Floripes Rodrigues.

Obrigado, doutor (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1948)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cinédia S.A. Distribuição: UCB/Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Paulo Roberto. Roteiro: Moacyr Fenelon. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Diretor artístico: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Rodolfo Mayer, Lourdinha Bittencourt, Hebe Guimarães, Modesto de Souza, Rodney Gomes, Castro Vianna, Auricélia Bernardo, Jayme Faria Rocha, Zizinha Macedo.

Rio, 40 graus (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1955)

Cia. Prod.: Equipe Moacyr Fenelon. Distribuição: Columbia Pictures. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Zé Ketí. Sonografia: Amedeo Riva. Cenografia: Adrian Samoiloff. Elenco: Jece Valadão, Zé Ketí, Roberto Bataglin, Modesto de Souza, Haroldo de Oliveira, Arinda Serafim, Arthur Vargas Júnior, Paulo Matosinho, Fenelon Paul, Al Ghiu, Mauro Mendonça, Jorge Farah, Jackson de Souza.

Rio, Zona Norte (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1957)

Cia. Prod.: Nelson Pereira dos Santos Produções/Cinematográfica Maristela. Distribuição: Livio Bruni. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Mario Del Rio. Música: Zé Ketí. Sonografia: Amedeo Riva. Cenografia: Lito Cavalcanti. Elenco: Grande Otelo, Paulo Goulart, Jece Valadão, Malu, Maria Pétar, Zé Ketí, Haroldo de Oliveira, Arthur Vargas Júnior, Erley J. Freitas, Iracema Vitória, Angela Maria.

Rua sem sol (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1954)

Cia. Prod.: Unida Filmes/Cinedistri/Brasil Vita Filmes. Distribuição: Unida Filmes/Cinedistri. Produção: Mario Del Rio. Direção: Alex Viany. Argumento: Eduardo Borrás. Roteiro: Alex Viany. Fotografia: Mario Pagés. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Henrique Gandelman. Sonografia: Amedeo Riva. Cenografia: A. Monteiro Filho. Elenco: Glauce Rocha, Doris Monteiro, Modesto de Souza, Carlos

Cotrim, Carlos Alberto, Gilberto Martinho, Sérgio de Oliveira, Paulo Montel, Ambrosio Fregolente.

...Todos por um! (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1949)

Cias. Prods.: Cine-Produções Fenelon/Cinédia S.A. Distribuição: Cinedistri. Produção: Moacyr Fenelon. Direção: Cajado Filho. Roteiro: Pedro Bloch. Fotografia: Aphrodísio P. de Castro. Direção artística: Cajado Filho. Montagem: Rafael Justo Valverde. Sonografia: Luiz Braga Filho. Elenco: Colé Santana, Celeste Aída, Trio Guarás, Barreto Pinto, Áurea Paiva, Duarte de Moraes, Carlos Barbosa, Emilinha Borba, Marlene, Cesar de Alencar, Cyro Monteiro, Black-Out, Felícitas e seu Ballet.

Tudo Azul (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1952)

Cia. Prod.: Flama - Produtora Cinematográfica. Distribuição: Unida Filmes/Cinedistri. Produção: Rubens Berardo. Direção: Moacyr Fenelon. Argumento: Alinor Azevedo e Henrique Pongetti. Roteiro: Alinor Azevedo. Fotografia: Mário Pagés. Cenografia: Pablo Olivo. Montagem: Mário del Rio e Rafael Justo Valverde. Música: Lindolfo Gaya. Sonografia: Ercole Baschera. Elenco: Luiz Delfino, Marlene, Laura Suarez, Milton Carneiro, Antônio Nobre, Benito Rodrigues, João Martins, Arnaldo Coutinho, Elias Kaiuca, Jorge Goulart, Carmélia Alves, Black-Out, Dalva de Oliveira e Virgínia Lane.

Uma aventura aos 40 (Brasil, ficção, p/b, 35 mm, 1947)

Cia. Prod.: Centauro do Brasil Cinematográfica Ltda. Distribuição: União Cinematográfica Brasileira. Produção: Os Cineastas. Direção: Silveira Sampaio. Argumento: Silveira Sampaio. Roteiro: Silveira Sampaio. Fotografia: Antônio Leal, F.M.L. Melliger. Montagem: Sérgio de Vasconcelos. Sonografia: Alberto Viana. Elenco: Flávio Cordeiro, Nilza Soutin, Ana Lúcia, Silveira Sampaio.

Filmes citados

Abacaxi azul (Wallace Downey, 1944)
Absolutamente certo! (Anselmo Duarte, 1957)
Acabaram-se os otários (Luiz de Barros, 1929)
Adúltera (*Le diable au corps*, Claude Autant-Lara, França, 1947)
Aglaia (Ruy Santos, 1950, inacabado)
Agüenta firme, Izidoro (Luiz de Barros, 1950)
Agulha no palheiro (Alex Viany, 1953)
Aí vem o barão (Watson Macedo, 1950)
Alameda da Saudade, 113 (Carlos Ortiz, 1953)
Alô, alô, Brasil! (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935)
Alô! Alô! Carnaval! (Adhemar Gonzaga, 1936)
Anjo do lodo (Luiz de Barros, 1951)
Asas do Brasil (Moacyr Fenelon, 1947)
Até a vista, querida (*Murder, my sweet*, Edward Dymytryk, EUA, 1944)
Aves sem ninho (Raul Roulien, 1941)
Aviso aos navegantes (Watson Macedo, 1950)
Banana da terra (Ruy Costa, 1939)
O bandido (*Il bandito*, Alberto Lattuada, Itália, 1946)
A baronesa transviada (Watson Macedo, 1957)
Barro humano (Adhemar Gonzaga, 1929)
Berlim na batucada (Luiz de Barros, 1947)
O bobo do rei (Mesquitinha, 1937)
Bombonzinho (Mesquitinha, 1937)
Caiçara (Adolfo Celi, 1950)
Cais das sombras (*Le quai des brumes*, Marcel Carné, França, 1938)
Cais do Sodré (Alejandro Perla, Portugal, 1946)
Canção da primavera (Fábio Cintra, 1932)
O cangaceiro (Victor Lima Barreto, 1953)
Cara de fogo (Galileu Garcia, 1958)
Carioca maravilhosa (Luiz de Barros, 1935)
Carnaval Atlântida (José Carlos Burle, 1953)

Carnaval em Caxias (Paulo Vanderley, 1954)
Carnaval em Marte (Watson Macedo, 1954)
Carnaval no fogo (Watson Macedo, 1949)
A carrocinha (Agostinho Martins Pereira, 1955)
O cavalo 13 (Luiz de Barros, 1947)
Cem garotas e um capote (Milton Rodrigues, 1946)
Cidadão Kane (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)
Coisas nossas (Wallace Downey, 1931)
Com o diabo no corpo (Mario Del Rio, 1951)
O comprador de fazendas (Alberto Pieralisi, 1951)
O crime do Sacopã (Roberto Pires, 1963)
A dama de Shangai (*The lady from Shangai*, Orson Welles, EUA, 1947)
De vento em popa (Carlos Manga, 1957)
O destino bate à sua porta (*The postman always rings twice*, Tay Garnett, EUA, 1946)
O Dominó Negro (Moacyr Fenelon, 1950)
É fogo na roupa (Watson Macedo, 1953)
É proibido sonhar (Moacyr Fenelon, 1943)
O ébrio (Gilda de Abreu, 1946)
A escrava Isaura (Eurides Ramos, 1949)
Esta é fina (Luiz de Barros, 1948)
Este mundo é um pandeiro (Watson Macedo, 1947)
Estou aí? (Cajado Filho, 1949)
A estrada (Oswaldo Sampaio, 1957)
Estrela da manhã (Jonald, 1950)
Estudantes (Wallace Downey, 1935)
Eu quero é movimento (Luiz de Barros, 1949)
Extase (*Ektase*, Gustav Machatý, Tchecoslováquia/Áustria, 1933)
O falso detetive (Cajado Filho, 1950)
Fantasma por acaso (Moacyr Fenelon, 1946)
Fogo na canjica (Luiz de Barros, 1948)
Folias cariocas (Manoel Jorge e Hélio Tys, 1948)
Fuga do passado (*Out of the past*, Jacques Tourneur, EUA, 1947)
Ganga bruta (Humberto Mauro, 1933)

Garota mineira (Leopold Somporn, 1951)
Gente honesta (Moacyr Fenelon, 1944)
Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, EUA, 1946)
O gol da vitória (José Carlos Burle, 1945)
O grande momento (Roberto Santos, 1959)
O grito da mocidade (Raul Roulien, 1937)
O homem que passa (Moacyr Fenelon, 1949)
Inconfidência mineira (Carmen Santos, 1948)
A inconveniência de ser esposa (Samuel Markenzon, 1950)
Inocência (Luiz de Barros, 1949)
Jangada (Raul Roulien, 1948, inacabado)
Jardim do pecado (Leo Marten, 1945)
José do Telhado (Armando de Miranda, Portugal, 1945)
Joujoux e Balangandans (Amadeu Castelanetta, 1939)
Lábios sem beijos (Humberto Mauro, 1930)
Laranja da China (Ruy Costa, 1939)
Les bas fond (*Les bas fond*, Jean Renoir, França, 1936)
Limite (Mário Peixoto, 1930)
Loucos por música (Adhemar Gonzaga e Monteiro Guimarães, 1950)
Luar do sertão (Tito Batini e Mário Civelli, 1949)
Mãe (Theófilo de Barros Filho, 1948)
Maior que o ódio (José Carlos Burle, 1951)
O malandro e a granfina (Luiz de Barros, 1946)
Maria Bonita (Julien Mandel, 1936)
Maria da Praia (Paulo Wanderley, 1951)
Matar ou correr (Carlos Manga, 1954)
Milagre de amor (Moacyr Fenelon, 1951)
Moleque Tião (José Carlos Burle, 1943)
Morte em férias (*The Millerson case*, George Archainbaud, EUA, 1947)
Mundo estranho (Franz Eichorn, 1948)
Nasce uma estrela (*A star is born*, George Cukor, EUA, 1954)
Não é nada disso (José Carlos Burle, 1950)
Nem Sansão, nem Dalila (Carlos Manga, 1954)

Noites cariocas (Henrique Cadicamo, 1935)
Noites de Copacabana (Um beijo roubado), Leo Marten, 1950)
Obrigado, doutor (Moacyr Fenelon, 1948)
Ossos, amor e papagaio (César Mêmolo Jr. e Carlos Alberto de Souza Barros, 1957)
Pacto de sangue (Double indemnity), Billy Wilder, EUA, 1944)
O pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962)
Pé na tábua (Victor Lima, 1958)
Pega ladrão (Ruy Costa, 1940)
O petróleo é nosso (Watson Macedo, 1954)
Pinguinho de gente (Gilda de Abreu, 1947-9)
Poeira de estrelas (Moacyr Fenelon, 1948)
Pra lá de boa (Luiz de Barros, 1948)
O primo do cangaceiro (Mario Brasini, 1955)
Querida Suzana (Alberto Pieralisi, 1947)
Rio, 40 graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955)
Rio, Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)
Roma, cidade aberta (Roma, città aperta), Roberto Rossellini, Itália, 1945)
Romance de um mordedor (José Carlos Burle, 1944)
Rua sem sol (Alex Viany, 1954)
O saci (Rodolfo Nanni, 1953)
Segura esta mulher (Watson Macedo, 1946)
As sete viúvas de Barba Azul (Silveira Sampaio, 1948, inacabado)
O simpático Jeremias (Moacyr Fenelon, 1940)
Sinfonia carioca (Watson Macedo, 1957)
Sinhá Moça (Tom Payne, 1953)
Sob a luz do meu bairro (Moacyr Fenelon, 1946)
Somos dois (Milton Rodrigues, 1950)
Também somos irmãos (José Carlos Burle, 1949)
Tereré não resolve (Luiz de Barros, 1937)
Terra violenta (Edmond Francis Bernoudy, 1948)
...Todos por um! (Cajado Filho, 1950)
Trampolim da vida (Franz Eichorn, 1946)
Tristezas não pagam dívidas (Ruy Costa e José Carlos Burle, 1944)

Tudo azul (Moacyr Fenelon, 1952)

Uirá, um índio à procura de Deus (Gustavo Dahl, 1973)

O último endereço (*Sans l'asser d'adresse*, Jean Paul Le Chanois, França, 1950)

Um show de verão (Moacyr Góis, 2003)

Uma aventura aos 40 (Silveira Sampaio, 1947)

Vidas solidárias (Moacyr Fenelon, 1945)

As vinhas da ira (*Grapes of wrath*, John Ford, EUA, 1940)