

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Márcia Juliana Santos

**Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São
Paulo (1930-1940)**

DOCTORADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO
2011

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Márcia Juliana Santos

**Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São
Paulo (1930-1940)**

DOUTORADO EM HISTÓRIA

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de Doutor em História
Social sob a orientação da Prof^a. Doutora
Estefânia K. Canguçu Fraga.

SÃO PAULO
2011

RESUMO

Neste trabalho, pesquisou-se às décadas de 1930 e 1940 com o objetivo de identificar, em filmes *naturais*, *posados*, *atualidades*, *cinējornais* e *documentários*, produzidos ou encomendados pelo poder público, discursos e compreensões que foram fundamentais para construir imagens diversas sobre a cidade de São Paulo. Foram investigados os diversos aspectos que permearam o intervalo de tempo, entre a crise da produção ficcional (*posados*), em São Paulo e datada do início da década de 1930, até a ascensão dos estúdios paulistas, a partir de 1949, com a inauguração da Vera Cruz. Uma importante experiência fílmica foi realizada, nesse meio tempo, sobre a cidade, mas que não foi problematizada ou investigada pela historiografia. No período, a produção *não ficcional* se intensificou, em parte para atender uma demanda do governo de registrar, por meio do cinema, as transformações urbanas, sociais e políticas pelas quais passavam a capital paulista. Partiu-se da prática do cinegrafista nacional e estrangeiro para identificar os diferentes referenciais culturais, históricos e sociais imersos na produção. Do ponto de vista metodológico, o trabalho com as fontes (filmes, jornais, entrevistas, revistas, relatórios etc.) procurou a todo instante seguir os percursos da realização desses filmes. Tanto o governo em âmbito municipal, estadual e federal, quanto os escritores modernistas de São Paulo, que analisavam ou produziam cinema ou os imigrantes que viviam das encomendas dos filmes, contribuíram para a elaboração de imagens sobre a capital paulista. Defendeu-se por meio da confrontação de fontes diversas que foi essa produção que iniciou, no cinema, um modo de contar uma história oficial com objetivos documentais ou de propaganda sobre a cidade.

Palavras-chave: cidade de São Paulo; cinema institucional; período silencioso; década de 1940.

ABSTRACT

In this work, researching the 1930s and 1940 with the aim to identify in natural films, posed, current affairs, documentaries and newsreels produced or commissioned by government agencies, discourses and understandings that were crucial to building diverse images of the city of São Paulo. We investigated several aspects that permeated the time interval between the crisis of fictional production (posed) in São Paulo, from and dated from the early 1930s, until the rise of the studios in São Paulo, from 1949, with the inauguration of Vera Cruz. An important film experience was done in the meantime, over the city, but not investigated or was questioned by historiography. In the period, non-fiction production has intensified, partly to meet a government demand to register, through film, urban change, social policies and they passed the state capital. We started from the practice of domestic and foreign cameraman to identify different cultural references, steeped in historical and social production. From the methodological point of view, work with sources (movies, newspapers, interviews, magazines, reports etc.) at all times sought to follow the paths of realization of these films. Both the government at the municipal, state and federal governments, as the modernist writers of São Paulo, analyze or produce film or immigrants living orders of the films contributed to the creation of images on the capital city. It has been argued by several sources of confrontation that was this production that started in the cinema, a way of telling a story with official advertisement objectives or documentary about the city.

Keywords: São Paulo, institutional film, silent period; 1940s.

Banca Examinadora

Para Guinho, que não pôde retornar a São Paulo.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa e financiamento parcial da pesquisa.

A professora Estefânia K. Canguçu Fraga, minha orientadora desde o Mestrado, agradeço pela paciência, pela amizade e por encarar mais este desafio.

Aos professores da Universidade Federal do Ceará (UFC) com quem continuo mantendo contato, mesmo à distância. Frederico de Castro Neves e Meize Regina Lucena Lucas, pelo incentivo e inspiração.

A professora Berenice Abreu, pelas trocas acadêmicas e pela amizade.

Aos professores Antônio Tota e Paulo César Garcez Marins, pelas intervenções e modificações sugeridas na banca de qualificação. Ao prof. Paulo, que tem acompanhado a minha trajetória desde o Mestrado, agradeço por suas sugestões e orientações, sempre pertinentes e precisas.

As professoras Denise Sant'Anna, Maria Inês Borges Pinto e Olga Brites, por terem aceitado o desafio da leitura desta tese. Aos professores Sander Castelo e Yone de Carvalho por participarem como suplentes. Ao primeiro, segue a minha admiração, pelas conversas e leituras tão decisivas na última hora.

A Lucinha, pelo gentil atendimento na Biblioteca da PUC-SP, desde os tempos de Mestrado em 2002.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira. Sem o trabalho destes, esta tese não seria possível. A Fernando Fontes e Karina Seino, pela paciência em esclarecer aspectos técnicos dos filmes pesquisados, durante as visitas ao Laboratório de Fotografia. A Anna Paula, Alexandre e Daniel sempre prestativos no auxílio da pesquisa e visionamento dos filmes.

Aos professores da Pós-Graduação em História Social da PUC-SP, pelas reflexões, debates e conversas de sala de aula.

A Caibar Pereira, pela sensível revisão gramatical.

A Amanda Pimentel, pelas revisões pontuais.

A minha prezada professora de inglês, Mônica Wohlenberg, pelo auxílio na tradução do filme **BRAZIL GETS THE NEWS** (1942). A Amanda Previdelli, o seu olhar jornalístico ajudou no decifrar da linguagem técnica do filme.

Ao amigo Beto Candelori, companheiro de trabalho, pela paciência e compreensão na reta final.

A Mara Elisa, querida amiga. Agradeço pela leitura do primeiro capítulo, por nossas conversas e por compartilhar momentos tão decisivos de minha vida.

Ao querido Anelton Fausto, pela singularidade que a sua amizade representa para mim.

Aos amigos de todos os momentos: Ana Carla Sabino, Aurelino Ferreira, Clarissa Schmidt, Elis Reis, Regina Braz, Soraya Uema e Tânia Luciano, pelo companheirismo.

Ao amigo Daniel Camurça, pelas risadas nos momentos fáceis e difíceis.

A Angélica Müller e Lídia Noêmia, dedico meu carinho e amizade. Talvez as duas pessoas que mais incentivaram e contribuíram para o término deste trabalho.

A minha irmã Fernanda, pelo afeto de sempre.

A minha sobrinha Gabriela, pela alegria e por sua astúcia de criança.

A Janaína, prima que sempre socorre quem nada entende de *Hardware* e *Software*.

A todos os meus familiares. Os próximos e os distantes, que souberam entender as ausências e os silêncios.

Aos meus pais, Fátima e Domingos, pela dedicação, pelo amor e, sobretudo pelos ensinamentos de luta e coragem.

Ao meu amado Nancildo, pelo auxílio nos momentos finais. Soube ser gentil e compreensivo diante das necessidades da conclusão deste trabalho. Com todo o meu amor e reconhecimento!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 10
CAPÍTULO 1 - O MODERNO, O ESTRANGEIRO E O BANDEIRANTE NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE SÃO PAULO NOS ANOS DE 1930.	
1.1 A intelectualidade modernista e a produção do cinema em São Paulo	p. 29
1.1.1 Menotti del Picchia: Escritor, Produtor e Roteirista.	p. 39
1.2 O Olhar estrangeiro sobre a cidade: “posados”, “naturais” e institucionais de propaganda.	p.44
1.3 Os filmes de Gilberto Rossi para a Prefeitura Municipal de São Paulo na década de 1930	p. 62
1.3.1 Os parques infantis de Fábio Prado e da Rossi-Rex Filmes	p. 78
1.4 O discurso bandeirante no cinema da década de 1930	p. 82
1.4.1 O épico ficcional: O Caçador de Diamantes	p. 91
CAPÍTULO 2 - “SERÁ O BENEDITO”? A PRODUÇÃO DE BENEDITO JUNQUEIRA DUARTE PARA A PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1937 - 1945)	
2.1 B. J. Duarte e a Gestão Fábio Prado	p. 97
2.2 Cinema, Fotos e o “Plano de Avenidas”: B. J. Duarte e a Gestão Prestes Maia (1938-1945)	p. 105
2.3 B. J. Duarte, segundo a crítica e a historiografia	p. 148
CAPÍTULO 3 - O GOVERNO VARGAS E A PRODUÇÃO DE FILMES SOBRE SÃO PAULO. (1934-1945)	
3.1 A cidade de São Paulo vista pelas lentes do INCE e do <i>Cine Jornal Brasileiro</i>	p. 156
3.2 O “Estado Bandeirante” e as relações com o Estado Novo	p. 183
3.3 São Paulo <i>made in Brazil</i> : as imagens da cidade no cinema da boa vizinhança durante a Segunda Guerra Mundial	p. 200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 221
REFERÊNCIAS	p. 226

INTRODUÇÃO

Quando a cidade de São Paulo percebeu sua vocação urbano-industrial, as lentes daqueles que seriam os pioneiros da cinematografia paulista logo registraram esse importante processo de transformação. Em vários momentos da história do cinema brasileiro produziram-se filmes com o objetivo de documentar aspectos da capital paulista. A *Mostra de Cinema Internacional* de São Paulo que ocorre anualmente desde 1977 lançou, em 2004, o filme **BEM-VINDO A SÃO PAULO**. O longa-metragem é formado por uma série de *curtas*, produzidos por cineastas do mundo inteiro, com o objetivo de discutir diferentes perspectivas da capital paulista. O aspecto inovador na maioria das abordagens marcou a iniciativa. Não por acaso, o filme foi lançando no contexto das comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo.

Durante as festividades do IV centenário da cidade, em 1954, o cinegrafista Benedito Junqueira Duarte lançou o curta-metragem documental **METRÓPOLE DE ANCHIETA**, durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, em São Paulo. Em decorrência da produção que teve a consultoria do historiador Sérgio Buarque de Holanda, o filme foi premiado e elogiado pela crítica por muitos anos.

Ao retornar aos textos de época, identificaram-se narrativas que elegeram o longa-metragem de *não ficção* **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929) um dos filmes mais representativos do chamado período silencioso realizado até então. O filme reproduziu aspectos estéticos e técnicos de outras “sinfonias”, mundo a fora. As imagens da sinfonia paulistana traduziram conceitos de *vertigem*, *rapidez*, *tecnologia* e *velocidade* já discutidos e percebidos nas grandes metrópoles, inclusive em São Paulo.

Esse percurso é uma pequena mostra de como a cidade encontrava a si, no cinema e este encontrava a cidade. Mas o que havia em comum entre filmes e fragmentos de filmes apresentados acima sobre São Paulo? São os discursos que resumem a cidade como *locus* da modernização e progresso. Mas e os filmes da década de 1930 e 1940? Quais aspectos retratavam sobre a capital paulista?

Muitos cinegrafistas a partir da década de 1920 intensificaram a filmagem de *naturais*, *posados*, *atualidades*, *cinejornais* e *documentários*, para registrar sob encomenda os discursos elaborados por administradores públicos e parte da intelectualidade paulista. Essa produção continuava propagando, mas agora no cinema,

as paisagens urbanas retratadas nas fotografias¹, ilustrações e cartões-postais amplamente divulgados desde o século XIX.

Durante a pesquisa, retornou-se às décadas de 1930 e 1940 com o objetivo de identificar, em filmes, produzidos ou encomendados pelo poder público, discursos e compreensões que foram intrigantes para entender a construção de alguns aspectos da cultura, história, política e sociedade de São Paulo.

Estes e outros filmes, a seguir, representam objeto de análise e ao mesmo tempo fonte da pesquisa. Produções que enfocaram a cidade de São Paulo, fornecendo ao espectador, desde o título, uma noção dos temas e objetivos que seriam abordados em: **ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES EM OBRAS PÚBLICAS PELA ADMINISTRAÇÃO FABIO PRADO NA PREFEITURA DE SÃO PAULO** (1937), **ALVORADA DE GLÓRIA** (1931), **BRAZIL GETS THE NEWS** (1942), **SÃO PAULO** (1944), **SÃO PAULO DE ONTEM E SÃO PAULO DE HOJE** (1943), **CARNAVAL DE 1936** (1936), **CINE JORNAL BRASILEIRO** (várias edições, 1939-1945), **DOIS ANOS DE GOVERNO** (1939), **HABITAÇÃO ECONÔMICA** (1941), **O CAÇADOR DE DIAMANTES** (1933), **OS BANDEIRANTES** (1940), **PARQUES INFANTIS DE SÃO PAULO** (1937), **REVOLUÇÃO DE 1932** (1932), entre outros. Encenações e sobreposições de ideias marcaram a estética dessas produções. E não poderia ser diferente. Nessa galeria existem filmes distintos, desde a narrativa histórica, o lugar de produção, a montagem das imagens até o circuito exibidor.

Tendo em vista essas produções, o foco da tese foi analisar o modo como alguns filmes *naturais, posados, atualidades, cinejornais e documentários* (oficiais, oficiosos, considerados *cavação* ou não), a maioria formada por curtas-metragens, retrataram a cidade de São Paulo. É importante destacar que todos esses gêneros foram encomendados ou produzidos pelo poder público.

O recorte temporal delimita-se às décadas de 1930 e 1940. Nesse período, a produção *não ficcional* em São Paulo se intensificou, em parte para atender uma demanda do governo de registrar, por meio do cinema, as transformações urbanas, sociais e políticas pelas quais passava a capital paulista. Um ou outro *posado* (ficcional)

¹ O pesquisador Boris Kossoy aponta para a possibilidade metodológica de identificar nas imagens fotográficas da cidade “o papel decisivo na construção do imaginário social paulistano”, que representou um “ambíguo processo de criação/construção de realidade. (KOSSOY: 2004, p. 390).

foi analisado em decorrência da sua representatividade para a época, ou por estar inserido em um contexto institucional.

O objetivo não foi determinar um novo ciclo, com base na produção governamental paulista ou federal que retratava São Paulo, mas identificar os vários pontos de convergência entre esses diferentes filmes e as referências culturais empregadas por seus cinegrafistas. Defende-se que foram eles que iniciaram, por meio do cinema, um modo de contar uma história oficial, oficiosa, jornalística e ficcional sobre a capital paulista.

Observou-se, nos estudos históricos, uma lacuna que precisou ser pesquisada. Foram investigados os diversos aspectos que permearam o intervalo de tempo, entre a crise da produção ficcional (*posados*), em São Paulo e datada do início da década de 1930, até a ascensão dos estúdios paulistas, a partir de 1949, com a inauguração da Vera Cruz. Uma importante experiência fílmica foi realizada, nesse meio tempo, sobre a cidade de São Paulo, mas que não foi problematizada ou investigada pela historiografia.

O livro *Introdução ao cinema brasileiro*, lançado em 1959 pelo crítico Alex Viany, foi o ponto de partida para o levantamento de algumas questões até a fundamentação da justificativa e problemática esboçada nesta tese. Um dos primeiros trabalhos com preocupações acadêmicas sobre o cinema brasileiro, o livro de Viany analisa a maior parte da filmografia produzida no Brasil até o final da década de 1950. No entanto, poucas vezes o autor mencionou a importância da produção *não ficcional*. Ainda, ajudou a cristalizar e multiplicar uma ideia, que seria recorrente em outros trabalhos, de que “*ao terminar a primeira década [anos de 1930] de cinema falado no Brasil, São Paulo havia parado*”².

A maior parte da produção historiográfica sobre este período tem citado dados numéricos que corroboram a tese de Viany e defende que a produção de São Paulo só voltaria à cena cinematográfica, apenas em 1949, com o advento do estúdio paulista Vera Cruz. Assim, o que era uma conjectura tornou-se uma verdade sobre um período histórico do cinema paulistano. O crítico Paulo Emílio Salles Gomes, por exemplo, ao concordar com a afirmação de Viany, acaba reforçando que o marco da renovação do cinema de São Paulo foi o empreendimento industrial que “*conferiu ao retorno paulista um tom sensacional*”. (GOMES: 1980, p. 65).

² Segundo Alex Viany “(...) em 1931 e 1932, São Paulo lançou, além do importante ‘O caçador de diamantes’, de Capelaro, e do esquecido ‘O dominó preto’”. Destaca ainda, que “Só em fins da década de 1930/40 é que tornaria a se agitar o ambiente cinematográfico paulistano”. (VIANY: 1959, p. 116).

No entanto, conforme afirma o historiador Jean-Claude Bernardet, a crise ficcional, anterior aos grandes estúdios paulistas, como a Vera Cruz, não implicou necessariamente a suspensão dos filmes. Pelo menos daqueles que tinham objetivos documentais, relacionados ou não ao governo. (BERNARDET: 1995, pp. 26-27)

Com base nestas primeiras leituras é que a problemática começou a ser definida. Por meio da pesquisa, confrontação de fontes e análise dos autores que discutem a produção do cinema do período, identificou-se uma lacuna nos estudos historiográficos. Foi nesta lacuna que se inscreveu a contribuição historiográfica desta tese.

Partiu-se da hipótese de que o cinema em São Paulo não “*havia parado*”, para mapear os filmes *não ficcionais*, pouco comentados nas críticas de cinema do período. Percebeu-se que a maior parte dos filmes desse período de tempo tinha objetivos institucionais, produzidos ou encomendados pelo governo em diversos âmbitos do poder público.

E o título da tese busca resumir o movimento dessas filmagens, sobre a cidade, que partiram de lugares sociais e políticos diferentes: *Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional sobre a cidade de São Paulo (1930-1940)*. O bandeirismo foi utilizado, por diversos meios e por muitos anos, como elemento histórico de síntese da capital paulista. Esse aforismo foi reproduzido pelos narradores dos muitos filmes analisados, para enfatizar a cidade de São Paulo como um modelo de empreendedorismo para o Brasil.

Até o início da década de 1930, no Brasil e em São Paulo, predominou a realização de *posados e naturais*. Esses filmes localizados historicamente no chamado período silencioso³ encontraram em seu caminho uma série de dificuldades de ordem técnica e financeira para se concretizarem.

Os *posados*, também nomeados de *fitas de enredo*, eram resultantes da encenação de adaptações literárias ou de temáticas consideradas históricas. O *posado* era considerado herdeiro da fotografia, no ato de posar para a câmera. A interpretação dos atores nesses filmes acompanhava o cenário, as marcações e o enredo reproduzidos na linguagem teatral. Aliás, a maior parte dos primeiros atores de cinema era de teatro.

³É preferível a terminologia “período silencioso” para conceituar os filmes desprovidos de diálogo, mas cuja música era sincronizada às imagens. Não se utiliza a terminologia “cinema mudo”, haja vista a maioria das exibições terem sido acompanhadas, além das músicas, por letreiros e narrações simultâneas. JULLIER e MARIE contribuem para enriquecer o debate, à medida em que afirmam uma questão aparentemente óbvia, mas imprescindível para compreender a natureza do cinema. Durante as primeiras décadas do cinema “*não se ia ao cinema mudo; ia-se ao cinema*”. (JULLIER; MARIE: 2009, p. 74) Sobre a inserção das músicas nos filmes, desse período, consultar: FREIRE. Rafael de Luna (org.) **Nas trilhas do cinema brasileiro**. “Introdução”. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009, p.9.

Os *naturais* relatavam desde as temáticas históricas tradicionais, festividades, inaugurações, até os temas que exaltavam belezas naturais. Esse gênero passou a ser identificado às campanhas de propaganda oficial e as efemérides em torno de políticos, artistas, religiosos e das elites locais. A intensificação dessa prática, pejorativamente foi nomeada de *cavação*⁴. Mas essa denominação logo seria também incorporada pelos cinegrafistas. Depreciada pelos críticos, os filmes de *cavação*, em geral, eram considerados inferiores, por serem encomendados e patrocinados por aqueles que detinham o poder político-econômico⁵. Já o poder público, quando encomendava um filmes, a qualquer cinegrafista ou produtora, chamava-o de *oficioso*.

Mas quem eram esses cinegrafistas? Qual a sua origem étnica e social? Alguns eram escritores abastados, advindos de famílias locais que dispuseram de um capital para fundar companhias cinematográficas, como os Del Picchia. Outros tinham um conhecimento teatral, como Vitorio Capellaro, que enveredou para o cinema, ou ainda aqueles que desenvolviam o ofício fotográfico, a exemplo de Gilberto Rossi (desde o país de origem) e Benedito Junqueira Duarte.

No período estudado, os filmes destinados ao poder público divulgaram os objetivos de propaganda e também possibilitaram incontáveis apropriações do público daquelas imagens. De tal modo, os filmes de Gilberto Rossi, B. J. Duarte, Humberto Mauro e tantos outros, encomendados ou diretamente atrelados à tutela do Estado, conduziram o espectador às mais variadas experiências de apreciação da cidade.

Foi importante debruçar-se sobre a experiência de cinegrafistas que eram submetidos à censura, prevista na lei de 1932, aos cortes e à imposição de ideias de que compartilhavam ou não. Não se pretendeu enquadrar os filmes ou os cinegrafistas, em tradições ou modelos, de maneira aleatória.

A imaginação e a narrativa histórica, nesse caso, foram conduzidas para não se deixar levar pelas imagens imponentes da cidade constantemente visualizadas nos filmes analisados, tampouco correr o risco de adotar o discurso das fontes, como detentores de uma única interpretação. O encontro e o confronto de toda a

⁴ O cineasta e pesquisador Luís Alberto Rocha define a prática da cavação associando-a ao “ato de cavar”. Para conseguir dinheiro os operadores filmavam ou “tiravam do natural” e ofereciam o produto a quem pudesse interessar. Consultar: ROCHA, Luís Alberto. **V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011, p.224.

⁵ Os filmes que promoviam anúncios comerciais eram chamados de *posados de propaganda*. Os cavadores eram acusados de filmar ao acaso e, portanto, sem nenhum interesse com o aprimoramento de roteiros, estilo ou estética. A Enciclopédia apresenta, em vários verbetes, esses conceitos diluídos nas explicações de alguns filmes ou cinegrafistas do período silencioso. Cf: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

documentação com o referencial teórico proporcionaram a interrogação das representações que se pretendiam criar sobre a cidade de São Paulo, em vários âmbitos.

Inicialmente, a pesquisa e suas referências teóricas estão localizadas no campo de debate dos estudos culturais, propostos por intelectuais como Raymond Williams e Beatriz Sarlo. O trabalho dialoga com os conceitos de “cultura”, “estrutura de sentimentos” e “residual”, amparados pelas contribuições do historiador inglês Raymond Williams. Estes conceitos, em decorrência de uma preocupação em entender a literatura, o teatro e o cinema, à luz da cultura.

Para Williams, as explicações em torno das “*estruturas de sentimento*”, por exemplo, traduzem as experiências históricas como expressões da realidade e não representações, visões de mundo ou ideologias de um grupo que se impõe sobre outro.⁶ O cinema seria produto da vivência de indivíduos provenientes de várias experiências históricas e sociais. Os filmes aqui analisados foram resultantes de uma prática social compartilhada, por cinegrafistas, Estado e outros sujeitos envolvidos nesse processo, “*numa continuidade viva e inter-relacionada*”. (WILLIAMS: 1979, p. 134-135).

O percurso da tese corroborou alguns aspectos da análise do historiador francês Marc Ferro, particularmente quando aborda as múltiplas possibilidades do filme enquanto fonte documental para a pesquisa histórica. É reconhecida sua colaboração nos estudos que tentam identificar os aspectos de propagação ideológica, a exemplo das produções que divulgam, de várias maneiras, os pressupostos do fascismo na Europa e do Estado autoritário soviético. Sugere Ferro, a partir do estudo desses filmes, que o historiador tente identificar os “conteúdos latentes” que teriam escapado às intenções do filme. (FERRO: 1992, p.93) No entanto, prefere-se tratar desses “conteúdos” não no campo do inconsciente, mas como referenciais da própria cultura, deixados pelos cinegrafistas.

Não se pode cobrar de um conjunto ou de uma lista de filmes, um empenho, a *priori*, com a revelação de verdades sobre uma dada realidade histórica. Essa preocupação é amparada na crença de que os filmes *ficcionais* não estariam imbuídos desse comprometimento. Por outro lado, muitos teóricos, como Marc Ferro, afirmam que os filmes *não ficcionais* estariam sujeitos à manipulação, pois representariam apenas um ponto de vista, daquele que o produziu.

⁶ Beatriz Sarlo retoma esses e outros conceitos de Williams para debater a atualidade dos estudos culturais, tendo como referência teórica o historiador inglês. Cf: SARLO: 2005, p.85-96.

Para retomar essa dicotomia e problematizá-la, a tese se debruçou em reflexões teóricas como aquelas propostas por Eduardo Morettin. O historiador, ao analisar os filmes do cinegrafista Humberto Mauro,⁷ preferiu partir da análise das imagens, relacionando-as à instituição produtora (INCE) e os objetivos políticos que envolviam a produção. Seu foco se voltou para a construção da história do Brasil nos filmes de Mauro e sua narrativa não contemporizou sobre o papel político exercido pelo cinegrafista durante o Estado Novo. Assim, o “olhar” do historiador incentivou esta tese para identificar, em dois filmes⁸ do mesmo cinegrafista, as imagens sobre São Paulo construídas no âmbito do INCE.

O historiador Fernão Ramos definiu diversas categorias que estão relacionadas à produção dos filmes do período analisado:

Os fotógrafos são chamados de “operadores”, os diretores de “cinegrafistas” e os documentários de “naturais”. Essa terminologia traz embutido um certo desprezo pela produção documentária e pelo seu esquema de produção, herdado de alguns preconceitos da crítica de cinema do mudo. Preferimos usar aqui os termos modernos que designam autoria no cinema, chamando de “diretores” os “operadores de câmera” do cinema mudo documentário e de “documentário”, em vez de “natural”, o gênero. (RAMOS; MIRANDA: 2000, p. 177.)

Na tese, será utilizada a terminologia da época. Também não se adentrará nas discussões que envolvem a historicidade do conceito, conforme apresentado por Fernão Ramos. Mas é importante retomar a historiadora Meize Regina Lucas, que vai além da terminologia e retorna à história para destacar que o documentário teve referência nos *naturais*, e muito da técnica documental é legado dessas produções. (LUCAS: 2006, p.69-78)

O termo diretor não era usual. O pesquisador Antônio Leão da Silva Neto informa que dos 3.382 filmes sem diretor definido, 3.134, ou 93% foram produzidos até 1950. O crédito geralmente era concedido ao produtor que não era necessariamente o operador/cinegrafista, isso talvez justifique as ausências identificadas nos créditos dos filmes pesquisados. (SILVA, 2006)

⁷ Na dissertação e tese, Eduardo Morettin analisou os filmes **OS BANDEIRANTES** (1940) e **DESCOBRIMENTO DO BRASIL** (1937), respectivamente. Cf: MORETTIN, E. **Cinema e história, uma análise do filme os Bandeirantes**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 1994 e MORETTIN, E. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil** (1937), de Humberto Mauro. (Tese de Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo-ECA, 2001

⁸ Os filmes de Humberto Mauro analisados aqui foram **OS BANDEIRANTES** (1940) e **VISITANDO SÃO PAULO** (1942).

Um método de trabalho inicial se refere à descrição e à análise da forma e do conteúdo dos filmes utilizados na pesquisa. Os professores de estudos cinematográficos, Laurent Jullier e Michel Marie forneceram elementos para um método de análise. A apreciação fílmica utilizou categorias como: plano, sequência, montagem, panorâmica, *close*, centralização/descentralização, posicionamento e movimento das câmeras, enquadramento da cena, luzes e cores, efeitos, sobreposições, letreiros, narração, além da música. Mesmo com a apropriação de conceitos⁹ semióticos, para a leitura das imagens, considerou-se sempre a advertência dos próprios autores que, “*para ler um filme não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido*”. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 16)

Para identificar uma imagem representativa a fim de reproduzir o fotograma e inseri-lo junto ao texto, foi feito o visionamento do negativo de alguns filmes, na mesa enroladora da Cinemateca Brasileira. O filósofo Gilles Deleuze propõe decompor os planos dos filmes, paralisar o movimento fílmico, para obter uma imagem estática do fotograma. É um caminho metodológico proposto que possibilita utilizar a imagem fotográfica do filme, problematizando seus detalhes além de identificar elementos que, no movimento, não são perceptíveis. (DELEUZE: 1990, p. 32)

Dessa forma, também é possível levar para a narrativa a discussão proposta, conferindo à imagem um significado real e não secundário quando esta só aparece enquanto ilustração, geralmente nos anexos.

O semiólogo e antropólogo Jésus Martin-Barbero, no livro *Dos Meios às Mediações*, aponta para as limitações do método analítico formal dos filmes, que, em última instância, acabaria por buscar a objetividade do discurso. Ele propõe perceber o deslocamento da análise para o espaço histórico e social de sua produção. Não se trata somente da análise política da produção fílmica, mas o estudo da concepção social, o desvendamento das referências históricas e culturais, portanto, a diversidade de ideias que aparecem nas imagens. As referências que foram constituintes na produção fílmica, às vezes, não podem ser identificadas nas imagens em movimento. (MARTIN-BARBERO, 2008)

⁹ Da mesma maneira, Siegfried Kracauer forneceu pistas para recriar algumas terminologias. A exemplo do termo *Declaração*, que foi usado para determinar as frases, particularmente da voz em *off* ou textos inseridos durante a sucessão de imagens no filme. (KRACAUER: 1988, p. 351) Aliado ao termo empregado pelo autor, utiliza-se a palavra *Letreiro* para apresentar as legendas curtas e as frases longas que antecedem ou precedem as imagens, muito recorrentes no tipo de produção fílmica analisada.

Em geral, as imagens de São Paulo foram construídas e representadas no cinema governamental, ou encomendado por ele, mediante os seguintes discursos: “idílicos”, quando se referiam ao trabalho no campo; “pitorescos”, ao retratarem aspectos do cotidiano e cultura da cidade; “exuberantes”, ao descreverem as construções, a arquitetura e a paisagem urbana; “harmoniosos”, ao se referirem aos trabalhadores e à sua relação com o governo; “magistrais”, quando apresentavam as instituições científicas e culturais e “bandeirantes”, ao descreverem o empreendedorismo paulista.

A historicidade das filmagens, os interesses políticos, as disputas, os textos, à censura, a ausência ou a locução efusiva e outros elementos que configuram interna e externamente à narrativa fílmica constituem a produção cinematográfica. São esses fatores para os quais Marc Ferro chamou atenção quando destacou: “*o público e a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa*”.¹⁰

O historiador da arte Michael Baxandall, ao refletir sobre as relações que mediavam a pintura italiana na Renascença, retomou questões que podem ser associadas à relação entre Estado e cinegrafistas, no período silencioso. O aumento das encomendas de pinturas, no contexto estudado por Baxandall, teria ampliado a experiência dos artistas no que diz respeito ao uso das tintas, técnica e relação com os clientes, além de possibilitar o aumento das chances de o pintor sobreviver de seu ofício. O historiador considera que as encomendas privadas ou mesmo do poder público confiadas aos artistas da época contribuíram para determinar novos sentidos de exibição das telas de arte. Com a ampliação das encomendas surgiram os especialistas e estudiosos, além de possibilitar a extensão da apreciação pública das obras. (BAXANDALL: 1991, p. 11-16)

Partindo dessa analogia, o quadro encomendado ao pintor pode ser comparado às filmagens realizadas e montadas em um filme para atender aos interesses de quem o financiou. Essa prática, como já foi dito, era chamada de *cavação*. No entanto, a experiência e as referências pessoais estavam impregnadas na obra, inclusive aquela que atendia aos objetivos institucionais.

Nesta tese, a produção documental, categorizada como *não ficcional*, foi analisada também enquanto experiência de homens (as mulheres, nesse período, tiveram maior

¹⁰ Marc Ferro contribui para a análise da relação entre cinema e história, à medida que concebe o filme enquanto fonte de imenso valor documental para o historiador. (FERRO: 1992, p. 87)

atuação em outras cidades¹¹) que auxiliaram no acúmulo de práticas e saberes sobre o cinema. Posteriormente, essa experiência influenciaria tanto as produtoras da propaganda oficial do governo (DIP e DEIP-SP) quanto a indústria cinematográfica paulista (a partir de 1949). Cabe observar que alguns dos cinegrafistas analisados trabalharam nessas instituições.

Os caminhos da produção cinematográfica em São Paulo compõem uma memória que envolve a atuação de produtores, cinegrafistas, atores, distribuidores, companhias cinematográficas, o Estado e a crítica. A análise das fontes (jornais, revistas, filmes, relatos orais e fotografias) remete aos embates que existiam entre esses sujeitos.

Entrecruzados aos jornais e às revistas, o estudo da imagem fílmica *através dos impressos*¹² pode auxiliar no entendimento do contexto, temas e relações sociais que tangem os personagens dentro e fora das telas. São linguagens específicas, providas de códigos e símbolos diferentes que ajudam na apreensão dos diversos aspectos da produção fílmica sobre a capital paulista nas décadas de 1930 e 1940. (CAPELATO: 1988, p. 24.)

Jornais, como o *Estado de São Paulo*, as *Folhas (da Manhã, Tarde e Noite)*, *A Gazeta*, entre outros, publicaram uma série de reportagens sobre São Paulo, destacando a cidade em obras, as construções, os conflitos armados, os aspectos de sua cultura... Aliadas às publicações jornalísticas estavam as críticas cinematográficas das revistas *Scena Muda* e *Cinearte*. As duas revistas resultaram da ampliação da exibição de filmes estrangeiros, concomitante à intensificação da produção no Brasil, a partir da década de 1920. A *Cinearte*, por exemplo, surgiu como importante publicação da crítica especializada em cinema. Ela opinava, criticava e noticiava os últimos acontecimentos que envolviam o universo da cinematografia mundial. O aumento da produção fílmica brasileira marcou também o aumento dos espaços dedicados à filmografia nacional nas páginas da revista.

No entanto, a partir de 1937, com a ascensão do Estado de exceção, que durou até 1945, críticas ou declarações mais enfáticas, questionando os filmes encomendados ou produzidos pelo governo tornaram-se mais raras.

¹¹ A produtora, cinegrafista e atriz Carmen Santos é considerada uma pioneira do cinema no Brasil. Sua atividade foi preponderante no Rio de Janeiro e em Minas Gerais, destacando-se na produção de filmes como **LIMITE** (1933). Outro importante nome foi Gilda de Abreu, a partir da década de 1950, no Rio de Janeiro.

¹² Como metodologia para o estudo da relação entre história e imprensa, Maria Helena Capelato sugere que o historiador deva estudar os impressos, particularmente os jornais, como construtores de uma história, que captam “o movimento vivo das ideias e personagens que circulam pelas páginas dos jornais”. (CAPELATO: 1988, p. 21-25).

Muitas dessas imagens elaboradas no cinema e na imprensa paulista contribuíram para o fortalecimento da mais propagada definição do período sobre a capital paulista. “*São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo*”: por meio deste aforismo que foi possível observar a implantação de práticas políticas, concebidas no imaginário social, como verdades inquestionáveis sobre a cidade. Essas imagens traduzidas em diversos meios de comunicação representaram locuções, *slogans* e máximas que desenvolveram uma notável capacidade de “*resumir, exemplificar, servir de építome ou até mesmo de criar complexos programas de pesquisa ou de ação*”. (FRENCH: 2006, p.381).

Esse e outros aforismos resultaram na intensificação de propagandas do governo sobre a administração pública. Pesquisou-se de que maneira a governança paulista, em âmbito municipal e estadual, encomendou e produziu filmes para reafirmar projetos políticos ameaçados, devido às insurgências federais. Enquanto a municipalidade e o governo paulista discutiam por meio do cinema a pujança de São Paulo, o Estado Novo, em âmbito federal, tratou também de elaborar suas próprias representações sobre a cidade, utilizando do cinejornalismo e do cinema educativo.

Durante o Estado Novo, por meio do *Cine Jornal Brasileiro*, produziram-se diversas imagens do cotidiano e eventos oficiais, sobretudo do presidente Getúlio Vargas. Com base na descrição das imagens, interpretação dos letreiros e da narração em *off* analisaram-se algumas edições do *cinejornal*, que retrataram diretamente a cidade de São Paulo. Essas produções, na maioria das vezes, diluíram o regionalismo paulista no cenário nacional. Em outras, o discurso escapou às mãos, e os adágios da superioridade “bandeirante” apareceram.

Os relatos dos cinegrafistas, muitos aqui reproduzidos, mobilizados pelas recordações, evidenciaram, além dos filmes, acontecimentos, dificuldades e (in) satisfações que envolviam o processo produtivo cinematográfico, a exemplo do depoimento de Gilberto Rossi concedido a Maria Rita Galvão. A principal relação que ele estabeleceu com o poder público, em sua narrativa, foi quando rememorou¹³ a ousadia que teve ao propor um cinejornal de propaganda ao então governador de São

¹³ Alguns dos artifícios utilizados pelo depoente puderam ser identificados na pesquisa de Angélica Muller que ao interrogar seus depoentes, participantes da resistência do movimento estudantil, ela teve acesso a outras fontes de informação do período por ela analisado, nos anos de 1960-1970. As falas de cinegrafistas como Gilberto Rossi, B. J. Duarte e outros foram relidos a partir dos depoimentos concedidos a outros autores e entrevistadores. A leitura e análise desse material também conduziram a outras fontes, particularmente aos filmes aqui analisados. MÜLLER, Angélica. **A resistência do movimento estudantil brasileiro e o retorno da UNE à cena pública**. (Tese de Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH e Centre d’Histoire Sociale du XXème Siècle de l’Université de Paris I, 2010, p. 25-26.

Paulo Washington Luís. Rossi, talvez não naquela ocasião, mas no depoimento a Maria Rita Galvão¹⁴, sabia que inaugurava, com aquela proposta, uma forma de contar a propaganda oficial por meio do cinema em São Paulo. Fora isso, nem Fábio Prado, prefeito de São Paulo de quem Rossi recebeu a encomenda de inúmeros filmes, foi lembrado. Talvez fosse mais importante lembrar o *saber-fazer* e os filmes que lhe conferiram fama, do que ater-se à narrativa de uma produção oficial.

Entende-se que os relatos são instrumentos reelaborados pela memória. As memórias publicadas pelo jornalista Paulo Duarte e o fotocinegrafista Benedito Junqueira Duarte auxiliaram no entendimento das relações de poder que envolviam os bastidores do Departamento de Cultura (em âmbito municipal) e o governo federal. O repertório de informações apresentado por eles e outros escritores que registraram as suas memórias possibilitam recordar as reflexões de Pierre Nora esboçadas em *Les lieux de memorie*¹⁵. Nora ressalta a importância dos lugares onde se produzem as memórias e como estas se tornam instrumentos vinculados às práticas políticas. Propõe ainda relacionar cada depoimento ao tempo histórico relatado pelo sujeito e aos lugares onde está situada a memória. Nos depoimentos ou nas memórias publicadas, essas fontes, além das narrativas dos jornais e dos textos literários, ajudam também a compor uma memória social da cidade.

A principal fonte de estudo foram os filmes. Pesquisas apontam que a maior parte da produção cinematográfica brasileira, do período silencioso, desapareceu. As poucas produções que restaram ainda estão em processo de recuperação e restauro realizados, em sua maioria, pela Cinemateca Brasileira.

Mas as fontes primárias que relatavam o cotidiano da produção, como relatórios internos das produtoras, material de divulgação e financiamento, cartazes, fotografias e, principalmente, os filmes constituem registros fragmentados, mutilados, desconexos ou para sempre perdidos!

Durante a pesquisa, buscou-se identificar nos filmes disponíveis e analisados qualquer registro que pudesse ser associado à sua produção, mesmo que indiretamente ou por analogia com outros filmes ou fontes. A leitura do trabalho de Carlos Roberto de

¹⁴ Depoimentos publicados nos livros: **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975 e **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Civilização Brasileira. Embrafilme: 1981. Ambos de Maria Rita Galvão.

¹⁵ Parte deste estudo de Pierre Nora foi traduzido no Brasil com o título: *Entre Memória e História – a problemática dos lugares*, pela professora Yara Aun Khoury e publicado em Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados da PUC-SP. São Paulo, 1981.

Souza¹⁶ foi fundamental para entender o trabalho técnico e histórico da Cinemateca Brasileira naquilo que tange à restauração e à conservação dos filmes ali depositados. Boa parte dos filmes sonoros, ao serem transpostos de película para VHS ou DVD, não conseguiu restabelecer o som à imagem. Às vezes, muitos filmes que foram restaurados dispunham das “bandas” filmicas, mas não das sonoras e vice-versa, restando, portanto, as inferências a serem realizadas pelos pesquisadores, a partir de imagens vistas, muitas vezes sem locução, quando originalmente havia. Mesmo assim, enxerga-se a potencialidade dessas imagens, além do uso cultural, social e político de um dado momento da história de São Paulo e do Brasil que elas expressam.

A pesquisa nos diversos arquivos institucionais proporcionou identificar documentos que auxiliaram na percepção dos bastidores do poder público e os conflitos em torno da elaboração de projetos para o cinema. Aliado aos filmes foi feita uma intensa pesquisa a dois setores da Cinemateca Brasileira. No primeiro, pesquisaram-se, na Biblioteca Paulo Emílio Sales Gomes, livros específicos sobre cinema, catálogos e folhetos de mostras de cinema, certificados de censura dos filmes analisados, além de reportagens específicas, publicadas em jornais e revistas. Neste espaço, foram dedicadas horas a fio para o visionamento de todos os filmes analisados na pesquisa. No segundo setor, no laboratório de fotografia, com o auxílio dos técnicos de iconografia, foi possível identificar filmes do período, visualizar os negativos em mesa enroladora, além de selecionar fotogramas dos filmes.

Uma pesquisa no Arquivo Histórico Municipal de São Paulo possibilitou descobrir que a produção fílmica realizada pela Prefeitura Municipal de São Paulo, durante o período analisado, está sob tutela da Cinemateca Brasileira. Está se falando dos filmes de B. J. Duarte. As séries fotográficas de Duarte, algumas analisadas na tese, estão sob a responsabilidade do Arquivo Histórico Municipal.

Destaca-se a pesquisa documental realizada no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas nos fundos “Gustavo Capanema” e “Oswaldo Aranha”. Foram analisados documentos que abordavam temas referentes ao cinema educativo, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Memorandos, correspondências,

¹⁶ A tese de Carlos Roberto é antes de tudo um referencial teórico e político para intensificar o trabalho que vem sendo desenvolvido nesta instituição praticamente desde o incêndio da antiga sede, ocorrido em 1957. Entre percalços e impedimentos de ordem política e econômica, os filmes que compõem parte desta análise começaram a ser restaurados a partir da década de 1990. SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de Doutorado. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio. Escola de Comunicação e Artes-ECA, USP. 2009. O autor é pesquisador da Cinemateca Brasileira.

relatórios foram analisados. Mas somente a documentação que envolvia os filmes ou as temáticas abordadas foi utilizada na tese. Assim como na pesquisa realizada para o Mestrado, foram consultados os fundos documentais do Ministro Oswaldo Aranha, que traziam diversas fontes produzidas pelo *Office - O Departamento Interamericano* - durante a Segunda Guerra Mundial.

As fotos de Benedito Junqueira Duarte, publicadas em 1945 no relatório produzido pelo prefeito Prestes Maia e em 2007 no álbum *O Caçador de imagens*, forneceram uma direção para compreender o diálogo entre fotografia e cinema. Esse fotocinegrafista travou um importante diálogo entre essas duas linguagens para montar os filmes produzidos por ele para a Prefeitura Municipal de São Paulo. Foi possível, assim, traçar uma analogia entre fotos da cidade e fotogramas dos filmes. Ainda no âmbito da produção da municipalidade paulista, pesquisaram-se na Biblioteca da PUC-SP várias edições da Revista do Arquivo Público Municipal, a fim de identificar projetos, concepções e pareceres da Prefeitura que envolviam o Departamento de Cultura durante os gestores Fábio Prado e Prestes Maia.

Pesquisaram-se na Biblioteca Municipal de São Paulo os jornais impressos, citados anteriormente. As revistas *Cinearte* e *Scena Muda* foram digitalizadas e encontram-se disponíveis na base de dados da Biblioteca Digital Lasar Segall. O periódico *Cultura Política* foi pesquisado no Arquivo Público do Estado de São Paulo. Alguns dos artigos analisados debatiam as concepções teóricas que fundamentaram diversos projetos políticos e culturais do governo Vargas. Ainda nesses artigos foram publicados relatórios anuais que detalhavam os gastos, distribuição e temas abordados nas edições do *Cine Jornal Brasileiro*. Esse material serviu como fonte para obter dados numéricos que pudessem indicar o alcance da distribuição dos filmes, durante o período analisado. Alguns vestígios identificados em jornais e revistas informam que a maioria deles foi exibida em uma ou duas salas de cinema, à exceção do *Cine Jornal Brasileiro*. Infelizmente a pesquisa não dispõe de dados para mensurar o impacto da recepção. Por outro lado, associando o número limitado da distribuição, particularmente dos filmes produzidos em São Paulo, cabe a pergunta: até que ponto, em São Paulo, houve uma propaganda política de massa se o alcance dos filmes no cinema era limitado?

No processo de pesquisa e estudo da historiografia, a problemática definiu-se à medida que se questionavam também os construtos, as idealizações e as assertivas em torno de ideias estabelecidas nos filmes estudados. Muitas dessas produções forneciam interpretações sobre temas associados à urbanização, modernização da capital,

arquitetura, obras públicas relacionadas a gestores, equipamentos urbanos, inaugurações, história da cidade de São Paulo, mitos e heróis, fatos, revoltas e religião.

Nesse período, muitos estudiosos refletiram sobre a formação da cidade de São Paulo, com base nas funções sociais e econômicas que ela desempenhava em relação ao país. Dessa forma, procurou-se traçar uma metodologia que pudesse identificar e analisar de que modo as memórias sobre São Paulo (literatura, fotografias, jornais e, sobretudo, os filmes *não ficcionais*) transformaram-se em documentos. E, em seguida, como esses documentos e os diferentes discursos converteram-se em monumentos.¹⁷

A tese encontra-se aliada à interpretação das imagens e da história do cinema brasileiro, por meio da contribuição de autores como Maria Rita Galvão, que discute o cinema paulistano produzido nas primeiras décadas do século XX, em meio “*ao ponto de encontro*” da burguesia industrial com as camadas populares, particularmente, os imigrantes. Os objetivos de Maria Rita estão próximos, à medida que foi feita uma retomada do início da produção de filmes produzidos (ou das notícias sobre esses filmes), a partir do final da década de 1920. Interessou, em particular, a produção específica dos chamados *cavadores* (Gilberto Rossi, José Carrari, Menotti Del Picchia, entre outros). (GALVÃO: 1975; 1982).

As investigações de José Inácio de Melo e Souza indicam uma vasta produção de cinejornais governamentais, principalmente do *Cine Jornal Brasileiro*. O autor destaca que o DIP teria produzido 146.184 metros de películas fílmicas, sendo que 91.495 foram restauradas pela Cinemateca Brasileira durante as décadas de 80 e 90. Esse trabalho possibilitou o entendimento dos aspectos referentes à produção e distribuição dos cinejornais. (SOUZA, 1990; 2003)

Segundo o pesquisador Rubens Machado Jr, “*a soma de cinejornais, ficções e documentários que sobreviveram*” não formam “*um quadro harmônico, sem tensões ou contradições internas, sem visões entre si discrepantes da cena urbana*”. A contribuição desse pesquisador possibilitou identificar, em sentido oposto, os discursos omitidos, sobretudo as tensões sociais que não apareciam nos filmes documentais, particularmente aqueles produzidos por B. J. Duarte. (MACHADO: 2004, p. 458).

As reflexões do professor e pesquisador Jean-Claude Bernardet, inicialmente no livro *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, se destacam nos estudos que

¹⁷ Michel Foucault tornou-se singular ao propor identificar como a determinação das condições de construção do filme é tomada como acontecimento monumental do poder institucional em São Paulo, FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

debatem a produção historiográfica do cinema brasileiro. A tradicional história do cinema brasileiro teria elaborado uma narrativa com base na preponderância do filme de ficção, visto como sustentáculo da produção cinematográfica. Dessa forma, propõe-se reelaborar análises, observando a criação de uma tradição fílmica em torno também dos *não ficcionais*, objeto de estudo desta tese. (BERNARDET: 1978; 1979; 2008)

O esforço desta tese foi entender também, por meio da historiografia, um conjunto de representações associadas nos filmes institucionais, constantemente à cidade, nas décadas de 1930 e 1940. A principal delas foi entender os construtos históricos que ligaram o paulista empreendedor da capital, pós-conflitos de 32 ao bandeirante desbravador do período colonial.

A produção sobre o bandeirismo paulista do século XVIII (iniciada por Pedro Taques de Almeida Paes Leme e Frei Gaspar da Madre de Deus) foi ampliada no final do século XIX por meio das narrativas e imagens produzidas pelo *Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* (IHGSP) e Museu Paulista. Novas representações foram elaboradas na medida em que fatos políticos ocorriam na cidade de São Paulo. Como durante as comemorações do Centenário da Independência em 1922, a Revolução Constitucionalista de 1932, o IV Centenário de São Paulo em 1954.

Além disso, houve uma ampla produção a partir dos anos de 1980, que discutiu os aspectos políticos e ideológicos das narrativas que confirmaram o fortalecimento do “mito paulista” em torno do bandeirante. Nesse aspecto, alguns textos forneceram subsídios e referenciais históricos para entender o bandeirismo e o bandeirante enquanto representações diversas iniciadas a partir do século XVIII.¹⁸

O livro *Por um inventário dos sentidos*, de Antônio G. R. Nogueira, é um dos principais interlocutores desse trabalho, pois forneceu subsídios de debate para entender a atuação intelectual e política de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Aliado a isso, o historiador traçou os caminhos pelos quais trilharam outros intelectuais modernistas analisados nesta tese. Foi possível identificar as motivações que levaram os literatos e homens de cinema, que reivindicaram o modernismo paulista de 1922, a uma atuação direta nas esferas do poder institucional nos anos de 1930 e 1940.

¹⁸ Destacam-se a tese: ABUD, Kátia. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições**: a construção de um símbolo paulista: o Bandeirante. Tese de Doutorado. FFLCH/Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985. GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. SÃO PAULO: Alameda, 2007.

No campo das relações entre a literatura modernista e o cinema em São Paulo na década de 1920, a tese de livre docência da historiadora Maria Inês Borges Pinto tornou-se leitura obrigatória. A sugestão de olhar para a “zona de intersecção” entre as diferentes formas de linguagem, como a literatura e o cinema, orientaram a escrita de algumas reflexões aqui apresentadas. (PINTO, 2002)

Existem diversas pesquisas que analisaram a propaganda varguista no período do Estado Novo. Neste instante, cabe elencar alguns trabalhos que, de algum modo, ajudam na percepção dos impasses e discursos em conflito, em torno da propaganda institucional.

O Estado, na pesquisa, não foi visto como o principal sujeito da produção histórica. No entanto, buscou-se perceber como o poder político institucional desse período pretendia tornar-se, por meio do cinema, instrumento da própria história. A historiadora Maria Helena Capelato, em *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*, se debruçou sobre a propaganda política empreendida durante o Estado Novo, que pretendia formar uma imagem harmonizada de Brasil. Capelato vai avaliar a função de diversos meios que contribuíram com vários projetos políticos para formular uma imagem ideal do governo, circunscrita a uma “*sociedade unida e harmônica*”. (CAPELATO: 1998, p. 284)

E por fim, os estudos de cidade empreendidos por Antônio Arantes contribuíram para localizar, no mapa social, a posição de diversos grupos e a relação com a cidade. Tal concepção forneceu as bases para reconstruir o trabalho e as referências espaciais do cinegrafista Benedito Junqueira Duarte. O cinegrafista *projetava*, nos filmes e fotos, a cidade. E as conceitos e representações desconstruídos por Arantes auxiliaram na compreensão das paisagens modernas elaboradas por B. J. Duarte.

As preocupações urbanísticas e arquitetônicas do professor Cândido Malta Campos forneceu subsídios para abordar a construção da espacialidade urbana em São Paulo no período analisado. A pesquisa de Campos fornece elementos para problematizar as transformações urbanas colocadas em prática (por meio dos mais diversos instrumentos de intervenção) por diferentes gestores do município de São Paulo. Coube a interlocução com as questões propostas por Campos, acerca do desvendamento dos projetos de urbanização e engenharia dos prefeitos Fábio Prado e Prestes Maia, os quais foram abordados diretamente nesta tese.

O eixo central da tese perpassa pela apreciação histórica de filmes que mostraram a capital paulista nas décadas de 1930 e 1940, produções encomendadas aos

cinégrafistas (estrangeiros ou nacionais) ou realizadas pelo governo, nos departamentos incumbidos da propaganda política, em âmbito local e no plano federal. Esse eixo está apoiado em três capítulos. Cada capítulo discute o processo que envolve a produção dos filmes e a atuação dos sujeitos sociais envolvidos, partindo das diferentes temáticas que perpassam o eixo central apresentado.

No primeiro capítulo foram esboçados os artifícios que permeavam o diálogo entre literatura modernista dos anos de 1920 e 30 e o cinema produzido em São Paulo. Buscou-se identificar os diferentes modos como alguns literatos do modernismo paulista aventuraram-se no campo cinematográfico da época. Relacionado a isso, analisou-se uma série de críticas de cinema e a produção historiográfica (sobre o período) que tratavam dos diversos aspectos que envolviam os filmes paulistanos. Procurou-se ainda entender as relações entre o cinema desenvolvido pelos nacionais, ligados ao modernismo e os imigrantes, considerados pioneiros na atividade cinematográfica paulista. O marco temporal do capítulo se encerra na década de 1930, mais especificamente com os acontecimentos que se desdobraram a partir da chamada Revolução de 1932. Analisaram-se alguns filmes, encomendados pelo poder público, que retrataram os conflitos entre *constitucionalistas e legalistas*. Assim como outros, que retomaram a figura do bandeirante, comparando-a ao soldado dos campos de batalha ou aos novos grupos políticos que ascendiam em âmbito local e estadual.

O segundo capítulo adentrou na análise formal e histórica dos filmes de propaganda institucional produzidos por Benedito Junqueira Duarte, quando este era técnico de iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, nas décadas de 1930 e 1940. Por meio da apreciação de alguns filmes e fotografias foi possível estabelecer conexões temáticas e discursivas sobre a cidade. Os filmes de B. J. Duarte apresentaram temas de grande interesse da Prefeitura, no que se refere à relação entre imagem, educação, lazer, saúde e bem-estar social. No âmbito da produção e dos bastidores, eles refletiam diferentes práticas políticas que envolviam disputas de sucessão na municipalidade paulistana. As imagens em movimento, sobretudo procuraram relacionar as continuidades, destacando as diferenças da paisagem urbana, tendo como referência política os projetos das administrações públicas à época das filmagens. Cada realização, fotográfica ou fílmica, trazia elementos novos que seriam retomados nas imagens posteriores. Os recursos de sobrepor mapas, gravuras e fotos em sequências fílmicas foram utilizados por B. J., muitas vezes para evidenciar mudanças e

continuidades em um mesmo filme. Independente do uso para qual se destinava essa produção, a contribuição de B. J. Duarte garantiu um lugar na cinematografia paulista.

O terceiro capítulo decompôs algumas edições do *Cine Jornal Brasileiro* para identificar as mais diferentes representações de São Paulo durante o Estado Novo. As imagens dos *cines* foram confrontadas com outras fontes, como cartilhas, fotos, relatórios e textos de época. Para comparar a propaganda institucional do Departamento de Imprensa e Propaganda, via DIP, analisaram-se dois filmes educativos do INCE, produzidos por Humberto Mauro, sobre a cidade de São Paulo. As imagens elaboradas no plano federal, que tratavam especificamente da capital “bandeirante”, assinalavam para os diferentes conflitos e negociações entre os projetos municipais e regionais, muitas vezes apropriados pelo discurso oficial federal.

Os eventos que marcaram a Segunda Guerra Mundial contribuiriam também para a realização de imagens em movimento sobre a cidade. Pesquisou-se a produção que envolveu o filme **SÃO PAULO** (1944), além da própria análise das imagens. Também foi foco da atenção **BRAZIL GETS THE NEWS** (1942). Ambos os filmes, financiados pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*,¹⁹ foram imprescindíveis para compreender as relações entre Brasil e Estados Unidos durante esse período. E nesta relação estava a cidade de São Paulo, desenhada pelo cinema norte-americano, como a “*grande civilização da América do Sul*”.

A trajetória dessa pesquisa procurou questionar nos filmes as percepções naturalizadas da cidade de São Paulo, enquanto um cenário de paisagens sem conflito e harmônicas. Foi possível, na contramão daquilo que está nas imagens dos filmes e nos escritos, refletir sobre as disputas de poder entre grupos, intelectuais e políticos, em torno de interesses em relação à cidade. Além disso tornar público e visível a importância da documentação fílmica do período silencioso brasileiro. Porém, o estudo destes filmes sugere uma contribuição para a história do cinema produzido sobre São Paulo e as diversas narrativas da cidade.

¹⁹ É a denominação para o *Office*, o escritório norte-americano que atuou em diversos países, durante a Segunda Guerra Mundial, fortalecendo as relações interamericanas.

CAPÍTULO 1

O MODERNO, O ESTRANGEIRO E O BANDEIRANTE NA CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS DE SÃO PAULO NOS ANOS DE 1930.

1.1 – A INTELLECTUALIDADE MODERNISTA E A PRODUÇÃO DO CINEMA EM SÃO PAULO.

Desde as primeiras décadas do século XX a capital de São Paulo pretendia alcançar “ares de metrópole”. Como uma cidade em franco crescimento financeiro, em decorrência da diversificação do trabalho, da circulação de capital e de novas tecnologias, a cidade atraiu multidões do Brasil e do mundo. As riquezas acumuladas pela produção e exportação do café foram destinadas para o desenvolvimento de equipamentos urbanos que procuravam atender uma demanda cada vez mais exigente e consumista.

A partir dos anos de 1920, os temas do “progresso” e da “modernidade” tornaram-se habituais nos textos de jovens intelectuais, na literatura, nos jornais, nas revistas ilustradas e de cinema, além dos discursos proferidos por políticos. O desenvolvimento dos meios de comunicação com o aumento da circulação de jornais e revistas provocou mudanças radicais e a propagação de ideias diversas, com forte influência de movimentos e correntes intelectuais da Europa. Revistas como *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, produzidas em São Paulo, mostravam nas fotografias todo o *glamour* de alguns espaços de sociabilidade europeia, carioca e paulistana.²⁰

Foram inauguradas dezenas de salas de cinemas luxuosas, entre os anos de 1920 e 1950, no chamado “centro novo” da capital paulistana, localizado nas imediações da Praça da República e Largo do Arouche. Esse período representou o auge da “Cinelândia Paulistana”²¹, com prédios imponentes, ao lado de uma ampla avenida, a São João, que foi inaugurada para dar passagem aos ônibus e carros que circulavam em

²⁰ CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em Revista: Catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana. 1870-1930*. São Paulo, 1997.

²¹ Jornalistas, cronistas e memorialistas do período são os personagens da região, das filas em frente aos cinemas e das modificações da cultura urbana em decorrência da apropriação da linguagem e do enredo cinematográficos. Cf: AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo* (1895-1915). São Paulo: Saraiva, 1957; SCHMIDT, Afonso. *São Paulo de meus amores*. São Paulo: Paz e Terra, 2003; ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 1981; SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: SENAC, 2004; ROSENFELD, Anatol. *Na Cinelândia Paulistana*. São Paulo, Ed: Perspectiva, 2002.

direção à região, além de abrigar novos e modernos prédios comerciais e habitacionais. (ALMEIDA, 1995).

Com a ampliação do cinema enquanto lazer, entretenimento e propaganda, o Estado e os setores privados começaram a demonstrar interesses diversos no auxílio e na efetivação da atividade fílmica no Brasil. Desde meados da década de 1920, a produção de filmes em larga escala era considerada a alavanca que a maioria dos homens à frente do cinema brasileiro entendia como necessária para desenvolver a cultura fílmica no país.

Em conjunto com as primeiras produções, debatia-se no meio cinematográfico brasileiro a falta de financiamento e a inexistência de leis que regulamentassem o conjunto da atividade fílmica. No final dos anos de 1920, jornais, como o *Diário da Noite*, destacavam a ausência das condições concretas para a resolução de alguns problemas:

(...) a ganância das grandes empresas distribuidoras, sobretudo após a campanha contra o cinema falado; a falta de operadores mais conscienciosos nos seus trabalhos; a corrupção do meio; e finalmente o grande descaso por parte dos nossos governos.²²

A questão central era “*a pouco conscienciosa produção de filmes*” no país, ou seja, uma atividade ainda incipiente, precária, desorganizada e sem atrativos, segundo o jornal. Destaca-se a “*baixa qualidade*”, além da ausência ou despreparo dos “*operadores*” para filmagem e edição. Segundo o jornal, os operadores filmavam sem critérios, proporcionando o desinteresse de particulares e, sobretudo, do financiamento público da atividade cinematográfica. Dessa forma, percebe-se que os críticos cinematográficos posicionavam-se contrários à maneira como os cinegrafistas (ou operadores, segundo o *Diário da Noite*) produziam os filmes.

Os debates presentes nas páginas das revistas e nos artigos publicados para noticiar a produção cinematográfica no Brasil circulavam, sobretudo, em torno daqueles que dispunham de capital cultural e financeiro.

A *Cinearte* pertencia a Ademar Gonzaga²³, que garantia uma ampla distribuição nacional à revista. Esta se tornou a propagadora de um estilo norte-americano para o

²² Jornal *Diário da Noite*, São Paulo, 3 de dezembro de 1929.

²³ Adhemar Gonzaga (1901-1978) foi criador da revista *Cinearte* e produtor de filmes por meio dos estúdios *Cinédia*, no Rio de Janeiro. Sobre a *Cinédia* e Adhemar Gonzaga, conferir o site oficial da instituição <http://www.cinedia.com.br>

desenvolvimento de uma “cultura fílmica padrão”, que deveria ser adotada pelos cinegrafistas no Brasil.

Os textos pretendiam estabelecer um elo entre produtores e consumidores. Os redatores produziam sinopses das produções do Rio e São Paulo, além de analisarem os aspectos técnicos e estéticos. O trabalho gráfico investia em reportagens e colunas com vastas fotografias atreladas ao crescimento da publicidade em torno dos artistas, basicamente *hollywoodianos*.

O amplo domínio das etapas da atividade cinematográfica garantiria, segundo o discurso da *Cinearte*, uma “oportunidade” para o desenvolvimento das produções nacionais. Os editoriais estabeleciam fórmulas e modelos em torno de vivências forjadas nos ou copiadas dos grandes estúdios de *Hollywood*.

Um dos cronistas da revista era o crítico paulista Otávio Gabus Mendes. Até o início da década de 1930 ele foi correspondente na capital paulista, onde escrevia a coluna “De São Paulo”. Além das críticas de filmes estrangeiros e produções nacionais, Gabus Mendes também comentou aspectos políticos da capital paulista que envolviam elementos da realização cinematográfica. Em artigo publicado em 1929, ele enfatizou a construção de “*mais um arranha-céus no Triângulo*” do centro de São Paulo como um aspecto negativo para a cidade. Por outro lado, não se opôs à inauguração do Cine D. Pedro II, que seria “*o cinema refúgio de São Paulo*”.²⁴

Armando Leal, que substituiria Otávio Gabus Mendes na coluna “De São Paulo”, em meados da década de 1930, era fortemente influenciado pela ideia de que o cinema deveria ser o lugar que refletia valores como civilidade, cortesia e elegância:

Dá gosto ir-se a um bom cinema em S. Paulo [...]. À noite, Cadillacs, Packards ou Stutzs à porta do Cinema. O negrinho de roupa vermelha a abrir as portas da limusine aos casacos custosos de pele e as joias que têm medo dos cofres... Pura elegância! Genuína elegância!²⁵

Sobre as críticas produzidas em *Cinearte* e, durante as décadas de 1920 e 30, em outras revistas especializadas em cinema, a historiadora Sheila Schvarzman destaca o preconceito em relação aos personagens dos filmes e espectadores que frequentavam as salas em São Paulo:

(...) O cronista [da revista] de São Paulo aspira dar ao cinema da cidade o seu estatuto de modernidade, a sua melhor frequência, suas melhores orquestras. Gostaria de elevar a sua qualidade e a do seu público (deixando o

²⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.4, n.199, p. 16, 18 dez. 1929, p. 16

²⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.6, n.293, p. 31-32, 07 out. 1931, p. 31

que considera medíocre para as margens e as populações que entende marginais — operários, interioranos). (SCHVARZMAN: 2005, p.12 e 13)

Com base nas preocupações esboçadas na revista, cabe questionar: como esses temas foram retratados pelos primeiros cinegrafistas que atuavam na capital paulista? Quem eram “as vozes” do cinema em São Paulo nas primeiras décadas do século XX? Os filmes paulistas “posados” de longa-metragem, até o final da década de 1930, também se preocupavam em elaborar enredos que discutissem os conflitos pessoais dos personagens ou fatos cotidianos.

Os produtores e cinegrafistas, durante o chamado “período silencioso”, foram censurados e acusados pela crítica de elaborarem uma visão degenerada dos grandes centros urbanos brasileiros. Por serem estrangeiros, em sua maioria, não se sentiam obrigados de retratar no cinema uma cultura nacional. Filmes paulistas como **DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR** (1922), **VÍCIO E BELEZA** (1926), **DEPRAVAÇÃO** (1926), **O CRIME DA MALA** (1928), entre outros, sofreram a acusação de exibirem práticas como a imoralidade, a criminalidade e a transgressão social.²⁶

O que os “homens do cinema” fizeram foi abordar, nos filmes, problemas presentes no cotidiano das grandes cidades brasileiras. As páginas dos jornais que exibiam a criminalidade crescente, os assaltos e outros atos, classificados, pela crítica, como “imorais”, atestam a recorrência e o interesse do público por essas temáticas.

O poeta Mário de Andrade, desprovido do moralismo de outros críticos, questionava as produções nacionais, tendo como referência a técnica, a atuação e o modo como os filmes eram encenados. Em crítica publicada em junho de 1922, na revista *Klaxon*, sobre **DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR**, produzido no mesmo ano pelo cinegrafista brasileiro José Medina, Mário observa que os atores eram “regulares” e “*pouco fotogênicos de gestos penosamente ridículos*”. Todavia, mesmo destacando os aspectos negativos do filme, o autor de *Macunaíma* reconhece a “*empreitada difícil*” da Rossi Filmes, responsável pela produção, enfatizando o seu (Mário) “*entusiasmo com os progressos da cinematografia paulista*”.²⁷

A revista *Cinearte* destacou em diversas páginas, de várias edições, o papel exercido por filmes e cinegrafistas brasileiros. Em edição do dia 16 de março de 1927,

²⁶ O site da Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.org.br) apresenta críticas controversas dos jornais e revistas sobre esses filmes.

²⁷ Revista *Klaxon*, São Paulo, n. 2, junho de 1922, p. 16.

para promover **TESOURO PERDIDO** (1927), do diretor mineiro Humberto Mauro, a revista aproveitou para homenagear Canuto Mendes de Almeida. O jovem foi colocado no mesmo patamar de Almeida Fleming e Humberto Mauro, que, segundo a revista, surgiram “*aqui e ali, nesse imenso Brasil, esforçando-se pela nossa filmagem*”.²⁸

Canuto Mendes de Almeida era intelectual, filho da elite paulistana e, até meados da década de 1930, dedicou as suas atenções para o cinema. Nos anos 20 contribuiu para a realização do argumento e roteiro dos filmes **DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR** (1922), comentado por Mário de Andrade, e **CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL** (1922), sob a direção de José Medina e o italiano Gilberto Rossi. (SALIBA: 2003, p. 63).

O jovem era reconhecido no meio cinematográfico e artístico, por sua preocupação esboçada com a qualidade das produções fílmicas. Junto com outros intelectuais, estava inserido no debate em torno do cinema voltado para o lazer e a educação. O fruto dessas reflexões foi a publicação do livro *Cinema contra Cinema*, lançado em 1931. Segundo Canuto, seria de grande importância para o cinema que os filmes fossem destinados ao “*trabalho educativo... de imprescindível valor e justeza das imagens*”. (ALMEIDA: 1931, p. 12).

Ele defendeu, durante as décadas de 1920 e 1930, a realização de uma ampla produção de filmes educativos. Para conter os efeitos do “mau cinema”, brasileiro ou estrangeiro, seria necessário um cinema como meio de comunicação para a reformulação de valores sociais. (SALIBA: 2003, p.55-62). Foram conflitos que expressaram o debate sobre as questões teóricas, filosóficas e políticas acerca de uma determinada concepção de cinema voltada para a arte e para a educação das massas.

A educação, o cinema, a literatura começavam a ser pensados como elementos de uma cultura de vanguarda. No mesmo instante em que o processo de enriquecimento e urbanização da capital paulista era intensificado, apresentava-se a cidade de São Paulo como “o lugar dos encontros”, da modernidade, do progresso e do desenvolvimento dessa cultura.

O corpo e o espírito das classes abastadas preparavam-se para, nos fins de semana, consumir os novos símbolos da modernidade: a prática competitiva dos esportes; as corridas automotivas; a música acompanhada por novos ritmos, todos indispensáveis à rotina citadina. O espaço exclusivo da casa cedia lugar aos encontros

²⁸ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro. “*A propósito de Tesouro Perdido e sua exibição*”, v. 02, n. 55, 16 de março de 1927.

em confeitarias, nas salas de concerto e nos cinemas decorados ao estilo europeu. Entre viagens ao exterior ou aos “rincões” do Brasil²⁹, parte da elite econômica e intelectual de São Paulo atualizava-se frente aos novos movimentos culturais europeus e norte-americanos. (SEVCENKO: 1992, p. 33)

Foi a partir dos chamados “anos 20” que houve a ampliação de exposições, ciclos de debates e manifestações artísticas, que representavam os anseios dessa elite intelectual em São Paulo. Alguns já falavam em nome de uma identidade nacional. Eram intelectuais e artistas que se encarregaram de promover encontros onde se discutiam artes plásticas, literatura, música e cinema, como elementos específicos das grandes metrópoles.³⁰

Esses conceitos e representações foram responsáveis por revelar um imaginário que olhava o Brasil sob a perspectiva de São Paulo como o centro das decisões do poder político. Essas discussões foram apresentadas ao público de maneira espetacular, na capital paulista, durante o evento da Semana de Arte Moderna de 1922. O Teatro Municipal de São Paulo acolheu contínuas apresentações artísticas, saraus e conferências. O objetivo dos jovens intelectuais e artistas que promoveram o evento era “chocar” a sociedade conservadora ao apresentarem “novas propostas” e conceitos para as artes no Brasil. Ao mesmo tempo em que confrontavam valores tradicionais da elite paulistana, paradoxalmente, a maioria deles fazia parte dela. Segundo o historiador Francisco Alambert, foram esses personagens que “*renovaram*” e “*demoliram*” as “*formas do passado*”, financiando o evento (ALAMBERT: 1992, p. 43-45).

No entanto, o “grupo modernista” e os objetivos defendidos por Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo³¹ não eram hegemônicos. A origem desses autores, inseridos em diferentes contextos de formação intelectual, além do componente classista, associado à origem

²⁹ Os artistas e intelectuais viajavam constantemente para o exterior em busca de referências. A “Caravana Paulista”, formada por jovens do movimento modernista, também partiu, contudo, pelo interior de São Paulo, Minas e Rio de Janeiro, em busca de um país que eles desconheciam. Olívia Penteado organizou essa viagem para apresentar ao amigo francês, o poeta Blaise Cendrars, aspectos culturais de cidades do interior do Brasil. Cf. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 2005. p. 64-78.

³⁰ Sobre as sociabilidades da elite e das camadas médias paulistanas, cf: GAMA, Lúcia Helena. **Nos bares da vida**. Produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950. São Paulo: SENAC, 1998.

³¹ Listaram-se apenas aqueles nomes que atuaram no campo literário e na produção intelectual.

social, o posicionamento e atuação política foram determinantes na configuração da produção³² modernista de São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930.

Alguns defendiam as bases de uma cultura nacional constituídas no chamado Brasil “rural” como fonte de inspiração para a economia e política. Outros procuravam edificar a imagem de um “Brasil novo” e moderno, onde São Paulo seria o ponto de partida, pois estaria em “plena sintonia” com o ritmo acelerado da vida urbana e industrial (PINTO, 2001).

As diferentes vertentes do movimento modernista foram marcadas pela contradição entre textos e imagens de jovens que defendiam o nacionalismo em detrimento do regionalismo e vice-versa. A historiadora Maria Inez Borges Pinto discutiu as ideias paradoxais produzidas por autores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida nas décadas de 1920 e 1930. Ela destaca que eles buscavam construir uma “nova nação” por meio de uma “nova cultura”. Enquanto alguns se voltavam para as origens e as tradições paulistas, outros estavam preocupados com os valores da urbanidade e civilidade. E de que modo essas ideias foram traduzidas em textos e imagens cinematográficas do período?

Uma das frases mais conhecidas de Guilherme de Almeida, publicada no livro *Cosmópolis*, retrata o encantamento da cidade com as novas percepções advindas das imagens em movimento: “*Porque São Paulo não para numa fotografia, move-se num filme*”. Não foi acaso a comparação da velocidade na cidade de São Paulo com a das representações cinematográficas. Anos mais tarde, ele escreveria críticas de cinema para o jornal *O Estado de S. Paulo*, além de roteiros para filmes.

Guilherme de Almeida escreveu os diálogos e a narrativa do documentário de Willian Gericke, **COMO SE FAZ UM JORNAL** ou **ESTADO DE S. PAULO**, lançado em 1935. Trata-se de um documentário que narra as várias etapas da produção de um jornal diário. As filmagens foram realizadas nas instalações do jornal *O Estado de S. Paulo*. A câmera e a narrativa destacam as imagens da redação, passando pela linotipia, revisão, paginação, estereotipia, impressão, empacotamento e distribuição.³³ A

³² Tomando-se como base para análise a origem social, a formação e o lugar de atuação desses autores, confirma-se a leitura feita por MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

³³ A participação de Guilherme de Almeida na produção do filme **COMO SE FAZ UM JORNAL** (1935) foi identificada no *site* da Cinemateca Brasileira e no Catálogo da Mostra de Cinema Paulista, produzido pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 1997.

revista *A Scena Muda*, em edição de 1942, relembra que esse filme foi a primeira produção “falada” a utilizar o sistema *movietone* no Brasil³⁴.

A revista *Cinearte*, em edição do dia 2 de julho de 1930, cita reportagem do *Diário da Noite*, que afirmava que, com esse trabalho, Guilherme de Almeida “*aderiu ao cinema indígena [local] de cuja existência, durante longo tempo, ele não deu conta, alegando motivos de estética e bom gosto*”.³⁵

Maria Inez Borges Pinto analisa também algumas publicações de Guilherme de Almeida para a coluna “Cinematógrafos”, do jornal *O Estado de S. Paulo*. A historiadora diferencia Almeida entre os cronistas que melhor teria conseguido “*captar a intensidade dessa penetração [dos filmes] na vida social dos cidadãos*”. (...) A “Cinematógrafos” possibilitou refletir sobre os “*novos costumes inaugurados pelo hábito de comparecer às salas de cinema*”. (PINTO, 2002: p. 76-83)

Na esteira da comparação da cidade com os novos ritmos e técnicas, o escritor paulista Antônio de Alcântara Machado, contemporâneo às ideias modernistas, publicou em 1927 o livro *Pathé-Baby*, uma crônica ou um diário de viagens pela Europa. As cidades visitadas pelo distinto jovem, filho da elite letrada e econômica de São Paulo, foram apresentadas, em texto e gravuras, como na projeção de um filme. *Pathé Baby* faz referência à máquina de filmar portátil criada pelo francês Pathé Frères em meados dos anos de 1920.

Das ilustrações, de Antonio Paim, passando pelo título, até os textos das crônicas de viagem, tudo no livro lembra cinema. Não se quer dizer que Alcântara Machado tenha se inspirado nos filmes brasileiros para elaborar a estética de *Pathé Baby*. Afinal, foram as produções europeias e norte-americanas que primeiro encantaram os nossos poetas modernistas.

³⁴ Revista *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 22, n.1121, p. 8-9, 15 set. 1942, p. 08

³⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, ano V, v. 05, n. 227, 2 de julho de 1930.



Imagem de Antonio Paim Vieira, reproduzida da edição fac-similar do livro *Pathé Baby*, de Antônio de Alcântara Machado, 1926.

A historiadora Gláucia Ribeiro Lima³⁶ comparou as crônicas do livro *Pathé Baby* ao filme **SÃO PAULO, A SIMPHONIA DA METROPÓLE** (1929), sugerindo que Machado se apropriou do movimento e da transformação presentes no filme para compor a linguagem literária. Isso soa inverossímil, uma vez que o livro de Alcântara Machado é anterior ao lançamento do filme brasileiro.

Como se trata de crônicas de viagem pela Europa, é mais provável que ele tenha se inspirado nos filmes em exibição nas cidades europeias por onde passou. O autor faz referência direta ao cinema, quando elabora a narrativa de Milão, “*onde a harmonia cabocla põe um cheiro tropical de mata úmida. Como essas figurinhas que a cinematografia norte-americana faz sair do fundo de uma taça ou de uma pupila*”. (MACHADO: 1927, p. 88)

O contraponto das “rodas modernistas” de São Paulo pode ser observado no engajamento e nos textos da escritora paulista Patrícia Galvão. Pagu, como foi ficou conhecida, participou intensamente das discussões propostas pelo movimento, como poeta e desenhista, no final da década de 1920.³⁷

Sob o pseudônimo de Mara Lobo, ela escreveu o livro *Parque Industrial*, publicado em 1933. No romance, a autora debate as condições precárias do cotidiano

³⁶ LIMA, Gláucia A. Ribeiro. **Filmar o mundo, projetar São Paulo**: crônicas de Antônio Alcântara Machado. (1925-1935). PUC-SP, Dissertação de Mestrado, p.93

³⁷ Pagu envolveu-se amorosamente com Oswald de Andrade, casando-se com ele em 1930. Os dois tiveram um filho, Rudá de Andrade.

das mulheres que viviam nos bairros operários de São Paulo, além de denunciar o cotidiano das operárias paulistas, imersas na exploração do trabalho.

Patrícia Galvão identificou no cinema um lugar onde o lazer era vivenciado de modos diferentes pela elite e pela classe operária. “(...) *O teatro Colombo*³⁸, opaco e iluminado, indiferente aos estômagos vazios recebe a aristocracia pequeno burguesa do Brás, que ainda tem dinheiro pra cinema”. Observa-se forte denúncia das contradições sociais latentes nos espaço de lazer do bairro operário do Brás. Marxista, sua crítica foi refletida na militância política, ao ingressar no Partido Comunista Brasileiro, no início da década de 1930. Em outra passagem, ela chama atenção para o diálogo entre duas personagens que discutiam cinema:

- Você viu a Cinearte de hoje? Fala do cinema russo...

- Escuta! Você sabe o que é o comunismo?

- Não sei nem quero saber.

(...)

Na porta [teatro Colombo], o enigma claro de Greta Garbo, nas cores mal feitas de um reclame. Cabelos desmanchados. O sorriso amargo. Prostituta alimentando, para distrair as massas, o cáften imperialista da América.

Mas a massa que não vai ao cinema se atropela no largo em torno da bandeira vermelha onde a foice e o martelo ameaçam. (LOBO: 2006, p. 37; 86)

Pagu toma a revista *Cinearte* para falar do cinema russo, associando-o ao comunismo. Mais adiante, de forma dura, sem concessões, comparou a atriz sueca Greta Garbo a uma prostituta a serviço do imperialismo norte-americano. Dessa forma, Pagu retomou na narrativa literária a crítica dos movimentos de esquerda à expansão dos valores e da dominação econômica dos Estados Unidos. Percebe-se que a autora instrumentalizou as representações do cinema para ironizar o cotidiano da pequena burguesia do Brás. Destaca, sobretudo, a resistência da massa, que se organizava em frente ao cinema, no largo e nas praças do bairro. É possível identificar na autora uma preocupação em registrar por meio da literatura da época, a pressão social que a organização operária anunciava em São Paulo.

³⁸ O Colombo era um cineteatro localizado no bairro do Brás, na região central da capital.

1.1.1 Menotti del Picchia: Escritor, Produtor e Roteirista

O poeta Menotti del Picchia se aventurou diretamente na produção de filmes e escreveu argumentos e roteiros para filmes de Victor del Picchia, durante as décadas de 1920 e 1930. **DENTE DE OURO** (1923), **VÍCIO E BELEZA** (1926), **ACABARAM-SE OS OTÁRIOS** (1929), **MESSALINA** (1930), **ALVORADA DE GLÓRIA** (1931) foram alguns exemplos.

O poeta produziu roteiros de alguns “naturais de propaganda” ou documentários, filmes institucionais da década de 1930 e 40, encomendados pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Segundo a revista *Cinearte*, Menotti del Picchia, no final da década de 1920, já apresentava alguma “*compreensão de cinema*”. A revista destacou, ainda, que “*ele foi do cinema antes de ser escultor, poeta, pintor e deputado estadual*”.³⁹

Ele narrou, em um livro publicado na década de 1970, parte da sua experiência como produtor cinematográfico em São Paulo, durante os anos 20. Junto com o irmão, José del Picchia, fundaram uma produtora, a *Independência Filme*, sediada na rua Asdrubal Nascimento, no bairro da Bela Vista, na capital paulista. No relato, destacou que “*sete cinematografistas com máquinas de prênsa, quase todas ‘Debry’ e outras ‘Pathé’, filmaram o progresso de São Paulo na sua metrópole e no interior*”. (DEL PICCHIA: 1972, p. 100-101).

Com essas palavras, Del Picchia, indiretamente, assumia a atividade de “cavador”, rechaçada pela crítica nacional. Destacou, ainda, que, graças à empreitada cinematográfica, ele e o irmão foram os responsáveis pela “*moderníssima indústria*” paulista, “*da qual, com Carrara e Rossi*”, foram pioneiros. Ou seja, Del Picchia não se intimidou ao incluir-se na lista dos primeiros produtores de filmes em São Paulo, ao lado de nomes reconhecidos como Gilberto Rossi.

No capítulo do livro em que descreve a experiência com a *Independência Filmes*, Menotti narra um episódio de “cavação”, em que recebe a encomenda de um filme sobre a fundação e “*o estado atual*” da cidade de Presidente Prudente. O personagem principal era o coronel Goulart, “*desbravador e fundador*”. O filme, segundo o poeta, destacava os aspectos agrícolas da cidade, as árvores e as imensas lavouras de café, em torno de um discurso do desbravamento da região. A “fita” fora ainda traduzida para o francês, inglês e italiano, conforme solicitação do contratante,

³⁹ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro. Colunista de São Paulo, ano IV, v. 04, n.149, 1929.

cujo nome não foi mencionado. A mesma história foi contada por ele à historiadora Maria Rita Galvão. (DEL PICCHIA: 1972, p. 102-104); (GALVÃO: 1975, p.253-254);

Mas o roteiro de maior destaque de Menotti del Picchia foi o texto do filme **ALVORADA DA GLÓRIA** de 1931. Dirigido por Victor del Picchia, o filme, silencioso, tem 55 minutos e foi sincronizado com música durante a montagem. Amplamente divulgado pela imprensa paulista da época, narrava a história de amor entre Nilo e Lígia, em tempos de guerra.

As primeiras imagens começavam com a exibição do letrero: *“Na luta entre irmãos não há vencidos nem vencedores porque na elaboração dos destinos de uma Pátria não cabem humilhações. Sejam a Paixão e a Bravura dos nossos patrícios estímulo para todos viverem doravante em paz”*.

A “paixão” entre os personagens e a “bravura” dos soldados paulistas são os temas retratados no filme. “A luta entre irmãos”, à qual se faz referência no letrero inicial, diz respeito aos conflitos armados que envolveram São Paulo e outros estados da federação durante os anos de 1924 e 1930, respectivamente.

A primeira sequência mostra o encontro entre o casal, Nilo e Lígia, na piscina do *Clube Paulistano*⁴⁰, primeiro indício de que se tratava de uma história entre jovens da elite de São Paulo. Concomitante à história de amor, as legendas apresentavam o pano de fundo político do romance: *“naquele tempo reinava entre o povo um surdo descontentamento. Fervilhavam boatos. A oposição fulgurava nos jornais”*. Os “boatos”, segundo o filme, diziam respeito ao clima de conspiração política que antecedeu o movimento armado de 1924 em São Paulo.

Os militares Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa lideraram as tropas paulistas na promoção de uma tomada do poder local e, posteriormente, federal. Iniciava-se em São Paulo, e em outros estados brasileiros, um conflito armado composto por centenas de militares insatisfeitos com a centralização política do presidente da república, Artur Bernardes, que pertencia à oligarquia paulista.⁴¹

⁴⁰ Segundo informações do site do *Paulistano*, a iniciativa de fundar um Club Atlético, no início do século XX, partiu de *“paulistanos que queriam um clube que incentivasse a prática de esportes e que pudesse ser frequentado por suas famílias. Na virada para o século XX, as agremiações da cidade eram redutos quase que exclusivos de imigrantes e seus filhos”*. O Club precisava de uma sede esportiva. Antônio Prado Júnior convenceu sua avó, Veridiana Prado, a proprietária, a alugar o local para sediar as futuras atividades esportivas. Disponível em: <http://www.paulistano.org.br/historia.html>. Acesso em: 4 jul. 2011.

⁴¹ Sobre os aspectos políticos e militares que envolveram a revolta de 1924, em São Paulo, cf: BORGES, Vavy Pacheco; COHEN, Ilka Stern. “A Cidade como palco: os movimentos armados de 1924, 1930 e 1932”. In: PORTA, Paula. (org.) **História da cidade de São Paulo**. A cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.293-308.

No filme, o personagem Nilo estava envolvido com a insurreição dos quartéis e foi para o campo de batalha. A produção do filme reproduziu os campos de ação, destacando imagens de homens feridos, além de inserir sequências de casas, armazéns e igrejas destruídas em São Paulo, provavelmente filmadas durante os combates em 1924.

O filme não deixa claro, mas se entende que Nilo e seus companheiros, após a derrota do movimento em São Paulo, partiram para o exílio em outro estado, assim como ocorrera com os militares Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa. A sequência que mostra a partida dos soldados paulistas foi filmada na Estação da Luz.

A sinopse publicada pela revista *Scena Muda*, em 8 de dezembro de 1931, após o lançamento do filme, pontuava o fim dos combates de 1924 e o início da revolução de 1930: “*O país se convulsiona de novo. Estamos em terra de exílio, em 1930, onde Nilo e seus companheiros exilados sonham voltar à pátria distante, e onde a lembrança de Lígia exaspera seu coração*”.

Enquanto estão acampados, esperando as ordens para o início dos novos combates, os soldados paulistas liderados por Nilo hasteiam a bandeira nacional. Cantam o hino do Brasil e fazem o juramento. O nacionalismo dos paulistas é evidenciado. Os jovens são mostrados como heróis que renderam sacrifício em nome do Brasil.



Ampliação de fotograma de **ALVORADA DA GLÓRIA** (1931). Sequência do hasteamento da bandeira. O personagem Nilo está à esquerda.⁴²

O filme, produzido e lançado pouco tempo depois das revoltas de 1930, que culminam com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, sutilmente apresentou uma sequência em que se fazia referência, indiretamente, às tropas getulistas. Um soldado

⁴² Fotos reproduzidas do site da Base de Dados da Cinemateca Brasileira.

legalista cantarolava, enquanto um soldado gaúcho, no outro lado do campo de batalha, chamava a atenção do legalista em tom de sarcasmo: “*Camarada, você canta, mas não entoa, venha ouvir o que é uma canção dos valentes dos pampas*”. A sequência termina com a dança e o canto de soldados gaúchos.

O trecho do filme evidenciou, de certo modo, as rixas entre as oligarquias estaduais e os grupos ligados às lideranças políticas de São Paulo e o novo governo “gaúcho” que se instalava após a Revolução de 1930. Essas disputas, segundo a historiadora Ilka S. Cohen:

(...) ora tomava[m] a forma de um confronto entre atores políticos (os oligarcas contra os tenentes), ora entre projetos políticos (nacionalismo *versus* regionalismo; centralização *versus* autonomia) ou, de maneira mais estereotipada ainda, entre identidades regionais (“gaúchos” *versus* “paulistas”), [esses conflitos] diz[em] respeito à única questão que parecia interessar a esses últimos: o domínio do Executivo estadual e, tão importante quanto, o comando sobre seu aparelho policial-militar.⁴³

Em meio aos combates entre “gaúchos” e “paulistas”, Nilo é ferido e, ao ser socorrido por um amigo, entrega-lhe uma medalha para ser levada à Lígia. Novamente, o filme retoma imagens produzidas durante a guerra, como a de uma sequência de ex-combatentes desfilando pelas ruas de São Paulo.

Na última parte do filme, Lígia ouve a voz de Nilo, cantando a música “Lua Branca”. Segundo a sinopse da revista *Scena Muda*: “*ela corre para o jardim. Vê então o seu único amor que veio cantar sob a sua janela*”. Após o beijo do jovem casal, o filme termina com o leiteiro: “*Esquecidos dos ódios passados, irmanados na grandeza presente, a Pátria pede a todos os seus filhos a comunhão sacrossanta dos seus esforços para maior glória e para o crescente prestígio do novo grande e querido Brasil!*”. O filme encerra-se com um discurso de conciliação.

“A face política” de **ALVORADA DE GLÓRIA** não é retomada pela crítica da época. O jornal *Folha da Manhã*, em edição do dia 23 de outubro de 1931, anunciou a exibição de **ALVORADA DE GLÓRIA**, uma película “*que encerra assunto patriótico*”, sem fazer referência alguma aos conflitos retratados no filme. Destaca-se,

⁴³ COHEN, Ilka Stern. “Vida política paulista nas décadas de 1920 e 1930: as revoluções de 1924 e 1932”. Nilo Odalia; João Ricardo de Castro Caldeira (orgs.). In: **História do Estado de São Paulo**. A formação da unidade paulista, vol. 2 República. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UNESP, 2010, p. 286.

apenas, a sessão de exibição, no Theatro *Paramount*, às 10 horas, para autoridades do Estado, com a presença do Dr. Laudo Ferreira de Camargo, interventor federal.⁴⁴

O sucesso do filme veio acompanhado pelo discurso do progresso do cinema brasileiro. Poucos dias depois, o jornal *Folha da Manhã* publicava uma nota anunciando que a *Paramount Filmes* seria responsável pela distribuição de **ALVORADA DE GLÓRIA**. A nota ressaltava a obra como “tipicamente brasileira” e que surpreenderia “os corações brasileiros”. O jornal paulista apresentava a produção como um filme brasileiro, sem destacar regionalidades.⁴⁵

É importante destacar que essas reflexões contraditórias e dissonâncias presentes nas obras dos escritores modernistas ocorreram em meio a um mundo conturbado por rápidas transformações. A cidade de São Paulo, narrada e filmada pelos modernistas, era insaciável por novas representações.

Os filmes e enredos dos Del Picchia, o cinema educativo de Canuto de Almeida, as críticas de Mário de Andrade, o livro-filme de Alcântara Machado, além dos roteiros e dos textos críticos de Guilherme de Almeida contribuíram para a constituição de uma cidade de palavras e imagens em movimento. Toda essa produção até a década de 1930 era sinônimo de trabalho e realização para alguns; atividade crítica para uns; e, sobretudo, “arte” e “contemplação” para a maioria. Tais elaborações propiciam elementos para compreensão de uma história cultural da cidade, durante o período que marcou o “pós 1922” e os conflituosos anos de 1930.

Os efeitos da destruição da Primeira Grande Guerra assombravam o mundo. A crise de 1929 arrasava “antigas e novas” fortunas, no Brasil e em outros países. Os movimentos armados de 1924 e 1930, junto com a ascensão dos regimes totalitários na Europa, causavam incertezas. E tudo isso se estendeu até o golpe de Estado de 1937, no Brasil e os acontecimentos que marcaram a Segunda Guerra Mundial.

⁴⁴ Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, “A exibição, no Cine-Paramount, será dedicada às altas autoridades do Estado e à imprensa”, 23 de outubro de 1931.

⁴⁵ Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, “A Paramount vai exibir um filme brasileiro”, 28 de outubro de 1931.

1.2 – O OLHAR ESTRANGEIRO SOBRE A CIDADE: “POSADOS”, “NATURAIS” E INSTITUCIONAIS DE PROPAGANDA.

Durante as primeiras décadas, a maioria dos filmes produzidos pelos cinegrafistas estrangeiros passava pelos “olhos” dos chamados críticos “eruditos”. Os “eruditos” atacavam “*a exploração comercial do cinema brasileiro*” em decorrência à existência dos “operadores” que insistiam em realizar filmes, sob encomenda, chamados, de maneira pejorativa, de “cavação”.⁴⁶

Ismael Xavier observa o modo como se desenvolveram os componentes dessas teses de fundamento “erudito” em relação ao cinema no Brasil:

A colocação do cinema sob estas etiquetas não deixava de ser conveniente para os praticantes da cultura ornamental: reverenciadores da tradição clássica, devotos de beletrismo como forma de elegância e distinção social, fascinados pelos costumes civilizados, tinham nos auspícios da arte e no modelo industrial de grande envergadura uma forma de tornar mais cultos e respeitáveis seus pronunciamentos sobre cinema. (XAVIER: 1978, p.124)

Os “devotos do beletrismo”, aos quais se refere Xavier, discutiam por meio das críticas, em jornais e revistas, as temáticas, os roteiros e a estética dos filmes nacionais e estrangeiros. Os críticos utilizavam exemplos de “bons filmes”, quase sempre norte-americanos, para apresentar a precariedade técnica, a atuação dos atores, o cenário, o “pobre enredo” e, sobretudo, a falta de distribuidores para as produções nacionais. Ao final das críticas ou reportagens lamentava-se a impossibilidade do nascimento de uma indústria no Brasil em decorrência de tantos problemas.

Adhemar Gonzaga ressalta que a produção de filmes no Brasil, entre as décadas de 10 e 20, ainda era voltada para a realização de curtas, a maioria de publicidade comercial ou “noticiosa”. Segundo o produtor, o avanço quantitativo e “qualitativo” só viria na década de 1930. Até a estrutura da narrativa de “longas”, chamados de “posados”, ainda era muita rígida e compartimentada em episódios. (GONZAGA; GOMES, 1966: p. 58)

Ao longo das décadas de 1910 e 1920, a produção cinematográfica paulista se estabeleceu com base na chamada “cavação”, nos “posados” e “naturais”. É importante destacar que a produção cinematográfica no Brasil do período, como os documentários,

⁴⁶ Filmes identificados às campanhas de propaganda estatal e as efemérides que envolviam autoridades políticas, artísticas e religiosas e as elites locais. Consultar RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

os filmes de publicidade ou propaganda (chamados de *posados* de propaganda), além dos jornais cinematográficos, todos, de algum modo, estavam atrelados ao legado da cavação.

A Revista *Cinearte*, em fevereiro de 1936, destacava o papel da lei de 1932, que obrigava a exibição de um curta-metragem nacional acompanhado por um filme estrangeiro nas salas de todo o país. Incentivava-se a quantidade, mas isso não representou a qualidade dos filmes brasileiros, que á época era:

[...] quase que exclusivamente, composto de curtas apresentações de motivos de nossa terra. A lei obriga a sua inclusão nos programas e daí o incentivo à sua produção – e o operador nacional assesta a sua máquina, focalizando assuntos, procurando atualidades, registrando coisas e costumes, filmando curiosidades.⁴⁷

O artigo enfatiza a produção de curtas-apresentações, que podem ser identificados aos filmes de curta-metragem e/ou cinejornais, que exigiam menor custo de produção. Os assuntos e registros mais retratados nesse período foram a cultura popular, como o circo e o teatro de revista, os fatos policiais noticiados na imprensa, a história e a literatura nacionais, entre outros. A maioria dos filmes brasileiros ficcionais de longa-metragem, os *posados*, produzidos até meados da década de 1930, “reproduziam considerados curiosos” do cotidiano da cidade ou aqueles fatos que repercutiram nas páginas dos jornais.

As preocupações dos críticos e intelectuais que discutiam os rumos do cinema brasileiro estavam voltadas para a necessidade de veicular nas salas nacionais uma produção regular com temáticas “verdadeiramente” brasileiras (XAVIER: 1978, p. 149).

A ideia de “país novo” que superava os aspectos da “velha sociedade colonial” começou a ser transmitida nas telas do cinema oficial, a partir dos anos de 1930, particularmente nos filmes institucionais e documentários. Isso não impediu que a produção artística das associações operárias, de imigrantes, em sua maioria, deixasse de existir e produzir uma cultura teatral e cinematográfica. (GALVÃO, 1981)

A imigração europeia e a força de trabalho nas lavouras de café e nas primeiras fábricas de São Paulo são apontadas por parte da historiografia como marcos do início do desenvolvimento industrial paulista. A exportação do café e o acúmulo de riquezas teriam impulsionado a modernização e a urbanização, construindo o cenário do desenvolvimento capitalista na capital.

⁴⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 433, ano IX, fev. 1936, p. 18.

Antônio Alcântara Machado descreveu São Paulo em meio à diversidade étnica propiciada pela imigração do período colonial, e o posterior aumento de estrangeiros no século XIX. Na abertura do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, Alcântara Machado descreve uma espécie de “ode” à mestiçagem brasileira:

Durante muito tempo a nacionalidade viveu da mescla de três raças que os poetas xingaram de tristes. [...] Logo os machos sacudidos desta se enamoraram das moças “bem gentis” daquela, que tinham cabelos “mui pretos, compridos pelas espáduas”. E nasceram os primeiros mamelucos. A terceira veio nos porões dos navios negreiros trabalhar o solo e servir a gente. [...]O colosso começou a rolar. Então os transatlânticos trouxeram da Europa outras raças aventureiras. Entre elas uma alegre que pisou na terra paulista cantando e na terra brotou e se alastrou como aquela planta também imigrante que há duzentos anos veio fundar a riqueza brasileira. Do consórcio da gente imigrante com o ambiente, do consórcio da gente imigrante com a indígena nasceram os novos mamelucos. Nasceram os italianinhos. O Gaetaninho. A Carmela. Brasileiros e paulistas. Até bandeirantes. E o colosso continuou rolando. (MACHADO: 1944, p. 19-20)

Certas imagens apresentadas pelo escritor cristalizaram-se no imaginário social de São Paulo. O italiano, povo “alegre”, substituiria o povo dos “navios negreiros”, que veio para “trabalhar” e “servir”. Em seguida, o autor retomou a mistura entre o branco português com o índio para exaltar o bandeirante paulista, construtor da identidade brasileira e o “*italianinho*” como o novo mameluco-bandeirante.

São palavras que refletem a literatura, a história e a cinematografia paulistana das primeiras décadas do século XX, que mitificaram o índio, o jesuíta e, sobretudo, o resultado da mistura de povos em São Paulo: o mameluco bandeirante. Para a historiadora Gláucia Ribeiro, Machado representava um discurso que retomava a procedência pobre dos imigrantes, para ressaltar as “origens aristocráticas” dos grupos hegemônicos que atuavam no âmbito político em São Paulo. (LIMA: 2001, p. 153).

Machado e outros desenharam na literatura paulista uma cidade cosmopolita, em decorrência da grande presença de estrangeiros, mas que se mantinha conservadora. As principais mudanças que marcariam essa cidade, a partir do século XIX, teriam ocorrido pela influência do trabalhador estrangeiro, particularmente os italianos.

Todavia, os imigrantes que aportaram nos navios não foram os únicos que contribuíram para a geração de riquezas e para o desenvolvimento da industrialização no país. Igual importância teve a força do trabalho do interior paulista e daqueles que chegaram de caminhão, de todo o país, atravessando as estradas brasileiras que foram abertas em direção a São Paulo.

Por outro lado, trabalhos historiográficos recentes confrontaram essas imagens com as diferenças territoriais (entre campo e cidade), sociais, étnicas e de gênero, como aspectos diversos e conflitantes da modernização excludente paulistana.⁴⁸ Sobre essas diferenças, tão perceptíveis na capital paulista, o historiador Nicolau Sevcenko considerou:

São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, [...] era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (grifos nossos). (SEVCENKO: 1992, p. 255)

O indivíduo, em São Paulo, lutava para “não ser devorado” pela pujança, mas, ao mesmo tempo, “devorava” e apropriava-se dessas imposições. Os habitantes recusavam determinados valores, pois conferiam ao cotidiano uma lógica própria; por outro lado, aceitavam outros “enigmas”, pois também se apropriavam de práticas culturais e tradições estabelecidas.

Alguns imigrantes que enriqueceram com a atividade industrial foram assinalados nas memórias e edificações de São Paulo. Isso já foi demonstrado pela historiografia que discute a imigração em todo o estado. Mas nem todos eram Matarazzos, Crespis, Streets, Gambas, Diederichsens, Lundgrens, Jafets ou Klabins. Esses nomes pertencem a uma pequena parcela da população imigrante, cujas contribuições sociais foram reconhecidas pela memória social, por meio da condecoração de seus nomes em placas de avenidas, monumentos e praças pelo estado afora, conforme já fora constatado nos estudos de imigração em São Paulo.

Até o início da década de 1920, a classe operária urbana de São Paulo era composta por parte significativa de imigrantes estrangeiros. Mas alguns textos, jornalísticos, literários e até historiográficos, por vezes, cristalizaram o imigrante estrangeiro como um dos mais importantes símbolos do trabalho na cidade:

Raramente é mencionada a presença dos não imigrantes nesse processo, especialmente os da parcela pobre da população – os chamados negros, índios, mestiços, pretos, pardos, caboclos, caipiras, mulatos, nativos,

⁴⁸ Conferir as diversas produções historiográficas que tratam desses aspectos. RAGO, 1985; DECCA, 1991; SEVCENKO, 1992; DIAS, 1995; ROLNIK, 1997. Sobre a presença do trabalhador nacional na cidade de São Paulo, no início do século XX, cf: SANTOS, 1998.

brasileiros, os da terra. Ou quando ocorre de serem considerados é de forma quase sempre depreciativa. (SANTOS: 1998, p. 15).

Mesmo assim, para a maioria pobre dessa população, o fato de não terem sido agraciados pelo enriquecimento não era impedimento para a circulação desses sujeitos pelo centro e lugares “restritos” aos mais abastados. A população trabalhadora, pobre, em geral (imigrante ou nacional), desempenhava atividades vistas como inferiores pela elite local, como o comércio e o trabalho nas fábricas. Fora dessas atividades, a maioria engrossava a multidão de trabalhadores autônomos.

Os novos personagens que iriam atuar no “mundo do trabalho” dirigiram-se para as lavouras de café no interior paulista e para a capital, apostando nesses lugares como espaços de novas oportunidades. Assim o fizeram os cinegrafistas imigrantes que filmavam e fotografavam na Europa. Tentaram, no Brasil, prosseguir com o sonho de ganhar a vida produzindo imagens. Rossi, Medina, Campos, Capellaro, Lustig, Kemeny, Udihara e tantos outros contribuíram para a construção das imagens cinematográficas de São Paulo desde meados da primeira década do século XX. (GALVÃO, 1975)

Entre o final da década de 1920 e a segunda metade dos anos 40, parte significativa da produção do cinema paulistano constituiu-se na edificação das imagens da modernização de São Paulo. As representações fortaleceram discursos de uma metrópole do progresso, da pujança do capital, do empreendedorismo e do trabalho de seu povo.

Em meados da década de 1940, o jornalista Pery Ribas relembrou, em artigo da revista *Scena Muda*, a simbologia do bandeirante, para demarcar a liderança da cinematografia paulistana no cenário nacional:

[...] há de ter lugar de destaque como um dos estados que maior número de tentativas fizeram para a implantação da nossa cinematografia, o estado de São Paulo. [...] foram inúmeros os filmes, ora em estúdios improvisados, ora em instalações próprias, na fase em que a tela não falava. Alguns dos pioneiros de nosso cinema, qual mais trabalharam para que a cinematografia brasileira se tornasse uma realidade – Capelaro, Medina, Rossi, Fagundes – para citar apenas quatro foram fundamentais para o cinema paulistano... Assim se São Paulo não conseguiu criar o nosso cinema nos dias áureos do silencioso, apesar dos esforços dos seus pioneiros, realizar-se-á, ao que parece dentro em breve. É o que desejamos sinceramente. O grande estado bandeirante prestará, outro valioso serviço ao Brasil...⁴⁹

Alguns dos “pioneiros” retratados por Pery Ribas eram imigrantes europeus que trouxeram para o Brasil os primeiros saberes sobre a produção de filmes. Segundo

⁴⁹ Pery Ribas, para a coluna “De São Paulo”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.24, n.35, p. 3, 29 ago. 1944.

Ribas, esses “pioneiros do cinema brasileiro” foram os responsáveis pela implantação da cinematografia paulista, mas não pelo seu desenvolvimento. Ao final do artigo, retoma-se a imagem do bandeirante para demonstrar o dinamismo desses homens que, no passado recente, revelaram uma experiência capaz de inserir o cinema paulista em um lugar de destaque na produção nacional.

Ao “*que parece dentro em breve*” a cinematografia brasileira seria surpreendida pela fundação da Vera Cruz, em 1949, com um empreendimento cinematográfico paulista. Mas no início da década de 1940, quão significativa era a produção ficcional paulistana para Ribas fazer essa afirmação? Os números indicam que era pequena. E por que ele retrata uma evolução da produção, entre o período silencioso até 1944, data da publicação do artigo?

A historiadora Maria Rita Galvão considera que a produção cinematográfica em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais dispunha basicamente da atuação de estrangeiros, principalmente italianos, pois não se tinha ainda a tradição da formação do ofício no Brasil. Essas experiências logo contribuiriam para a ampliação da indústria cinematográfica brasileira. (GALVÃO: 1975, p. 30-50)

Assim pode-se identificar uma reafirmação do discurso do crítico na tese da historiadora Maria Rita Galvão sobre a contribuição dos imigrantes para o início da cinematografia paulista. De certo modo, ela está afinada com o mesmo ponto de partida de Pery Ribas. Apesar de o crítico não ter a capacidade de antever, conforme proposto, a implantação de técnicas e de novas experiências, o desenvolvimento da indústria cinematográfica do estado seria realizado apenas com a Vera Cruz.⁵⁰ É possível que Ribas estivesse de olho em outra produção não ficcional, mas significativa, sendo desenvolvida em São Paulo.

Jean-Claude Bernardet aponta que “*os imigrantes italianos que filmavam em São Paulo não puderam deixar de ter contatos com meios operários, com as associações de socorro mútuo, com grupos favoráveis ao anarquismo*”. (BERNARDET: 1979, p. 26). Fato esse que favoreceu a circularidade de experiências e referências entre os imigrantes cinegrafistas e os imigrantes operários, geralmente trabalhadores de fábricas ou do comércio.

⁵⁰ Maria Rita Galvão pesquisou as relações entre a experiência dos imigrantes “pioneiros” com o investimento financeiro da burguesia paulista e a consequente fundação da Vera Cruz no final dos anos de 1949. Ver GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Civilização Brasileira. Embrasilme: 1981.

Mas não só italianos auxiliaram na elaboração das primeiras imagens da urbe paulistana. Em 1927, foi realizado o filme **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO**⁵¹ pelo japonês Hikoma Udihara, porém pouco retratado na historiografia que debate a realização pioneira do cinema paulista. Hikoma Udihara filmou silenciosos entre os anos de 1927 e 1962. Ajudou a fundar núcleos de imigração japonesa no interior paulista e paranaense. Mudou-se para a cidade de Londrina, no estado do Paraná, onde realizou dezenas de outros filmes. (CESARO, 2007)

O filme silencioso apresenta, do alto de um prédio, os casarões e edifícios do centro de São Paulo. Udihara destaca as construções da região do vale do Anhangabaú, antecipando uma tendência das filmagens panorâmicas de São Paulo. Os elementos arquitetônicos evidenciados foram o viaduto do Chá e o Teatro Municipal. Uma preocupação do cinegrafista foi focalizar os pedestres atravessando as ruas, cruzando no meio de automóveis e bondes em movimento.

O filme também evidenciou o movimento dos bondes paulistanos. Os bondes elétricos de São Paulo, abastecidos pela companhia de energia elétrica inglesa *Light and Power*, eram vistos, até meados do século XX, como símbolos de modernização, comparada a um período em que predominavam o transporte a cavalo. Em 1924, os bondes ganharam o auxílio de um novo veículo, o auto-ônibus. (SÁVIO, 2002).

Novas sequências perseguem as lojas próximas ao Anhangabaú. Há um foco no prédio do *Mappin Stores* e nas vitrines da praça do Patriarca, para enfatizar o comércio do centro. As lojas do centro representavam um fascínio para aqueles que atravessavam as ruas do “Triângulo”, adentravam e usufruíam suas atrações.

A revista carioca *O Cruzeiro* publicou, em 28 de outubro de 1933, o artigo “Sob os ângulos do Triângulo Paulista”, retratando o significado de algumas ruas do centro para os moradores da capital paulista:

Ruas Direita, 15 de Novembro [antiga Rua Imperatriz] e São Bento: eil-o passando à posteridade, na convicção bastarda dos Piratininganos. As mais velhas ruas da cidade! As vovós da antiga cidadezinha que Anchieta, ali no Largo do Palácio, resoluto, fundou no anno da graça de 1554. [...] o Triângulo em São Paulo foi tudo e continua a ser tudo [...]foi e continua a ser feudo de dynastias e dynastias. Assim o conhecem todos: velhos e moços.⁵²

A reportagem retomou referências e simbologias históricas sobre a cidade. Relacionou o lugar onde se desenvolveram as ruas do “*Triângulo*” ao lugar das antigas

⁵¹ Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=97439&c=15>>. Acesso em: 15 jul. 2009. O filme está disponível na Cinemateca Brasileira.

⁵² Foi mantida a grafia original do texto.

tribos “*bastardas*” dos Tupinambás e Tupiniquins, que foram convertidas a partir da Missão de aldeamento dos padres jesuítas. Segundo o artigo, a pequena vila pagã de Piratininga (em tupi, “peixe seco”) teria evoluído para a “*cidadezinha*” colonial e cristã do padre Anchieta. A referida evolução histórica da cidade é retomada *n’O Cruzeiro* para discutir a memória do triângulo, onde se desenvolveu a cidade. Contribuiu também para fortalecer o uso e a apropriação daquelas ruas, enquanto espaços do comércio e da circulação financeira em São Paulo.

Em **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO** apresentam-se grandes luminosos e letreiros das lojas do “centro velho”. As imagens representam um importante indício da publicidade em torno das mercadorias, nacionais e importadas, além dos mais variados serviços que se expandiam. Posteriormente, os recursos da propaganda “invadiram” outros filmes sobre São Paulo. *Mappin Stores*, *Santista*, entre outras lojas, “adquiriram vida” por meio das imagens veiculadas no cinema.

O filme também mostra calçadas de paralelepípedos, assim como automóveis “cortando” as ruas estreitas. As reminiscências do período colonial são identificadas em algumas casas de taipa próximas à ladeira de São Francisco. Mas o olhar do cinegrafista não é só para o passado colonial. Ele está preocupado também com as crianças descalças que sobem as ruas íngremes próximas ao largo.

A foto a seguir compõe o último plano-sequência em que Udihara acompanha as crianças que descem a ladeira em direção à câmera. A foto cortada exemplifica a ausência de enquadramento e foco que acabam impedindo a captação de todos os elementos filmados.



Crianças na ladeira São Francisco.
Ampliação de fotograma do filme **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO** (1927)

Uma nova sequência do centro da cidade evoca o trabalho do guarda metropolitano, que controlava o trânsito na frente do *Mappin*. A figura do guarda seria recorrente em filmes posteriores.



Guarda de trânsito.

Ampliação de fotograma do filme **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO** (1927)

Em 1912, instalaram-se em São Paulo sedes da *Mappin*, tradicional loja inglesa de departamento. A loja flagrada pela câmera estava localizada na rua XV de novembro, numa das regiões mais importantes do centro comercial da capital. O filme segue focalizando as vitrines e o movimento em frente às lojas.

Uma nova panorâmica mostra um plano-sequência de prédios, como o da *Light*. Do outro lado do centro, é possível identificar os traços arquitetônicos imponentes da Estação da Luz. Os elementos da arquitetura do final do século XIX são contrastados com as carroças, bondes e automóveis que trafegavam em frente ao prédio.⁵³

Para destacar a modernização e a urbanização da cidade, a câmera percorreu rapidamente o caminho realizado pelo bonde. Um novo foco, em seguida, apresentou homens em cima de tratores e automóveis numa exposição que acontecia no Palácio das Indústrias, localizado no Parque D. Pedro. Ao mostrar esses símbolos do trabalho e da arquitetura, Hikoma Udiara traçou um paralelo entre o que era considerado “arcaico” e o “moderno” na época.

Na contramão de produções posteriores, o filme não faz uma apologia da verticalização como elemento fundamental para a cidade. Talvez essa ampliação ainda

⁵³ O complexo arquitetônico foi construído no final do século XIX e inaugurado em 1901, para atender ao projeto de duplicação das vias férreas que já existiam e favorecer o escoamento da produção cafeeira.

estivesse em confronto com os objetivos políticos e econômicos, que lutavam por permanências em espaços construídos anteriormente.



Vista aérea da região do Vale do Anhangabaú.
Ampliação de fotograma do filme **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO** (1927).

Esta é uma das primeiras filmagens em panorâmica do cinema paulistano. Num movimento trêmulo, a câmera parte do vale do Anhangabaú em direção oeste. Percebe-se ao fundo o prédio da *Light*. À esquerda um prédio em construção. O objetivo do cinegrafista ao filmar um panorama da cidade era mostrar ao espectador as edificações que já dominavam a paisagem da cidade. As tomadas realizadas, provavelmente do alto de um prédio, identificaram, no início da verticalização, uma cidade que já não conseguia distinguir os arranha-céus construídos daqueles ainda em construção.

Não foram encontrados registros da exibição do filme de Udihara à época da realização. É muito provável que o cinegrafista não tivesse interesses comerciais com a película. No entanto, o filme não só apresenta o processo de verticalização da cidade, como evidencia também os limites materiais e técnicos do cinegrafista e de tantos outros que se aventuraram na atividade. As imperfeições de enquadramento, montagem e iluminação, além das dificuldades de manejo da câmera, que geravam imagens trêmulas, não impediram a interação do cinegrafista com a paisagem urbana.

As imagens em movimento, traduzidas nos filmes dos primórdios do cinema, interferiram diretamente na sensibilidade do espectador. Homens e mulheres puderam conhecer novos ângulos e perspectivas da cidade em que viviam, tomando

conhecimento também de outros lugares, antes imaginados apenas nos livros, postais e fotografias.

No filme francês **PARIS ADORMECIDA** (1925), do diretor René Clair, considerado um clássico, o enredo mostra a cidade de Paris paralisada após o experimento de um cientista, que projetou um raio e imobilizou a população local. Apenas um grupo de jovens conseguiu fugir ao ataque. Paris é vista de diversos ângulos. Aliado à inovação técnica, o filme mostra a racionalização dos espaços, além da valorização das grandes estruturas metálicas, como a Torre Eiffel. Mas é o movimento que mostra a fuga e a perseguição pelas ruas que aparecem como algo inovador à época.

No filme russo **O HOMEM COM A CÂMERA** (1929), a cidade de Moscou é mostrada em diversas sequências de acordo com o avanço do dia: despertar, atividades de trabalho e lazer. O cinegrafista russo Dziga Vertov indica, neste filme, a possibilidade de realizar um cinema à frente do seu tempo. Ao observar os detalhes da arquitetura e do cotidiano das ruas de Moscou, as imagens da cidade são vistas numa perspectiva micro e singular. É o chamado *cinema-olho*, que apresentava a imagem do ponto de vista de quem estava filmando. É a câmera que se confunde com o olho.

Esses são exemplos de filmes que apresentavam novos elementos para o cinema, como o “movimento”, a “rapidez” e a “vertigem”, que acabaram constituindo-se elementos para a apreciação fílmica. Esses conceitos, experimentados e filmados pelos primeiros cinegrafistas, foram fundamentais para entender as sensações e os fenômenos materiais das cidades em processo de modernização.

No cinema paulistano, foi a partir do filme **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929) que a euforia com o progresso material, a verticalização e a modernização tornaram-se elementos centrais da narrativa. Dirigido pelos húngaros Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny, o longa-metragem silencioso, classificado como “não ficção”, teve longa exibição no circuito da capital.⁵⁴

“A sinfonia de São Paulo” apresentava forte influência estética e temática do filme alemão **BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE** (1927), de Walter Ruttmann. O tema principal do filme alemão é a narrativa do cotidiano de Berlim em um dia de trabalho. Segue a síntese, segundo Siegfried Kracauer:

⁵⁴ Uma pesquisa da Cinemateca Brasileira informa que o filme foi exibido nas principais salas de cinema da capital. Após o lançamento no Paramount, em 6 de setembro de 1929, o filme foi exibido, durante quase um ano, em cinemas como o São Bento, Cambuci, Coliseu, Paraíso, São Pedro, Central, Olímpia, Moderno, São José e Paulistano, entre outros. Foi exibido, ainda, em Curitiba, Rio de Janeiro e Manaus. Consultar na base de dados do *site* da Cinemateca Brasileira, informações sobre o filme **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929).

Sua sequência de abertura fotografa a cidade ao amanhecer: um trem expresso noturno chega, e as ruas, ainda vazias de vida humana, parecem a real contrapartida daquele limbo entre o sono e a consciência. Então a cidade desperta e se agita. Montes de trabalhadores vão para suas fábricas; rodas começam a rodar; os aparelhos de telefone começam a tocar [...] Quando o dia termina as máquinas param. Um caleidoscópio de tomadas pesquisa todas as espécies de esporte [...] Berlim noturna, iluminada por luzes de neon. (KRACAUER: 1988, p.214-215)

A referência de Kracauer ao maquinário do filme remete aos diferentes planos observados também na sinfonia paulista. Há o predomínio de cenas de rua nos dois filmes.⁵⁵ Além de **BERLIM: SINFONIA DE UMA CIDADE** (1927), o também alemão **METROPOLIS** (1927), de Fritz Lang, pela maneira como abordou a arquitetura de uma cidade futurista igualmente influenciou o “filme sinfônico” sobre São Paulo. Na “arquitetura sinfônica” de **METROPOLIS** (1927) e dos filmes “sinfônicos”, a pretensa modernização podia ser identificada em todos os lados: nas torres, arranha-céus e nos detalhes dos prédios em *art-nouveau*. A forte presença popular era marcada pelos trabalhadores “flagrados” nas ruas.

Porém, sobressaem-se as diferenças. Ao contrário de **METROPOLIS**, “os filmes-sinfônicos” dos anos 20 não expressavam as oposições e segregações sociais que emergiram na sociedade representada por Fritz Lang. Este filme alemão já apontava, de maneira contundente, os paradoxos da modernização e do cotidiano nas cidades.⁵⁶

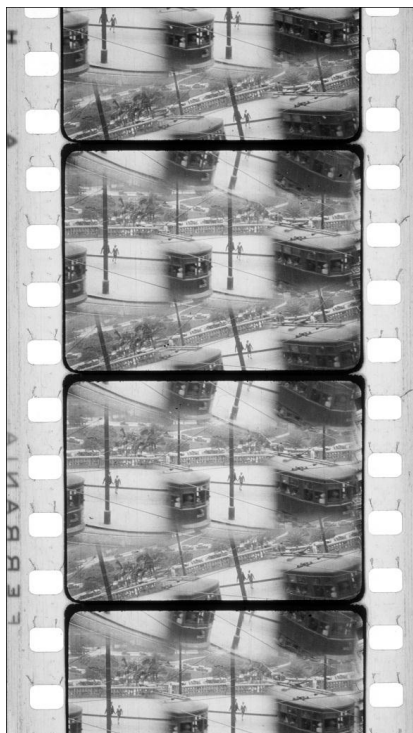
Para o pesquisador Cândido Malta Campos, o filme **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929) “introduz o lema da indústria como motivo central na conformação do mito da metrópole paulista”. Na época, São Paulo ainda era vista como “desprovida” de atrativos, comparada a outras cidades sul-americanas. A liderança seria alcançada graças ao investimento na cultura industrial. (CAMPOS: 2002, p. 462)

Em depoimento a Maria Rita Galvão, Adalberto Kemeny⁵⁷ relembrou aspectos da realização de **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929). Kemeny detalhou alguns elementos da filmagem, que teria durado mais de um ano. Os dois cinegrafistas percorriam as ruas da cidade “nas mais variadas horas do dia, com a câmera na mão”. Relembrou, ainda, que começou a atividade no Brasil produzindo “filmes de propaganda”, além de jornais cinematográficos e documentários.

⁵⁵ Para Kracauer, **BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE** (1927) possui cortes transversais, com ênfase no movimento da rua. O diretor do filme, Ruttmann, destacou uma Berlim “desperta” e “agitada” que vivenciava os acontecimentos na rua.

⁵⁶ Sobre os aspectos da sinfonia paulistana e de outros filmes sinfônicos, cf: MACHADO Jr., Rubens. **São Paulo em movimento**. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. (Dissertação de Mestrado), mimeo. Escola de Comunicação e Artes/USP, 1989, p.26-40.

⁵⁷ Depoimento de Adalberto Kemeny à historiadora Maria Rita Galvão. (GALVÃO: 1975, p. 163).



Reprodução de negativo do filme **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929).

Algumas fotos do filme são cortadas e coladas para dar o efeito de caleidoscópio, como visto no negativo acima. Esse efeito aparece diversas vezes no filme. No caso, o movimento rotatório que se quer mostrar é a rapidez do bonde elétrico que invadia as ruas da capital.

Os diretores de **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929) tinham por objetivo apresentar ao país “o orgulho” de São Paulo como o orgulho do Brasil. O letreiro inicial do filme anunciava: “*Brasileiro*”! *Sentireis nesta película a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa própria symphonia?*”. Sim, o letreiro termina com interrogação para daí iniciar a resposta afirmativa por meio das imagens em movimento.

No início da década de 1930, **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929) foi relançado, com som incorporado à película. Sob o título **SÃO PAULO EM 24 HORAS** (1934), a nova versão era acompanhada por uma trilha que musicava os movimentos da construção dos edifícios, da engrenagem das máquinas e dos ruídos das pessoas transitando pelas ruas.⁵⁸

O que há em comum entre os filmes que elaboram sinfonias sobre as cidades é o otimismo em relação ao presente. Eles mostram as cidades imersas na função produtiva

⁵⁸ Informações de Adalberto Kemeny. Cinemateca Brasileira. www.cinemateca.org.br

industrial, onde o futurismo não é apenas anunciado, mas vivido. Esses filmes, conhecidos pela historiografia do cinema como “sinfonias das cidades”, foram responsáveis pelo fortalecimento de determinadas representações de cidades famosas e outras desconhecidas até o início do século XX, como São Paulo.

Em meados da década de 1930, reuniram-se na capital paulista diversos produtores para organizar a primeira Associação de Produtores do Cinema Paulista. A revista *Cinearte* publicou, em 1934, um artigo em que apresentava os membros da Associação. A lista de nomes incluía Jaime de Andrade Pinheiro, Menotti del Picchia, Gilberto Rossi, Otavio Gabus Mendes, Vitorio Capellaro e os Rex, responsáveis pelo elogiado **SÃO PAULO: SINFONIA DA METROPÓLE** (1929).

Eram imigrantes e nacionais, que, segundo a revista, tinham os mesmos objetivos: “*defender e propugnar*” o progresso do cinema brasileiro por meio dos “*melhores técnicos e artistas*” de São Paulo.⁵⁹ A Associação de Produtores inspirou outras sociedades produtoras, além de garantir maior subsídio para financiar a atividade cinematográfica junto ao governo do estado de São Paulo. Os estrangeiros mencionados pela revista eram Gilberto Rossi, Vitorio Capellaro e os irmãos Rex que, desde a década de 1920, eram reconhecidos no meio cinematográfico paulista.

Gilberto Rossi era um dos mais requisitados cinegrafistas da época. Os irmãos Rex ficaram conhecidos pelo filme de 1929. E Capellaro, não saiu das páginas de *Cinearte* e *Scena Muda*, além dos jornais de maior circulação de São Paulo, na ocasião do lançamento d’**O CAÇADOR DE DIAMANTES** (1933).

A historiadora Maria Rita Galvão distinguiu os filmes da “burguesia paulistana” daqueles produzidos pelos “pioneiros”, imigrantes, que iniciaram a atividade cinematográfica em São Paulo. Apesar dessa diferença, Maria Rita observou as apropriações e misturas de saberes. Segundo ela, do:

[...] produto híbrido do contato de homens como Antônio de Souza Campos, Plínio de Castro Ferraz, Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida, formados na cultura burguesa, com outros homens como Gilberto Rossi, Arturo Carrari, Nino Ponti, portadores do espírito do Brás, nasce o cinema mudo paulista. (GALVÃO: 1975, p. 17)

Não só de imigrantes, porém, o cinema paulista foi feito. É importante destacar a forte presença do produtor e cinegrafista nacional. No entanto, a crítica especializada, até os anos de 1930, não tratava da mesma forma os filmes produzidos pelos imigrantes

⁵⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, edição n.392, v. 9 do ano de 1934.

e aqueles realizados pelos produtores nacionais, ligados, em geral, à elite paulistana. Tal assertiva pode ser identificada na edição de 23 de junho de 1926 da *Cinearte*: “*O ambiente de S. Paulo vai se saneando. Pouco a pouco os maus elementos vão desaparecendo da circulação, covardes para a luta que se desenha no horizonte cinematográfico de nossa terra*”.

Os “maus elementos” mencionados pela revista certamente são os mesmos que recebiam encomendas e filmavam para prefeitos e particulares, até meados dos anos de 1920. E quem eram eles? Que tipo de produção era criticada? Certamente, a revista destacava a cavação e os naturais, que eram realizados por todos aqueles que iniciaram a atividade naquele período, inclusive o produtor nacional.

A produção cinematográfica brasileira, a partir dos anos de 1920, enfrentava dilemas políticos e ideológicos, mas, sobretudo, operacionais e financeiros. Ao mesmo tempo, os industriais, em ascensão, enxergaram, no cinema, a possibilidade de alargar os lucros. Prognosticavam a ampliação do mercado interno, dos serviços e dos equipamentos urbanos em algumas cidades.

Porém, desde o início do século XX, o cinema paulistano era desenvolvido por homens pobres, que, paralelamente, desempenhavam trabalhos de outra natureza, além de receberem encomendas nem sempre elogiosas. Sobre a atividade cinematográfica desses cinegrafistas, afirma Jean-Claude Bernardet:

[...] estes cinegrafistas eram malvistas; eles tinham é que descolar a grana, qualquer trambique valia, e o filme resultante nem sempre era lá aquela maravilha. Às vezes nem filme havia. Eram os “cavadores” e não havia quem não desbancasse os cavadores, atribuíam-se-lhes todos os males do cinema brasileiro. Porque cinema não era isso. Cinema era filme de ficção, com estrelas glamourizadas. (BERNARDET: 1979, p. 27).

Os *naturais* e os *posados* realizados pelos imigrantes eram considerados de péssima qualidade pelos críticos brasileiros, principalmente quando eram relacionados a cavação. Muitos desses cinegrafistas estrangeiros adquiriram reconhecimento e financiamento para a atividade, desempenhando esses gêneros. Foi o exemplo de Gilberto Rossi, imigrante italiano que iniciou a produção de filmes na capital paulista ainda nos anos de 1910. Ele é considerado pela historiadora Maria Rita Galvão o construtor das “bases” do cinema em São Paulo. Em depoimento à autora, Rossi destacou:

[...] comecei a filmar a esmo o que quer que me parecesse interessante: os pequenos acontecimentos locais, fábricas, lojas, fazendas [...] preparava os

filmes e depois ia oferecê-los aos interessados. As pessoas achavam graça acabavam comprando os filmes. Aos poucos comecei a receber encomendas de filmagens.

No início dos anos de 1920, Gilberto Rossi se associou com outros produtores, como Carrari e José Medina, para lançar a *Rossi Filmes*. O objetivo inicial da *Rossi Filmes* era fazer posados, mas logo filmaram naturais e propaganda política.

Em meados dos anos 30, Gilberto Rossi fez uma parceria com os irmãos húngaros (Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny) da companhia *Rex Filmes*. A prefeitura de São Paulo, na ocasião, contratou os serviços da nova produtora intitulada *Rossi-Rex Filmes*. Nesse período, Rossi e os Rex filmaram dezenas de filmes de propaganda institucional.⁶⁰ Segundo Maria Rita Galvão, Rossi inaugurou, em São Paulo, os chamados “posados de propaganda”. (GALVÃO: 1975, p. 27)

Nos anos de 1930 e 1940, destacaram-se os cinejornais, um gênero que noticiava os fatos sociais e políticos nos estados e no País. Jean Claude-Bernardet apresentou um arrolamento de dados sobre a exibição cinematográfica em São Paulo que indicava a existência de cerca de 50 cinejornais brasileiros até 1935:

A maioria tem vida curta, outros não, como Rossi Atualidades, que vai quase sem interrupção de 1921 a 1931. Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos, a revolução de 1924, de 1930, sempre apresentados do ponto de vista de quem fica com o poder (senão a política ou o Estado Maior não autorizam a exibição). (BERNARDET: 1979, p. 24).

O cinejornal de maior destaque, do período silencioso brasileiro, foi o **ROSSI ATUALIDADES**, ao qual se refere Bernardet. A produção só foi suspensa em 1931, por motivos políticos sucessivos que envolviam os conflitos da chamada Revolução de 30 e a mudança presidencial.

Com a lei de 1932 houve o favorecimento dos filmes “naturais” e de cinejornais em decorrência da facilidade da produção e exibição. O historiador José Inácio de Melo Souza retoma Paulo Emílio Sales para reafirmar que após o decreto de 1932 os “naturais de propaganda”, considerados “cavação”, foram desqualificados, em decorrência da sistemática exibição da imagem de Vargas e dirigentes locais, particularmente nos cinejornais. (SOUZA, 2003)

⁶⁰ Adalberto Kemeny, em depoimento a Maria Rita Galvão, comentou aspectos da sociedade comercial que ele e Rodolpho Rex Lustig fizeram com Gilberto Rossi, a *Rossi-Rex Filmes*, que durou de 1933 a 1938. GALVÃO: 1975, p. 163.

No entanto é importante lembrar as críticas aos cinegrafistas chamados de “cavadores”, por jornais e revistas, que é anterior à assinatura do decreto-lei de 1932. A desqualificação já havia e pode ter sido intensificada, como reafirmam Souza e Sales, mas as críticas, muitas vezes pejorativas, já eram sistematicamente apresentadas nos escritos dos chamados “eruditos”.

O pesquisador e crítico de cinema Rubens Machado Jr. informa que até o final da década de 1920 foram produzidos dezenas de cinejornais em São Paulo: da **REVISTA BRASIL** (1915) de Antônio Campos, **SOL e SOMBRA** (1923-1929) dos Del Picchia até o mais famoso do período, o **ROSSI ATUALIDADES** (1922-1931), portanto, todos anteriores ao decreto-lei de 1932. (MACHADO: 1987, p. 109) José Inácio observa ainda que a maioria dos cinejornais produzidos neste período eram encomendados e exibidos pela sala de cinema que havia financiado a produção.⁶¹

Os filmes “naturais” ou “posados” produzidos em São Paulo, até meados da década de 1940, apresentavam temas relacionados ao trabalho nas fábricas, atividades agrícolas nas fazendas, comércio, festas, carnaval, etc. Os chamados “cavadores” desbravavam o interior também para garantir a sobrevivência da atividade fílmica dos “longas”. Maria Rita Galvão destaca que esses homens viajavam para “*arranjar encomendas de filmagens com fazendeiros e prefeitos dos progressistas municípios paulistas*”. (GALVÃO: 1975, p.51)

Essa produção apresentou elementos vistos como de interesse geral, pois levavam ao público os parâmetros de uma cidade em reformulação urbanística. Os grupos políticos e os responsáveis pela administração pública queriam ver os seus valores legitimados e os seus projetos concretizados. O cinema era o meio mais eficiente até então para garantir tal empreitada. Muitos desses filmes constituem registros fílmicos de banquetes, viagens à caça e principalmente inaugurações, em que apareciam autoridades públicas, senhoras da sociedade ou ricos fazendeiros.⁶²

⁶¹ Os cinejornais produzidos até o início da década de 1930, a maioria era exibida na própria cidade produtora. Realizados pelo cinema responsável pela exibição, não eram distribuídos para outros cinemas, portanto o rendimento financeiro era irrisório. (SOUZA: 2003, p. 29)

⁶² O site da Cinemateca Brasileira dá conta de dezenas de filmes produzidos, desde o final do século XIX até meados da década de 1950, que registraram inaugurações em São Paulo. Destacam-se: **INAUGURAÇÃO DA HERMA DE CESÁRIO MOTA POR RUI BARBOSA** (1909); **INAUGURAÇÃO DO NOVO MATERIAL DO CORPO DE BOMBEIROS DE SÃO PAULO** (1911); **INAUGURAÇÃO DA GRANDE EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO ESTADO DE SÃO PAULO** (1917); **INAUGURAÇÃO DO CAMPO DO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO** (1918); **INAUGURAÇÃO DA ESTÁTUA DO IMORTAL MAESTRO GIUSEPPE VERDI** (1921); **INAUGURAÇÃO DA SOCIEDADE HÍPICA PAULISTA** (1921); **INAUGURAÇÃO OFICIAL DA VASP** (1934); **INAUGURAÇÃO DOS LABORATÓRIOS DA COMPANHIA AMERICANA DE**

A modernização cultural e a ampliação da atividade fílmica em São Paulo representavam um encontro de interesses entre culturas, projetos e campos de atuação. O cinema de São Paulo, a partir dos anos de 1930, estava relacionado, em sua maioria, aos “negócios de família”, em que pais, filhos e parentes dividiam funções no empreendimento. É recorrente na historiografia do cinema brasileiro a análise da participação de empresários interessados na produção de filmes, seguindo uma linha industrial, desejando conquistar o mercado nacional e internacional.

Esse movimento se intensificou, no final dos anos 40, com as produções da Companhia Vera Cruz em São Paulo. A Companhia contou com o capital e a mão de obra de estrangeiros e nacionais. Esse e outros empreendimentos se espelharam num misto de valores obsoletos e modernos, e a sua lógica era mercantil. Todavia, mesmo obtendo grandes sucessos de bilheteria, a prática industrial não foi preventiva em relação ao esbanjamento do dinheiro e a falta, muitas vezes, de habilidade para os negócios, como foi retratado nas histórias em torno da falência das três grandes companhias de cinema de São Paulo: a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes.⁶³

O “presente promissor” da indústria foi representado nos filmes dessas companhias. O *arrivismo*, a disputa e o culto ao trabalho apareciam exaltados nos filmes, geralmente em conflito com as representações patriarcais e autoritárias dos antigos “barões do café”. Foram realizadas imagens escritas e visuais que apresentaram novas histórias para o olhar do espectador. A arquitetura da cidade, na culminância de seu progresso material, os grupos que enriqueciam e os pequenos “clãs” “quatrocentões”. Alguns filmes, particularmente da Vera Cruz discutiam a falência, a preservação de valores aristocráticos, como o apego a terra, a mobília, a propriedade e outros elementos constituintes de um padrão social em decadência⁶⁴.

Por outro lado, vê-se a representação no cinema paulista de um novo grupo em ascensão econômica, constituído por pessoas que enriqueceram com a atividade comercial e industrial, formada, sobretudo, por imigrantes. Aqueles que detinham o poder econômico e político, assim como os grupos médios em ascensão, se apropriaram

FILMES (1938); INAUGURAÇÃO DO ESTÁDIO MUNICIPAL DE PACAEMBU (1940); INAUGURAÇÃO DO AEROPORTO DE S. PAULO (1942), entre outros.

⁶³ Não é o objetivo analisar a produção fílmica da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes. Sobre a Vera Cruz, conferir o trabalho de GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981, p. 35. Sobre a Maristela e Multifilmes, cf: CATANI, Afrânio Mendes. **A sombra da outra** - A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama, 2002.

⁶⁴ A historiadora Célia Tolentino vai deteve-se à análise de alguns desses filmes. Cf: TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, UNESP, 2001.

da arte cinematográfica, disseminando por meio de imagens suas práticas sociais e políticas. (LUCAS, 2006).

Imagens da violência, miséria, preconceito, subemprego, golpes e trapagens foram retratados no cinema dos grandes estúdios. Porém muitos desses temas apareceram de maneira pejorativa, como elementos do folclore, peculiaridades do “caipira”, do interior do estado, ou mesmo do “carcamano” da capital.

Não fazia parte dos enredos voltados para a propaganda institucional ou para a estética do longa-metragem esmiuçar o cotidiano dos bairros operários, das tramas e dos conflitos caracterizados pelo crescimento urbano e excludente da cidade. É evidente que não. Seria surpreendente se os filmes o fizessem. Mas, às vezes, as ruas de bairros operários, os muros cravejados de balas⁶⁵, os lençóis estendidos nas casas, mulheres lavando roupa à beira de córregos e crianças, brincando descalças, foram surpreendidas nos filmes, adentrando nas fissuras, nos lapsos do discurso oficial, que só poderiam ser revelados pelo cinema.

1.3 – OS FILMES DE GILBERTO ROSSI PARA A PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE 1930.

Desde os “primórdios do cinema”, na virada do século XIX para o XX, homens de origem operária precisavam da elite econômica e, sobretudo, do Estado para patrocinar os filmes e distribuí-los. Segundo análise de Jean-Claude Bernardet, homens como Gilberto Rossi, Vittorio Capellaro, José Medina, Francisco Serrador, bem antes nos anos 20:

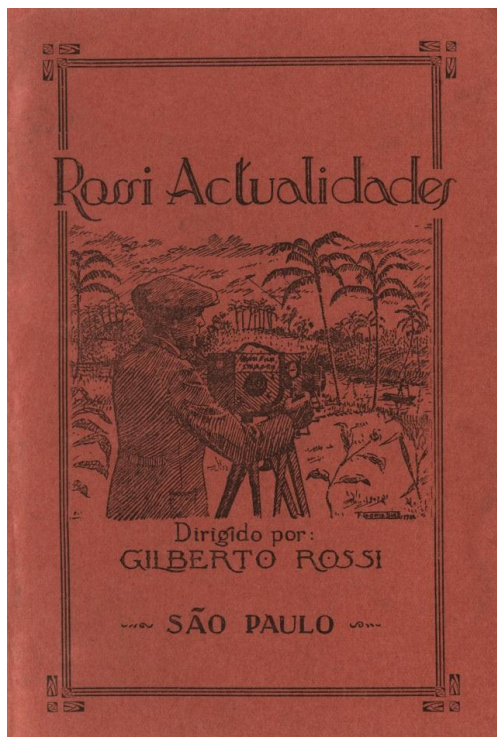
[...] integravam-se na nova sociedade em que viviam, de modo que eles vão buscar temas na literatura e na História do Brasil: *O guarani* (1916, 1926), *Inocência* (1915), *O grito do Ipiranga* (1917), são alguns dos assuntos que abordam, e tudo indica que estes filmes encaixavam-se num quadro de valores bastante oficial. (BERNADET: 1979, p. 26)

O Estado brasileiro, a partir da década de 1920 se voltou para a produção e financiamento da atividade cinematográfica nos grandes centros urbanos. Tal “integração”, nas palavras de Bernardet, possibilitou a produção para o cinema das imagens que representavam os projetos políticos das elites políticas locais.

⁶⁵ Em decorrência dos conflitos militares que ocorreram na cidade, em 1924, 1930 e 1932, respectivamente.

Gilberto Rossi, por exemplo, era cinegrafista e produtor do cinejornal **ROSSI ATUALIDADES**, subsidiado por Washington Luís. A duração do cinejornal coincidiu com o tempo em que o político ficou à frente do governo estadual de São Paulo e da Presidência da República, entre os anos de 1922 a 1931. Durante este período, o cinejornal foi exibido no Cine *República*, em São Paulo, antecedendo a exibição de “magníficas películas” estrangeiras.⁶⁶ O cinejornal de Rossi trazia, logo abaixo do título e dos papéis timbrados, a especificação: “Órgão Oficial do Governo do Estado”. (GALVÃO, 1975).

O folheto abaixo foi produzido pela *Rossi-Filmes*, responsável pelo **ROSSI ATUALIDADES**, em 1926 para divulgar o trabalho da produtora.



Reprodução da capa do folheto da **ROSSI ATUALIDADES**.
Arquivo Cinemateca Brasileira.

O folheto era destinado “aos operadores cinematográficos, amadores ou profissionais de todo o Brasil”. Após a edição número 100 do cinejornal, Gilberto Rossi resolveu recolher notícias de todo o país com a finalidade de editá-las no cinejornal. Após apresentação dos objetivos do filme de atualidades, Rossi incentiva o envio de material cinematográfico, conforme algumas orientações:

⁶⁶ Jornal *Folha da Noite*, São Paulo, 2 de agosto de 1922.

A ROSSI FILM aceita de boa vontade os negativos que, tendo preenchido as condições de novidade e perfeição fotográfica, reproduzam aspectos de: capitais e cidades brasileiras [...] Empreendimentos de engenharia; [...] Festas religiosas; [...] Desfiles, paradas militares e comemorações de datas nacionais; [...] Inauguração de monumentos de grandes homens brasileiros [...] Disputas esportivas de qualquer natureza. [...] Provas arriscadas que possam emocionar o público. [...] Desastres e catástrofes. [...] Visitas de diplomatas, embaixadores, reis, príncipes, chefe de Estado [...] Cerimônia de posse de governadores e presidentes de Estado. [...] Obras prodigiosas da natureza do Brasil. [...] Caçadas a animais ferozes. [...] Excursões ou pesquisas científicas.

Esses temas representavam um incentivo para que políticos e autoridades locais encomendassem para os cinegrafistas, filmes ou notícias que pudessem ser enviadas a *Rossi-Filmes*. Seriam distribuídos 100.000 exemplares deste folheto para todo o território nacional. Rossi deixava claro que só não aceitava “*de forma algumas, fitas de propaganda comercial*”.

Além de divulgar o trabalho do operador, Rossi também pagaria pelos negativos enviados. Segundo o folheto seria pago 7\$000 (sete mil reis) por metro, ademais seriam distribuídos “*trimestralmente, três prêmios de 50\$000 (cinquenta mil reis) cada um, aos três operadores*” que se destacarem nas categorias de melhor cena, melhor trabalho fotográfico e reportagem mais interessante.

Rossi preocupava-se, acima de tudo, com o acondicionamento dos negativos. Destacava que a produtora dispunha de laboratório para revelação e edição de imagens. O envio deveria ser feito pelo correio em lata redonda, fechada e à prova de luz. Por fim, o folheto apresenta “conselhos indispensáveis” para os operadores que pretendiam realizar filmagens para a produtora.

Mandem os negativos imediatamente depois de filmados; [...] Tirem fita panorâmica só quando isso for absolutamente necessário. Nesse caso, manejem lentamente e uniformemente a respectiva manivela; não pensem que é obrigado usar o íris. [...] Sempre que puderem, tirem primeiros planos que são a vida da cinematografia.⁶⁷

Os conselhos determinavam orientações técnicas, de manipulação e captação de imagens. Nas orientações estavam imbuídos saberes, valores e perspectivas metodológicas de como o operador deveria portar-se diante da câmera fílmica. Rossi esboçava preocupações para que os negativos não perdessem o caráter de novidade, afinal tratava-se de um cinejornal de atualidades e estes não poderiam ilustrar fatos ocorridos já há algum tempo. O alerta para não abusar da panorâmica estava

⁶⁷ A grafia foi atualizada. Folheto **Rossi Atualidades**. São Paulo, Impressão: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

relacionado, sobretudo, ao domínio da técnica. Boas imagens e sequências poderiam ser comprometidas, caso o manejo da câmera não fosse perfeito.

E por fim, fica claro que a montagem seria realizada por Rossi, quando este adverte para que os cinegrafistas não exagerem no uso do íris e filmem em primeiros planos. O último aspecto era fundamental, pois era no primeiro plano que o discurso e as imagens, que envolviam principalmente autoridades públicas, poderiam ser determinados de modo satisfatório. Em panorâmica, os rostos e gestos possivelmente se perderiam em meio a outros elementos.

O fato é que o cinejornal da *Rossi-Filmes* não alcançou outras regiões do país, apesar do cinegrafista ter filmado no Mato Grosso, isto não quer dizer que o empreendimento da produtora teve o alcance nacional como desejava Rossi.

Rossi junto com seu filho, Ludovico, filmava diversos eventos, sobretudo políticos, na capital e em cidades vizinhas. Fez a cobertura de fatos que chamaram a atenção, em decorrência da repercussão pública, como as enchentes que “enlutaram” a cidade de Santos. O jornal *Folha da Manhã* informa que logo após a filmagem e edição das imagens de Santos, o cinejornal **ROSSI ATUALIDADES** n. 158 foi exibido no *Cine República* relatando a tragédia.⁶⁸

Todas essas imagens foram realizadas e montadas, pela *Rossi-Filmes*, durante a administração do prefeito Pires do Rio,⁶⁹ e mostradas no filme **ADMINISTRAÇÃO PIRES DO RIO** (1926-1929). Inúmeras obras públicas do prefeito desde a construção do Mercado Municipal; as pontes sobre rio Tamanduateí; instalações sanitárias em logradouros; bueiros e galerias até a fonte do monumento localizado na Praça Júlio de Mesquita compuseram o cenário do filme sobre a administração.

As relações de Gilberto Rossi com o poder público, bem como a necessidade do financiamento da atividade no Brasil abriram oportunidades para muitos cinegrafistas estrangeiros intensificarem a atividade na capital e no interior paulista.

A obrigatoriedade da produção de complementos nacionais, a partir de 1932, favoreceu o aumento, sobretudo de filmes de propaganda política. Gilberto Rossi mais uma vez destacou-se no empreendimento. Agora, nos anos 1930, não apenas filmando

⁶⁸ Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, 13 de março de 1928.

⁶⁹ Foi na administração Pires do Rio que, pela primeira vez, surgiu a ideia de construir um sistema de metrô na cidade de São Paulo. Mas a preferência pelo automóvel como veículo de transporte, assim como o ônibus foram características das administrações de Fábio Prado (1934-1938) e Prestes Maia (1938-1945).

posados de longa-metragem ou cinejornais, Rossi foi responsável pela intensificação da propaganda fílmica da Prefeitura Municipal de São Paulo, a partir de Fábio Prado.

Um dos filmes realizados em 1936 pela produtora de Rossi em associação com os irmãos Rex, a *Rossi-Rex Filmes*, foi **A MANIFESTAÇÃO DAS CLASSES CONSERVADORAS DE S. PAULO, AO PREFEITO FABIO PRADO, POR OCASIÃO DE SEU REGRESSO DA REPÚBLICA ARGENTINA**, sonoro com cerca de 10 minutos. Trata-se das imagens produzidas para noticiar o retorno do prefeito Fábio Prado à capital paulista.

A primeira sequência evidencia o cortejo da autoridade municipal, seguido pela multidão. Logo após, proferem-se discursos do prefeito. Um plano longo focaliza as poses de Fábio Prado e das demais autoridades para as fotos. As imagens em movimento são acompanhadas pelas falas do narrador em *off*: “Todos estão presentes para homenageá-lo”. (Grifo nosso)

Os dois discursos do prefeito, em som aberto, foram filmados e montados em uma longa sequência. Fábio Prado agradece pelo comparecimento popular e apresenta as obras realizadas na cidade. O narrador conclui o filme, destacando a presença das “*classes conservadoras*” e a presença de “mais de 50 mil pessoas [que] saúdam o prefeito, resultantes de alegria”. (Grifo nosso.)

Qual a definição de classe conservadora apresentada no título do filme? São aqueles grupos sociais que lutavam para a permanência do prefeito? Ou eram as instituições apoiadoras do governo?

Quando o filme se refere tanto às classes conservadoras quanto à multidão de cerca de 50 mil pessoas, observa-se apenas a apresentação do conceito ou de uma definição imprecisa, uma abertura que à época pode ter ocasionado as mesmas perguntas ao espectador.

Porém cabe aqui tentar extrapolar o discurso e as imagens que mostravam apenas uma multidão. O filme pretendia enfatizar a participação “das classes conservadoras”, formada por industriais, políticos, membros do Partido Democrático, comerciantes e todos aqueles que foram aguardar o prefeito na Estação de trem Júlio Prestes. Além das “classes conservadoras” de várias origens, sobretudo de grupos formados por grandes proprietários de terra, a cuja família Prado pertencia, o prefeito também circulava entre a chamada “classe média” de profissionais liberais, jornalistas e

intelectuais preocupados com a cultura. Fábio Prado era visto⁷⁰ como o prefeito que colocou em prática alguns projetos que definiriam, de maneira decisiva, as concepções de arte e cultura na gestão pública em São Paulo.

O engenheiro Fábio da Silva Prado⁷¹ assumiu a Prefeitura em 1934 e finalizou o mandato em 1938. Foi nomeado prefeito pelo então interventor estadual Armando de Salles Oliveira, ambos do Partido Democrático.⁷² A administração de Fábio Prado foi marcada pelo empenho político de desenvolver uma gestão racionalizada e técnica, na qual rompeu com algumas estruturas, preocupando-se em diminuir diretorias, cargos e favorecimentos. Ele especializou alguns setores, transformando-os em Departamentos.

Foi em sua gestão que, pela primeira vez, uma Prefeitura no Brasil criava um Departamento específico para tratar de objetivos culturais. A ideia encampada pelo jornalista Paulo Duarte⁷³ foi aceita de imediato por Fábio, o qual nomeou como diretor do Departamento o poeta modernista Mário de Andrade.

O prefeito defendia que aquela gestão representaria “*São Paulo novo, post-revolução*”⁷⁴. Segundo ele, tratava-se de uma administração cujos participantes estiveram ativos na luta pela democracia, referindo-se aos conflitos de 1932. Muitos recém-voltados do exílio, em decorrência da participação no movimento, colaboraram com o governo. Destacam-se principalmente os jornalistas Paulo Duarte e Júlio de Mesquita Filho. O último proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo* apoiou amplamente as gestões de Fábio Prado e Armando de Salles Oliveira.

Parte da intelectualidade paulista esteve à frente de cargos públicos nos Departamentos e subdivisões: além do próprio Mário de Andrade, Paulo Duarte, enquanto chefe de Gabinete do prefeito, Sérgio Milliet, Nicanor Miranda, Rubens Borba de Moraes, Bruno Rudolfer, entre outros.

Um segundo filme, representativo sobre a gestão, realizado pela Rossi-Rex Filmes em 1937, foi **ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES EM OBRAS PÚBLICAS PELA ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO NA PREFEITURA DE SÃO PAULO**

⁷⁰ Assim como seu primo Paulo Prado, idealizador e financiador da Semana de Arte Moderna de 1922 e Olívia Penteado, de família tradicional e rica, todos eram considerados patronos das artes e da cultura em São Paulo.

⁷¹ Descendente da família Prado – influente grupo político e econômico de São Paulo, desde o final do século XIX – Fábio Prado casou-se com Renata Crespi, filha de Rodolfo Crespi, grande industrial da cidade, fortalecendo, assim, as alianças entre as famílias “quatrocentonas” e os “novos ricos” imigrantes.

⁷² Logo depois de assumir a interventoria, Salles fundou o Partido Constitucionalista.

⁷³ Paulo Duarte, jornalista, foi chefe de gabinete na gestão e deputado em 1934, por São Paulo, eleito pelo Partido Democrático.

⁷⁴ A administração Fábio Prado na Prefeitura Municipal de São Paulo. Entrevista concedida ao Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Seção Gráfica da Prefeitura, 1936.

(1937). Classificado como “sonoro de não ficção” apresenta as principais obras realizadas pelo prefeito e categorizadas no filme como de “menor ou maior vulto”.

O leiteiro “abre” o filme, anunciando as obras de “menor vulto”. São exemplos dessa designação a reforma do viaduto da rua Florêncio de Abreu, a ponte próxima à rua São Caetano, a construção de um bueiro na rua Teodoro Sampaio, além de um monumento comemorativo do cinquentenário da imigração para o estado de São Paulo. Após a exibição das imagens dos lugares retratados, o narrador declara a realização de outras obras, como: no viaduto *“Martinho Prado”*; *obras prontas sobre a avenida Nove de Julho*; *“Major Quedinho”: extensa cobertura de sua construção, também sobre a avenida Nove de Julho*; *“Túneis sob Avenida Paulista”: obras da construção do túnel da Nove de Julho”*.

O prefeito Fábio Prado provavelmente se deparou com logradouros públicos e prédios destruídos, além de intensas estruturas abandonadas em decorrência aos conflitos armados que envolveram São Paulo em 1932. Ao assumir a Prefeitura em 1934, Prado promoveu uma série de realizações no campo urbanístico, arquitetônico e social da cidade.

O leiteiro seguinte anuncia as obras do viaduto do Chá, considerado uma das maiores realizações da Engenharia do período. A maneira como o filme apresenta as obras, para o espectador que desconhece São Paulo, pode parecer que ali se tratava de uma nova e imponente construção e não da reconstrução de um viaduto que já existia.

Durante as reformas do viaduto, intermináveis, desde o final do século XIX, os engenheiros discutiam a edificação de uma nova estrutura. Fábio Prado substituiu o assoalho de madeira, existente desde a inauguração em 1892, por uma estrutura de concreto armado.



Reconstrução do viaduto do Chá.

Ampliação do fotograma do filme **ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES EM OBRAS PÚBLICAS PELA ADMINISTRAÇÃO FABIO PRADO NA PREFEITURA DE SÃO PAULO** (1937).

Um longo plano-sequência enfatiza vários ângulos do viaduto do Chá. Com base no fotograma acima é possível identificar o edifício-sede da *Light*, algumas casas em segundo plano e a copa de uma árvore do parque Anhangabaú. O conjunto arquitetônico do Vale foi desenhado, no filme, como um projeto plenamente harmônico.

As máquinas, as estruturas de ferro e as madeiras espalhadas pelo viaduto e em outras regiões do centro são elementos indicativos de uma política pública voltada para a ampliação da circulação de automóveis, mercadorias e a ampliação de serviços.

O governo municipal propagava a ideia de que se preocupava com os logradouros públicos, intensificando a construção de obras na cidade, mas que era vista por seus habitantes como um canteiro permanente de máquinas e operários. Ao mesmo tempo, essas obras garantiriam os interesses políticos e comerciais de grupos que seriam favorecidos, provavelmente as “classes conservadoras”, citadas no filme **A MANIFESTAÇÃO DAS CLASSES CONSERVADORAS DE S. PAULO...** em 1936. Sabe-se que a satisfação de interesses comerciais não anula, por princípio, outros interesses, inclusive sociais. No entanto, até que ponto algumas realizações públicas não foram feitas exclusivamente para atender determinados grupos?

Por último, o filme **ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES EM OBRAS PÚBLICAS...** anunciou as construções de “grande vulto”, como o estádio Pacaembu. A

sequência de imagens apresenta, em panorâmica, o início da realização da obra: desde a fundação do terreno, passando pelo trabalho exaustivo dos operários erguendo as estruturas iniciais do estádio.

O projeto do estádio do Pacaembu e o início das obras são relacionados a uma realização “vultuosa” de Fábio Prado, protagonista do filme institucional. O início da construção do estádio, em 1936, foi marcado por uma cerimônia de lançamento da pedra fundamental. Nicanor Miranda, diretor da Subdivisão de Recreação do Departamento de Cultura informa que estiveram presentes “*nos terrenos do Pacaembu*”, autoridades como o governador Armando Salles de Oliveira, o prefeito Fábio Prado e outras autoridades militares.⁷⁵ Miranda informa ainda que os terrenos foram doados à obra pela Companhia City, proprietária das terras do vale do Pacaembu.

Segundo o narrador, “*o estádio terá sempre uma arquibancada de sombra e outra de sol*”, para a prática de esportes. Do alto de uma colina do vale, o cinegrafista está localizado para captar o declive natural de onde será aproveitado para a construção das arquibancadas.

As imagens que mostram o processo de construção permitem identificar diferentes poucos elementos da paisagem do bairro do Pacaembu. Apesar da intensa especulação imobiliária, desde meados dos anos de 1920, algumas poucas construções são captadas pela câmera, num plano mais afastado, acima do vale do Pacaembu.

Após a apresentação do Estádio, o próximo equipamento público é o Parque do Ibirapuera. Declara o narrador, em *off*: “*Os trabalhos de pavimentação do Parque cuja área total atinge cerca de um milhão de metros quadrados*”. O narrador ainda apresenta o lugar como “*novo, atraente e pitoresco*”. A voz em *off* localiza o parque entre as avenidas Brasil, a futura 9 de Julho, e a ligação de norte ao sul com o centro e aeroporto de Congonhas. Ênfase da câmera em foco no trabalho dos operários.

O prefeito não conseguiu inaugurar algumas dessas obras, como a avenida 9 de Julho, que não pôde ser finalizada em sua gestão. Mas, para homenagear os combatentes do movimento constitucionalista, Prado trocou, em 1935, a placa da avenida Anhangabaú por 9 de Julho. Essa cerimônia foi registrada no filme sonoro **9 DE JULHO** (1935), por outra companhia fílmica que também produzia filmes para a Prefeitura, a *Garnier Filme*.

⁷⁵ MIRANDA, Nicanor. “Lançamento da pedra fundamental do Estádio do Pacaembu.” Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, 1936.

Alguns dos projetos focalizados nesse filme foram concluídos na gestão Prestes Maia (1938-1945). O novo viaduto do Chá e o estádio do Pacaembu, por exemplo, foram inaugurados pelo sucessor de Prado, em 1940.

É importante destacar o modo como a montagem das imagens foi realizada para fortalecer a figura empreendedora do administrador público Fábio Prado. Foi uma estética adotada pela *Rossi-Rex Filmes* para enaltecer a imagem dos governantes enquanto grandes realizadores. Rápidas sequências eram relacionadas aos temas. O narrador em *off* apresentava o intuito da obra. Ao mostrar as novas instituições da administração Fábio Prado, como “Tendal único de carnes”, que substituiria o antigo matadouro municipal da vila Clementino, “Entrepasto de verduras” e “Cemitério de Vila Mariana”.

Os filmes, especificamente realizados sobre a figura de Fábio Prado, não enfatizaram continuidades ou rupturas em relação a concepções políticas ou gestões anteriores. As imagens em movimento relacionaram apenas o crescimento da Cidade à figura de Prado.

Cândido Malta Campos observa que muitas realizações de Fábio Prado concentraram-se na região sudoeste da capital paulista:

[...] em torno dos bairros jardim da City; abertura das avenidas Rebouças e Nove de Julho, com o túnel sob o Trianon; início do tratamento paisagístico do Parque do Ibirapuera; asfaltamento do Jardim América e cercamento das ruas Europa e Cidade Jardim; Estádio do Pacaembu; Biblioteca Municipal.

Esses equipamentos urbanos foram construídos em uma região privilegiada de São Paulo. Segundo Campos, a prioridade pela área atendia aos anseios da ocupação residencial de classe alta, particularmente da região centro-sul e centro-oeste da cidade. (CAMPOS, 2002, p. 510). É muito provável que os habitantes desses bairros criaram uma referência social atrelada ao prefeito, como criador desses logradouros e dos equipamentos públicos.

O “protagonismo” do prefeito, representado pela *Rossi Filmes*, aparece no título do filme, e essas imagens auxiliaram na criação de um discurso em torno da modernização e da realização de obras públicas.

A arquiteta e urbanista historiadora Raquel Rolnik, ao discutir a precariedade de equipamentos sociais e a ausência de atuação do poder público nas primeiras décadas do século XX, relacionou tais aspectos com o pouco interesse eleitoral dos políticos por algumas regiões da cidade:

[...] não existia nenhuma noção [pública] de que o Estado deveria prover água, luz, educação, creche, serviços públicos para os pobres. Os serviços públicos, inclusive, são feitos por empresas privadas. E a delimitação do perímetro urbano é justamente uma demanda das empresas privadas no sentido de dizer até onde elas têm obrigação de oferecer os serviços. (ROLNIK: 1999, p. 144.)

As aberturas de ruas, avenidas, a canalização de córregos e várzeas eram noticiadas constantemente nos jornais e representadas em outras imagens sobre a cidade, como no cinema. Muitos dos transtornos sociais eram justificados pelas autoridades, inclusive por meio do cinema, como necessários ao progresso ou simplesmente consequências ou fatalidades advindas dos flagelos naturais.

A *Rossi-Rex Filmes* produziu outros filmes institucionais durante a gestão Fábio Prado. Tratava-se também de *naturais de propaganda* ou *promocionais* que apresentavam temáticas específicas. Sem citar diretamente o prefeito, os filmes faziam referência aos feitos da administração pública ou à propaganda de eventos na cidade promovidos pela prefeitura. Como os *promocionais* do carnaval paulista de 1936.

O filme promocional **CARNAVAL PAULISTA DE 1936** (1935) é um exemplo da propaganda implantada pela prefeitura ao divulgar os préstitos carnavalescos na capital paulista. Produzido em 1935, com imagens das festividades deste ano, o filme sonoro antecipava a propaganda para as festividades de 1936. Além de São Paulo, a produção foi exibida no Rio de Janeiro, na sala *Alhambra*, segundo a revista *Cinearte*⁷⁶, em edição do dia 15 de março de 1936.

A abertura do filme mostrava mais uma panorâmica do centro da cidade. Do alto, imagens dos prédios do vale do Anhangabaú e imediações. Foco no edifício Martinelli. Segue o narrador entusiasmado:

Em São Paulo que trabalha, o São Paulo dinâmico e terminante de homens que se vestem de escuro e quase não riem, mas que estão construindo. Uma capital tumultuaria a maior civilização da América do Sul. São Paulo e a sombra dos arranha-céus.

Concomitante à narração, algumas imagens de **SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE** (1929), que retratavam a diversidade de atividades produtivas na capital paulista, foram inseridas para apresentar o carnaval paulista.

Prossegue o narrador: “*Mas nem só de trabalho vive o homem; é preciso rir também*”. Seguem imagens de máquinas e martelos. O discurso do trabalhador

⁷⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 437. 15 de abril de 1936, p. 28

disciplinado e ordeiro sobressaía-se até numa narrativa que abordava os aspectos relacionados à festa, ao lazer e ao entretenimento. Apesar de reconhecer que o trabalhador paulista precisava de descanso e lazer, a definição de trabalho prevalece e, está em oposição aos símbolos do carnaval que deveriam ser retratados no filme.

Já passa da metade do filme quando o narrador apresenta o responsável pela propaganda do carnaval de 36: *“desalinhante, imponente, irresistível. São Paulo, a Prefeitura Municipal de São Paulo quer que esse carnaval seja o melhor que já fizeram na Pauliceia e ele o será”*.

A narração é intercalada pela imagem de operários trabalhando em máquinas, em uma fábrica. Seguem letreiros acompanhados por máscaras carnavalescas e que aparecem sobrepostos nas imagens de prédios:

“Chegou a hora da alegria”.
“Venha a São Paulo conhecer o paraíso”
“Cante, dance”
“O paraíso da alegria”
“Acabou-se a crise”
“Até o Martinelli vai entrar para o cordão”

Seguem imagens de outros carnavais que são inseridas em uma rápida sequência. Homens vestidos de mulher. Uma multidão é focalizada em vários pontos da cidade. Imagens de desfiles de foliões fantasiados, a pé ou em carros. As avenidas estavam cheias de pessoas que assistiam ou que desfilavam.

Dado o número considerável de imagens de rua e de festas em salões inseridas no filme, identificam-se indícios de que as festividades carnavalescas foram filmadas não só pela prefeitura, mas por particulares também.

Letreiros anunciam as atrações para o carnaval de 1936: Bailes no Municipal, *“fogosos sambas nas praças”*, *“Dinâmicas marchinhas nas ruas”*, *“Bandas de música”*, *“Concursos”*, orquestras. Os foliões que apareciam nos bailes eram focalizados pelas câmeras de fotografar e filmar e, durante o carnaval, apareciam estampados nas páginas dos jornais.

Imagens noturnas, em planos abertos, mostravam desfiles de carros alegóricos. Em função da pouca iluminação utilizada durante as filmagens não foi possível identificar detalhes dos carros. É provável que a produção do filme tenha percebido a falha e, como recurso, inseriu letreiros e máscaras sobrepondo às imagens.

O narrador encerra o filme com a promessa de que *“o carnaval paulista de 1936 não será mais de São Paulo nem do Brasil. Porque vai ser do outro mundo”*. A Rossi-

Rex Filmes produziu outros *promocionais* de carnaval, nos anos de 1937 e 1938, concomitantes à gestão Fábio Prado e ao incentivo da realização dos préstitos na cidade. Segundo o historiador José Geraldo Vinci de Moraes a prefeitura durante esse período incentivou a realização de desfiles e a organização de Escolas de Samba. Proporcionou também, estrutura, premiação em dinheiro e troféus aos vencedores dos concursos realizados durante o carnaval.⁷⁷

Os cinegrafistas da *Rossi-Rex* provavelmente, diante da diversidade de temas, filmaram um número considerável de cenas do carnaval. As imagens das festas populares revelaram uma multidão que vivencia a cidade, atribuindo significados aos festejos carnavalescos.

No filme, a “*Prefeitura Municipal de São Paulo*” queria mostrar a imagem de uma cidade que integrava diversidades. Todavia a produção governamental tratava de “enquadrar”, no mundo do trabalho, qualquer prática social que pudesse ser associada às representações da boemia. O samba em torno dos batuques, por exemplo, ou outras expressões culturais ficaram de fora.

É evidente que a irreverência e a crítica social não perpassam por um filme com preocupações de propaganda política oficial. No entanto, é muito provável que os cinegrafistas da *Rossi-Rex Filmes* tenham assistido a alguns filmes cariocas. Ao analisar o filme **CARNAVAL PAULISTA DE 1936**, percebe-se uma proposta de ruptura com a alcunha do Rio de Janeiro como a cidade que tinha o melhor carnaval do país. Sem citar a capital federal, o filme paulista repete a todo instante a supremacia de São Paulo no âmbito do trabalho e dos divertimentos.

O filme **CARNAVAL PAULISTA DE 1936 – O MOMO VEM AÍ** (1936), com os mesmos objetivos de propaganda, foi encomendado a Victor Del Picchia pela Comissão Oficial de Diversões Públicas de São Paulo. As filmagens foram realizadas por Del Picchia e Lima Barreto em 1935 com a colaboração da Empresa Baixada regional da Torre e da Primeira Escola de Samba de São Paulo.

Na primeira cena surge uma gravura já conhecida do paulistano. O rosto de uma mulher no formato da bandeira do Estado de São Paulo. A gravura foi produzida para a propaganda paulista durante os conflitos da revolta constitucionalista de 1932. Na

⁷⁷ MORAES, José. G. V. “Música popular na cidade de São Paulo no início do século XX”. In: Ana Maria de Almeida Camargo. (Org.). **São Paulo, uma longa História**. 1 ed. São Paulo: CIEE/Academia Paulista de História, 2004, p.178-179.

sequência seguinte, assim como no filme da *Rossi-Rex*, surgem imagens aéreas de prédios do vale do Anhangabaú.

Para dar *jus* ao título do filme, eis que surge o rei momo, sentado no trono dando altas gargalhadas. Ele é acompanhado pelo narrador em *off* que anuncia:

São Paulo, a cidade das grandes realizações vai apresentar dentro em pouco aos nossos olhos maravilhados, o maior carnaval que se tem nesta terra. Estejamos todos em São Paulo durante todos os festejos do Momo para vermos o que é um verdadeiro Carnaval [...]. Quem residir em São Paulo, deve aqui permanecer nos 3 dias sensacionais quem estiver fora se toque para a cidade dos arranha céus. O maravilhoso espetáculo do carnaval paulista de 1936. Teremos este ano um carnaval à altura de São Paulo, de um povo que tudo o que quer faz e, que tudo o que faz, faz bem feito [...] o nosso carnaval será uma coisa abafativa.

A voz do narrador foi intercalada por imagens de prédios e de ruas e bondes de São Paulo. Imagens de rua, num dia normal de trabalho são inseridas para fazer um contraponto com o carnaval de rua que ocorria no Triângulo central. Repete-se a ideia de que São Paulo tem o melhor carnaval.

No fotograma a seguir é possível identificar a disciplina que o poder público tentava manter durante os desfiles. Enquanto os carros atravessam, nos dois lados da avenida, a multidão era isolada. Vê-se, ao fundo, um guarda de trânsito. O desfile em carros particulares era “privilégio” dos mais abastados.



Desfile de carros.

Ampliação de fotograma do filme **CARNAVAL PAULISTA DE 1936 - O MOMO VEM AÍ** (1936)

Talvez, o filme não quisesse destacar elementos de distinção social em São Paulo, mas eles não deixaram de surgir. Evidenciou-se na sequência do desfile de

carros, na avenida Paulista, um processo mais amplo de constituição de uma cidade moderna que se pretendia *cosmopolita*.

A sequência seguinte é uma encenação. Em um lugar fechado e escuro, uma dupla de cantores negros aparece tocando diversos instrumentos. O som do bumbo, pandeiro, cuíca, reco-reco são reproduzidos em *off*. No mesmo espaço surgem homens usando máscaras, bonecos gigantes e jogos corporais que lembram movimentos da capoeira (que não apareceram no filme da Rossi-Rex). Segue um compasso hipnótico de máscaras e bonecos agressivos que envolvem o espectador num ritmo agitado do som e da dança. No fotograma a seguir, os instrumentistas aparecem tocando violões.



Homens tocando violão.

Ampliação de fotograma do filme **CARNAVAL PAULISTA DE 1936**: O momo vem aí (1936)

O pesquisador Robert Stam, ao discutir a presença do negro nos filmes de carnaval brasileiros, informa que desde o filme **O CARNAVAL DA AVENIDA CENTRAL** (1906) o negro era identificado nas telas do cinema brasileiro, afinal formava a maior parte da população carioca.⁷⁸ Vários críticos questionavam a excessiva participação de negros nos filmes brasileiros das décadas de 20, 30 e 40.

Na última sequência do filme são inseridas imagens de um baile carnavalesco ocorrido no Teatro Municipal. Após um corte, intercala-se uma encenação em que os personagens, usando máscaras jogam confetes e serpentinas. O momo ressurge na última cena novamente às gargalhadas.

⁷⁸ STAM, Robert. "The Structuring Absences of Silent Cinema, 1898-1929", **Tropical Multiculturalism: A comparative History of race in Brazilian cinema & culture**. Duke University Press, Durham and London: 1997, p.59.

O memorialista Affonso A. de Freitas chamava atenção para as mudanças observadas no carnaval paulistano, entre o final do século XIX até meados da década de 1950:

O carnaval moderno! Acanhado e pudibundo como deveria ter sido um colegial (...) de 1857, apresentou ele, em S. Paulo, seus primeiros carros de platibandas altas, vedando avaramente aos gulosos olhares da multidão, as formas esbeltas e esculturais de elegantes pajens a Luís XV e de vivandeiras gentis, cujos vestidos eram, aliás, menos curtos que os das provocantes “toilettes” dos contemporâneos figurinos em suas exibições picantes do nu, sem anteparo de platibanda nem nada, ante a brejeirice lúbrica do transeunte ralé. Mas, com o tempo, o carnaval foi tomando gosto à folia, e, num dado momento, saltou do regaço das sociedades familiares, que primeiro lhe deram o tom na Paulicéia, para a volúpia dos chamados “clubs”: seus préstitos tomaram-se então da morbidez das exibições plásticas, inauguraram-se os célebres bailes “masques” do Hotel das Quatro Nações, no Tivoli Paulistano e do Teatro S. José, então acabado de construir, e as “Cavernas” erigidas a Momo, abriram-se em formidáveis bacanais tendo por base, por essência e por divisa o grito lascivo, num gorgolejar do vício: Mulheres, música e vinho! (FREITAS: 1955, p. 141-142)

Todos os símbolos da festividade, exceto a bebida, estavam representados no filme: desfiles de carros enfeitados, transportando foliões, além do Rei Momo que aparece no subtítulo. O filme, acompanhado ao fundo por marchinhas, antecipou, em São Paulo, as produções carnavalescas que já eram retratadas por produtores e cinegrafistas cariocas, desde o início do século XX. Essa temática e sua simbologia vêm sendo abordadas pelo cinema nacional desde o início do século XX. O primeira produção de que se tem notícia é **O CORSO DE BOTAFOGO NO RIO** (1909) produzido no Rio de Janeiro.⁷⁹

Os filmes cariocas somaram os símbolos da cidade, como o Cristo Redentor, a baía de Guanabara e o bondinho do Pão de Açúcar ao carnaval. Esta simbologia fortalecida pelo cinema carioca serviu como propaganda da capital federal. E o filme da Prefeitura de São Paulo tentou fazer o mesmo. Associou a arquitetura dos prédios, as ruas movimentadas e o ritmo frenético da produção a uma festividade que, por natureza, propunha romper com as regras do cotidiano e em princípio não se enquadrava na lógica sistemática do trabalho.

O filme da *Rossi-Rex* exalta o trabalho e o carnaval dos desfiles. Enquanto o outro filme, cujo rei momo é o principal personagem, enfatiza o samba, os batuques e o jogo de máscaras. Em ambos, porém o ufanismo regionalista está presente desde a abertura.

⁷⁹ FILMOGRAFIA Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, fasc. 2, jan. 1985.

Contudo, o filme “momino” de Vicctor Del Picchia e Lima Barreto, mesmo encomendado pela Prefeitura, parece que não atraiu os olhares institucionais de quem pretendia associar São Paulo a disciplina e o trabalho, esmo em tempos de carnaval.

1.3.1 Os parques infantis de Fábio Prado e da Rossi-Rex Filmes

A Prefeitura Municipal de São Paulo, ainda sob a gestão Fábio Prado, lançou o filme⁸⁰ **PARQUES INFANTIS DE SÃO PAULO** em 1936. As filmagens foram realizadas pela Rossi-Rex Filmes, companhia produtora formada por Rossi e os Rex. O filme tem cerca de dez minutos de duração. A direção e produção foram realizadas por Nicanor de Miranda, diretor da Divisão de Educação e Recreios da Prefeitura.

As primeiras informações sobre o filme são acompanhadas por um trecho de Carlos Gomes executado pelo Departamento infantil de música, conforme informações dos créditos iniciais.

Logo na primeira cena, a placa do parque infantil adverte: *“Este parque é destinado exclusivamente às crianças”*. A narrativa em off, destaca que o serviço de parques infantis foi criado por Fábio Prado em 1935. O narrador, em seguida apresenta o grupo de crianças que adentram as instalações de um parque infantil. *“Ao entrarem, são submetidos previamente a uma inspeção médica, isolando-se os portadores de moléstias contagiosas e dando-lhes assistência”*. Qual seria o procedimento adotado para identificar “moléstias contagiosas” nas crianças? O narrador destaca que cada criança matriculada no parque tem *“uma ficha médica, psicológica e social”*.

As palavras emitidas de forma cadenciada antecipam a sequência seguinte: *“Às primeiras horas da manhã e às últimas da tarde realizam-se aulas de educação física por instrutores especializados. Eis aqui os pequenos e seus movimentos”*. As crianças são seguidas pelo “olhar” da câmera. Enfatizam-se os movimentos sincronizados. Uma nova sequência apresenta os *“jogos infantis cuidadosamente escolhidos e organizados”*. As imagens mostram a prática de jogos, evidenciando a organização e a disciplina, durante um momento que deveria prevalecer a diversão e a espontaneidade das crianças.

Após as atividades físicas, *“o que farão agora”*? Pergunta o narrador. Ele responde mostrando uma cena em que dois meninos aparecem nus, focados de costas,

⁸⁰ Conforme informações da Cinemateca Brasileira, o filme foi exibido na Sala Odeon, em São Paulo, e no Rio de Janeiro, no cinema Plaza.

tomando banho de chuveiro. As crianças foram expostas nas imagens para evidenciar o banho como elemento indispensável para garantir limpeza e higiene.

O foco do filme é conduzido para a alimentação, fornecida gratuitamente nos parques. O locutor destaca que *“muitas das crianças que frequentam os parques são vítimas de uma alimentação deficiente. O Departamento de Cultura estuda carinhosamente este problema e eis o que é feito para remediar este mal”*.

O narrador relembra o problema da alimentação deficiente e antecipa a solução que será apresentada pelas imagens. As crianças fazem fila para receber um copo com leite. No entanto, o espectador é levado a se deparar com a constatação e a ação da Prefeitura, por meio do Departamento de Cultura, para resolver o problema.

Mas, no mesmo ano em que o filme foi lançado, Mário de Andrade concedeu entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* em que explicava a ação social dos parques infantis. Ao ser interrogado sobre a aparelhagem dos parques, Mário foi além, apresentando o “copo de leite” que atendia as crianças frequentadoras dos parques. Para justificar o programa, o diretor do Departamento Cultural relatou que: *“(...) mais ou menos setenta por cento das crianças pobres paulistas passam fome! Ante a verificação, não hesitou a Prefeitura (...) inaugurou o copo de leite às crianças dos Parques. Primeiro as desnutridas e débeis, hoje toda a criançada”*.⁸¹

Obviamente, as causas da alimentação precária não poderiam ser discutidas em um filme que apresentava os parques infantis como solução para problemas relacionados à desnutrição e mortalidade infantil. Mas as palavras de Mário de Andrade apontavam elementos que associavam a pobreza ao problema da desnutrição. Todavia, tanto o filme quanto o diretor do Departamento de Cultura reproduziram o discurso da saúde e bem-estar, associados diretamente à ação e intervenção do Estado, por meio dos parques infantis.

Após a distribuição do leite, o narrador em *off* argumenta que *“as crianças que vivem na metrópole”* precisavam de *“ar e sol”*. Dessa forma, sugere que os parques infantis reproduzem, na capital paulista, um “cenário” do campo, mais próximo ao ideal de sociabilidade. Sob este mesmo discurso, Nicanor Miranda proferiu uma fala, em 1936, na ocasião do lançamento da pedra inaugural do estádio do Pacaembu em que justificava o espaço esportivo em decorrência ao crescimento da cidade. Além do fato de as *“crianças, os adolescentes e os adultos [terem sido] condenados, pouco a pouco,*

⁸¹ “Administração municipal”. Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo-SP, 03 de março de 1936.

a ficar sem áreas livres, sem espaços verdes, imprescindíveis para as suas atividades recreativas”.⁸² Naquele contexto já estava presente a representação de uma “criança presa” dentro de casa, que não podia brincar na rua, mas contava com a proteção e assistência da Prefeitura nos espaços “abertos” dos parques.

Segue, no filme, outra sequência de atividades e jogos. Um grupo de crianças é focalizado brincando em balanços. Outro grupo é “flagrado” na piscina, conforme destaca o narrador: *“que prazer a água proporciona à criança! Além de ser a natação um esplêndido exercício, é o esporte higiênico por excelência”*.

Além do exame inicial, que “identifica” as crianças com “moléstias contagiosas”, o narrador enfatiza a natação como um esporte que garantirá a higiene. Ou seja, o controle de doenças, a classificação e medicalização de “corpos doentes”, a introdução de hábitos de higiene e a prática de esportes constituem função dos parques. A instituição, nesse contexto, desenvolve um papel pedagógico e científico, pois cabia aos parques o exame físico, a educação e a disciplina das crianças frequentadoras.

O narrador não cita diretamente o papel dos educadores, mas a sequência fílmica conduz à interpretação de que eles eram os agentes que garantiam o desenvolvimento de tais objetivos. Eles conduziam as crianças à recreação, ensinavam as atividades manuais, mas o foco sempre era a criança. O adulto surgia na tela, quase a meio corpo. Seu rosto não era importante para aquele discurso. Ao contrário das crianças que riam e às vezes, timidamente, mudavam o olhar, quando captadas pela câmera.

Além das atividades físicas, *“os pequenos”* também tiram *“proveito intelectual”*. O narrador antecipa a encenação da Nau Catarineta, *“bailado tradicional popular inteiramente esquecido em São Paulo e que o Departamento de Cultura está fazendo renascer no seio do povo”*. O filme anuncia as atividades realizadas no âmbito da recreação no parque e aproveita para inserir o trabalho de pesquisa e documentação coordenado por Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura.

As crianças não ficam apenas no espaço do parque. Elas visitam indústrias e logradouros da cidade, *“pois muitas destas crianças jamais saíram do seu bairro”*. Segue sequência de crianças brincando na represa de Guarapiranga.

Na última sequência o narrador silencia e a câmera segue as crianças, filmadas de longe e em plano aberto, elas participam de jogos, brincadeiras e competições. Os gritos e aplausos das crianças foram inseridos de maneira sincronizada às imagens.

⁸² Discurso de Nicanor Miranda. “Estádio Municipal - Lançamento da pedra fundamental”. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 29, nov. 1936, p. 207.

As atividades pedagógicas desenvolvidas nos parques deveriam ser de conhecimento público. Assim, a propaganda dos parques deveria ser intensificada nos meios de comunicação, inclusive no cinema.

A finalidade dos parques infantis, segundo os idealizadores do projeto, era propiciar uma educação intelectual, física, moral, social e higiênica. Com base nas concepções modernas da Pedagogia do *Kindergarten*, idealizada por Froebel, os parques deveriam propiciar uma educação “*ao ar livre, sob forma exclusivamente recreativa*”.

Em parte, os parques seguiram os princípios de Froebel, educador do final do século XIX que defendia o desenvolvimento da criança mediante o estímulo sensorial, incluindo o uso de brinquedos e de jogos lúdicos. Em relação à parte recreativa, o ambiente dos parques infantis da Prefeitura proporcionava uma diversidade de brinquedos, além de estimular as atividades manuais. Porém os jogos eram determinados por instrutores e condicionados às concepções de saúde, higiene e disciplina, conforme apresentados no filme e nos textos de Nicanor Miranda, publicados em diversas edições da revista do Arquivo Municipal.⁸³

Os diferentes ângulos dos parques, praças públicas e jardins eram temas recorrentes nos filmes produzidos pelo Departamento de Cultura do município, desde a gestão Fábio Prado. Mas, quanto aos filmes de propaganda do governo Fábio Prado, a maioria foi realizada pela produtora *Rossi-Rex Filmes* de Gilberto Rossi.

As diferentes narrativas sobre a cidade se confundiam com a história dos programas de urbanização, contada pelos idealizadores desses projetos: “parques”, “viadutos”, “automóveis”, “avenidas”, “arranha-céus”, “jardins”, “carnaval”, “elétricos” e “aviões”, o cinema produzido pelo prefeito Fábio Prado atribuía à sua gestão tamanha empreitada. No entanto, estes símbolos foram constantemente retomados, por gestões seguintes, para fortalecer os discursos da modernização promovidos pelo poder público em São Paulo.

⁸³ Artigo publicado por Nicanor Miranda chefe da divisão de Educação e Recreio. “Plano da secção de Parques Infantis”. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. Ano I, mar. de 1935, p. 95-98.

1.4 – O DISCURSO BANDEIRANTE NO CINEMA DA DÉCADA DE 1930.

*Dos violoncelos dos viadutos sobe a sinfonia da circulação
São Paulo!
A rua São João cheira a café
Confundem-se os estilos nessa riqueza sem cultura
Agricultura
agricultura
Que loucura!
Longínquo o desafio dos trens e das usinas
O sol faz brilhar multicolor a bandeira das ruas
Inevitável associação de ideias:
Bandeirantes!
Mas para que conquistas?
Spaghetis nacionalistas?
avassalaram nosso Ipiranga
Ironia dos "Independência ou morte!"*

(Sérgio Milliet, 1927)

A terra fez brotar o café e a fortuna dos chamados barões. Trens de ferro, usinas de açúcar e a riqueza são provenientes da agricultura. O fruto “exalou o cheiro” por todo o Estado de São Paulo e impulsionou o progresso material das grandes fortunas. A maior parte do lucro obtido com o café foi investida na atividade comercial e industrial. O café no cenário internacional passava a ser o produto associado ao Brasil e a São Paulo. As elites paulistas estavam confiantes nos negócios e no progresso material, de certa forma, fundamentais para o estabelecimento de novas práticas discursivas envoltas na ideia da modernidade. O sucesso de São Paulo e de sua gente seriam garantidos pela riqueza obtida com o café, encarnado pelo trabalho e o espírito explorador do novo bandeirante paulista.

A “*Ironia dos ‘Independência ou morte!’*” fortalece a crítica, do autor, presente na rima “*riqueza sem cultura*” com “*agricultura*”, à cidade de São Paulo. Tal sátira desnudava na ocasião, final da década de 1920, os símbolos da ostentação da elite econômica paulistana, que se considerava herdeira de uma “tradição bandeirante”. Milliet⁸⁴ construiu essa narrativa para apresentar a ideia de que a produção cafeeira paulista começaria a redefinir os rumos da economia nacional. Mas era necessária uma produção intelectual e artística que alçasse o patamar desse desenvolvimento econômico. A poesia do autor retomava algumas ideias do movimento modernista.

As metáforas do poeta em relação à cidade reforçaram também a ideia de que a terra, naquele momento, também era disputada por outros. O *Spaguetti* atravessou o

⁸⁴ Sobrinho de Paulo Duarte, o poeta e escritor trabalhou no Departamento de Cultura na Gestão Fábio Prado, onde ocupou o cargo de chefe da Divisão de Documentação Histórica.

Atlântico e aportou nos bairros operários “italianos” até invadir as mesas dos nobiliários paulistas. Todavia era uma terra acolhedora, pois em nome do progresso estaria apta para receber a todos.

Muitas das ideias do poeta Sérgio Milliet encontraram coro em outros sons e imagens produzidas pela historiografia, literatura, imprensa e nas artes de São Paulo à época. “As classes distintas” de São Paulo, desde o final do século XIX, reclamavam uma procedência aristocrática legitimada por discursos historiográficos em torno da conquista do tempo (colonização) e da superação dos desafios impostos pelo espaço (bandeiras).

As disputas políticas e econômicas entre a elite tradiocional e os “novos ricos”, a maioria formada por imigrantes do final do século XIX, forjavam a memória de dois grupos. Os chamados “barões do café” reivindicavam a “descendência bandeirante”; o pioneirismo da ocupação do espaço e o enriquecimento graças à lavoura e à atividade cafeeira, justificando assim a sua origem “quatrocentista”.

Desde o final do século XIX, na concepção histórica do Museu Paulista (1870) e nos artigos da revista do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (1894), esquadrinhou-se o passado do estado para identificar fatos e personagens à conquista do espaço, à ampliação do território e à formação da cultura paulista. Com o objetivo de elaborar uma história de São Paulo associada à história do Brasil, instituições como o IHGSP retomaram o mito do bandeirante em contextos diferentes. (SCHWARCZ: 2005, p. 153-170)

A iconografia de São Paulo começou a ser produzida de fato a partir de 1890 com a construção do Museu do Ipiranga.⁸⁵ As produções do Museu Paulista, desde o final do século XIX, auxiliaram na elaboração do fato histórico da Independência do Brasil associado a São Paulo. As imagens da independência foram rememoradas e reformuladas durante as comemorações⁸⁶ do Centenário em 1922.

⁸⁵ Sobre as representações do Museu do Ipiranga relacionadas às comemorações do centenário da independência do Brasil, Cf: MAKINO, Miyoko. “Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 167-195 (2002-2003).

⁸⁶ O historiador Eduardo Morettin estudou os aspectos históricos que envolviam a produção do filme **IPIRANGA** de 1922 de Armando Pamplona. Destacou que o filme inacabado “foi idealizado para a *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922 e 1923*”. O filme documentou a construção do Monumento à Independência. MORETTIN, Eduardo. “O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil”. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 8 (13): 189-201, 2006; MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos**. A questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992.

Houve grande mobilização da intelectualidade, de diferentes setores e dos cinegrafistas, no Rio de Janeiro e em São Paulo que contribuíram, de diversas formas, com as festividades de comemoração da independência.

A socióloga Anita Simis considera que existiu uma intensa “concessão de verbas” do governo para “*várias pessoas se aventurarem na produção de filmes*” durante a grande Exposição comemorativa que ocorreria no Rio de Janeiro. (SIMIS: 2008, p. 85).

Menotti Del Picchia relembra que ele e o irmão, José, receberam financiamento para filmar “*inúmeras cidades, grandes fazendas, indústrias para serem mostradas no recinto da Exposição Universal organizada na capital da República, Rio de Janeiro para celebrar o centenário de nossa independência*”. 1925. (DEL PICCHIA: 1972, p. 100).

O poeta Oswald de Andrade também registrou os tumultos em São Paulo, a espera das festividades do Centenário. Relata o trabalho de artistas brasileiros que elaboravam maquetes para o concurso do Monumento do Ipiranga. Dizia ele: “*fundavam-se revistas, lançavam-se nomes, formavam-se grupos*”,⁸⁷ inclusive o grupo modernista de 1922, com a revista *Klaxon*, por exemplo.

As comemorações do Centenário da Independência, em 1922, retomaram as representações de liberdade do final do século XIX. Mas foi a Revolta Constitucionalista de 1932 que edificou as bases para as produções posteriores, por meio da simbologia maior de São Paulo: o bandeirismo.

Desde a Proclamação da República, os grupos financeiros ligados à produção cafeeira foram predominantes nas decisões econômicas do país. Em São Paulo, não só para os “barões do café” e seus representantes políticos, mas também para os setores sociais emergentes era necessária a continuidade da política implantada pelos sucessivos representantes que atendiam, em âmbito federal, aos interesses dos grupos paulistas.

No entanto, após a chamada Revolução de 1930, o movimento político e militar que colocou Getúlio Vargas no poder, houve uma maior intervenção federal nos estados, ampliando as insatisfações das elites locais, principalmente a paulista, antes preponderante no cenário nacional. A análise de Maria Rita Galvão é fundamental para entender as transformações na conjuntura política nacional e paulista do período:

⁸⁷ ANDRADE, Oswaldo. **A estrela de absinto** (1ª edição, 1927). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1991.

Em 1930, há a derrota política de São Paulo; em 32, a derrota militar. Durante os anos que se seguem, começam a se manifestar os sintomas da perda de vigor da burguesia paulista, que já não tem autonomia política e vai perdendo hegemonia no processo de desenvolvimento econômico do país. (GALVÃO: 1981, p.18)

Insatisfeitos, esses grupos mobilizaram o estado de São Paulo em torno de uma campanha contrária ao governo Getúlio Vargas, particularmente após a nomeação de um interventor para o Estado. Dessa forma, os discursos e pronunciamentos públicos de autoridades e militares paulistas passaram a exigir a aprovação de uma Constituição que pudesse limitar os poderes do governo provisório de Vargas. Não cabe aqui analisar esse processo político, que culminou com a chamada Revolução Constitucionalista, mas entender de que maneira esses fatos se constituíram em discursos e imagens em movimento para o cinema da época.

A literatura, as fotografias, os selos, os cartazes e hinos são representativos para entender a construção de uma memória social acerca dos acontecimentos que marcaram o estado de São Paulo no ano de 1932. Foram poucos os cinegrafistas que registraram *in loco* os combates dessa revolta. Porém, é possível analisar alguns filmes que ajudaram a construir a memória social imagens significativas sobre a temática.

Um filme silencioso, classificado como de “atualidades”, foi filmado nos campos de batalha, segundo a perspectiva do governo federal. João Baptista Groff, um cinegrafista paranaense, acompanhou as tropas federais nas cidades da fronteira, entre os estados do Paraná e São Paulo, para capturar imagens dos combates.

REVOLUÇÃO DE 1932 (1932) começa com uma legenda de apresentação: “*os combatentes tomam posições nas proximidades do Rio das Almas*” e segue um grupo de soldados a cavalo, atravessando um rio.

“*Em 10 de setembro dão início ao combate*”, anuncia a legenda posterior. Os soldados manejam canhões; preparam a munição. Os coronéis passam as orientações. Segue o letreiro: “*dezenas de quilômetros de trincheiras foram construídas com arte militar*”. Nova sequência de imagens das trincheiras cavadas (pelos federalistas) nos barrancos com pedaços de árvores.

A câmera segue o 9.º Batalhão, que atravessa rios. “*Com um magnífico plano de envolvimento, os federais desbordam pela extrema direita pelo Pontal do Paranapanema*”. “*Em seguida conquistam a primeira ponte, que é imediatamente reconstruída*”. As imagens e o letreiro deixam subentendidos que os rebeldes (os constitucionistas) haviam destruído as pontes das cidades por onde passavam.

Uma nova sequência de bombardeios é anunciada pelo letreiro: “o 5.º Grupo de Artilharia de Montanha em Ação”. “Novos bombardeios de canhões”. As imagens não são convincentes. Seria uma simulação de batalha? Afinal, os efeitos no lado oposto não foram revelados.

Nova sequência de bombardeios, agora sob o comando do Capitão Dimas Menezes. Os militares legalistas são filmados “em operação no *front*”. Os generais são focalizados pela câmera. Os mapas do Paraná e de São Paulo são sobrepostos às imagens do filme. Em seguida, são traçadas as fronteiras entre os dois estados para identificar as cidades onde ocorreram as batalhas.

“Itararé – considerada inexpugnável foi a primeira cidade paulista que caiu no poder dos federais”, anunciava um novo letreiro, destacando indiretamente o poder bélico das tropas federais. Seguem imagens do acampamento e das trincheiras federais instaladas na cidade de Itararé. E assim a narrativa prossegue, apresentando sequências de destruição em outras cidades. Nova legenda: “os federais continuam avançando, passam faxina e localizam-se em Buri”. A cidade era “diariamente bombardeada pela aviação paulista, que faz enormes estragos”. A câmera focaliza as casas e os prédios destruídos com marcas de bala, fumaça e vestígios de bombardeios.

Foco na ocupação da cidade de Ribeira e na ponte “ligeiramente danificada”. A cidade de Apiaí foi tomada dos rebeldes, após um combate de 24 horas. Nova legenda: “Em Apiaí os constitucionais deixam grande cópia de material bélico e de transporte”. Os federais exibem o material encontrado. Em Guarapiara “um novo ataque”, porém fica evidente uma simulação de confronto. Os soldados manejam as armas de modo displicente, os sorrisos e a timidez estão estampados nos rostos.

Segue a legenda em que o narrador destaca “a mulher paranaense [que] também tomam parte destacada no movimento cívico duas de suas organizações, o café ‘João Pessoa’ e o chimarrão ‘Getúlio Vargas’, visitados pelo ilustre estadista”. (grifo nosso).

Uma sequência de mulheres paranaenses, servindo café para os combatentes. A “mulher paranaense” é mostrada no filme com sutileza, elegância e carisma. Seus movimentos, ao servir o café, são leves. O filme, ao destacar a participação “*também*” da mulher paranaense remete à participação feminina do lado inimigo. Os jornais paulistas, assim como as imagens (principalmente as fotos) da mobilização constitucionalista, mostravam o efetivo movimento das mulheres paulistas. Centenas delas mobilizaram-se na campanha, fosse por meio de orações, ou na produção de

uniformes, na alimentação, na doação de dinheiro ou como enfermeiras no campo de batalha. As mulheres federalistas não poderiam ficar atrás.

Uma nova legenda do filme: *"Escoteiros curitibanos desfilando em homenagem ao generalíssimo"*. Segue uma sequência de imagens de um desfile nas ruas de Curitiba que recebe prisioneiros paulistas. Uma rápida aparição dos prisioneiros constitucionalistas. É a primeira vez que o “inimigo” aparece no filme.

REVOLUÇÃO DE 1932 termina com imagens do General Góes Monteiro, chefe do Estado da Força Maior, sorrindo para as câmeras cinematográficas. A encenação produziu imagens dos oficiais desprovidas de qualquer realismo. Não havia preocupação nem em reproduzir seriedade nos semblantes ou nos movimentos.

A companhia *Groff Filme* produziu também um cinejornal que exibiu em Curitiba, na edição de n. 90, em 1932, novas imagens do combate. O cinejornal finalizava com a bandeira do Brasil, indicando a vitória das tropas federais. Os letrados informavam:

Esta é a única película executada durante a ação do Exército Sul que operou contra os constitucionalistas de S. Paulo e Mato Grosso. A filmagem foi autorizada pelo Estado Maior e pelo Comando Supremo das Tropas - General Waldomiro Lima (grifo nosso)⁸⁸.

A revista *Cinearte*, em edição do dia 7 de setembro de 1932, publicou um artigo, criticando o filme **REVOLUÇÃO DE 1932**. O artigo inicia lembrando o leitor da precariedade dos filmes de “cavação”. Para exemplificar, o artigo menciona *“um filme que revela uma inconsciência de espírito, tão grande, por parte dos que o realizam, como dos que autorizam”*.

Segundo a revista, o artigo foi escrito com base em telegramas de Curitiba que anunciavam a exibição de um filme que tratava de *“combates mortíferos entre brasileiros”*. Critica ainda os *“riscos por que passou o operador, atravessando a linha de fogo por entre o assobio das balas, o matraquear das metralhadoras, o estouro das granadas...”*. Ora, esse sem dúvida não era o alvo da crítica, afinal percebe-se que *“os riscos”* mencionados pela revista não passavam de encenação dos militares filmados por Groff. Ou talvez a revista não tivesse essa informação.

⁸⁸ Com o fim do movimento no início de outubro de 1932, o governo provisório nomeou Waldomiro Lima “governador militar” de São Paulo em caráter interino. Próximo a Vargas tinha o objetivo de pacificar os líderes do movimento e tentar uma reaproximação com diversos setores da sociedade paulista. Sobre os desdobramentos políticos de 1932, consultar: GOMES, Ângela Maria de Castro. **Regionalismo e centralização política**. Partidos e constituinte nos anos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 243-277.

O objetivo do artigo era definir o filme como cavação. O produtor “*cujo nome nos faz suspeitar seja ele estrangeiro*” foi menosprezado em seu ofício, o que reforça o preconceito com os filmes realizados por imigrantes, enquadrados como cavação. Era de conhecimento no meio cinematográfico o trabalho realizado pelo curitibano João Baptista Groff. Afinal, esse não foi o seu primeiro filme. Anos antes, foi incumbido de filmar os combates no Paraná que envolveram a revolução de 1930.

Por fim, fica evidente outro aspecto da crítica no artigo da *Cinearte*: a preocupação da imagem que aquele “tipo de filme” poderia produzir sobre o país no exterior. Segue o crítico:

Se a concessão foi feita, não deve ter havido uma rigorosíssima censura para as cenas apanhadas, que a estas horas, naturalmente, já estarão, em cópia, sendo remetidas para o estrangeiro para o fim de mostrar lá fora como é que os brasileiros se matam uns aos outros.⁸⁹

O artigo termina, conclamando o Exército para produzir as imagens dos combates. Todavia, a revista esqueceu-se de mencionar que o filme já havia passado pelo crivo da censura e que, antes disso, a realização das filmagens tinha sido autorizada pelo alto comando militar, focalizado diversas vezes no filme.

O artigo não foi assinado, mas pode-se suspeitar de algum crítico simpatizante da causa constitucionalista, quem sabe Otávio Gabus Mendes, que escrevia para a coluna “De São Paulo” da revista carioca *Cinearte*.

Não foi a primeira vez que a revista *Cinearte* publicou críticas contrárias a *Groff Film*. Em março de 1926, a “*empresa de Curitiba*” foi acusada pelo crítico de ter produzido “*mais um filme sobre as cascatas de Iguaçu*”, que já não revelavam mais novidade.⁹⁰ O artigo se voltava contra a filmagem repetitiva de aspectos naturais, provavelmente atendendo objetivos de encomenda, ou seja, o filme era de cavação.

Os cinegrafistas paulistas não foram tão imediatos no lançamento de um filme sobre os combates em 1932. Não quer dizer que imagens não tenham sido produzidas no período; não à toa foram montadas posteriormente em filmes paulistas que ovacionaram a causa constitucionalista. Os filmes e as fotografias que retrataram os combates passaram a desenvolver novos discursos, alargando o espaço transmissor de debates, práticas e deliberações políticas.

⁸⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 07, n. 341, 7 de setembro de 1932, p. 3.

⁹⁰ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro, n. 3, 17 de março de 1926, p. 07.

Em 1934 foi lançado, na capital paulista, o curta-sonoro **SÃO PAULO DE 32: GLORIFICAÇÃO**. O filme traz rápidas sequências que mostram a corrida dos jovens para o alistamento militar, as tropas em marcha pelas ruas da capital, as mulheres servindo café para os soldados, além dos trens que partiam lotados da Estação da Luz, em direção aos campos de batalha.



Foto do filme **SÃO PAULO DE 32: GLORIFICAÇÃO** (1934).
Mulheres e escoteiro segurando a bandeira de São Paulo.

As rápidas sequências demonstram a participação de mulheres e crianças no movimento constitucionista. O filme é acompanhado por uma narrativa solene que evoca a valentia dos soldados paulistas de 1932 em diversas fases dos conflitos: durante a construção das trincheiras, as marchas de homens que adentravam as cidades do interior do Estado, além das curiosas imagens de soldados manuseando armas.

O jornal *O Estado de São Paulo*, em edição de 10 de outubro de 1934, noticiou a exibição do cinejornal **JULHO DE 32** “*como um excelente trabalho saído dos estúdios de filmagem sonora ‘São Paulo Sonofilme’*”. O filme ficou em exibição em vários cinemas da capital.⁹¹ Ainda, segundo a *Folha da Noite*, foi “*um filme que narra todos os detalhes da luta que empolgou toda a São Paulo na revolução de 32*”.

Os conflitos políticos e militares de 1932 proporcionaram o desenvolvimento ideológico de elementos associados ao bandeirantismo produzidos por acadêmicos no século XIX e início do XX. Qualidades como bravura, ambição e empreendedorismo foram representadas em textos e imagens relacionadas ao paulista moderno que lutava contra a opressão política instalada no país. O bandeirante do passado, com trajés rudes e geralmente armado, era o paulista combatente do presente.

⁹¹ Segundo pesquisa da Cinemateca Brasileira, apresenta no site, o circuito exibidor do filme incluiu: “*o Paramount; de 05 a 14.11, o Santa Helena; de 19 a 21.11, o Paulistano; a 22.11, o Marconi; de 27 a 28.11, o São José e a 27.11, o Rialto. Em 1935: de 18 a 20.02, o Coliseu*”.

Os paulistas foram retratados nos jornais e na literatura como pessoas abnegadas que entregaram até as alianças de casamento em prol de um ideal. Tal assertiva pode ser identificada no texto de Guilherme de Almeida:

O paulista não mudou há três séculos quando a epopeia das bandeiras subia brilhando ao delírio da riqueza e Anhanguera, o diabo velho, o ciclo de paulista surpreendia e tomava o sertão escuro (...) O paulista não mudou a campanha do ouro para a vitória (...) Todo paulista sabe dizer como Jó: São Paulo me deu São Paulo me tirou.⁹²

Em Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia, propagadores desses discursos, o bandeirismo estava muito evidente. Os textos jornalísticos e literários, os filmes, as fotografias e os discursos proferidos foram importantes instrumentos de comunicação⁹³ dos ideais do movimento revoltoso de 1932.

Nessas circunstâncias de tensões sociais e conflitos armados é que os mitos históricos e políticos também são construídos. Os grupos dirigentes da capital e do estado paulista retomam as imagens dos bandeirantes para estabelecer ligações e determinar origens de parentesco, filiações e tradições. A representação do bandeirantismo a partir da Revolução de 1932, o passado como origem do “mito fundador paulista” se depara com “*novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo*”⁹⁴.

⁹² Texto de Guilherme de Almeida, lido na Rádio Record, pelo locutor César Ladeira no dia 7 de setembro de 1932, em São Paulo.

⁹³ O historiador Jeziel de Paula pesquisou as diferentes estratégias dos setores que apoiavam o movimento constitucionalista, a fim de “*propagar ao máximo as imagens e discursos que mostravam a adesão das massas ao movimento*”. Afinal, quão forte deveria ser a propaganda política para conseguir arregimentar o maior número de homens que pudessem se alistar no movimento ou participar do incentivo a doação de ouro para a causa. DE PAULA, Jeziel. **1932: imagens construindo a história**. Campinas/Piracicaba: Editora da UNICAMP/Editora UNIMEP, 1998. (Coleção Tempo & História; v. 7)

⁹⁴ CHAUÍ, Marilena. **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2001. p. 09.

1.4.1 O Épico ficcional: O CAÇADOR DE DIAMANTES

Um longa-metragem paulistano finalizado em meio aos conflitos de 1932 é singular do período. Trata-se do filme **O CAÇADOR DE DIAMANTES** do italiano Vitório Capellaro, lançado em 1933, coproduzido com a colaboração dos irmãos Rex e Gilberto Rossi. Por coincidência ou não, retratava uma história do bandeirismo paulista⁹⁵. O filme contava a história fictícia dos bandeirantes D. Luiz e D. Fernando.

Os nomes dos atores são indicados ao lado das respectivas fotografias, conforme os personagens representados no filme. Desenhos de bandeirantes são inseridos nas cartelas. Segue o primeiro letreiro: “(...) *quando a febre do ouro invadia todos os espíritos e expedições (...) em 1656, num lugar que depois se chamou São Paulo*”.

A primeira sequência faz referência ao trabalho: homens e mulheres negras e índios escravizadas andam de um lado para o outro, sob vigilância. Enquanto isso, a fidalga D. Maria que segue por um passeio é surpreendida por um “bandeirante” açoitando um índio. Começa uma luta entre o algoz e D. Fernando que defende o índio. Chega D. Luiz a cavalo e faz o convite para que D. Fernando siga a sua bandeira. É assim que começa a narrativa de Capellaro, que mistura elementos de um romance com a aventura pelos sertões em busca de diamantes.

O elemento dramático é inserido diversas vezes no filme. Quando, por exemplo, um artífice lê uma carta deixada pelo pai de D. Fernando no qual o filho deveria receber um mapa quando completasse 21 anos, há o foco na carta e escurecimento da cena, com observância do efeito “íris” (ao indicar a mudança de uma sequência, a imagem adquire o formato de um círculo que abre ou fecha, dependendo da narrativa).

Os aspectos morais e a supremacia masculina são evidenciados na abnegação e no espírito voltado para a aventura. O jogo de xadrez realizado entre os chefes de família é a metáfora utilizada para definir os rumos da jovem Maria e D. Luiz, que, durante a partida de xadrez, tiveram o casamento arranjado por seus pais.

A lealdade dos escravos para com as “sinhas” é determinada pela demonstração de afeto. Nesse caso, a escrava era uma índia que ficava à espreita, enquanto a jovem encontrava às escondidas o seu amor.

⁹⁵ Sobre a retomada de aspectos históricos do filme, consultar o artigo de MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949). In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. n. V. 5, p. 249-271, jan/dez de 1997.

Ao anoitecer, os homens eram flagrados na taberna do Gallo. Personagens caricatos ensaiavam sequências engraçadas em que um roubava a comida do outro. É notória a apropriação de sequências de comédias francesas e norte-americanas dos anos 20 e 30. Segue uma discussão, e a briga começa na taverna.

Ao amanhecer, a cerimônia da bênção das espadas é presidida pelo bispo. D. Maria é disputada pelos dois jovens que iniciam uma luta de espadas. Os homens se preparam para a partida, como nas batalhas medievais. Acompanhando o jovem fidalgo D. Luiz, seguem índios e carregadores. Enquanto observa com os olhos a partida, o pai da moça exclama “*o outro é um plebeu indigno de ti*”.

Como compensação da perda do amor, surge um personagem com a solução para D. Fernando. Um artífice entrega-lhe uma carta do pai de Fernando, em que narrava um episódio. Estava ele à procura dos diamantes, nos sertões, quando foi capturado por “bárbaros selvagens”. Junto com a carta havia um mapa com o caminho que indicava a localização da “Ilha dos Diamantes”. Foi a solução do filme para que o personagem de D. Fernando alcançasse a glória.

Como em *Romeu e Julieta*, D. Fernando vai até a casa de D. Maria, sobe a sacada para despedir-se. Entra no quarto e pede a sua mão em casamento. Os dois em frente à cruz fazem um juramento e se beijam. Os dois são descobertos. Inicia-se uma briga, e a moça é obrigada a receber, no outro dia, D. Luiz, que se declara, comparando os seus sentimentos ao amor que ele tinha pelo “*sertão bruto*”.

Pela manhã, a expedição começa. Os homens atravessam os rios utilizando canoas. O cenário do filme reproduz um ambiente inóspito. A ampulheta é inserida entre as imagens para demarcar a passagem do tempo da expedição. Os homens adentram a floresta.

O índio e os dois ajudantes seguem descalços D. Fernando. Um banho é filmado para demonstrar as trapalhadas dos dois ajudantes que perdem a roupa e são obrigados a se vestirem com folhas. De repente encontram uma “nhambiquara” caracterizada de maneira pitoresca: cabelo curto, pena na cabeça, vestida com uma saia de palhas.

Passado quase meio ano da expedição, D. Luiz nada encontrara, mas logo se surpreende com dois índios no caminho, conduzindo ouro e esmeraldas. D. Luiz exclama: “*Se me disserem onde encontraram isso, dar-lhes-ei muito sal, muitos presentes bonitos!*”. Após a resistência dos índios, D. Luiz ameaça-os com um truque do fogo. Eles gritam “*o diabo do fogo, o diabo do fogo*”. Retomam-se elementos que, segundo a historiografia, teriam marcado os primeiros contatos entre brancos e índios.

D. Fernando e D. Luiz se encontram, combatem e são surpreendidos por um alerta que fala da traição de outro bandeirante, D. Ruy, que havia se aliado aos índios em busca dos diamantes. Os dois resolvem se unir. Segue uma batalha entre os bandeirantes e os índios. Os personagens que interpretam os índios são filmados subindo árvores, soltando flechas e gritando. A câmera flagra a encenação dos índios, fazendo caretas e com olhos e bocas arregaladas. Em contrapartida, os bandeirantes são corajosos e destemidos, atiram com garruchas, mas logo são capturados.

A próxima sequência sugere o anoitecer. Os bandeirantes e o índio que os acompanhava são conduzidos até o líder da tribo. Os índios são caracterizados com perucas grisalhas. O pajé ordena a morte dos bandeirantes. Do alto de uma pedra, o índio simula que está jogando o corpo de um dos bandeirantes, sacrificando-o do alto de uma pedra, encenando um ritual. Os índios ficam satisfeitos com o suposto sacrifício. Enquanto os dois bandeirantes foram enviados para a gruta.

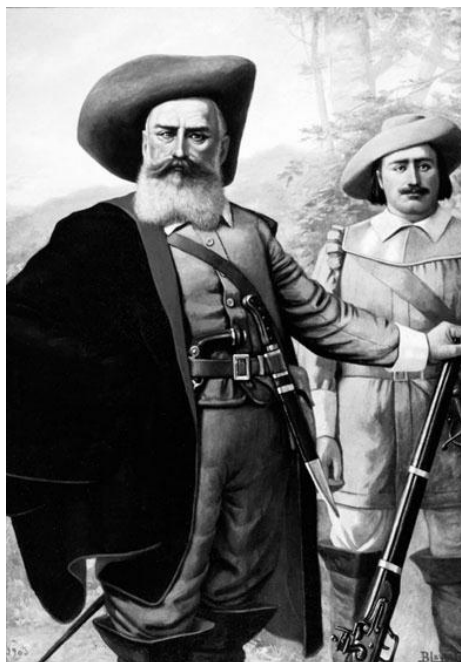
Aqui o roteiro reproduz a ideia de que os indígenas são bárbaros por exigirem a morte dos dois homens. Há uma inversão da história. Os bandeirantes estão à procura de diamantes e se deparam com índios. Travam uma batalha, e como estavam em minoria, são capturados. Em nenhum momento o índio é visto como presa para o homem branco. Pelo contrário. Quem oferece perigo durante a busca pelos diamantes são os índios.

No desfecho do filme, o índio leva D. Fernando ao fundo da gruta, onde estavam os diamantes. O índio entrega ao bandeirante os diamantes como sinal de agradecimento. Enquanto o outro bandeirante, D. Luiz, estava arrasado, pois não havia encontrado os diamantes e não tinham mais homens que pudessem acompanhá-lo. Provavelmente ao retornar, não teria mais o amor de D. Maria. A última sequência é o retorno de D. Fernando.

O romance foi amplamente divulgado na imprensa da época. O roteiro foi reproduzido em *Cinearte* e *Scena Muda*, junto com as fotos do filme e dos atores que participaram da trama. As características históricas foram saudadas, nos jornais da época, como “obra máxima do cinema nacional”. O filme teria revivido as “bandeiras paulistas com realismo maravilhoso”.⁹⁶

É possível identificar, nas referências históricas do filme **O CAÇADOR DE DIAMANTES** (1933), as representações iconográficas presentes no Museu Paulista. Como podem ser vistas nas representações comparadas, a seguir.

⁹⁶ “O caçador de diamantes revive a epopeia das bandeiras”. Jornal *Folha da Manhã*, 20 de janeiro de 1934. São Paulo-SP.



Domingos Jorge Velho e o locotenente Antônio Fernandes de Abreu (1903)
Benedito Calixto (1853-1927).



Fotograma do filme. Grupo de bandeirantes. D. Luiz e D. Fernando no centro da ação.
O CAÇADOR DE DIAMANTES (1933), de Vitorio Capellaro.⁹⁷

Destacam-se as semelhanças entre o figurino, objetos e armas utilizados pelos personagens, que atuavam como bandeirantes, e o quadro do pintor Benedito Calixto, *Domingos Jorge Velho e o locotenente Antônio Fernandes de Abreu* de 1903, encomendado ao artista pelo Museu no início de 1900.

A imagem do bandeirante representado nos quadros e nos filmes, durante as primeiras décadas do século XX, remonta aos critérios raciais em torno da ideologia do branqueamento racial. O bandeirante, em São Paulo, foi escolhido como tipo ideal de

⁹⁷ Fotograma do filme **O CAÇADOR DE DIAMANTES** (1933), de Vitorio Capellaro, reproduzido da base de dados da Cinemateca Brasileira. www.cinemateca.com.br. Acesso em: 1 abr. 2011.

representação. Os primeiros desbravadores eram brancos e perseguiram, em combate, aqueles considerados inimigos, como os índios. (SCHWARCZ: 2005. p. 161).

No imaginário social do “pós-revolta” de 1932, essas representações do passado foram retomadas para ovacionar a mobilização paulista durante o movimento constitucionalista. Após a derrota do movimento, no entanto, era preciso negociar com o inimigo.

Em meio à reafirmação do bandeirismo paulista, desse período, filmes de toda a natureza foram elaborados em São Paulo, com o intuito de fortalecer a liderança nacional do estado frente ao Brasil.

As instituições científicas de São Paulo foram intensamente retratadas durante a década de 1930 e 1940. As faculdades de Medicina, Direito e Engenharia apareceram nos filmes institucionais, a fim de reafirmar alguns fundamentos políticos. Iniciava-se, por meio do cinema institucional, a ideia de que São Paulo era o *locus* da produção científica no Brasil. Como parte da política de reafirmar a liderança histórica de São Paulo que conduzia os rumos da “União”, a formação da Universidade de São Paulo⁹⁸ e a unificação das faculdades paulistas já existentes estavam inseridas nesse contexto. A Universidade atuaria em diversas áreas do conhecimento, aliando a promoção de discussões a pesquisas acadêmicas e culturais.

As produtoras cinematográficas foram financiadas, na maioria das vezes, pelo governo do estado de São Paulo para realizarem documentários, como o filme **PRIMEIRA OLIMPÍADA UNIVERSITÁRIA** (1935), exibido em junho de 1935, na sala *Odeon*, no Rio de Janeiro⁹⁹; **FACULDADE DE DIREITO DE SÃO PAULO** de 1936 produzido pela *Garnier Film* de São Paulo, exibido também na capital federal, entre os meses de janeiro e fevereiro¹⁰⁰. Assim como centenas de outros filmes do período, estes sobre as instituições educacionais e científicas paulistas estão desaparecidos ou foram perdidos.¹⁰¹

Para o sociólogo Simon Schwartzman, a USP foi criada para ser a principal instituição formadora de intelectuais do país, em um contexto de reafirmação política, particularmente de Armando Salles de Oliveira, “*após a derrota de São Paulo na*

⁹⁸ Em 1934, o interventor reuniu as faculdades de Engenharia, Medicina e Direito e criou a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras.

⁹⁹ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.10 n.420 p.26. 01 ago. 1935, p. 26

¹⁰⁰ *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.13 n.483 p.5. 15 mar. 1938, p. 05

¹⁰¹ Sobre os dados referentes aos dois filmes consultar a base de busca do *site* da Cinemateca Brasileira.

revolução de 1932”.¹⁰² O interventor buscava acima de tudo reafirmar a liderança do grupo (do seu grupo) paulista junto às esferas do poder federal, garantindo o afastamento do outro grupo de São Paulo formado pelo Partido Republicano Paulista. Salles, no entanto implantava uma política dúbia que era de “*colaboração com o governo da União*”.¹⁰³

Quando os novos bandeirantes paulistas, pós-revolta de 1932, projetaram novas instituições e expectativas de poder, o golpe de 1937 mudou os rumos da história. Muitos destes que combateram o governo Vargas e lutaram pela constitucionalização do país vão assumir, logo depois, cargos políticos durante o governo ditatorial do mesmo presidente, questionado anos antes. Muitos “bandeirantes”, como alguns poetas e políticos paulistas, vão identificar na centralização do Estado Novo uma alternativa para São Paulo. E quanto aos “pioneiros imigrantes”, alguns deles contribuíram com suas câmeras cinematográficas para as imagens do Novo Estado que logo seria instalado.

¹⁰² Não se pretende analisar o processo de criação da Universidade de São Paulo; apenas identificar os filmes produzidos no período, que trataram de alguma maneira da instituição ou das faculdades que já existiram e foram unificadas em torno do sistema universitário de ensino que ali se inaugurava. Sobre o tema, cf: SCHWARTZMAN, Simon. **Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil**. In: “A revolução de 1930 e as primeiras universidades”. Editora: Brasília, Ministério de Ciência e Tecnologia, 2001.

¹⁰³ OLIVEIRA, Armando de Salles. **Discursos**. São Paulo: Typografia Siqueira, 1935, p. 267.

CAPÍTULO 2

“SERÁ O BENEDITO”?¹⁰⁴

A PRODUÇÃO DE BENEDITO JUNQUEIRA DUARTE PARA A PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1937 - 1945).

2.1- B. J. DUARTE E A GESTÃO FÁBIO PRADO.

Meus contatos com Fábio Prado se iniciaram quando era prefeito de São Paulo, ao fundar o seu Departamento de Cultura e que pela mão de Mário de Andrade (e às ocultas de meu irmão Paulo, então assessor direto de Fábio Prado) eu me vira nomeado para um cargo técnico em que a fotografia e o cinema poderiam ter grande significação. E tiveram mesmo. Não apenas se organizou um arquivo de documentação fotográfica dotado de equipamento moderno então, como também se tentou, pela primeira vez numa prefeitura brasileira, colocar o documento fotocinematográfico a soldo de uma cidade e a serviço de sua história. (B. J. Duarte, 1982: vol. 2, p.104).

Em 1934, Mário de Andrade então diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo realizou diversos projetos nas áreas de educação, cultura e arte. Foi ele quem planejou os inúmeros registros e a documentação de elementos variados da vida cultural do Estado. Sob sua direção foram realizadas pesquisas, viagens e cursos com objetivos etnográficos foram responsáveis por uma concepção inovadora que determinaria as políticas em torno da preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiro.¹⁰⁵

As viagens, experiências e projetos desenvolvidos, no período, para identificar, analisar e catalogar as diversas manifestações culturais em São Paulo e em outros estados estavam inseridos em um contexto mais amplo. Havia uma expectativa por parte da intelectualidade paulista de dar continuidade a esse projeto em âmbito nacional, caso Armando Salles de Oliveira fosse eleito presidente, o que não aconteceu. (DUARTE: 1985, p. 55)

As palavras de Benedito Junqueira Duarte são representativas para rememorar um período em que artistas e parte da intelectualidade em São Paulo estiveram a serviço

¹⁰⁴ Essa denominação foi apresentada no artigo de Paulo Emílio Sales Gomes. “Será o Benedito”? *Jornal A Gazeta*, São Paulo, 18 de maio de 1968.

¹⁰⁵ Sobre a participação de Mário de Andrade na gestão Fábio Prado, cf: DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977. ABDANUR, Elizabeth França. **Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na gestão Mário de Andrade (1935-1938)**. Tese de mestrado. IFCH, Unicamp. 1992.

do poder público. Novos cinegrafistas surgiram a partir da década de 1930 na capital paulista. Alguns desempenharam atividade cinematográfica diretamente ligada ao poder público institucional. Muitos deles pertenciam a uma classe letrada e politicamente influente. Este foi o caso do cinegrafista e fotógrafo B. J. Duarte, que teve intensa atividade no final dos anos de 1930 até 1950, como um dos principais produtores de filmes institucionais em São Paulo (MACHADO: 2006, p. 494-502).

B. J. Duarte, como era conhecido, nasceu na cidade de Franca no interior paulista, em 1910. Mudou-se para Paris em 1921, onde aprendeu fotografia com o tio-avô José Ferreira Guimarães. Ainda na capital francesa chegou a trabalhar em um grande estúdio fotográfico, o Reutlinger.

No retorno ao Brasil, no início de 1930, foi repórter fotográfico em diversos órgãos jornalísticos paulistanos, entre eles a revista *São Paulo*, durante os anos de 1935 e 1936. No periódico editado pelo governo do estado de São Paulo foi responsável pela propaganda imagética do interventor Armando de Salles Oliveira. Nesse período, desempenhou uma intensa atividade jornalística, por meio da fotografia, considerada inovadora para a época. Posteriormente, em suas memórias, ele relembra a atividade realizada juntamente com nomes avultados da intelectualidade paulista:

[...] viria eu a trabalhar, a chamado de Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, juntos em 1934-35, a editar a revista “S. Paulo”, em que pela primeira vez na imprensa brasileira, se reconhecia o valor informativo e didático da imagem fotográfica. (DUARTE: 1982, vol.1, p.73)

Em decorrência as suas ligações com políticos e filiados do Partido Democrático, como o seu irmão Paulo Duarte, B. J. atuaria também como fotógrafo, no jornal *O Estado de S. Paulo*. À época, os diretores desse periódico apoiavam a Prefeitura e o governo do Estado, ambos representados pela sigla partidária.

Convidado em 1937 para ser o chefe de iconografia do Departamento de Cultura, B. J. Duarte deparou-se com um grande desafio. O Departamento havia adquirido do fotógrafo Aurélio Becherini “*caixotes de negativos embrulhados em palha*” que pertenceram aos fotógrafos Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, Valério Vieira e Becherini. Coube a Mário de Andrade a responsabilidade pelo trabalho de transporte, organização e recuperação do material.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Depoimento Oral de Benedito Junqueira Duarte ao Museu da Imagem e do Som – MIS-SP, tendo como entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Máximo Barro e Hans Gunter Flieg, maio de 1981.

B. J. Duarte participou do restauro dessas fotografias produzidas entre meados do século XIX e início do XX que retratavam a paisagem urbana da capital paulista. Essa atividade foi fundamental para que ele retomasse, no Departamento, os saberes técnicos desempenhados em outras instituições.

Mário de Andrade adquiriu para o Departamento de Cultura novos equipamentos que possibilitaram a ampliação dos registros fotográficos e cinematográficos. O historiador Antônio Gilberto de Nogueira revela que um dos primeiros resultados do uso das novas câmeras foi a montagem do filme etnográfico do professor Lévi-Strauss no Mato Grosso, com o apoio da Prefeitura de São Paulo. (NOGUEIRA: 2005, p. 273).

Materializava-se assim um dos mais importantes objetivos do Departamento: “*recolher*”, por meio da câmera fotográfica, documentos indispensáveis para “*os estudos sobre a história de São Paulo*”.¹⁰⁷ A organização e o restauro do material incentivaram B. J. para a realização de séries fotográficas que documentaram paisagens, edificações urbanas e instituições presentes na capital paulista.

Em 1937, B. J. Duarte produziu uma série de fotografias que foram publicadas pela Prefeitura em um livro chamado **PARQUES INFANTIS**¹⁰⁸. O foco da série foi “flagrar” as atividades desempenhadas pelas crianças frequentadoras dos parques. A foto a seguir, reproduzida do acervo da Prefeitura Municipal de São Paulo, pode ser identificada no álbum de 1937. A foto é representativa, pois discute o modo como o tempo livre, as atividades e os jogos eram coordenados nos parques infantis. Além disso, o álbum concebeu uma das ações do Departamento de Cultura, onde seus gestores defendiam a integração de todas as atividades desempenhadas. Realizavam-se “*realmente trabalhos de equipe*”, conforme rememorou B. J. Duarte¹⁰⁹.

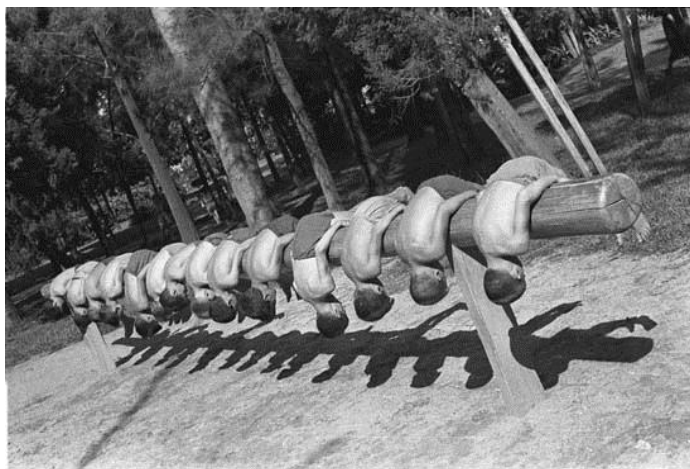
É importante não confundir a série fotográfica e o álbum de B. J. intitulados de *Parques Infantis* com o filme **PARQUES INFANTIS DE SÃO PAULO** lançado em 1936. A companhia produtora foi a *Rossi-Rex Filmes*, contratada pela Prefeitura. Duarte

¹⁰⁷ Os objetivos do Departamento de Cultura, criado em 1935, eram os de: “*recolher, colecionar, restaurar e publicar documentos antigos, material e dados históricos e sociais, que facilitem as pesquisas e os estudos sobre a história de São Paulo*”. Essas premissas foram publicadas, em diversos textos, durante todo o ano de 1935 na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo para divulgar os trabalhos do Departamento de Cultura.

¹⁰⁸ Para deter-se a uma análise dos aspectos técnicos do álbum **PARQUES INFANTIS** de 1937 relacionados à política educacional de Fábio Prado, consultar: COSTA E SILVA, Carolina da. **Álbum Parques Infantis como objeto cultural**. São Paulo (1937). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

¹⁰⁹ Entrevista concedida a Mônica Junqueira Camargo e Laudemíia Aparecida Inaimo. Setembro de 1986. Publicada em DUARTE, B. Junqueira. **O caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naify. 2007, p. 202.

só começou a trabalhar na Seção de Iconografia da Prefeitura Municipal de São Paulo em 1937, ou seja, após o lançamento do filme.



Crianças no parque infantil D. Pedro II, 1937. (DUARTE: 2007)

Os parques infantis foram criados na administração do prefeito Anhaia Melo em 1931 e ampliados na década de 1930, durante a gestão de Fábio Prado. No âmbito do Departamento de Cultura, Nicanor Miranda foi o idealizador das atividades esportivas e lúdicas dos parques infantis. Ele apresentou no livro *200 jogos infantis* uma pesquisa realizada nos parques de São Paulo durante a década de 1930. O objetivo era mapear a diversidade de brincadeiras que eram realizadas, a fim de orientar os educadores sobre a organização e sistematização dessas práticas, estabelecendo “*regras e objetivos filosóficos a alcançar*”. A “liberdade de brincar” deveria, segundo o livro, ser determinada por normas e modelos a serem adotados. O livro representaria um manual para os instrutores que trabalhavam nos parques.

No exemplo da foto de B. J. Duarte reproduzida a seguir, o espaço propício para o jogo era o parque infantil. Nesse caso, os movimentos, o aspecto lúdico e os passos das crianças eram delimitados por pneus e outros objetos. A imagem fotográfica conduz a leitura em torno de uma organização e “respeito” das crianças às regras estabelecidas. As crianças, nitidamente em pose para as fotos, parecem sincronizadas à proposta estabelecida pelo jogo. A sequência das fotos foi intercalada, como em um filme, atribuindo movimento à cena.



Parque infantil D. Pedro II, Brás, 2 de maio de 1940.
(DUARTE: 2007, p. 52)

Conforme foi discutido, na análise do filme da *Rossi-Rex* sobre os parques infantis, o lugar da criança na cidade deveria ser o parque. Era nesse espaço onde o corpo era mapeado, identificavam-se enfermidades, e diagnósticos eram transmitidos. Procedimentos diversos incluíam crianças de diferentes bairros nesse projeto.

A historiadora Olga Brites considera que durante a década de 1930, as políticas públicas voltadas para a infância receberam intenso apoio de diversas instituições e da imprensa, em decorrência da intensidade e do agravamento de problemas que envolviam o universo infantil. Mesmo a ampliação dos serviços de atendimento, como a organização da estrutura de educação e lazer, em torno dos parques infantis, não foram capazes de combater a problemática que envolvia a mortalidade e outros problemas que acometiam a criança pobre em São Paulo.¹¹⁰

As publicações de Nicanor, a série fotográfica e o álbum **PARQUES INFANTIS** (1937) de B. J. Duarte, além do filme **PARQUES INFANTIS DE SÃO PAULO** (1936) da *Rossi-Rex Filmes* contribuíram para determinar compreensões específicas da Prefeitura sobre a maneira como deveria atuar no universo infantil. Os

¹¹⁰ BRITES, Olga. “Crianças em São Paulo. Algumas experiências (anos 30/40 do século XX)”. In: DEAECTO, Marisa Midori (et al.) **São Paulo: espaço e história**. São Paulo: LCTE Editora, 2008, p. 137-151.

textos, imagens e movimento, relatórios e fotografias procuraram identificar inicialmente “*o valor social do jogo*” para o lazer infantil.

Segundo Nicanor Miranda, tal compreensão só seria possível graças ao papel pedagógico exercido por “*governos modernos*”. Esses governos criaram “*Parques Infantis, Parques de Jogos, Campos de Esporte, Estádios, Piscinas, Casas de Culturas, e instituições outras, destinadas a organizar os lazes populares*”.¹¹¹

Os equipamentos mencionados por Nicanor estavam atrelados ao Departamento de Cultura do governo de Fábio Prado, responsável pela construção de inúmeros parques infantis, piscinas públicas e “*instituições outras*” espalhadas pela cidade. O prefeito Fábio Prado, preocupou-se, sobretudo, com obras voltadas para a institucionalização do lazer e da cultura. No âmbito desses objetivos, a sua gestão iniciou a construção do estádio do Pacaembu e da Biblioteca infantil, como exemplos de obras que atenderiam a essas pretensões.

Para a historiadora Denize Bernuzzi Sant’ Anna, as políticas públicas de São Paulo voltadas para o lazer, durante as décadas de 1960 e 1970, enxergavam a necessidade de corrigir, adestrar e aperfeiçoar os corpos dos trabalhadores durante o tempo livre. (SANT’ANNA: 1994, p. 102). No entanto, o projeto de educação, trabalho e lazer, adotados nas esferas municipais e estaduais já antecipavam alguns aspectos dessa política, a partir dos anos de 1930.

Tais intervenções relembram Michel Foucault. O filósofo analisou o século XIX como o momento histórico em que as sociedades industriais aperfeiçoaram políticas públicas para determinadas instituições. A pedagogia civilizatória da Escola, Estado e Exército se instalaram nas grandes cidades: os espaços onde se tece a reforma dos costumes e de práticas sociais. Essas políticas estavam voltadas para o controle social dos gestos, dos corpos e dos comportamentos destoantes segundo essas instituições. Sobretudo, é nesses lugares, segundo Foucault, onde “*o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo*”. (FOUCAULT: 1982, p. 80).

A foto e o cinema mapearam os corpos das crianças, identificando características étnicas, tamanhos e cores da criança moradora da cidade de São Paulo. Porém, foram também essas imagens que conferiram uma dimensão de beleza física, movimentos e

¹¹¹ MIRANDA, Nicanor. **200 jogos infantis**. Belo Horizonte: Itatiaia. 14ª edição. 2002, p. 60-61

entretenimento, nunca antes vistos nas telas do cinema paulistano. Até aquele momento, portanto, foram imagens inaugurais da infância, sob esses aspectos apresentados.

O Departamento de Cultura de São Paulo, ao registrar os parques infantis e enfatizar o aspecto educacional do projeto, auxiliou na produção de um cinema de propaganda e educação. Essa preocupação foi esboçada, no mesmo período, em âmbito municipal por Mário de Andrade, até o final da gestão Fábio Prado. Em nível nacional, Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde do governo Vargas, incentivou a realização da produção educativa por meio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

As práticas institucionais, no âmbito da educação e do lazer, apresentavam projetos de *“regeneração de costumes, correção da língua e nacionalização de cidadãos trabalhadores”*. Para isso foram *“desencadeados procedimentos que disseminaram a linguagem cinematográfica atingindo um público à margem do cinema comercial”*, destaca a historiadora Maria Antonieta Antonacci sobre o cinema educativo em São Paulo. Os filmes pretendiam atingir não só o público elitizado ou das classes médias, mas aqueles que seriam foco da intervenção pública.¹¹²

Na cidade de São Paulo, Canuto Mendes, por exemplo, teria antecipado, do ponto de vista teórico, alguns dos *“propósitos mais gerais das reformas educacionais”* que seriam realizadas no governo Getúlio Vargas. No entanto, Canuto não ocupou cargos públicos e nem produziu filmes para o Estado Novo, pois não se identificava com o projeto autoritário de cultura, implantado por aquele governo. (SALIBA: 2003).

Tanto as bases teóricas do cinema educativo proposto por diversos intelectuais preocupados com a formação das crianças, quanto os filmes da Prefeitura de São Paulo, que retratavam a infância, estavam articulados numa perspectiva pedagógica de disciplina do indivíduo. No entanto, em contextos políticos muitas vezes divergentes, o governo Federal e o Estadual estavam mais sintonizados com essa perspectiva do que as práticas governamentais do Município, particularmente durante a gestão Fábio Prado. A maior aproximação entre as três esferas de poder ocorrerá poucos anos depois, a partir da gestão Prestes Maia.

Em 1954, B. J. Duarte retomou a temática, que já havia sido filmada por Gilberto Rossi, em 1936. Duarte lançou o aclamado e premiado filme **PARQUES**

¹¹² ANTONACCI, Maria Antonieta. “Trabalho, cultura, educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo. V. 10, dez. 1993.

INFANTIS DA CIDADE DE SÃO PAULO (1954), um curta-metragem sonoro de pouco mais de 10 minutos produzido pelo Departamento de Educação, Assistência e Recreio da Prefeitura de São Paulo. Trata-se de um filme que representou e sintetizou a continuidade de um projeto significativo, iniciado em outras gestões, indicando uma política pública de educação, bem sucedida na visão dos governantes. É importante destacar também que o filme foi produzido especialmente para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo.¹¹³

Benedito Junqueira Duarte rememorou as suas experiências de “foto-cinematografista”, na Prefeitura de São Paulo, em um livro que dedica um capítulo especial ao prefeito. Intitulado “Fábio Prado e o cinema”, Duarte, analisa que “*nenhum prefeito depois de Fábio Prado soube avaliar e assimilar o alcance cultural da iconografia de São Paulo*”. (DUARTE, 1982)

Para exemplificar a afirmação, retomou na narrativa os objetivos do Departamento de Cultura, que teria pela “*primeira vez numa prefeitura brasileira*”, colocado “*o documento foto-cinematográfico a soldo de uma cidade e a serviço de sua história*”. B. J. se referia ao projeto de seu irmão, Paulo Duarte, e Mário de Andrade de organizarem os acervos fotográficos e produzirem novas séries que revelassem pelo uso das imagens, a espacialidade urbana na capital paulista.

Cita a colaboração de Fábio Prado e de sua esposa, Renata Crespi, ao liberarem a mansão da família para a realização das filmagens de um comercial. No âmbito de Departamento de Cultura é possível que o incentivo para a realização de filmes com objetivos de documentar a cidade tenham começado ainda com a gestão Prado. Mas foi somente com o prefeito Prestes Maia que os filmes institucionais de B. J. Duarte começaram a ser produzidos.

É importante delimitar e diferenciar os tipos de atuação de B. J., enquanto fotógrafo e cinegrafista, nas gestões Fábio Prado e Prestes Maia. Na primeira, Duarte foi responsável pelo setor de iconografia, restauração, pesquisa e catalogação de fotos, além da produção de séries fotográficas sobre os diversos temas em que atuava a Prefeitura. Na segunda, deu continuidade à realização das séries fotográficas. Foi nesse período que

¹¹³ **PARQUES INFANTIS DA CIDADE DE SÃO PAULO** (1954) inicia-se em um lixão, retratando o trabalho de dezenas de catadores. Tal situação, segundo o narrador, só poderia ser vista “*nos bairros de maior densidade demográfica*”, ou seja, nos bairros periféricos. A prefeitura e o Departamento responsável pelos parques identificavam nas crianças desses bairros uma demanda por educação moral que era ensinada nos Parques de São Paulo.

a Prefeitura passou a produzir a maior parte dos filmes de propaganda. A maioria deles realizada pelo fotocinegrafista.

2.2 - CINEMA, FOTOS E O “PLANO DE AVENIDAS”: B. J. DUARTE E A GESTÃO PRESTES MAIA (1938-1945).

As recordações em torno da produção fotográfica foram registradas em um livro de memórias, publicado no início da década de 1980. Na ocasião, B. J. Duarte publicou também um questionário de perguntas que lhes eram feitas sobre a sua vida profissional. Em uma das respostas, ele explicou o trabalho por ele desempenhado durante a chefia do departamento de iconografia da Prefeitura. Sobre o seu trabalho na Gestão Prestes Maia. Fez uma retomada das séries fotográficas e os objetivos que elas atendiam. E enfatizou: “*O prefeito Prestes Maia se valia de minhas fotografias para promover e ilustrar os seus projetos urbanísticos*”.¹¹⁴

Provavelmente ele se referia ao livro *Os Melhoramentos de São Paulo*, lançado em 1945. Os registros, os mapas e algumas explicações técnicas sobre o plano urbanístico do prefeito foram ilustrados, em sua maioria, por fotografias de B. J. Duarte.

E como B. J. Duarte retomou a sua experiência de cinegrafista? Os inúmeros filmes produzidos para esse governo sequer foram mencionados nos dois livros de memória publicados. Também serviram para ilustrar, assim como as fotos? Dezenas deles sobre São Paulo foram lembrados apenas em números. Mas e os nomes desses filmes? Tais omissões revelam algumas questões de fundo político e pessoal.

Na ocasião em que Prestes Maia assumiu a Prefeitura de São Paulo, a maioria dos intelectuais que trabalhavam no Departamento de Cultura e atuavam em outras instâncias foi demitida ou pediu demissão. Principalmente por discordarem do atrelamento do novo prefeito ao “Novo Estado”, que se fundava em âmbito federal, Mário de Andrade e Paulo Duarte deixaram seus cargos. Paulo também em suas memórias não economizou “nas tintas” ao se referir, de maneira crítica, a algumas atitudes do novo prefeito.

Após a mudança, o “*Departamento*”, segundo Paulo Duarte, teria ficado “*acéfalo*”; as verbas que eram destinadas foram desviadas “*para o programa de*

¹¹⁴ Esses fatos específicos podem ser conferidos em: DUARTE, Benedito. **Caçadores de imagens**. Nas trilhas do cinema brasileiro. Crônicas da memória. Vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982, p. 105-106.

grandes avenidas". Além disso, Prestes Maia teria "*mutilado e mumificado*" o Departamento ao cancelar ou adiar projetos em andamento e despedir técnicos e diretores. (DUARTE: 1977, p. 66).

O jornalista, então ex-assessor do prefeito Fábio Prado, avaliou de maneira ressentida ao tratar da participação de sua família na prefeitura. Tanto a irmã, Maria Aparecida Junqueira Duarte, quanto B. J. Duarte, nunca teriam sido promovidos naquela gestão, segundo Paulo Duarte, pelo simples fato de serem seus irmãos. Os dois irmãos, funcionários da Prefeitura, aposentaram-se "*no mesmo cargo e funções que haviam sido nomeados*" ao assumirem. (DUARTE: 1977, p.85)

A frase rememorada por B. J. Duarte acerca do uso político de suas fotografias, também pode ser estendida aos filmes. Afinal, o impacto que o cinema ocasionava por meio da rapidez das imagens e divulgação das ideias fez com que os governos desse período investissem em produções fílmicas para divulgar os seus empreendimentos.

B. J., em suas críticas de cinema, entrevistas ou livros de memórias, pouco referenciou os seus filmes desse período. Esses vazios, citações curtas ou esquecimentos possibilitam retomar as palavras de um intelectual da memória, Raphael Samuel, que considera a memória capaz de "*estampar paixões*" que nos dominam quando produzidas e reelaboradas. "*Como a história, a memória é inerentemente revisionista, e nunca é tão camaleônica como quando parece permanecer igual*".¹¹⁵

Talvez, o cinegrafista pretendesse conferir maior significado à produção posterior, conhecida e premiada, sobre os documentários médicos e científicos dos anos 60 e 70. Era muito mais gratificante enfatizar na sua fala e escrita, por exemplo, a experiência de ter filmado e fotografado o primeiro transplante médico de coração da América Latina, em 1968. Talvez fosse para ele preferível até a enfatizar filmes realizados num contexto hierarquicamente ligado à ditadura Vargas e à reprodução do autoritarismo federal nas esferas dos poderes locais.

A filmografia de B. J. Duarte indica que o seu primeiro filme realizado para o Departamento de Cultura foi **RELÍQUIAS HISTÓRICAS DE SÃO PAULO**, de 1939. A Cinemateca Brasileira informa que neste filme estão contidas imagens de São Paulo "colhidas em julho de 1939: Capela de Itapicirica, Casa de Belchior de Pontes

¹¹⁵ SAMUEL, Raphaël. "Teatro de memória". *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento da PUC-SP. São Paulo, n. 14, fev.1997.p. 41-45.

(1643-1719), Santana de Parnaíba, Casa do Padre Albernaz, Sítio da Ressaca”. Consta a informação de que o filme teria sido perdido, após o visionamento, por deterioração.¹¹⁶

O ecletismo e os múltiplos estilos arquitetônicos, a funcionalidade dos equipamentos públicos, as praças, os parques infantis, os jardins públicos e as inúmeras instalações e obras urbanas foram foco da atenção de sua filmadora nesse período.

Prestes Maia, a cada “grande realização”, além de concretizar a propaganda dos equipamentos construídos em projeto, também solicitava a filmagem e a fotografia para documentar as etapas da obra. O processo de retificação do rio Tietê, por exemplo, vinha sendo documentado desde o final da década de 1930 por B. J. Duarte. Esse trabalho resultou na produção de um curta-metragem documental. Vários aspectos em torno da retificação foram focalizados por suas câmeras.

O documentário silencioso, **RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ** (1940), do Departamento de Obras Municipais Divisão de Rios e Águas Pluviais da Prefeitura tem cerca de 10 minutos. As imagens oferecem uma dimensão técnica das etapas do processo de “correção do curso do rio”. Pela primeira vez, registrava-se em película fílmica uma prática intervencionista mediante o uso de máquinas que “disciplinaram” as águas em São Paulo. Não quer dizer com isso que Prestes Maia teria sido o primeiro administrador público a intervir no curso dos rios da capital. O urbanista Cândido Malta Campos relaciona o início da intervenção dos rios Tietê e Pinheiros, durante a década de 1920, ao projeto do poder público e da *Light* para geração de energia elétrica. Associado a isso, os rios precisavam ser canalizados e retificados (CAMPOS, 2002, p. 295)

O filme não retratou a história do Tietê a partir das vilas que surgiram às margens dos seus afluentes, ou seja, não se retomou o passado para explicar a importância do rio. Depois do letreiro, “*O problema das inundações*”, seguem algumas fotografias que mostravam ruas da cidade alagadas em decorrência das enchentes. A imagem resume o problema. No entanto, desde o final do século XIX, o jornalismo já debatia as causas, a extensão e as consequências das enchentes para a cidade. (JORGE: 2006, p. 155)

As fotos de 1929 foram inseridas na primeira cena do filme. As fotos ocupavam toda a tela e foram intercaladas com as imagens em movimento para mostrar o drama de pessoas “ilhadas” por causa dos alagamentos. Para a resolução do problema, o filme apontava a solução do poder público: a retificação do rio. A solução técnica foi adotada

¹¹⁶ Informações sobre o filme **RELÍQUIAS HISTÓRICAS DE SÃO PAULO** de 1939 consultadas na base de dados da Cinemateca Brasileira: <http://www.cinemateca.gov.br>

para melhorar a vazão e o escoamento das águas, evitando que fortes cheias inundassem as localidades próximas ao rio.



Fotografia de B. J. Duarte, Rua da Cantareira, 1940. (DUARTE: 2007)

Nas fotografias inseridas no filme apresentava-se a dramaticidade relacionada às enchentes, o isolamento e os carros trafegando com dificuldades nas ruas. Após a apresentação das fotografias, as imagens do filme ofereciam a solução técnica do poder público.

O início do movimento fílmico mostra o trabalho dos operários, manuseando máquinas e equipamentos pesados na região da Casa Verde¹¹⁷. Muita lama, água e pedra eram o cenário de transformação indicado pelo filme. As obras de reestruturação do rio, para evitar inundações frequentes, eram anunciadas no letreiro inicial: “*o Tietê: um antigo flagelo: as inundações*”. No primeiro letreiro do filme está a preocupação em associar as inundações a um problema antigo da capital. Por que ocorria esse problema?

Logo após a primeira sequência das fotografias, os trabalhadores entram em cena. Manuseiam máquinas e tubos de descarga, responsáveis por significativas mudanças no curso do rio. As escavadeiras retiravam as pedras. As enormes tubulações escoavam a lama. A solução técnica, portanto, era apresentada como solução para retificar o curso e as encostas do rio.

A fotografia, a seguir não foi inserida no filme. Mas possibilita entender o cenário da retificação. No centro da foto, identificam-se trem e escavadeira, uma presença constante no canteiro de obras. B. J. Duarte preocupou-se em mostrar as

¹¹⁷ As imagens foram filmadas entre janeiro e julho de 1940. Informações sobre o filme **RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ** (1940) foram identificadas no site <www.cinemateca.org.br>. Acesso em: 7 maio 2011.

máquinas como instrumentos próprios de uma cidade que se urbanizava e interferia na paisagem natural.



Foto de B. J. Duarte. Retificação do Rio Tietê. 22 abr.1939.
(DUARTE: 2007, p.138)

O rio desaparece nessa imagem. Só restam os pedregulhos que logo seriam retirados pelas escavadeiras. O trem, na foto, transportará o material “descartado” durante a operação. Nessa foto e em outras, realizadas para a série fotográfica, não existe foco da câmera nos trabalhadores das obras. Ou são vistos por trás, como personagens “sem rostos” ou de frente “apenas”, conduzindo as máquinas.

A exibição, em fotos e filme, do trabalho especializado de retificação dos rios contemplava o objetivo de documentar, divulgar e propagandear as obras do poder público municipal. No filme, as imagens do aparato técnico e instrumental precisavam ser enfatizadas para dar sustentação ao discurso de intervenção para “melhorar” a geografia da cidade, por meio do disciplinamento das águas.

O Tietê e o Pinheiros são os principais rios do município de São Paulo. Já foram importantes fontes de alimentação e abastecimento da capital e de outras cidades. Desde o final do século XIX, durante décadas, realizavam-se naquelas águas pescarias, campeonatos de natação e práticas esportivas diversas. Imagine quantas pessoas aprenderam a nadar no rio? As obras no Tietê, segundo o poder público, eram necessárias para aumentar a capacidade de abastecimento de água para a cidade.

No entanto, outros problemas permaneciam. Em meados do século XIX foram instaladas fábricas em áreas da capital, antes ocupadas pela vegetação nativa. Muitos bairros, como Barra Funda, Vila Prudente, Ipiranga, Lapa, Brás, Mooca foram formados

em regiões próximas aos rios, onde estrategicamente as estradas de ferro também haviam sido construídas. Para facilitar o transporte da produção, inicialmente do café e posteriormente também da indústria, as áreas ocupadas combinavam a facilidade do acesso dos operários às fábricas com a proximidade da moradia.

Uma parcela significativa da população paulista vivia às margens dos rios, córregos e riachos da capital. Eram despejados, nessas regiões, esgoto, lixo doméstico e resíduos industriais, que aumentavam à medida que as fábricas se multiplicavam pela cidade, problemas que acometiam também o cotidiano de centenas de famílias instaladas perto de fábricas, várzeas e pontes. Vivendo em lugares “pouco atrativos” para a especulação imobiliária, essas pessoas dia após dia enfrentavam as enchentes, a poluição e o mau cheiro que cresciam de maneira incontrolável.¹¹⁸

O atendimento às necessidades básicas, como moradia, educação, transporte e saúde não foram prioritárias para as gestões públicas, até alguns prefeitos entenderem que poderiam se beneficiar de alguma maneira com esse atendimento. As condições de trabalho e vida dos trabalhadores em geral eram degradantes.

A partir das primeiras décadas do século XX se intensificaram as reportagens sobre os problemas urbanos, as demolições e o abandono dos bairros operários, particularmente aqueles localizados próximos às estradas de ferro e aos rios. A *Folha da Manhã*, em edição do dia 17 de dezembro de 1925, sob o título “*O descaso da Prefeitura: o triste estado de abandono da rua Conselheiro Brotero*”, reportou as condições de desamparo da rua que passava pelo o bairro do Bom Retiro até o bairro de Higienópolis:

A rua Conselheiro Brotero, na Barra Funda, oferece, ao olhar curioso e observador, um triste contraste. A parte que vae da rua da Barra Funda ao Hygienopolis é tratada com carinho, estando convenientemente calçada e arborizada. O trecho que vae daquela rua aos trilhos da Sorocabana é simplesmente vergonhoso, tal o seu estado de abandono. Soffrem tormentos inenarraveis os moradores dahi. Nos dias de canicula, quando o sol, impiedoso, castiga barbaramente a terra, a agua que sae da fabrica Textis, correndo pela valleta aberta daquela rua, indo desaguar no exgotto que a leva ao Tietê, exhala uma fedentina horrivel, o que obriga aos moradores a manterem fechadas as suas residenciais, fugindo ao cheiro desagradavel e insupportavel que invade e suja os lares.¹¹⁹

A reportagem destacou as contradições observadas em um mesmo logradouro público. Um determinado trecho da rua Conselheiro Brotero, distante dos “olhares” do

¹¹⁸ SEGAWA, Hugo. “São Paulo, veios e fluxos”. In: **História da cidade de São Paulo**, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX, Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 341-386.

¹¹⁹ Foi mantida a grafia original do texto.

poder público, estava abandonada. Mas não só os “tormentos” naturais acometiam os moradores localizados no bairro do Bom Retiro, onde ficava a estrada de ferro Sorocabana e próximo à área alagadiça. O esgoto e os detritos jogados pelas fábricas nas proximidades contribuíam para o aumento dos problemas que, segundo a reportagem, não eram identificados em Higienópolis, bairro elegante, longe das várzeas dos rios e situado em regiões mais altas. A situação apresentada em meados dos anos 20 continuava na década de 1940, em dezenas de pontos da cidade. E quanto mais a cidade se expandia, maior era o agravamento dessas problemáticas.

O filme **RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ** (1940) representou o discurso e a prática intervencionista de Prestes Maia que, durante a sua gestão, enxergava as obras no rio como prioritárias, pois seriam responsáveis pela integração de vias e ligações viárias da cidade. (JORGE: 2006, p. 65).

O Tietê foi tema de filmes “naturais” que no início do século destacavam apenas a atividade esportiva, o lazer em torno dos clubes, localizados na proximidade, além dos usos como a pesca das populações próximas às margens.¹²⁰ Registraram aspectos lúdicos, porque os problemas não eram tão evidentes. Logo depois, a poluição e o mau cheiro, que aumentavam, já poderiam ser sentidos, mas ao lado das habitações populares localizadas às margens e em regiões consideradas periféricas da cidade.

A historiadora Raquel Gleizer ressalta que historicamente São Paulo vinha sofrendo com os efeitos de enchentes, inundações, perdas materiais e humanas. A ocupação e o despejo ilegal dos dejetos no rio pouco foram debatidos em âmbito público. Segundo a autora, nunca houve uma discussão maior sobre as diferentes formas de apropriação ilegal que envolve as margens dos rios associadas à posse da terra. (GLEIZER: 2007, p. 54-55)

As preocupações da Prefeitura, com o filme e as séries, eram de registrar a intervenção técnica no rio, porém as concepções autorais de B. J. Duarte foram além. Ele inseriu no filme fotografias que mostravam um problema relatado no passado que se intensificava no presente. Ele identificou nas enchentes os enormes transtornos que esses problemas causavam para a cidade.

Aliado à mesma preocupação com a paisagem natural, a Prefeitura apresentou a cidade por meio da diversidade de parques e praças espalhados em diversos logradouros

¹²⁰ **UM PASSEIO DE LANCHAS AO RIO TIETÊ** (1911); **TRECHOS DO RIO TIETÊ** (1911); **REVISTA NÁUTICA NO ESPÉRIA** (1916); **UM INVENTO BRASILEIRO** (1919); **NOS SERTÕES DO AVANHANDAVA** (1924); **SOL E SOMBRA N.030** (1925); **PAISAGENS: RIO TIETÊ** (1935). Consultar sinopse dos filmes na base de dados do *site* da Cinemateca Brasileira.

públicos. Diferente do filme sobre a retificação do rio Tietê, a preocupação agora não era de registrar as etapas da realização de engenharia técnica. **PARQUES E JARDINS DE SÃO PAULO** (1941), um curta-metragem de propaganda, silencioso e em cores ¹²¹ teve roteiro, filmagem e coordenação de B. J. Duarte. As locações foram realizadas durante o dia, em lugares como o Viveiro Manequinho Lopes, a Praça General Polidoro, o Jardim da Luz, o Jardim do Ipiranga, o Orquidário do Estado e o Parque Dom Pedro, todos localizados na capital paulista.

Na abertura do filme é identificada a preocupação do cinegrafista em nomear os responsáveis pela produção e pelos equipamentos públicos que seriam apresentados. Como Bruno Rudolfer, engenheiro da subdivisão de Documentação Social e Estatísticas e Artur Etzel da Divisão de Matas, Parques e Jardins.

A primeira sequência privilegia o foco nas flores. Intercalam-se imagens que mostram os canteiros floridos com um pano de fundo do céu azul. As imagens estão “estouradas”, pois foram filmadas contra o sol. Após a sequência o letreiro:

Sentimos, em São Paulo-indústria, São Paulo-arranha-céu, um espírito menos trabalhista, quando os nossos olhos desenham no verde de seus gramados e no colorido de seus canteiros. São Paulo-primavera tem um sabor diferente: é o São Paulo que, vertiginoso em suas atividades, para contemplar-se em busca de si mesmo e, alheio um minuto às suas responsabilidades, deixa-se contemplar numa oferta de cor e de frescura: nessa visão primaveril, percebemos mais uma fisionomia da metrópole bandeirante, em que ela é, apenas, tranquilidade e poesia.

O filme conduz o espectador à cidade que não é movida só pelo trabalho, mas que é capaz de proporcionar o lazer, por meio da contemplação do “verde” e das flores. Os parques e jardins são espaços onde o paulistano “*em busca de si mesmo*” também poderia ter uma vida saudável e tranquila, diante da agitação da metrópole moderna.

A narrativa conduz a um “longo” percurso por entre os diversos parques da cidade. Evidenciam-se, nos parques e jardins, alguns elementos decorados por diferentes ornamentos; as alamedas floridas, as pequenas pontes, o chafariz e outros adereços que são semelhantes àqueles encontrados em parques e jardins europeus. Identifica-se na jardinagem francesa, por exemplo, a inserção desses elementos para a composição de um cenário urbano imerso em vegetação. E logo vem a imagem e o cenário do Palácio de Versalhes com a sua suntuosidade de formas e infinidade de

¹²¹ O site da Cinemateca Brasileira informa que o filme foi “*exibido em São Paulo a 17 de dezembro de 1943, na Sala de Projeções do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP-SP), em sessão promovida pela revista carioca Vitrine*”.

canteiros. Cenário parecido era o jardim do Museu Paulista com inspiração no desenho do famoso jardim francês.

A organização do espaço, o plantio de grama e árvores, o cuidado com as flores e canteiros dos parques e jardins espalhados pela cidade desempenham funções precisas na lógica da urbanização do espaço.¹²² A política de paisagismo desenvolvida pela Prefeitura destacava a “forte presença do elemento natural” em logradouros públicos, como parte do esforço de preservação encabeçado pelo poder público municipal.

O discurso fílmico, ao mostrar os elementos presentes na jardinagem pública, pode despertar o desejo por esses adereços no espaço privado. Os jardins floridos e ornamentados constituíam uma particularidade dos casarões dos bairros mais abastados. O filme procurava enfatizar o sossego dos parques e jardins públicos como uma possibilidade de democratização desses espaços, além de propiciar o distanciamento da rua e do trabalho. Afinal, nem todos os habitantes da cidade poderiam desfrutar de espaço e recursos para cuidar de um jardim particular. Os pequenos e os grandes jardins poderiam ser vistos nas casas, sem muros, ainda existentes no período. Eram paisagens de contemplação e desejo. Revelavam sonhos e despertavam tranquilidade. Mas eram “*atributos visuais*” que ajudavam a fundamentar as bases materiais “*para toda uma hierarquia de valores capaz de distinguir grupos sociais*”.¹²³

O segundo letreiro, que anuncia aquela que seria a próxima sequência do filme: o parque “Manequinho Lopes”, localizado no arruamento do Ibirapuera¹²⁴:

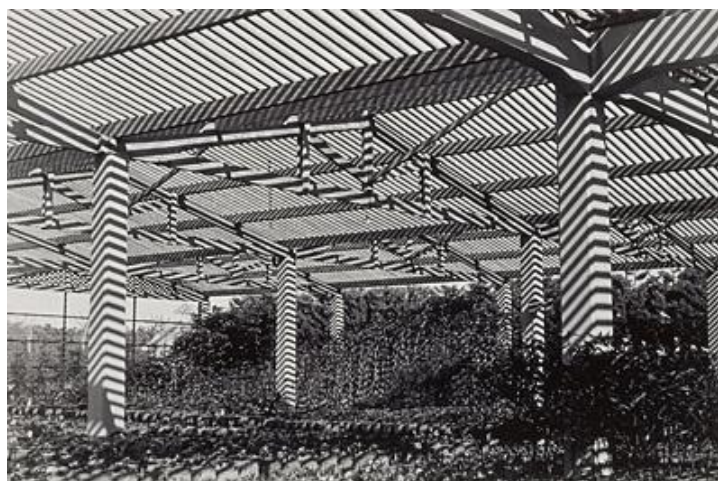
Esta jornada em cores se iniciará na baixada do Ibirapuera, no viveiro “Manequinho Lopes”, o laboratório polferomo, de onde, magicamente se transmudam os nossos parques e jardins. Em desfile curioso passarão áreas cheias de sombra, estufas e moldurados de flores, canteiros matizados, em florescência pujante e magnífica. Desse núcleo colorido surgem, disseminados, recantos bucólicos, jardins luminosos, praças atapetadas de verde, paisagens tranquilas, perspectivas variadas, ora cheias de luz, ora cheias de sombra...

¹²² LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1993.

¹²³ LIMA, Solange Ferraz de. Paisagem urbana e história. In: Ana Maria de Almeida Camargo. (Org.). São Paulo, uma longa história. 1ª ed. São Paulo: CIEE, 2004, p.220.

¹²⁴ Na ocasião, o Parque do Ibirapuera ainda não havia sido construído. Desde 1929 existia o interesse do poder público de construir um grande parque na região do Ibirapuera. Mas só no início da década de 1950 com a aproximação das festividades do IV centenário de São Paulo que o Parque foi construído. Sobre o histórico e os diferentes projetos para o Parque do Ibirapuera, cf: ANDRADE, Manuella Marianna. “O processo de formação do Parque do Ibirapuera”. In: Revista do Arquivo Municipal/Departamento do Patrimônio Histórico. Ano 30. São Paulo: DPH, 2006, p. 49-66.

No “núcleo colorido” que o cinegrafista queria mostrar prevaleceram os tons de vermelho, devido a grande luminosidade do lugar. No viveiro eram plantadas as sementes das futuras mudas de plantas designadas aos parques e jardins municipais. As palavras antecipam a sequência como se quisessem apresentar um roteiro de imagens para o espectador. A primeira cena mostra as instalações internas do viveiro “Manequinho Lopes”, administrado pela “Divisão de Matas, Parques e Jardins da Prefeitura”, conforme ressaltam os letreiros iniciais do filme.



Viveiro Manequinho Lopes, 1938, São Paulo, São Paulo.
(DUARTE: 2007, p.124)

A câmera percorre os canteiros de margaridas, rosas, ipês e cravos. As estufas, onde estão as mudas de plantas, e os jardins são vistos em panorâmica revelando os homens trabalhando entre os jarros suspensos. A câmara mostra, em foco e panorâmica, as bromélias e orquídeas dentro das estufas. Num plano aberto, o movimento das imagens convida o espectador a realizar um passeio pela trilha de flores. Em seguida, a câmera passeia sobre os detalhes da estufa em arquitetura *art nouveau*. O enquadramento preciso da câmera permite identificar detalhes das flores, além de expor uma preocupação descritiva das atividades realizadas.

A próxima sequência, ainda no “Manequinho”, apresenta “a história de um canteiro”, desde a preparação da terra, o plantio das sementes nos pequenos jarros, as mãos que cuidam das flores e das plantas. O trabalho dos homens é delicado. São cuidadosos ao carregar os caixotes com dezenas de pequenos jarros. O jogo de câmera focaliza apenas o carregamento da caixa. No movimento da câmera, destacam-se duas pilastras para esconder os rostos dos trabalhadores quando estes adentram o jardim.

Saindo do “Manequinho Lopes”, o espectador é conduzido, rapidamente, aos jardins localizados na Praça “General Polidora”, largo do Arouche, praça da República (antigo largo dos Curros), praça da Luz e ainda aos canteiros floridos que perpassavam a avenida 9 de Julho. Os letreiros posteriores anunciam as imagens dos jardins do “Parque e monumento do Ipiranga”, “Parque e orquidário do Estado” e jardins e canteiros do “Parque D. Pedro”. Rapidamente, os elementos que se destacavam em cada jardim eram mostrados em foco pela câmera.

O filme termina com a sequência de um ninho com ovos de pássaros. Na primeira cena, os ovos ainda estão fechados. Em seguida, B. J. realiza uma *fusão encadeada* de imagens. Ele vai concatenando a primeira cena com a próxima, que seria representaria o nascimento dos filhotes. O ninho, os ovos e os filhotes são inseridos no filme para representarem o nascimento associado as sementes ali plantadas. Segundo tal discurso, a tranquilidade dos parques e jardins, mesmo localizados em São Paulo, possibilitaria a sobrevivência das mais frágeis formas de vida. A simbologia do ninho e dos pássaros evidenciava uma concepção de vivência e harmonia naqueles logradouros públicos, sentimento esse que muitas pessoas têm quando se deparam com o mar ou entre as montanhas.

Para a Prefeitura, os rios, várzeas e córregos, além das imensas áreas verdes deveriam ser resguardados e adequados aos padrões da política de embelezamento de São Paulo. Este e outros filmes produzidos pela Prefeitura demonstram a preocupação do poder público com o alinhamento arquitetônico e paisagístico da cidade.

No mesmo período em que o prefeito Prestes Maia investia na retificação do rio para ampliar o seu plano de expansão de grandes avenidas pela capital, Oscar E. de Araújo, professor do Departamento Social de Estatísticas, lançou uma tese sobre os cortiços e habitações populares de São Paulo.

Existia dentro do Departamento Social de Estatísticas uma divisão que era responsável pela realização de pesquisa, coleta de dados e elaboração de relatórios sobre diversos setores da capital paulista. Pesquisas demográficas, cadastros, estudos de nacionalidade foram necessários para a elaboração de projetos de outros Departamentos. Esse Departamento colaborou diretamente com o plano de construção de avenidas do prefeito Prestes Maia, segundo Paulo Duarte. Nesse contexto, estavam a tese de Oscar Egídio e o filme **HABITAÇÃO ECONÔMICA** (1941), de B. J. Duarte.

O curta-metragem silencioso foi produzido em preto e branco, pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, com o auxílio da subdivisão de

Documentação Social e Estatística. Os créditos da filmagem e documentação foram atribuídos ao “técnico de iconografia” B. J. Duarte.

A abertura do filme apresenta imagens de crianças descalças, brincando entre lençóis estendidos no meio da rua. O letreiro interrompe a imagem para dedicar o filme “à memória de Jorge Street”. Em seguida segue o prefácio:

São Paulo, que se orgulha de seus arranha-céus e suas indústrias, de suas avenidas e de seus viadutos, não percebe que junto aos andares que se atiram para o alto, próximo de suas fábricas estuantes de vida e símbolo de seu progresso, (...) aumentam em ritmo assustador as habitações coletivas insalubres, o cortiço e o porão sem ar e sem luz, com toda série de infundáveis e desastrosas consequências.

Essa passagem destaca que o crescimento urbano de uma metrópole, em incontestável ritmo de progresso, não pode ignorar suas deficiências e distorções. Esses problemas poderiam prejudicar os planos de uma cidade em franca prosperidade econômica. A insalubridade dos “cortiços” e todas as “desastrosas consequências” representavam, para o poder público, problemas de ordem administrativa que precisavam de uma intervenção imediata.

Após o longo prefácio, a primeira sequência de imagens retoma a clássica apresentação da capital paulista por meio de uma vista panorâmica de prédios do vale do Anhangabaú. Do alto, a câmera apresenta o movimento de alguns carros e pessoas circulando nas ruas. Segue o próximo letreiro:

É um problema de todas as metrópoles do universo, um problema da atualidade, já foi um problema do passado e será um problema do futuro, se sua solução não for desde logo imediata, a fim de que seus efeitos danosos não venham ofuscar o brilho da ascensão sempre crescente, da civilização brasileira.

As preocupações do poder público voltam-se aos problemas sociais descritos no letreiro, como comuns às metrópoles mundiais. Em São Paulo não seria diferente, porém a busca por soluções careciam de urgência, na mesma medida do crescimento da cidade. Na sequência seguinte, o foco da câmera deixa o centro. Segue, em vista aérea, os telhados das casas dos bairros operários. Em um plano mais afastado notam-se as chaminés das fábricas. É possível identificar a várzea do Carmo, o Palácio das Indústrias, o Gasômetro e outros equipamentos da região do parque D. Pedro I.

Há um corte de sequência das imagens do bairro para retornar às imagens do centro. A câmera conduz o espectador ao viaduto do Chá, ao prédio da *Light* e ao Teatro

Municipal. Mostram-se os vários ângulos (próximos e distantes) dessas edificações para, em seguida, regressar “ao outro lado” até a várzea do Carmo. A intensa atividade do centro era o contraponto aos cortiços.

Em meados dos anos de 1930, não estava colocado o discurso de que o centro era um lugar sujo, velho, poluído e intensamente congestionado por carros. Esse discurso, na época, era atribuído aos bairros mais próximos do centro, como o Brás. O “centro novo” teria destaque com as reformas urbanísticas iniciadas no final dos anos de 1930 e a inauguração de equipamentos urbanos e intensificação comercial e cultural da região. A capital paulista tinha o “centro Tradicional” ou “colina central” e o “centro Novo” (da margem esquerda do viaduto do Chá até a Praça da República, perpassando por ruas como a São Luís e a São João). A formação de outro centro em oposição ao tradicional e ao novo ocorrerá em meados da década de 1960, com a intensificação do comércio e serviços na região da avenida Paulista. (ROLNIK: 1999, p. 45-46)

O letreiro antecipa as imagens: *“a dois passos da colina central, a rua Caetano Pinto e adjacências que muito paulistano desconhece”*. Mas os limites eram muito tênues entre a colina central e a rua do Brás, mencionada no letreiro. A vista aérea indica o cortiço formado por casarões abandonados próximos ao centro antigo. A crítica do letreiro se volta para o paulistano que desconhece a realidade dos cortiços, ao contrário do poder público que conhecia e adentrava o espaço para mostrá-lo por meio do filme. A câmera aproxima as casas, e o letreiro anuncia: *“o cortiço visto de perto”*. Crianças são filmadas em frente aos lençóis estendidos no meio da rua. Segue sequência de crianças em becos apertados e escuros. Mas o ponto de vista é estático. Não existe movimento de câmera, o instrumento está estático; ele apenas registra.

Desde o final do século XIX essa presença popular no meio da rua sempre foi vista como incômoda, porém já era registrada pelos fotógrafos. B. J. Duarte, décadas depois, mostrou no filme **HABITAÇÃO ECONÔMICA** esses sujeitos nos bairros operários de São Paulo. Alguns deles foram flagrados pela câmera, exercendo diversas atividades comerciais: venda em barracas e de casa em casa. Tais práticas eram criticadas pelos sanitaristas do período, pois não havia uma segurança com salubridade, principalmente em se tratando de alimento comercializado.

Por volta dos anos de 1930 a cidade tinha um pouco mais de um milhão de habitantes.¹²⁵ O poder público mantinha sob vigilância a maior parte dessa população,

¹²⁵ “A população de São Paulo”. *Jornal Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 de abril de 1935.

sobretudo aqueles que trabalhavam nas ruas da cidade de maneira informal. Quem eram esses trabalhadores despossuídos de São Paulo que mal eram retratados nos filmes? Trabalhadores da construção civil e das fábricas; mulheres que vendiam quitutes, verduras e lavavam roupas nos córregos, além das muitas crianças que não frequentavam as escolas, mas que ocupavam o espaço urbano. Afinal, a maioria dos entregadores de jornal eram crianças.

Boa parte dessas pessoas compunha uma multidão pouco focada pelas câmeras do cinema institucional. A atuação de pessoas passando, perambulando ou trabalhando informalmente nas ruas da cidade tornou-se, muitas vezes, invisível para o olhar do cinegrafista. Além do isolamento dos trabalhadores informais estão os diversos grupos acometidos por doenças que perambulavam pelas ruas, despertando a ira e a ingerência da polícia. (CAMPOS: 2004, p.39-55).

Veja ou outra essas pessoas anônimas foram flagradas nas telas, como se fizessem parte, naturalmente, da paisagem. Só foram os personagens principais no momento em que o poder público precisava condenar e intervir sobre as suas formas de sociabilidade. Poderiam ser reconhecidos, independente de sexo, como vendedor ambulante, mascate, ferreiro, verdureiro, jornaleiro, leiteiro, padeiro, entregador, baleiro, sorveteiro, doceiro, entre tantos que pouco apareciam nos filmes. Eram homens e mulheres que, para o cinema institucional, não tinham rostos, mas, mesmo desfocados da cena, compunham de maneira determinante o cotidiano da cidade. (AMERICANO: 1957, p. 111-112).

As mulheres no filme foram flagradas lavando roupas ou desempenhando outros serviços domésticos, como a varredura das calçadas. O que não era constante eram as mulheres de classes menos favorecidas serem flagradas em filmes. Afinal, quem tinha destaque nos filmes, desde o início da atividade fílmica, eram as mulheres mais abastadas. Sempre bem vestidas, elas frequentavam as confeitarias, andavam de braços dados com homens elegantes, frequentavam praças, parques, teatros e cinema.

A preocupação com a estrutura familiar é abordada no filme, quando o letreiro destaca que em um dos “cortiços” do Brás “*moram 42 famílias*”. Segue uma sequência de várias famílias dividindo a mesma casa. Outro letreiro enfatiza a preocupação com “o meio” em que as crianças viviam, fazendo referência aos lugares focalizados: “*encontram-se nos pátios externos, nos becos sem saída e nos cômodos infectos, onde a promiscuidade e a sujeira são os agentes principais na sua formação física e moral*”. O julgamento moral recaía sobre um modo de vida desprezado pelo poder público, onde

crianças brincavam de pés descalços, eram vistas em meio aos lençóis e às vezes aparentavam estar acometidas por alguma enfermidade. Algumas aparentavam nas imagens ter raquitismo e barriga alta, provavelmente indicando verminose.

As funções determinadas para a cozinha, quarto e sala provavelmente dividiam o mesmo espaço, onde o espaço do tanque de lavar roupas é mostrado junto com “*restos de comida misturados indistintamente*”, segundo o letreiro. O filme determinou os espaços como “infectos”, mas sequer detalhou a parte interna desses cômodos. A câmera privilegiou a parte externa das habitações do bairro do Brás em estado precário.

Desde o final do século XIX, as primeiras reformas da cidade representaram um longo processo de urbanização precária, ilegal e arrivista, que implicaram o alinhamento e o enquadramento de sociabilidades. Conviviam na capital os modos de vida “civilizados” juntamente com aqueles considerados pelo poder público como atrasados e despudorados. Para combater os últimos, as políticas de urbanização aumentavam as demolições de antigos casarões que abrigavam essas vivências, rechaçadas pelos guardiões da moral paulistana. (MARINS: 1998, p.170-186)

Décadas mais tarde, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo, B. J. Duarte, ao avaliar os diferentes aspectos sociais do seu trabalho, analisou o significado social da cidade, que não era:

[...] feita só por grandes monumentos, pelo contrário, são valiosos os pequenos e anônimos conglomerados. Para mim, a casa de um imigrante italiano no Brás era tão importante como qualquer outro monumento, pois eu dava valor à vida para as diferentes alternativas do que efetivamente são.¹²⁶

Provavelmente, ele recordava os tempos em que filmava e fotografava nas regiões mais pobres da cidade, como no bairro do Brás, onde as moradias populares foram retratadas em filmes e séries fotográficas. Identifica-se no depoimento de B. J. Duarte um misto de sensibilidade frente às condições sociais dos moradores, mas, ao mesmo tempo, a imposição de um olhar objetivo frente aos conceitos e conteúdos que um “*filme didático deve[ria] revelar*”.¹²⁷

Para o pesquisador Rubens Machado Jr., era lamentável que B. J. Duarte, no filme tivesse apenas apresentado “*em câmera alta*” as habitações. Provavelmente as

¹²⁶ Depoimento oral de Benedito Junqueira Duarte ao Museu da Imagem e do Som – MIS-SP, tendo como entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Máximo Barro e Hans Gunter Flieg, maio de 1981.

¹²⁷ Ao ser questionado sobre as relações entre objetividade e subjetividade, o cinegrafista destaca que o primeiro objetivo de um filme didático é o compromisso com a objetividade. Caberá ao cinematografista a inteligência e sensibilidade para reverter sua obra. Dessa forma, o próprio B. J. reconhece com os dois conceitos não estão em contradição. (DUARTE, 1982, p. 214).

imagens foram “*obtidas de cima das poucas edificações ou chaminés locais (...) não chegando sequer a penetrar propriamente nas dependências internas daquelas moradias*” (MACHADO Jr: 2004, p. 497-498). Tal perspectiva pode ser identificada também nas muitas fotos das séries fotográficas produzidas nos bairros populares, conforme identificado na foto abaixo.



Cortiços. Rua Oscar Freire, 22 fev. 1938. (DUARTE: 2007, p. 74)

Na foto acima, ficam evidentes os exteriores escolhidos por B. J. Duarte: as casas rodeadas por árvores e o hábito de estender a roupa na frente das casas. Assim, “os interiores”, ou seja, as instalações internas das casas estão quase ausentes, nas fotografias e nos filmes. Não existiam muros para impedir a visão e a captura das imagens por B. J. Duarte, mas prevaleciam, pelo menos nesta fotografia, algumas barreiras morais que poderiam “impedir” que o cinegrafista adentrasse nos cortiços. Porém, ele já havia sido surpreendido pela situação de abandono daquelas famílias.

Em **HABITAÇÃO ECONÔMICA** as sequências foram montadas a partir da perspectiva frontal das casas. A montagem do filme reproduziu as conclusões da tese do professor Oscar E. de Araújo, que apresentava a problemática e a necessidade da intervenção. O distanciamento imposto pela câmera, os letreiros extensos, o discurso acadêmico e a objetividade se destacam. Diferente de outros filmes, o roteiro se impõe

na tela e B. J. conduz o espectador a olhar junto,¹²⁸ conforme uma perspectiva política da Prefeitura: com distanciamento do problema, mas próximo à solução. Porém o uso e o modo como a imagem seria recepcionada, isso não era possível impor. É muito provável que o próprio B. J. Duarte tenha filmado determinadas imagens por ter consciência do caráter paradoxal de sua leitura.

A remodelação e urbanização dos espaços estavam vinculadas ao processo de higienização que significava condenar as classes populares ao afastamento do espaço público. De certa forma, B. J. Duarte não estava alheio a essas questões. As imagens da pobreza e exclusão presentes em São Paulo foram retratadas em dezenas de fotografias. Ainda a serviço da gestão Fábio Prado, B. J. produziu séries fotográficas que evidenciavam a precariedade das habitações em diferentes regiões da cidade.

A foto a seguir é de uma série fotográfica realizada por B. J. Duarte em 1938. Portanto são anteriores as filmagens. Notem-se alguns dos elementos enfatizados no filme: lugares externos para o banho e lençóis estendidos na grama e entre uma casa e outra, do lado de fora.

As casas em condições insalubres, as fachadas danificadas, plantas e animais “invadindo” os espaços, assim como as práticas sociais dos moradores foram retratadas na iconografia do poder governamental paulista. No entanto, as imagens eram traduzidas em discurso para combater “a barbárie”, digna da intervenção médica e policial. (KOSSOY: 2004, p. 420)

O filme também cumpriu uma função de propaganda imobiliária. Longas sequências de imagens e letreiros advertiam para as ameaças “*do modo de vida infecto*”. Em seguida promoveu-se o “*estilo saudável*” dos conjuntos habitacionais afastados. “*O caminho da solução*”, antecipado pelo letreiro, sugeria uma intervenção que pudesse “*ser justa com São Paulo, que se agasalha à promiscuidade de inúmeros cortiços*”. Percebe-se uma ambiguidade de discurso que pode ser interpretado de várias maneiras. O discurso pode reconhecer que os moradores dos cortiços faziam parte da Cidade e foram abandonados a própria sorte. Ou a “*São Paulo*”, cidade cercada por cortiços, sente-se ameaçada diante da “*promiscuidade*”. Essas dúvidas, os paradoxos e as contradições estavam presentes a todo o momento na narrativa fílmica, colocando, inclusive, em refutação, a pretensa “objetividade” do filme, defendida por Duarte.

¹²⁸ Sobre o ponto de vista do cinegrafista e a relação com o espectador, cf: LAURENT, Jullier. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009, p. 22; 75.

Após apresentar os problemas que cercam o cotidiano de milhares de pessoas que vivem em condições sub-humanas, a Prefeitura lança ao público o projeto com a parceria privada. A “habitação econômica” que intitula o filme é oferecida enquanto *“fruto do trabalho persistente e produtivo do Instituto dos industriários das caixas de aposentadorias e pensões e de alguns particulares dignos de aplauso”*. Os letrados antecipam o anúncio de algumas iniciativas, como os conjuntos habitacionais da vila Maria Zélia (vila Street), Belém, Jabaquara e Caieiras.

A vila Maria Zélia, localizada no Brás, era um exemplo controverso das relações estabelecidas entre o fundador, o empresário Jorge Street e os moradores, que, em sua maioria, eram operários da fábrica de tecidos Maria Zélia. O historiador Warren Dean, ao analisar a fundação da vila, se apoia na explicação de um intenso paternalismo do empresariado paulista, corporificado em Street. Este seria um exemplo de ação protetora, que nada tinha a ver com preocupações relacionadas às condições sociais dos operários. Corroborando Dean, a vila e outras iniciativas, inclusive as apresentadas no filme, tinham origem na aversão dos industriais em abrirem espaço para negociações ou aumentos salariais. (DEAN: 1971, p. 166-168).

A vila é apresentada no filme como a primeira iniciativa *“a caminho da solução”*. Em perspectiva, a câmera passeia pelas ruas da vila. Foco nas casas e na igreja, localizada no meio da vila. As crianças brincam em meio a árvores e em frente ao grupo escolar Maria Zélia, para indicar que o empresário também tinha preocupação com a educação. O filme confirma essa ideia, a partir do foco na placa com o nome da escola.

Novas sequências mostram iniciativas por toda cidade. Em cada conjunto habitacional, as casas são separadas. Na planta, os cômodos estão divididos, as ruas são largas e retas. Outros equipamentos são apresentados para demonstrar os serviços que cercavam as novas vilas. A câmera passa por cinema, farmácia, campo de futebol e lago para pescarias.

Algumas concepções políticas de educação durante a década de 1930 preocupavam-se com o “tempo livre” da infância e de outras camadas “perigosas”, como os operários. *“Criado o descanso para os trabalhadores, que vão fazer eles durante este tempo”*? A pergunta da revista *Educação Física* alertava sobre os perigos do tempo do lazer. Sugeria que os dois tempos, em função da produtividade, teriam que estar em sintonia. Essa pergunta representava uma problemática que “justificava” a

intervenção do Estado sobre o lúdico; as relações fora do ambiente de trabalho e, particularmente, as esferas da intimidade.

O obreiro, diz-se, não possui nem a cultura, nem a mentalidade, nem o gosto das classes ricas, só pode dele fazer mau uso; tem-se visto, neste momento, a introdução do dia de 8 horas e da semana inglesa (...) o obreiro e o empregado, encerrado em sua usina, seu escritório ou sua loja, durante dias inteiros, que passa os seus momentos de descanso nas salas de espetáculos, *dancings*, cafés superlotados, para se divertir, não restabelece o equilíbrio, intoxica-se ainda mais.¹²⁹

O artigo inicialmente apresenta um conceito de “cultura” restrito às classes abastadas. “Cultura” para a revista é sinônimo de acúmulo de informações, volume de leituras, refinamento etc. As palavras questionam também os direitos trabalhistas, como a carga horária de 8 horas de trabalho. E por fim, apresenta o problema: o que vão fazer depois? Os espaços de descanso e entretenimento são colocados em discussão. Recomenda-se a serenidade e a compreensão de um lazer voltado para a racionalidade e a prática disciplinada dos esportes. Mas, ignorando essas recomendações, as brincadeiras nas ruas, os jogos de várzea, as danças e os batuques continuavam...

No conjunto habitacional de Caieiras, as casas foram construídas próximas à estrada de ferro. Era um indicativo, para o espectador, de que aquela região, afastada a quase 30 km do centro de São Paulo, dispunha de meio de transporte, no caso o trem. A companhia Melhoramentos de São Paulo, ligada à indústria de papel, era a responsável pelas habitações. Na época do filme, Caieiras ainda era um subdistrito do município de Santana do Parnaíba.

A última sequência foca o sorriso das crianças em frente às novas casas. Dessa forma, o filme estabelece um contraponto entre o passado vivenciado pelas crianças nos cortiços e o presente nas habitações construídas pela parceria entre o poder público e a iniciativa do fundo de renomados industriários, citados a todo instante no filme.

Em **HABITAÇÃO ECONÔMICA** (1941), a preocupação com a infância é expressa diversas vezes nos letreiros. Inicialmente quando destaca “*o meio ambiente das crianças*” ou quando evidencia as condições vivenciadas em meio aos lençóis, animais e “*alguns tipos*”, como carroceiros, lavadeiras e idosos. A câmera volta o seu olhar para essas pessoas, qualificadas no letreiro enquanto “*tipos*”, subentendidos como singulares e estranhos. Tal compreensão do poder público, que envolvia a polícia, era

¹²⁹ Revista de Educação Física, Rio de Janeiro, n. 36, 1935, Apud Revista Nosso Século, v. 3, n. 43. 1982. Editora Abril. São Paulo, p. 194

discriminatória e até reproduzia certos pressupostos da eugenia, pois relacionava o ambiente dos cortiços aos “tipos” que ali moravam, sugerindo a necessidade de uma intervenção para aperfeiçoar os atributos morais daqueles indivíduos.

As fotografias, jornais operários e inquéritos do Departamento Estadual do Trabalho apresentavam, desde os primeiros anos do século XX, a precariedade, a insalubridade, a falta de segurança, o trabalho infantil e, principalmente, os baixos salários que não acompanhavam o alto custo de vida em São Paulo em outras cidades industriais brasileiras. (KHOURY, 1981)

Nas grandes cidades brasileiras continuava o abismo social entre ricos e pobres, homens e mulheres, trabalhadores urbanos e trabalhadores do campo. A remodelação do espaço urbano apresentava-se como tentativa de organizar e estabelecer atividades, em torno do controle de espaços ocupados pela população mais pobre, além da remodelação da cidade em relação às práticas sanitárias e científicas. E, sobretudo, “*da reorganização do mundo do trabalho e dos novos arranjos populacionais.*”¹³⁰

O projeto educacional, apresentado nos filmes de propaganda institucional, não conseguiu encobrir a pobreza, a insalubridade, a criminalidade, o abandono e a exploração em torno de homens, mulheres e crianças pobres. Nicolau Sevcenko chama atenção para a circulação das crianças que desempenhavam trabalhos diversos na cidade: “*a venda nas ruas, a entrega de gêneros de casa em casa era atividade elástica, permitindo que as crianças das famílias mais pobres fossem encarregadas de parte da sobrevivência.*” (SEVCENKO: 1998, p. 116).

Essa realidade analisada pelo historiador, muitas vezes de maneira quase imperceptível, surgiu nas imagens do cinema paulistano. Crianças perambulando pelas ruas apareciam discretamente nas imagens captadas pelas câmeras cinematográficas. A maioria dessas crianças trabalhava o dia inteiro, e era muito provável que não frequentassem as escolas ou mesmo os parques infantis da Prefeitura.

Tirar a criança de lugares considerados inapropriados para o convívio significava para a Prefeitura associar o problema da moradia ao mapeamento e controle de regiões classificadas como perigosas. Mas as ações diretas da Prefeitura para a infância ainda eram determinadas pelas políticas públicas que incentivavam a maior permanência das crianças nos parques infantis.

¹³⁰ SILVA, Márcia Regina Barros da. “O processo de urbanização paulista: a medicina e o crescimento da cidade moderna”. *Revista Brasileira de História*, vol. 27, nº 53, p. 250.

B. J. Duarte fotografou em diversos momentos o projeto de educação e lazer das gestões Fábio Prado e Prestes Maia. Com base na concepção de Nicanor de Miranda, diretor da Divisão de Educação e de Recreios, adotada pela Prefeitura, os parques infantis eram vistos como prioritários nas duas gestões.

Arelado à manutenção do projeto dos Parques Infantis estava o esforço de Fábio Prado para a construção de uma Biblioteca Infantil. Inaugurada por Prestes Maia, a Biblioteca estava localizada no bairro de Vila Buarque, nas imediações do bairro elitista de Higienópolis, região já privilegiada por outros equipamentos públicos.¹³¹

A Biblioteca foi apresentada pela primeira vez no cinema paulistano em **AS JOIAS DA FLORESTA** (1943) “*uma fantasia colorida*”, talvez para denominar as sequências de encenação. Um forte indício é que o letreiro apresenta Dirce Las Casas e Claudine Barros como intérpretes.

Realizada pela subdivisão de Documentação Social e Estatística Municipais, chefiada por Oscar E. de Araújo, o filme teve a colaboração financeira de Paulo de Almeida, da Joalheria *La Royale* e do círculo Paulista de Orquidófilos.

Na primeira sequência as crianças adentram felizes à biblioteca infantil.¹³² As normas de uso são representadas. A câmera evidencia os procedimentos a serem adotados no espaço: o registro do nome no livro de entrada, a organização do material e manutenção do silêncio. O filme expõe a maneira como as crianças deveriam se portar. A alegria inicial é substituída pela seriedade, pelo silêncio e pela encenação diante do manuseio dos livros.

¹³¹ Em artigo publicado pela bibliotecária-chefe da Biblioteca Infantil, na Revista do Arquivo Municipal de 1940, apresentou-se uma pesquisa que compilou o número de crianças atendidas pela Biblioteca. Os números indicavam que mais de 84 % dos pequenos leitores eram dos doze bairros próximos, como Vila Buarque, Santa Cecília, Higienópolis, Campos Elísios, Perdizes, Jardim América etc. Uma das hipóteses para a baixa frequência de crianças de regiões mais afastadas poderia ser o fato de existirem bibliotecas em outros bairros, a exemplo dos parques infantis, mas não era esse o caso. De certo modo, o difícil acesso para a locomoção determinava um empecilho para a circulação das crianças da periferia em espaços como a Biblioteca Infantil. Conferir o artigo de Lenyra Camargo Fraccaroli. “Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura”, *Revista do Arquivo Municipal*. Ano VI, volume LXIV, publicação do Departamento de Cultura de São Paulo, p. 316

¹³² O site da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato informa que o espaço começou a funcionar na rua Major Sertório. Por causa do aumento de crianças frequentadoras, a biblioteca teve que ser transferida, em 1945, para a rua General Jardim, localizada no bairro da Vila Buarque. Disponível em: <<http://bijmlobato.blogspot.com/search/label/Clique%20aqui>> Acesso em: 19 de ago. 2011.



Biblioteca Infantil Monteiro Lobato. 1946. (DUARTE:2007, p. 32)

A temática infantil e o registro das atividades da Biblioteca Infantil sempre foram preocupações de B. J. Duarte, enquanto cineasta e fotógrafo. Alguns anos após a realização d'**AS JOIAS DA FLORESTA** (1943), o tema “crianças na biblioteca” foi retomado em uma série fotográfica que relembra as imagens do filme. Na fotografia anterior, a criança debruçada sob a mesa lê um livro de Monteiro Lobato, escritor paulista que dá nome à Biblioteca.

O acervo da Biblioteca incluía diversas publicações adquiridas pela verba destinada ao Departamento e à subdivisão de Bibliotecas. Tinha literatura infantil clássica, séries e coleções científicas, revistas infantis e *gibis*, a maioria de personagens norte-americanos traduzidos no Brasil.

Em **AS JOIAS DA FLORESTA** (1943), as crianças folheiam livros, como a *Branca de Neve* e gibis do *Pato Donald*. Uma criança observa atentamente um livro de gravuras de Rugendas. A câmera focaliza as gravuras que retratam a escravidão no livro. Outra criança pesquisa um suposto livro de fotografias sobre orquídeas, *As joias da floresta*, de B. J. Duarte e Eunice E. Duarte¹³³. A criança faz a leitura do livro, enquanto o filme intercala imagens de um pequeno córrego próximo às árvores de uma suposta floresta.

Na sequência a seguir, o foco não está mais nas crianças. Uma mulher abre um porta-joias e começa a retirar colares de pérolas. Os colares e os anéis são comparados às pequenas orquídeas, de várias cores, focalizadas pela câmera. Cada orquídea representava uma joia diferente.

¹³³ As orquídeas foram tema de outro filme de B. J. Duarte, **ORQUÍDEAS DO BRASIL – ROMANCE DE UMA HÍBRIDA** (1939-1943), mostrando uma preocupação com a preservação das orquídeas e o desenvolvimento de espaços para o seu cultivo.

Nas imagens prevalecem o discurso da biblioteca como o lugar que guarda o conhecimento científico sobre as flores. Os livros são os depositários das narrativas sobre as orquídeas. Na última sequência, a criança fecha o livro *As joias da floresta*, indicando o fim da história e do filme.

Além da propaganda política da Prefeitura de São Paulo ao divulgar o empreendimento bibliotecário, enquanto espaço público concretizado naquela gestão, o filme apresenta outros objetivos.

B. J. Duarte quis inserir aspectos fantásticos ao filme. Mas se a leitura e a biblioteca determinaram o foco do filme, por que aparecem orquídeas e joias? O roteiro que comparava joias a orquídeas parece ter forçado uma adaptação para favorecer a publicidade dos “colaboradores”, no caso a joalheria *La Royale*, o círculo Paulista de Orquidófilos e o laboratório Torres.

O filme tinha objetivos educativos, pois ensinava a importância e os procedimentos de uso da Biblioteca Infantil. Porém, ao inserir orquídeas e joias associando a linguagem de fábula infantil, projetaram-se elementos do universo adulto associados a publicidade comercial dos envolvidos na produção

Nos filmes, nas orientações pedagógicas e em outros discursos oficiais, baniam-se falas em torno da punição e dos castigos físicos, para as crianças, intensificando-se a preparação técnica e científica voltada para o mundo do trabalho. Para isso, ostentam-se a disciplina e a obediência como valores inegociáveis.

Benedito Junqueira Duarte contribuiu para compor uma síntese de São Paulo, segundo os diferentes projetos políticos representados por ele, enquanto esteve a serviço da Prefeitura Municipal de São Paulo. Imagens em movimento e fotografias em preto e branco ajudaram a fortalecer as dicotomias que assinalaram diferentes compreensões sobre a cidade. Ao mesmo tempo, o cineasta, por meio dessas imagens, procurava desfazer-se de uma representação natural dos problemas de uma realidade local que contrastava a miséria com a abundância.

O conjunto de séries fotográficas realizadas por B. J. Duarte, entre os anos 30 e 50, forneceram referências para nortear o processo de montagem cinematográfica nos filmes. Foram fotografadas e filmadas dezenas de crianças nos Parques Dom Pedro II, Vila Romana, Ipiranga, Tatuapé, Lapa, Santo Amaro e Barra Funda entre o final da década de 1930 e meados dos anos de 1940.

Em meados da década de 1940, o prefeito Prestes Maia e o governador Adhemar de Barros, em conjunto com a câmara dos vereadores do município de São Paulo,

encomendaram um relatório para o IBEC – *International Basic Economy Corporation* ligado à Fundação *Rockefeller*. O resultado da pesquisa foi sistematizado em um relatório coordenado por Robert Moses e outros estudiosos que contribuiriam para levantar soluções sobre os principais problemas da capital paulista. Um dos temas abordados pelo relatório foi a funcionalidade dos parques infantis. Apesar de apresentarem uma estrutura moderna, com serviços médicos e recreativos, o relatório chamava a atenção para as estruturas dispendiosas: “*para que atendam às necessidades de uma população de 2 a 3 milhões; bastariam parques mais simples e econômicos, com equipamentos e serviço de tipo uniforme*”.¹³⁴

O relatório questionava o motivo pelo qual se destinava tamanha infraestrutura para atender uma população de 2 a 3 milhões de crianças. Pela quantidade mencionada é possível inferir que crianças menos ou mais abastadas eram atendidas nos parques. Aparentemente, prevalecia a ideia de que os recursos deveriam ser administrados para possibilitar a construção de novos parques e atender a cidade de maneira uniforme. Em todo o caso, as políticas de organização dos espaços de lazer e sociabilidades em torno dos parques perduraram até a década de 1960, quando se observa a deterioração dos espaços, em consequência do abandono por parte do poder público.

O Departamento de Cultura diversificava o método de propagação das obras públicas da Prefeitura. Alguns filmes não apresentavam problemáticas que precisavam ser superadas pela ação do Estado. Divulgava-se apenas o “conjunto harmonioso” desenvolvido pelo crescimento e enriquecimento da cidade.

Lançado em 1943, o curta-metragem silencioso **SÃO PAULO DE ONTEM 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943** desempenhou o papel de apresentar a vertiginosa urbanização de São Paulo. O filme relaciona as imagens do “presente” filmado em 1943 com as fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly¹³⁵ que no final do século XIX registraram elementos da vida urbana da cidade.

A produção do roteiro procurou utilizar as fotos de Militão e Gaensly restauradas por B. J. Duarte quando este começou a trabalhar no Departamento, ainda durante o governo Prado. De vilarejo colonial à metrópole imponente, a cidade de 1943 é o resultado de um rápido progresso material, caracterizado pela ascensão capitalista.

¹³⁴ MOSES, Robert. Programa de melhoramentos públicos para a cidade de São Paulo. IBEC – *International Basic Economy Corporation*. New York, Nov/1950, p. 16

¹³⁵ O arquivo público do Estado de São Paulo disponibiliza parte do acervo, online, das obras do fotógrafo. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/guilherme_gaensly.php>. Acesso em: 13 maio 2011.

A foto do Padre Anchieta, o quadro na primeira missa e a maquete da cidade abrem a primeira cena do filme. Após essa inserção começa com um longo letreiro descritivo, ressaltando os aspectos de uma “evolução histórica” da capital:

“Oitenta Anos de Progresso”: a terra é dadivosa e boa e em nela se plantando tudo dá... a frase de Pero Vaz de Caminha foi uma semente profética, que encontrou em São Paulo o solo generoso e bom, que permitiu germinar, crescer e propiciar, ao planalto, o fruto maravilhoso do trabalho piratiningano.

O letreiro do filme parafraseia Pero Vaz de Caminha, escritor da *Carta de achamento do Brasil*, redigida oficialmente entre 26 de abril e 12 de maio de 1500. O texto da *Carta* foi retomado para atribuir à cidade o *status* de síntese do Brasil ou para fortalecer marcos, ainda em construção, pela historiografia. Relaciona-se o Padre Anchieta à realização da primeira missa, como se o evento tivesse ocorrido em São Paulo, enquanto continuidade dos fatos narrados na *Carta* de Caminha.

A *Carta* de Caminha foi analisada por historiadores¹³⁶ no século XIX e apresentada no cinema institucional em meados do século XX. O historiador Eduardo Morettin destaca que o roteiro do filme **O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (1937)**, do cinegrafista Humberto Mauro, adaptou a *Carta* para a construção da narrativa fílmica.¹³⁷ O Departamento de Cultura de São Paulo também o fez para reproduzir “o discurso fundador” nela inserido.

Os cronistas e memorialistas produziram uma intensa literatura para descrever a fundação da cidade no período colonial. O Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo desenvolveu, no início do século XX, estudos geográficos e biográficos que exaltavam os fatos políticos da cidade inseridos em um contexto nacional. (SCHWARCZ: 2005, p. 153-170)

A *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* publicou no segundo semestre de 1942 dois artigos significativos sobre a história de São Paulo. O primeiro,

¹³⁶ A publicação dos textos *História Geral do Brasil*, 2 volumes (1854-1857) de Francisco Adolfo de Varnhagen e *Como se deve escrever a História do Brasil* de Karl Friedrich Philip von Martius, na revista do IHGB, em 1845 contribuíram para oficializar a *Carta* de Caminha, enquanto documento fundador do Brasil. A atual narrativa historiográfica analisa esse discurso, desconstruindo as representações dos textos de Varnhagen e Von Martius. Destacam-se: GUIMARÃES, Manoel Salgado, “Nação e civilização nos trópicos”, in **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.º 1, 1988; SCHWARCZ, Lília M. **Os guardiões da nossa história oficial. Os institutos históricos e geográficos brasileiros**, Série História das Ciências Sociais, São Paulo, Idesp, 1989; GUIMARÃES, Lucia M. Paschoal, **Francisco Adolfo de Varnhagen. História geral do Brasil**, MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil. Um banquete no Trópico**, São Paulo: SENAC, 1999-2000.

¹³⁷ MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”. In: *Revista Brasileira de História*. 25 (49): 125 – 152, jan. – jul. 2005.

“São Paulo antigo (1882-1886)”, escrito por Afonso José de Carvalho, e o segundo, “Quem fundou São Paulo?”, era uma espécie de parecer que reunia as pesquisas de membros do Instituto como Afonso de Taunay, Omar Simões e Antônio Piccarolo.

O artigo “São Paulo antigo”¹³⁸ é cheio de recordações que destacavam na ocasião os “contrastes” da “Pauliceia de outrora”. O artigo foi uma conferência pronunciada anos antes, em 1936, e publicada apenas em 1942. O autor palestrou acerca das mudanças nos lugares históricos da capital, o Triângulo do centro, a Sé, as edificações da Luz e dos bairros de Santa Efigênia, Santa Cecília e Consolação. A palestra tratou das mudanças, em um curto espaço de tempo, entre os anos de 1882 a 1886. As referências do presente provavelmente aumentaram as percepções de mudança do espaço urbano.

O crescimento das narrativas sobre os mitos fundadores da cidade, as modificações, os novos hábitos e a incorporação de valores sociais foram representativos nos textos dos acadêmicos de São Paulo, a partir do final do século XIX. Os mesmos temas foram retratados no cinema institucional paulista deste período. O arcabouço intelectual dos cinegrafistas e produtores dos filmes de propaganda estava de acordo com o discurso historiográfico da época. Abafam-se os conflitos históricos, a finalidade das ações dos indivíduos, bem como as permanências de práticas e valores que não se superam apenas em detrimento das mudanças físicas e/ou econômicas.

Assim como a tradicional historiografia, **SÃO PAULO DE ONTEM 1863... E SÃO PAULO DE HOJE 1943** salientou, logo nos primeiros letrados, os problemas naturais como um aspecto preponderante que retardou o progresso da cidade:

A princípio, a vila de Anchieta, às margens do Anhembi, pouco progrediu: estacionária, pachorrenta, sempre envolta no véu úmido de sua neblina, ela evoluía lentamente, como a tomar folego para o impulso que, depois de 1860, se tornaria irresistível. Em menos de 80 anos, oitenta segundos no relógio da Eternidade, S. Paulo saiu do casulo colonial em que até então se conservara e ganhou altura nos ares do progresso, num voo através do Tempo, quase único na história das grandes cidades do mundo. Oitenta anos de progresso. O vilarejo de outrora e a pujante metrópole de hoje... (...) A viela estreita e lamacenta e as grandes avenidas retas e asfaltadas... O Anhembi sinuoso e traiçoeiro, por onde transitaram fanhudos gigantes de botas em busca do sertão bravio e ao velho Tietê retificado, por onde navegarão apenas pacíficas barcas paulistanas!

¹³⁸ O último artigo discutia a necessidade da criação de um monumento para o fundador da cidade. O debate ocorria em torno da polêmica se teria sido o padre Anchieta ou o padre Manuel da Nobrega o responsável pela fundação da vila de São Paulo de Piratininga. Os dois artigos podem ser localizados no volume XLI da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* publicada no segundo semestre de 1942. Publicado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo em 1942.

O texto retoma o “mito fundador” que relaciona as origens à fundação da vila pelo Padre Anchieta às margens do rio Tietê, que até o século XVIII era chamado pelos índios de Anhembi.¹³⁹ A legenda continua, destacando as representações sobre a figura do bandeirante que são citadas para enaltecer o processo de ocupação do território paulista. Segundo o historiador Carlos Guilherme Mota, em São Paulo (de Piratininga), o caminho da cidade estava voltado para o sertão. Na pequena vila distante do estilo europeu, a vida pobre era o modo de ser do “paulistano”.¹⁴⁰

A cartografia da cidade colonial é reconstruída, levando em conta o clima, o rio e as condições da terra. Segundo o filme, as adversidades impostas pela natureza, no período colonial, foram domadas pelos “gigantes de botas”. O filme relembra esses aspectos para desenhar o “*relógio da Eternidade*”, representando a cidade que superou seus problemas e alçou “*altura nos ares do progresso*”.

Para a Prefeitura, em 1943, o rio retificado e as águas “pacificadas” não representavam mais o medo do desconhecido, quando ainda era chamado de Anhembi. Nada impedia o crescimento da cidade, esse é o discurso do filme. E a lama relacionada às enchentes, classificadas como problemas naturais, foram resolvidas rapidamente, no mesmo ritmo do desenvolvimento da metrópole.

O escritor modernista Cassiano Ricardo, na década de 1920, expôs, no livro *Pequeno ensaio de bandeirologia*, uma narrativa que estabeleceu um paralelo entre a modernização do século XX e o expansionismo bandeirante do período colonial. Cassiano Ricardo, no trecho a seguir, conceitua o termo bandeirante:

Todo brasileiro que abre caminhos novos é, hoje, um bandeirante. Originariamente paulista, a palavra – em si mesma – realizou o seu significado expansionista, desbordando de sua região de origem para tomar o sentido geral que lhe imprimiu a vocação nacional do paulista[...] a fronteira geográfica dos paulistas – houve quem o dissesse é o Brasil econômico. (RICARDO: 1956, p. 70)

Concluiu o texto, enfatizando que a vocação do paulista é ser “o *Homo economicus* brasileiro”. Cassiano Ricardo representava um viés “verde-amarelo” dentro do movimento modernista, que assinalava o bandeirante como o homem que se fez por meio do trabalho, da luta e das conquistas pessoais. Assim, como parte da literatura paulista, o filme **SÃO PAULO DE ONTEM E HOJE (1943)**... atribui ao bandeirismo à fonte da pujança do paulista e das conquistas da cidade contemporânea.

¹³⁹ CAMPOS, Eudes. “A vila de São Paulo do Campo e seus caminhos”. In: *Revista do Arquivo Municipal*. Departamento do Patrimônio Histórico. Ano 30. São Paulo: DPH, 2006, p. 17.

¹⁴⁰ MOTA, Carlos G. “São Paulo: exercício de memória”. In: *Estudos Avançados*. 17 (48), 2003, p. 246.

Dando continuidade à narrativa evolutiva da cidade, a parte final do letreiro de apresentação descreve a importância da instituição que foi responsável pela realização do filme: “... Eis, em suma, a história desse voo através do Tempo, que as imagens que se vão seguir procurarão descrever no modesto ensaio iconográfico, que o Departamento de Cultura do Município de São Paulo vai agora apresentar”.

As sequências do filme são intercaladas por muitas legendas; palavras que antecipam imagens e conduzem o espectador ao discurso fílmico da prefeitura. As grandes transformações urbanas da cidade ocorridas nas primeiras décadas podem ser traduzidas pelas sequências do movimento das imagens de 1943 e das fotografias do século XIX para compor o filme.

Outras fotos de Militão foram sobrepostas para indicar as mudanças observadas na cidade, a partir do final do século XIX até aquele momento. Além de promover e divulgar a coleção de fotografias antigas da cidade, particularmente aquelas pertencentes ao catálogo de Militão, B. J. Duarte.

Uma sequência de mapas do antigo campo dos Curros, próximo ao morro do Chá, é apresentada. Em seguida, o mapa dos arredores da praça da República enche a tela, para indicar a localização de pontos específicos da cidade. O letreiro “São Paulo de 1943” foi sobreposto à imagem do Edifício Esther (1936), localizado na Praça da República, visto de baixo para cima, indicando o tempo presente.

Destacam-se no mapa inserido no filme, além do Edifício Esther, outros pontos dos arredores da praça: a avenida São João e as ruas Barão de Itapetininga, Vieira de Carvalho, Vinte Quatro de Maio, Aurora, Sete de Abril, entre outras. Em seguida, o mapa é substituído por imagens do prédio do jardim da infância e da Escola Normal.

As ruas movimentadas, praças e viadutos, cercados pelos arranha-céus, pelos prédios do vale do Anhangabaú, como o edifício Martinelli e o Clube Comercial. Em focos diagonais, B. J. Duarte exibiu a diversidade do estilo arquitetônico dos prédios. A câmera ampliava as imagens em planos aéreos e reduzia o foco, de baixo para cima. Delineavam-se os detalhes, conferindo esplendor ao conjunto das edificações do vale. Os letreiros seguiam a montagem para interpretar o pretenso dinamismo das construções: “e avenidas se rasgaram, túneis se perfuraram, arranha-céus se levantaram. E São Paulo construiu 3 casas por hora, um edifício em cada vinte minutos...”.

B. J. enfatizou em depoimento que durante o primeiro governo de Prestes Maia chegou “(...) a convencê-lo de que antes de ordenar qualquer transformação urbana,

*me fizesse documentar, pela fotografia, toda a área a ser desapropriada e em seguida demolida em virtude do alargamento de ruas”.*¹⁴¹

A intenção, ao tentar convencer o prefeito da necessidade de registrar o que seria destruído, era movida por uma sensibilização diante do cenário urbano edificado, mas que logo seria um lugar de passagem, aberto por grandes avenidas. Ao revés das circunstâncias colocadas pelas desapropriações e destruições de dezenas de construções, Duarte registrou a mudança do tempo na capital. Não se tratava do registro de um passado longínquo, mas de lugares novos frequentados por sua geração que viu surgir e logo assistiria ao desaparecimento.

O prefeito Prestes Maia, no mandato de 1938 a 1945, modificou o desenho da cidade com o chamado “Plano de Avenidas”. Colocou em prática um sistema de ruas radiais e perimetrais, responsável pela abertura e o alargamento de grandes avenidas. Além da significativa mudança do curso circulatório da cidade, o espaço urbano foi remodelado e alguns trechos completamente modificados. Tais mudanças foram concomitantes à realização de outros projetos urbanísticos que estavam em desenvolvimento na capital. O projeto de Maia configurava-se em um novo enquadramento simétrico para as ruas de São Paulo. (CAMPOS: 2002, p. 394-616).

A pavimentação e a largura das avenidas aparecem como resultado das amplas reformas para favorecer a passagem dos carros. Infere-se que o filme, ao destacar esses aspectos, retratava o plano de avenidas de Prestes Maia. Os transeuntes, em relação à ocupação dos espaços da cidade, estavam em “segundo plano” no filme.

A fotografia a seguir, como nas imagens em movimento, focalizou o aspecto da modernização e urbanização da cidade. Em perspectiva, aparecem as edificações, no plano principal. Observa-se a grande quantidade de automóveis estacionados em frente à Praça da Sé e os poucos transeuntes surgem à frente da imagem. A perspectiva do “flagra” do fotógrafo foi feita no lado oposto para identificar de frente esses elementos.

Os filmes e as fotografias de B. J. Duarte identificaram a “disputa” entre espaços, como as áreas de estacionamento e a circulação de pedestres. O automóvel é o maior símbolo da rapidez, numa cidade onde a circulação dos carros já era predominante! A rapidez automotiva substituiu os bondes (antes focalizados pelas câmeras de Militão de Azevedo).

¹⁴¹ Entrevista de B. J. Duarte concedida a Mônica Junqueira Camargo e Laudemia Aparecida Inaimo. Setembro de 1986. (DUARTE: 2007, p. 202).



Foto da Praça da Sé, 25 de outubro de 1939. (DUARTE: 2007, p. 120)

Logo, os automóveis seriam convertidos em meios de transporte imprescindíveis para o deslocamento do paulistano. As políticas públicas para organização e ordenamento do espaço urbano se voltariam para atender a nova demanda de automóveis, por meio da abertura de novas avenidas, a ampliação de ruas, a construção de pontes¹⁴², viadutos e túneis, espalhados por toda a cidade. (ROLNIK, 1997)

A partir da década de 1970, o ônibus e o metrô tornariam mais acessíveis o transporte de pessoas dos bairros mais periféricos para o centro da cidade. A ampliação da circulação de pessoas e o deslocamento das atividades econômicas para outras regiões da cidade representarão uma nova configuração territorial no centro.¹⁴³

O espectador do filme tem a impressão de que a câmara, conduzida pela velocidade de um automóvel, persegue os detalhes da arquitetura *art-nouveau* presente nos prédios da avenida São João. As imagens do viaduto do Chá e de um grande relógio formam um conjunto para delimitar a passagem do tempo. No fotograma do filme, observam-se os postes de iluminação, o viaduto do Chá em primeiro plano, um trecho do vale do Anhangabaú, visto por baixo e os prédios ao fundo, em destaque para o edifício do Conde Matarazzo, em um plano mais afastado. Os ponteiros do relógio

¹⁴² Antes desse período, as pontes representavam uma ligação de um ponto ao outro da vila de São Paulo de Piratininga. Sobre a dimensão histórica do que envolvia o conserto e a construção de pontes em São Paulo entre os séculos XVIII e XIX, cf: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **São Paulo das águas**. Tese de Livre docência. Departamento de História da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004, p.32-45.

¹⁴³ Em nome da modernidade, em poucos anos as construções do centro e de outras regiões da cidade, como o Parque D. Pedro, eram consideradas ultrapassadas; dessa forma, promovia-se a deterioração para se justificar o abandono e a destruição. Tal discurso será traduzido em prática de abandono do centro tradicional por parte do poder público a partir dos anos de 1960. VILLAÇA, Flávio [professor de Planejamento Urbano da FAU/USP]. "A produção e o uso da imagem do centro da cidade. O caso de São Paulo". Disponível em: <<http://flaviovillaca.arq.br/pdf/sinop93.pdf>>. Acesso em: 2 de jul.2009.

sobreposto a esses equipamentos indicam a rapidez das construções e das transformações da paisagem urbana da cidade.



Panorâmica do vale do Anhangabaú.
Ampliação do Fotograma do filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863 E SÃO PAULO DE HOJE – 1943**. (1943) Acervo da Cinemateca Brasileira.

A cidade colonial tantas vezes captada por Militão, Gaensly e outros fotógrafos submerge cedendo lugar a uma nova cidade, ainda em construção. A partir deste filme, B. J. Duarte, enquanto esteve à frente do projeto iconográfico da Prefeitura de São Paulo, passou a repetir, por meio da fotografia e do cinema, elementos que a literatura e a historiografia já mostravam.

Os monumentos e importantes obras da cidade construídas nas gestões Fábio Prado e Prestes Maia foram e seriam posteriormente destacados em outros filmes sobre a capital paulista. O novo viaduto do Chá, o estádio do Pacaembu, as grandes avenidas e o rio Tietê serão temáticas recorrentes nos filmes institucionais paulistanos.



Foto de B. J. Duarte reproduzida nos filmes **RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ** (1941) e **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863...** Acervo da Cinemateca Brasileira.

Para retomar o problema das enchentes e discutir a solução técnica, o cinegrafista inseriu a mesma foto que abriu a sequência do filme **RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ** (1940). A inovação do filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863...** foi a inserção de imagens aéreas do rio. Tal aspecto mostra a solução na hora da montagem do filme que evidencia a criatividade do cinegrafista e fotógrafo B. J. Duarte.

Após a sequência do Estádio do Pacaembu surge uma fotografia do largo São Francisco de 1862 e, portanto, anterior às grandes intervenções urbanas na região ocorridas na década de 1930. A cena captada pela lente fotográfica de Militão, do antigo largo São Francisco, permite identificar o tráfego de carroças conduzidas por animais, o número reduzido de pessoas que andavam pelas ruas e a deterioração das fachadas da igreja e da faculdade, consideradas na época, prédios históricos.



Largo de São Francisco. Foto de Militão Augusto de Azevedo, 1862 reproduzida no filme **SÃO PAULO DE ONTEM 1863 E HOJE 1943**. Acervo da Cinemateca Brasileira.

No filme de B. J. Duarte, após a apresentação da fotografia de Militão segue uma longa pausa, para que o espectador analise os detalhes da fotografia do largo. Observa-se, em primeiro plano, um bonde puxado a cavalo em frente ao convento; em segundo plano, o prédio da Faculdade de Direito e a Igreja. Tais aspectos dialogam com o objetivo do filme de rememorar os tempos da província.

Em meados dos anos de 1930, os jornais paulistanos debatiam os impactos das demolições dos prédios históricos da capital. O jornal *Estado de S. Paulo*, em 10 de março de 1935, reportava aspectos de uma “São Paulo que desaparece”. A reportagem apresentou a história do largo São Francisco, a praça pública e o convento que marcaram a paisagem do largo, durante o período colonial. Considera ainda que, apesar dos “enternecidos devotos”, a destruição do lugar era inevitável.

Segundo o jornal, ali estava “o último cantinho da Pauliceia”. A reportagem anunciava a reconstrução da faculdade de Direito, localizada no largo, e conclamava aqueles que “*desejarem ver pela última vez, tal como a ele estavam habituados, que se apressem a ir levar um olhar de simpatia, como despedida*”. Na reportagem não se discutem, porém, as razões para a demolição do convento e da praça. A reportagem destacou o valor histórico do conjunto arquitetônico do largo, lamentando a reconstrução apenas do prédio da Faculdade.

O convento franciscano era visto como a representação da cidade de taipa. A permanência do edifício, segundo a prefeitura, era insustentável, em função dos problemas estruturais identificados no prédio. Esses argumentos foram utilizados pelo poder público para justificar a destruição.

Por outro lado, Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, inconformado com a destruição das “reliquias históricas”, escreveu no jornal *Diário da Noite*, em edição do dia 30 de abril de 1935, um acalorado artigo intitulado “Em defesa de duas reliquias históricas”.

Na febre da reconstrução um a um vão desaparecendo os velhos monumentos da fé dos nossos maiores. [...] os últimos redutos da nossa arte colonial são hoje as duas Igrejas franciscanas contiguas a Faculdade de Direito. [...] uma circunstância especial ameaça a Igreja de destruição.

Em defesa dos monumentos, Taunay chama atenção dos católicos e dos “amigos da cidade” para a necessidade de uma restauração das Igrejas Franciscanas construídas no Largo, uma delas com mais de 300 anos. Enfatizou também que a Ordem dos franciscanos pedia ajuda para as despesas das reformas, evitando, assim, a destruição. A campanha de Taunay era para restaurar a Igreja, antes que as máquinas do poder público, o qual ele não menciona, (à época era Fábio Prado) colocassem-na abaixo, por causa do estado de avançada deterioração.

O desenvolvimento urbano era confrontado com as reminiscências do passado, de uma São Paulo que ainda trazia vestígios coloniais. As memórias por vezes publicadas em jornais da época e pelos cronistas e memorialistas da cidade são repletas de apegos aos lugares, em torno de uma São Paulo que não poderia mais voltar. Por outro lado, a prefeitura enxergada nessas construções era os últimos traços do “atraso”. Elas representavam um impedimento para a ampliação de ruas e novas estruturas, portanto, as construções antigas, a maioria localizadas em lugares estratégicos, não poderiam mais existir.

Essa mobilização em defesa do largo provavelmente incentivou B. J. Duarte a apresentar as mudanças que marcaram a paisagem do largo São Francisco em 80 anos. Na fotografia do largo foi inserida uma ampulheta para indicar a passagem do tempo decorrido. Após esse jogo de imagens, a montagem fílmica privilegia a utilização dos objetos e equipamentos sociais, para destacar uma “evolução”, como o ônibus e automóvel, em circulação, que substituem o transporte conduzido antes pelo cavalo, estático na fotografia, e “superado” pelo movimento do filme.



Largo São Francisco.

Ampliação de fotograma do filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE – 1943**. (1943) Acervo da Cinemateca Brasileira.

No fotograma do filme, em primeiro plano, identificam-se elementos que antes estavam ausentes na paisagem fotografada por Militão no final do século XIX: o poste de iluminação pública e o automóvel. Qualquer indício de vegetação e solo desapareceu. No lugar onde existiam árvores e chão de terra batido, predomina o cimento pavimentado. Percebe-se o contraste entre sombra e luz nas imagens.

O prédio à esquerda em estilo neocolonial tem as características ressaltadas. Percebe-se no fotograma o recurso que contrastava a sombra e a luz. O olhar do espectador é conduzido para as colunas greco-romanas do prédio à esquerda e para o clarão observado no prédio da Faculdade à direita. O prédio neocolonial foi construído

onde, até a década de 1930, localizava-se a antiga Igreja colonial do Largo. A faculdade, à direita, foi “reconstruída” e representa a permanência do “ontem” no “hoje”.¹⁴⁴

B. J. Duarte começa a evidenciar as mudanças na sequência de imagens apresentadas após a fotografia de Militão. A fotografia é representada no filme, como um marco para delimitar a antiga paisagem e as transformações ocorridas na cidade, que pouco lembravam o período colonial. Enquanto fotógrafo, ele conduziu o olhar do espectador e para isso utilizou a fotografia como recurso. A remota paisagem de 1863 tornava-se próxima e afetiva, em 1943, porque o espectador teve a oportunidade de comparar temporalidades e espacialidades da cidade.

SÃO PAULO DE ONTEM E DE HOJE (1943) termina, retomando a fotografia do largo São Francisco, uma espécie de saudação a um dos “*berços da cultura de São Paulo*”, segundo o narrador. Foco da câmera para os detalhes da fotografia que apresentam o prédio da faculdade de Direito. O recurso fotográfico é substituído pela câmera cinematográfica que “movimenta” as colunas internas, “balança” os sinos e “desenha” as placas cravadas e os escritos nas paredes da faculdade. Ele retoma, de certo modo, os embates entre os jovens estudantes, quando São Paulo ainda era chamada de “*burgo dos estudantes*”.

“*A velha e querida Academia de antanho*”, segundo o letreiro do filme, era considerada “*o berço da cultura de São Paulo*”. Fundada em 1827 no largo São Francisco, situada no centro da cidade, a faculdade foi projetada para abrigar os estudantes de Direito de várias partes do país. Foi a primeira faculdade jurídica do Brasil, fundada ainda durante o Império. A criação dos *cursos de Ciências Jurídicas e Sociais* ocorreu em meio a uma série de disputas de ordem política, social e cultural, em torno do lugar onde seria a nova instituição de Direito. A produção intelectual da faculdade, nos anos posteriores à fundação, congregou diferentes áreas de atuação, “[...] *a militância política, o jornalismo, a literatura, a advocacia e, sobretudo a ação no interior dos gabinetes*”. (ADORNO: 1988, p.22)

O letreiro que anunciava a sequência da Faculdade relaciona fatos importantes da história do país com o trabalho “cívico” empregado por muitos membros da Academia, “*em que se amalgamaram as mais puras manifestações do espírito da gente piratiningana*”. Fatos como “A Abolição” e “A República” são relacionados aos nomes

¹⁴⁴ Atualmente o cineasta que comparasse São Paulo, assim como o fez B. J. Duarte no filme **SÃO PAULO DE ONTEM - 1863... E SÃO PAULO DE HOJE - 1943** constataria as demolições dos prédios e igrejas colônias da cidade. Além disso, destacaria também as demolições dos prédios em estilo eclético construídos nas primeiras décadas do século XX.

de “*Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Teixeira de Freitas, Rui Barbosa, Júlio de Mesquita, Rangel Pestana e tantos outros grandes vultos da história da antiga terra de Vera Cruz...*”

O filme enfatiza o discurso republicano marcado nas primeiras décadas por locuções de mudança, mas as relações de poder institucional ainda se deparavam com os legados da velha monarquia oitocentista.

A retomada de alguns desses nomes, como Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Castro Alves, considerados os três literatos do romantismo brasileiro, colabora com a construção de uma memória da faculdade de São Paulo e da literatura nacional. Sobre a importância da Faculdade de Direito na cidade de São Paulo durante o Império, Ernani da Silva Bruno considera:

[...] foi a presença dos estudantes [...] que criou condições para que se inserissem em sua existência, alterando-lhe a estrutura e os costumes tradicionais, os hotéis, as casas de diversão, o teatro e as atividades intelectuais. (BRUNO, 1954, v.1, p. 455)

B. J. retomou a perspectiva de algumas fotografias de Militão para explorar a paisagem urbana, a arquitetura e os traços de uma modernização que começavam a ser identificadas na cidade. Apesar do crescimento rápido e desenfreado das décadas que demarcam a datação do filme, evidencia-se o discurso de evolução, no sentido de ordenação social e urbanística. Dessa forma, omite-se que o crescimento vertiginoso paulistano acarretou a modernização e ao mesmo tempo a ampliação da exclusão.

Registrar essas informações não representa que a Prefeitura tinha dado continuidade a política de levantamento e tratamento do acervo documental iniciado na gestão Fábio Prado. O filme **SÃO PAULO DE ONTEM E HOJE** (1943) é, antes de tudo, uma inquietação com as edificações do passado que não eram mais identificadas no presente. Porém, B. J. Duarte, por trás do filme, se mostrou um estudioso da cidade que andava pelas ruas, procurando por mudanças no cenário. Ao comparar, registrar, mostrar e guardar, ele surpreende, a si e ao espectador, com as imagens capturadas. O filme inovou na ordenação dos fatos. Ele partiu da cidade contemporânea e finalizou com imagens da faculdade de Direito. Ele articulou as imagens do passado (1863) às imagens do presente (1943), no cinema, propondo uma compreensão para as muitas identidades visuais de São Paulo.

Por vezes, os filmes institucionais recuperaram a periodização da historiografia paulista que foi responsável também pela escrita da historiografia nacional. A primeira imagem sobre São Paulo é caracterizada pela “taipa”, representando a herança colonial.

O historiador Ernani da Silva Bruno descreveu a partir de 1930 a capital paulista como extensão das fazendas coloniais do interior. A autonomia política e econômica teria sido conquistada com a industrialização. Em meados do século XX, o crescimento econômico atraiu a atividade intelectual, a partir da iniciativa de fundação da faculdade de Direito no largo São Francisco, determinando na alcunha de “burgo dos estudantes”. Bruno preocupou-se com o crescimento populacional ao destacar as epidemias que acometeram a cidade, sobretudo os problemas advindos da imigração, como “*o crescimento desordenado do núcleo urbano e o desenvolvimento industrial dando margem a cortiços e favelas onde reina a promiscuidade*”. (BRUNO: 1983, p. 1360)

Richard M. Morse observa positivamente o crescimento da cidade a partir do século XIX. Segundo Morse, foi a produção e a exportação do café que proporcionaram o desenvolvimento da cidade “ao organismo em evolução” em que se configurou a “metrópole moderna”. E, do ponto de vista intelectual, São Paulo teria alcançado a modernidade, ainda no século XIX, com a atuação no cenário político de nomes da Faculdade de Direito. (MORSE, 1970)

A projeção das alegorias “taipa”, “burgos dos estudantes”, “café” e “industrialização” nos filmes sustenta a representação de uma concepção que entende a história enquanto uma “etapa evolutiva”. Além disso, auxiliava na sustentação das posições sociais e econômicas de uma elite econômica e intelectual, que se pretendia hegemônica. Como observou o estudioso Cândido Campos, os “marcos históricos” da “capital do café” [...] “*corresponderia[m] ao estágio agroexportador que costuma ser identificado com a República Velha; a ‘metrópole industrial’ teria surgido após 1930, data tradicionalmente adotada como divisor de águas em nossa historiografia*”. (CAMPOS: 2002, p. 18)

Esse panorama histórico foi retratado de outra maneira por B. J. No mesmo período de **SÃO PAULO DE ONTEM E DE HOJE**, o filme **VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO** (1943-1944), um curta-metragem silencioso, foi realizado. Segundo pesquisas da Cinemateca Brasileira, este filme teve um lançamento especial, em 26 de abril de 1945 no Cine Clube *Bandeirantes*.

A alteração de alguns discursos, como a evidência de novos equipamentos urbanos da cidade, “substituindo” as imagens recorrentes de reminiscências do período

colonial são marcas do “curta em cores” **VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO** (1943-1944). Realizado pela subdivisão de Documentação Social e Estatísticas Municipais chefiada pelo professor Oscar E. de Araújo. O letreiro inicial do filme apresenta uma longa narrativa que apresenta os objetivos que serão ali retratados:

Este filme é dedicado a todos aqueles que amam São Paulo. A todos que, embora nela vivam, desconhecem, por vezes, muitos de seus aspectos e ignoram muitos de seus pormenores. A todos que, sem a conhecer, admiram a pujança de suas realizações e a energia de sua gente. A todos, finalmente, que apenas a conhecem “de ouvido” e que quase sempre se contentam com esse frágil conhecimento. Os primeiros, no passar das imagens que se vão seguir, encontrarão muita surpresa: recantos nunca vistos, pormenores poucas vezes imaginados. Os segundos possuirão, nestas imagens paulistanas, uma fórmula objetiva para justificar a sua admiração e um convite amável para visitar as plagas piratininganas. Os últimos, finalmente, terão neste filme, um prisma através do qual poderão ‘de visu’, completar o que apenas sabem por ouvir dizer e um meio prático para ilustrar o seu conhecimento teórico. Este filme é, pois, um cicerone que São Paulo, ao abrir as portas de sua capital, põe à disposição de quantos a queiram conhecer.

Aqui não se traça de uma gênese do desenvolvimento da cidade, mas apresentam-se alguns importantes equipamentos urbanos significativos para o discurso de modernidade. No filme é possível identificar diferentes equipamentos urbanos a exemplo do Aeroporto de Congonhas, Instituto Butantã, Represa de Santo Amaro, além das imagens recorrentes em filmes institucionais do vale do Anhangabaú.

A legenda de apresentação do filme traz os agradecimentos ao coordenador de assuntos interamericanos que, *“pela época, também colheu cenas da cidade”*. Faz referência às filmagens realizadas por cinegrafistas norte-americanos, da missão cinematográfica John Ford, para montagem do filme **SÃO PAULO** (1944), que será analisado posteriormente¹⁴⁵.

A retomada do título do filme inicia com o pouso de um avião no Aeroporto de Congonhas. As imagens do desembarque dos passageiros são feitas em cima da laje do Aeroporto. Essa tomada permite também identificar o letreiro, em cima da laje, com o nome da cidade invertido.

A viagem ao redor de São Paulo prossegue pelo centro. O cinegrafista assume o ponto de vista do visitante. Ele percorre as ruas do centro; observa os prédios, os bondes elétricos, que na época eram vermelhos; se “surpreende” com o guarda que organiza o trânsito no viaduto do Chá, outro ponto turístico da cidade. O “viajante” vai até a praça

¹⁴⁵ O filme, uma coprodução entre prefeitura, governo do Estado e Federal, em conjunto com o Departamento de assuntos interamericanos, foi lançado em 1944 como parte das relações institucionais entre Brasil e Estados Unidos no contexto da Segunda Guerra Mundial.

da República. É neste instante que a câmera, em *contre-plongée*, “analisa” as cores e formas dos prédios da região. Cinza e tons pastéis são as cores que predominam na paisagem de concreto, por trás das palmeiras plantadas em frente aos prédios.

Saindo do centro, a visita adentra as instalações do Instituto Butantã. A primeira sequência mostra em *close* um pesquisador segurando uma cobra de onde é retirado o veneno. Em seguida, mostra-se o procedimento para elaboração da vacina.

A última sequência é uma panorâmica de veleiros e casas de veraneio localizadas na represa de Guarapiranga. O filme encerra com essas imagens. Era comum, em filmes desprovidos de diálogo, a inserção na tela ou filmarem placas que indicassem os nomes dos lugares. Como este que indica o subdistrito de Santo Amaro onde ficava a represa. Nota-se a placa em primeiro plano e a represa em segundo plano. Ao fundo, observa-se a vegetação que cercava as águas.



Foto¹⁴⁶ do filme **VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO** (1943-1944).

Alguns dos temas e das paisagens serão retomados pelos cinegrafistas e montagem no filme **SÃO PAULO** (1944). Pode-se levantar uma hipótese de que **VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO** (1943-1944), filmado por B. J. Duarte, pode ter servido de “laboratório” para a futura produção interinstitucional.

No ano seguinte, a Prefeitura produziu outro filme com o objetivo de focalizar o cotidiano em meio à modernização e à verticalização da cidade. **PEQUENAS CENAS DE UMA GRANDE CIDADE (1944)**, silencioso e em cores, foi produzido pelo Departamento de Cultura.

Com o objetivo de retratar o cotidiano da cidade, a primeira sequência do filme mostra alguns homens apostando ao lado de um carro com a placa de São Paulo. As apostas, o jogo de dados e as brincadeiras eram comuns no centro da cidade.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://www.itsalltrue.com.br/2010>>. Acesso em: 13 maio 2011. Busca pelo filme: **VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO (1943-1944)**.



Foto de jogos no centro de São Paulo. 1939. (DUARTE: 2007, p. 119)

Antes do filme, B. J. Duarte já havia focalizado os aspectos das brincadeiras e diversões da sociabilidade no centro da capital. Dando continuidade ao recorte do cotidiano da cidade, a câmera focaliza o movimento das pessoas na feira livre, nas bancas de frutas e na negociação com os vendedores. Em seguida, são os jornaleiros que entram em cena, bem como os vendedores de bilhetes e os pedestres no viaduto do Chá.

O filme captura as modificações do viaduto em direção ao Teatro Municipal e a imensa quantidade de carros no vale do Anhangabaú. Esse e outros filmes que mostravam diretamente a cidade foram filmados em planos abertos, com o objetivo de evidenciar a paisagem da cidade enquanto uma síntese arquitetônica. Utilizou-se da técnica fotográfica para anular vazios que pudessem ser identificados no espaço urbano.

O cotidiano da cidade, naquela ocasião, já refletia os elementos que passaram a ditar o ritmo da modernização. A correria, a rapidez e a pressa das pessoas já poderiam ser visualizadas nas imagens em movimento. Até este momento do filme é possível inferir que B. J. Duarte continue mostrando o cotidiano, as pessoas, o dia a dia, parecido com o que fora feito em 1927 pelo japonês Hikoma Udihara no filme **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO**¹⁴⁷.

O filme de maneira brusca deixa de retratar os aspectos cotidianos, como os jogos e conversas em rodas. A nova sequência abordaria temas que realmente ajudariam a representar a capital paulista, segundo a concepção do filme, como é o caso das instituições científicas, as quais são anunciadas pela inserção do Brasão da Universidade de São Paulo e o foco nas armas da cidade e do Estado de São Paulo. Para explicar a sequência temática sobre a Universidade de São Paulo, segue um letreiro, sem locução:

A Universidade de São Paulo, fundada em 1934, é, apesar de sua jovem existência, a instituição conhecida em todo o mundo, quer pelo valor de suas

¹⁴⁷ Este filme foi analisado no primeiro capítulo.

pesquisas e ensinamentos, quer pela força de seus princípios e organização. Os apelos que se seguem constituem uma rápida sequência de algumas das entidades que formam esse corpo de ensino universitário.

Após o letreiro explicativo, são apresentadas imagens em movimento da Faculdade de Medicina, além de uma panorâmica do prédio e, em seguida, o foco no busto em homenagem a Dr. Arnaldo. Para dar sequência à exposição das instituições científicas, a sequência destaca uma rápida imagem da frente do prédio das faculdades de Filosofia e Direito, a última localizada no largo São Francisco. Para estabelecer uma ligação entre as instituições científicas e o cotidiano da cidade, a câmera “passeia” pelos detalhes da arquitetura interna da Faculdade de Direito, enquanto “observa” um grupo de jovens estudantes lendo um jornal.

Dando continuidade às “cenas” das instituições científicas, a câmera se desloca para uma vista da Faculdade Politécnica, instalada no solar do Marquês de Três Rios, na região da Luz.¹⁴⁸ Uma rápida panorâmica do prédio da Faculdade de Engenharia e o enfoque para o funcionamento de uma caldeira fundida em metal.

O período que se estende do final do século XIX até meados da década de 1950 foi marcado por inúmeras mudanças para planejar e propiciar o crescimento da capital paulista, conforme a visão das autoridades políticas da época. Na cidade de São Paulo, a nascente burguesia, os “homens de negócios e do progresso”, parte da intelectualidade e do poder público consideravam as intervenções científicas e técnicas fundamentais para a disciplina e a reorganização de um novo espaço urbano. Essas intervenções foram caracterizadas pelo tecnicismo da Engenharia, da estética arquitetônica e da intervenção das estruturas burocráticas administrativas nos espaços públicos e privados. (CAMPOS: 2002, p.35) E a gestão Prestes Maia era copartícipe desta visão.

O filme muda a temática científica para a paisagística ao abordar as imagens do Parque da Água Branca, o Orquidário do Estado e os parques públicos. Esses lugares são recorrentes em filmes de B. J. Duarte, pois apresentam uma ideia de que árvores, plantas, rios e bichos poderiam ser resguardados em meio às transformações da cidade.

De certa forma, em **PEQUENAS CENAS DE UMA GRANDE CIDADE** (1944), B. J. Duarte conseguiu desviar-se do discurso binário sobre a cidade, até então retratado em torno da construção e da reconstrução da arquitetura. Ele filma a cidade,

¹⁴⁸ Segundo Benedito Lima de Toledo, a Faculdade de Engenharia, construída e instalada na região da Luz, representava um símbolo da chamada “Metrópole do café” e, talvez, “seja a região que terá sobrevivido em melhores condições” às demolições ocorridas na região central. (TOLEDO: 2004, p. 101).

revelando os meandros dos espaços públicos, preocupando-se com os sujeitos em movimento pelos lugares. Mas também é um apologista da modernização.¹⁴⁹

O cinegrafista utilizava as referências técnicas que estavam disponíveis no universo do cinema. A “Cidade-filme” em B. J. Duarte mostrava as inovações da sociedade capitalista e dos anseios da elite eufórica com essas transformações. É um filme que exhibe as ruas de São Paulo em meio ao caos da urbanização, enquanto outras aparecem disciplinadas após as soluções governamentais.

O olhar de Duarte também estava voltado para o céu, particularmente para destacar a opulência dos prédios e seus materiais: mármore, vidro e ferro. Aliado a essa paisagem, volta as suas câmeras para “a paisagem natural” construída para aquele modelo de cidade: parques, *boulevards* e as praças organizadas ao estílo europeu.

Em que medida os filmes deram conta dos diferentes projetos que foram representados no cinema? O cinegrafista e fotógrafo B. J. Duarte, ao filmar, fotografar e produzir a Cidade, descreveu uma Capital imponente, mas que não conseguia esconder os meandros do cotidiano. O cinema narrativo de Duarte colocava o “*espectador como testemunha*” (LAURENT: 2009, p. 23). Ele convidava o espectador para adotar a imparcialidade ou o ponto de vista de quem era retratado. No caso dos filmes, a Cidade era o personagem.

As imagens urbanas criadas por B. J. Duarte configuraram uma cartografia simbólica para compreensão da cidade de São Paulo, durante o período por ele retratado. Lugares de memória, construídos por meio do registro institucional, a maioria das vezes motivados pela objetividade, mas quase sempre sensíveis diante das contribuições que poderiam proporcionar.

Em alguns filmes, representou-se a cidade robusta pelo concreto. Em outros, a cidade parecia acolhedora e enlaçada por um “cinturão” de flores e jardins. Às vezes, a cidade se revelou como encenação do poder político, mas poucas vezes os filmes revelaram a cidade em crise, acometida por contrastes proporcionados pela exclusão.

Diante da representatividade desses filmes e fotos, é muito provável que B. J. Duarte tivesse plena consciência do valor documental. Sua profissão estava associada a

¹⁴⁹ Beatriz Sarlo critica determinadas releituras de Walter Benjamin que constroem o *flâneur*, como qualquer ou um “simples passeante de uma praça interiorana ou de um calçadão”. Exatamente o oposto do personagem benjaminiano, analisa Sarlo. Ele seria um indivíduo que detalhava os paradoxos da modernidade, identificando as ruínas do capitalismo nas ruas por onde passava. Exatamente o contrário de B. J. Duarte. (SARLO: 2005, p. 98)

valores como modernização, empreendimento e educação. Mas e depois, será que essas percepções desse período continuaram?

Não se sabe até que ponto seria precipitado associar B. J. Duarte a uma tradição do cinema documental. Como referência de sua formação francesa é provável que ele tenha incorporado alguns elementos da narrativa fantástica e poética visíveis em alguns filmes do período silencioso francês.¹⁵⁰

No entanto, partindo das análises de André Bazin sobre os filmes documentais, é possível identificar a estética fílmica de Duarte em duas perspectivas inicialmente opostas, segundo Bazin. Os filmes estavam próximos ao efeito plástico da montagem, quando ele inseria fotografias, mapas, legendas e outros recursos para compor uma cidade-cenário, que às vezes lembrava o Expressionismo alemão e o cinema soviético. Por outro lado, também “era realista”, pois os planos e as sequências eram longas, quase intermináveis; enquanto a perspectiva da fotografia captava uma profundidade para demarcar os elementos urbanos que ele queria mostrar.¹⁵¹

De certo, ele inspirou outros profissionais das imagens a se dedicarem à captação do cosmopolitismo da cidade. Seu legado? A coparticipação, por meio de imagens, para uma cultura de propaganda política em São Paulo, a partir da década de 1930.

¹⁵⁰ Conferir a análise de alguns desses filmes em: BILHARINHO, Guido. **Clássicos do Cinema Mudo**. Instituto Triangulino de Cultura. Uberaba: 2003, p. 29.

¹⁵¹ BAZIN, André. **O que é o Cinema?**; Tradução de Ana Moura, Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992.

2.3 - B. J. DUARTE, SEGUNDO A CRÍTICA E A HISTORIOGRAFIA.

“Na minha profissão sou técnico de cinema, do científico principalmente”.
B. J. Duarte (Memórias, 1982)

A I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em São Paulo no ano de 1952, exibiu, dentre muitos filmes, algumas produções de B. J. Duarte. Posteriormente, os filmes foram reapresentados em mostras ou durante as comemorações do aniversário da cidade de São Paulo, no mês de janeiro. O nome do “técnico de cinema” estava associado na imprensa à fundação do Foto Clube Bandeirante nos anos de 1940. Por outro lado, a sua obra ainda não havia alcançado o reconhecimento e análise dos críticos e das produções acadêmicas.

B. J. Duarte foi constantemente retratado, na historiografia do cinema brasileiro, como crítico que iniciou a atividade nos jornais do grupo *Folha* no final da década de 1940. Além disso, foi requisitado para a realização de filmes “científicos” que retratavam intervenções cirúrgicas, a partir da década de 60. Porém, o trabalho desenvolvido enquanto cinegrafista documental da Prefeitura de São Paulo, entre os anos de 1930 e 1940, foi pouco estudado, fato não que causa estranheza diante do esquecimento de muitos dos seus contemporâneos.

O crítico Anatol Rosenfeld, em meados da década de 1950, analisou os filmes que participaram do Concurso Nacional de Cinema Amador e da Solenidade do XIV Aniversário de Fundação da Foto-Cine. Ele destacou a importância do primeiro prêmio na categoria “Documentário” concedido ao filme “Colecistectomia”, procedimento médico filmado por B. J. Duarte sobre uma operação vesicular.

Não falamos do evidente valor documentado e instrutivo que, como leigos na matéria, não podemos apreciar à altura, [...] a maravilha está na câmera que se instala [...] passo a passo, uma intervenção cirúrgica difícil e delicada [...] B. J. Duarte, filmando em Kodachrome, os órgãos palpitantes de vida, criou verdadeiras naturezas mortas. (ROSENFELD: 2002, p.253)

Observa-se na crítica de Rosenfeld que não houve a retomada de outros filmes documentais de B. J. Duarte que iam além do intuito clínico e científico. Mas evidenciou-se que houve uma preocupação estética no filme, facilitada pelo uso da câmera *Kodachrome*.

Para Arthur Autran, também crítico de cinema, B. J. Duarte não teve carreira marcante. Teria apenas um “capital cultural” pelo fato de ser irmão de Paulo Prado. Destaca ainda que a obra de B. J. Duarte (enquanto crítico) não teve o mesmo reconhecimento de outros nomes. Ao contrário de Moniz Vianna e Almeida Salles, “B. J. Duarte [só] é citado pelas gerações posteriores”. (AUTRAN: 2003, p.110).

Autran retomou uma polêmica envolvendo B. J. Duarte, que criticou ¹⁵² o “Cadastro” apresentado no livro *Introdução ao cinema brasileiro de Alex Viany*. Segundo Autran, a crítica foi feita, pois tratava-se:

[...] de um apêndice no qual se arrola o nome de todos os profissionais que trabalharam em filmes nacionais. Para ele era um absurdo o apêndice incluir figuras que não teriam importância, tais como César de Alencar, Joãozinho da Gomeia, o Ballet Pigalle, etc. ¹⁵³

Todavia, Autran não retoma outras justificativas para a crítica amarga de Duarte em relação à publicação de Viany. Certamente, B. J. Duarte demonstra certo ressentimento pelo fato de Viany omitir a sua obra enquanto documentarista no livro.

A publicação “Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil” produzida pela Cinemateca Brasileira, nos anos 60, apresentou fatos que, segundo Autran, seriam representativos para o tema. B. J. Duarte, no entanto, só apareceu na Cronologia no ano de 1942, quando começou a produzir os seus primeiros documentários científicos. A exemplo do filme **UM METRO DE CEM**, realizado para o laboratório *Johnson*, e o curta sobre “orquídeas” para o Museu de Arte Moderna de Nova York.

B. J. Duarte é citado ainda na cronologia, no ano de 1949, como o documentarista responsável pela filmoteca do Laboratório Torres em São Paulo. E no ano de 1957, quando começou a atividade de crítico na *Folha da Manhã*. “A cronologia”, além de não mencionar a produção para o Departamento de Cultura da Prefeitura de Municipal de São Paulo, também omitiu a participação dele na fundação do Clube de Cinema de São Paulo em 1940. Outros fundadores, porém, não foram esquecidos, como: Paulo Emílio, Décio de Almeida, Lourival Machado e Cícero Cristiano de Souza.

O pesquisador Paulo Emílio Sales Gomes publicava com frequência no jornal *O Estado de S. Paulo*, durante a década de 1950, algumas pesquisas de referência histórica

¹⁵² Apud DUARTE, B. J. “Introdução ao cinema brasileiro”. Jornal *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 jan. 1960.

¹⁵³ AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. Revista ALCEU - v.7 - n.14 - p. 17 a 30 - jan./jun. 2007

para a escrita da história do cinema no Brasil. Segundo Paulo Emílio, B. J. Duarte teria realizado a “*última redação de um livro para uma editora paulista no qual reúne documentação sobre o movimento cinematográfico em São Paulo de 1946 a 1956*”. Encerra o artigo destacando que será criado um núcleo da Seção Brasileira do Comitê Internacional de pesquisas sobre a história e a arte do cinema, “*foram indicados os nomes de Ademar Gonzaga, Alex Viany, Benedito Duarte, Pedro Lima, Peri Ribas e Paulo Emílio Gomes*”.¹⁵⁴

Uma das primeiras publicações com preocupação acadêmica sobre a historiografia do cinema brasileiro foi o livro de Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*. O texto, lançado em meados dos anos 50, apresentou a filmografia ficcional produzida no Brasil até então. A análise, no entanto, poucas vezes remeteu à produção documental e ainda ajudou a cristalizar a ideia de que “[...] *ao terminar a primeira década [anos 30] de cinema falado no Brasil, São Paulo havia parado*”¹⁵⁵.

A historiadora Meize Regina Lucena demonstrou que a produção historiográfica do cinema brasileiro, até meados dos anos 50:

(...) limitava-se a poucos títulos, como o livro de F. Silva Nobre intitulado *Pequena História do Cinema Brasileiro*, de 1955, a publicação em revista de artigos seriados, caso da seção “Notas sobre o Cinema Brasileiro”, de responsabilidade de José Roberto Duque Novaes, na *Revista de Cinema*, e “*História do Cinema Brasileiro*”, de Adhemar Gonzaga, publicada pelo *Jornal de Cinema*, 13 entre outras espalhadas por jornais e revistas.¹⁵⁶

A partir do livro de Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, é que “*a história da produção realizada no Brasil, especialmente os longa-metragens de ficção*” começa a ser sistematicamente contada. No livro, Viany exerceu o julgamento minucioso de crítico de cinema que era. Portanto, dividia as páginas dos jornais e a atenção dos filmes com Moniz Bandeira, Almeida Salles e Benedito Junqueira Duarte.

Diante das poucas produções ficcionais paulistas na década de 1940, o próprio B. J. Duarte em 1949 chegou a afirmar que “*o cinema nacional é coisa que não existe*”

¹⁵⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pesquisa histórica. Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. 1, ex. 1. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo. 17/11/56, p. 27- 28.

¹⁵⁵ Segundo Viany “*em 1931 e 1932, São Paulo lançou, além do importante ‘O caçador de diamantes’, de Capelaro, e do esquecido ‘O dominó preto’, que serviu para apresentar um jovem ator chamado Rodolfo Mayer, nada menos que três filmes dedicados aos movimentos revolucionários verificados no Brasil desde 1922, concentrando-se todos, muito naturalmente, na revolução de 30: Alvorada de glória, Às armas! e Amor e patriotismo. (...) Só em fins da década de 1930/40 é que tornaria a se agitar o ambiente cinematográfico paulistano*”. (VIANY, 1959, p. 116.)

¹⁵⁶ LUCAS, Meize Regina de Lucena. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40, 2008.

[sic]¹⁵⁷. Além de desconsiderar a produção documental do período, desprezou também as ficcionais da Atlântida no Rio de Janeiro. Todavia ameniza as críticas ao considerar que, até os anos 50, “*o curta-metragem brasileiro, embora importante cine jornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais, etc é revelador de diversos aspectos de sociedade e da produção cinematográfica, [mas] não é um cinema crítico*”.

Jean-Claude Bernardet, no livro *O autor no cinema*, caracteriza B. J. Duarte como um crítico de cinema que, nos anos 50, analisou filmes para os jornais *Folha da Noite* e *Folha Ilustrada* [sic] (*Folha da Manhã*). Considera Bernardet que “*a postura desse crítico [B. J. Duarte] constantemente cioso*” seria imparcial e distante “*em relação ao filme ou cineasta que comenta, pelo menos quando esses são estrangeiros*”. (BERNARDET: 1994, p. 76).

Ao contrário dos julgamentos proferidos em relação aos filmes brasileiros em cujo meio de produção estava inserido. Para Bernardet, somente os curtas e os documentários do Cinema Novo contribuíram para que o cinema brasileiro deixasse “*de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes*”.¹⁵⁸ Foram filmes que teriam apresentado tendências ideológicas e estéticas comprometidas com a transformação social. (BERNARDET: 1985, p.7).

Glauber Rocha, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, lançado em 1963, em um dos capítulos se propõe a discutir o papel da Vera Cruz e dos cinegrafistas brasileiros do período anterior ao estúdio paulista. Na narrativa, parte de desconsideração do legado dos grandes estúdios paulistas, por estarem identificados ao modelo hollywoodiano. Ao mesmo tempo, minimiza-se o aspecto pioneiro dos cinegrafistas imigrantes que realizaram as primeiras produções fílmicas no Brasil.

No texto, Glauber deixa de lado o legado desses “pioneiros” para discutir questões relacionadas à estética e autoria anacrônicas, portanto, se pensarmos na precariedade técnica e financeira das primeiras produções. Ele e outros cineastas do Cinema Novo buscavam as referências históricas e estéticas para os filmes, na produção de Humberto Mauro e Mário Peixoto da década de 1930, sobretudo.

¹⁵⁷ DUARTE, B. J. “Da inexistência do cinema nacional”. *Jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 24 de maio de 1949.

¹⁵⁸ Bernardet analisou “curtas” e documentários produzidos dos anos 60. “Viramundo”, “Aruanda”, “Congo”, “Dia Nublado”, “Greve”, “Jardim Nova Bahia”, entre outros, expressavam, segundo o autor, problemáticas sociais, voltadas para a cultura popular. (BERNARDET, 1985, p.7)

Paulo Emílio Gomes, em debate, na ocasião ao lançamento do livro de Glauber Rocha, analisou a escrita do cineasta como palavras em tom demasiadamente afetivo. Teria Glauber evidenciado um “antipaulistismo”. Segundo Paulo Emílio, no livro, ficou a impressão de que São Paulo era “*uma coisa tão ruim que chega a dizer que São Paulo não tem e nunca poderá ter cinema*”.¹⁵⁹

Para o historiador Sander Castelo, as teses de Glauber Rocha se baseiam, em última análise, na defesa de um cinema nos moldes industriais. Porém, os filmes deveriam estar somados aos “*esforços de um país que lutava para superar a ‘situação colonial’, tornando-se soberano e independente*”.¹⁶⁰ Portanto, a experiência da Vera Cruz, mesmo revelando a principal iniciativa industrial do cinema à época, estava atrelada à dependência, ao colonialismo e aos valores arraigados de uma elite econômica que Glauber Rocha tanto questionava. Em parte, a afirmação de que os estúdios paulistas, posteriormente, teriam resultado numa “*tragédia popular brasileira*”. (ROCHA, 2003, p. 75)

Observa-se na historiografia até a década de 1970 e nas memórias sobre o cinema nacional que o cinema industrial e a produção ficcional foram focos prioritários da narrativa. A produção das propagandas governamentais realizadas em São Paulo, no entanto, foi pouco mencionada. A experiência do cinejornal **ROSSI ATUALIDADES** é citada como precursora desse gênero no país. Mas o período subsequente, das produções institucionais da Prefeitura de São Paulo, sequer foi lembrado.

Todavia, Jean-Claude Bernardet, no final da década de 1970, apontou os erros e insuficiências das análises de historiadores do cinema que não tinham reconhecido “*que o que sustentou a produção local não foi o filme de ficção*”. Essa assertiva refere-se particularmente à produção paulista. Ele identifica falhas na análise clássica de Alex Viany, que reduziu o papel de Gilberto Rossi na produção fílmica à de um “fotógrafo”. Vale destacar que, no final da década de 1970, a produção de Rossi foi “descoberta” pelas pesquisas da historiadora Maria Rita Galvão.

Segundo Bernardet “*a crítica cinematográfica, principalmente paulista desceu do ‘pedestal’ com a Vera Cruz. Deixou de ser ‘julgador de obras de arte’ e assumiu um*

¹⁵⁹ Na nova edição lançada pela Editora Cosac e Naify em 2003, Ismail Xavier organizou, ao final do livro de Glauber Rocha, um anexo contendo as principais críticas suscitadas ao lançamento em 1963. Paulo Emílio Sales Gomes e outros críticos e estudiosos participaram, em 1963, logo após o lançamento do livro, de um debate promovido pelo jornal “Última Hora” e a Fundação Cinemateca Brasileira.

¹⁶⁰ CASTELO, Sander Cruz. **O dragão da maldade contra o santo guerreiro** (1969) e o terceiro cine: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social), Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004, p. 8

papel de participante no processo". *"Francisco Luiz de Almeida Sales e B. J. Duarte são muito significativos deste ponto de vista"*. (BERNARDET: 1979, p.21). O fato é que B. J. Duarte, Gilberto Rossi e outros, antes mesmo da Vera Cruz, eram realizadores de filmes na capital paulista.

Ao comentar a periodização da história do cinema brasileiro, Bernardet analisa os "modelos" apresentados pelos críticos de cinema Paulo Emílio Sales Gomes e Benedito Junqueira Duarte. Para Paulo Emílio Sales Gomes, teria ocorrido um "colapso" na produção paulista a partir de 1934, enquanto B. J. Duarte teria delineado um esquema evolutivo e um modelo metodológico: da ascensão à "degradação" do cinema, provocada pelo "advento" do som. (BERNARDET, 2008: p.33).

Hoje, ao organizar parte das críticas de B. J. Duarte, reunidas na Coleção *Aplauso*, Luiz Antônio S. L. de Macedo também realiza um traçado da trajetória do cinegrafista. Da mesma forma, identifica aquilo que chamou de *"amnésia ideológica"* de críticos e estudiosos ao omitirem ou minimizarem a atividade cinematográfica de B.J. Duarte. Enumera vários exemplos, que vão da ausência de citação no verbete "Documentário" do Dicionário SESC, até injustiças, omissões ou "bobagens" que mais revelam intrigas pessoais. (MACEDO: 2009, pp. 15-45)

A experiência de B. J. Duarte enquanto cinegrafista oficial da produção de documentários para a Prefeitura Municipal de São Paulo parece ter alcançado o reconhecimento público apenas no início da década de 1950. Duarte ganhou o prêmio durante as festividades do IV Centenário de São Paulo, com o filme **METRÓPOLE DE ANCHIETA**, produzido 2 anos antes, em 1952, e foi amplamente aclamado pelo filme **PARQUES INFANTIS** (1954).

Na época, o crítico Francisco de Almeida Salles publicou uma crítica elogiosa ao filme. No texto Almeida Sales conclamou para: *"(...) que a Prefeitura Municipal de São Paulo transforme este esforço de Benedito J. Duarte numa produção metódica e planificada de documentários, dedicados aos vários aspectos da vida paulistana"*.¹⁶¹

Os anseios de Almeida Salles em relação à Prefeitura de São Paulo parecem anacrônicos, diante da extensa produção de B. J. Duarte para aquela instituição, financiada desde o final da década de 1940. A Prefeitura e outras instituições públicas deveriam incentivar essas e outras realizações com o intuito de ampliar a produção do cinema documental. Mas as preocupações políticas do crítico estavam associadas à

¹⁶¹ Crítica de Francisco de Almeida Salles sobre "Parques infantis da cidade de São Paulo" e "Um lençol de algodão". Jornal *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 03 de abril de 1955.

defesa de mais uma tentativa para demarcar, por meio da cinematografia paulista, uma posição frente ao cinema nacional.

Atualmente, a historiografia tem redescoberto o cinema documental, sobretudo os filmes paulistas. Um dos nomes que mais se destacam é o de B. J. Duarte. O historiador Afrânio Mendes Catani pesquisou algumas das realizações cinematográficas desse autor e o seu trabalho enquanto crítico de cinema na revista “Anhembi”, produzida pelo jornalista Paulo Duarte (1950-1962).

Catani lembrou o trabalho de B. J. Duarte, que a partir dos anos de 1930 teria, como documentarista e produtor, realizado “*mais de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional*”.¹⁶² O pesquisador mencionou ainda alguns prêmios conferidos a filmes do cinegrafista, como: **METROPÓLE DE ANCHIETA** (1952), **O JOCKEY** (1953), **PARQUES INFANTIS DA CIDADE DE S. PAULO** (1954), entre outros. No entanto, o reconhecimento enquanto cinegrafista teria sido mais tarde, com a filmagem de filmes científicos, principalmente após **TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO** (1968). B. J. Duarte ganhou notoriedade com este filme, após ter registrado o primeiro transplante de coração da América Latina.

No entanto é importante lembrar que a historiografia contemporânea do cinema brasileiro deixou de lado os filmes institucionais de B. J. e outros, produzidos em São Paulo, em decorrência da precariedade de consulta ou inexistência das fontes, além da indisponibilidade técnica para a análise da maior parte dos filmes.

Mas e a geração de críticos e estudiosos que compartilharam desses filmes no momento de sua exibição? É possível que algumas explicações sejam levantadas. A primeira diz respeito ao fato de que B. J. Duarte era conhecido como um crítico feroz e não economizava nas análises pesadas direcionadas a alguns filmes nacionais. Nas palavras carinhosas de Paulo Emílio ele era “*espigado e espinhoso como um cacto*”.¹⁶³

A segunda explicação é de natureza política. Os filmes de propaganda institucional colaboravam para a construção de imagens de governos imersos no autoritarismo e paternalismo político. Nesse momento a história do realizador do filme, Prefeitura Municipal de São Paulo, parecia mais importante do que a própria cidade.

¹⁶² CATANI, A. M. “B. J. Duarte, Cineasta e Crítico de Cinema Paulista: Breve Trajetória”. Comunicação & Política, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 106-121, 1995.

¹⁶³ Paulo Emílio S. Gomes na crítica “Será o Benedito?” Jornal A Gazeta, São Paulo, 18 de maio de 1968.

Os primeiros filmes desse gênero que obtiveram reconhecimento da crítica e amplamente retratados foram **A METROPÓLE DE ANCHIETA**¹⁶⁴ (1954) e **PARQUES INFANTIS DA CIDADE DE S. PAULO** (1952), ambos realizados durante a gestão do prefeito Jânio Quadros para as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Portanto momentos desvinculados do período anterior.

A ação dos sujeitos sociais, como o cinegrafista, a crítica especializada e a Prefeitura, envolvidas em novos projetos, se modificou. Sendo assim, os materiais filmados e fotografados eram montados conforme as preocupações políticas nas quais estavam inseridos. (BENJAMIN, 1985, pp. 133-175)

B. J. afirmou, mais tarde, aquilo que já acreditava na época: não ser possível fazer “*cinema legítimo sem base cultural*”.(DUARTE, 1982, p.208) Ele possuía clareza de que havia produzido uma série de representações testemunhais da paisagem urbana da cidade, em decorrência de vários aspectos. De certo, ele retomou referências do meio cultural em que foi criado e educado, desde os primeiros estudos, ao aprendizado do ofício na França e o convívio com a intelectualidade da *Revista São Paulo*. O trabalho no Departamento de Cultura e em outros lugares, por onde exerceu a profissão de fotógrafo e cinegrafista, em parte, foi resultado da base cultural aprimorada nos meios intelectuais. Se B. J. Duarte registrou durante mais de vinte anos as transformações urbanas de São Paulo, isso significa que estavam expressos em seus filmes referências culturais. Assim, suas alusões estavam situadas a maior parte na cultura e não nos discursos determinados pelo poder institucional.

¹⁶⁴ O filme teve a contribuição historiográfica de Sérgio Buarque de Holanda, então professor da Universidade de São Paulo.

CAPÍTULO 3

O GOVERNO VARGAS E A PRODUÇÃO DE FILMES SOBRE SÃO PAULO. (1934-1945)

3.1 – A CIDADE DE SÃO PAULO VISTA PELAS LENTES DO INCE E DO CINE JORNAL BRASILEIRO.

“A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora”.

(Discurso do presidente Getúlio Vargas, pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas, em 25 de junho de 1934).¹⁶⁵

A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros realizou em junho de 1934, uma manifestação no Rio de Janeiro no palácio do governo federal, para manifestar agradecimento ao presidente. Getúlio Vargas havia assinado o decreto-lei n. 21.240, no mesmo ano, estabelecendo várias medidas voltadas ao cinema nacional, entre as quais o artigo 13, que especialmente agradou os produtores. Eis o que diz o artigo:

Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.¹⁶⁶

Durante a década de 1930, o governo de Getúlio Vargas tomou uma série de medidas legislativas para regulamentação de leis específicas no que diz respeito à cinematografia brasileira. Na prática, o artigo 13 da lei de 1934 tornava obrigatória a exibição de filmes brasileiros, independente da metragem, nas salas de todo o país.

A revista *Cinearte* deu ampla cobertura ao evento. Dedicou mais de três edições, no mesmo ano, para debater os impactos da lei para a cinematografia nacional. Em

¹⁶⁵ Getúlio Vargas. “O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país”. Discurso do presidente Getúlio Vargas, pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas, em 25 de junho de 1934.

Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/area-presidencia/pasta.2008-10-08.1857594057/pasta.2008-10-08.9262201718/pasta.2008-12-17.8067491282/pasta.2009-08-04.7205130599/04.pdf>

Acesso em: 11 jul. 2011.

¹⁶⁶ Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932.

edição de agosto de 1934, a revista publicou uma lista de produtores sócios da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e da Associação Cinematográfica Paulista que poderiam lançar os seus filmes “*por intermédio da Distribuidora de Filmes Brasileiros*”. A lista de empresas paulistas era grande: *Byington Junior, Capellaro Film, Cruzeiro do Sul, Independência Ominia-Film, Iris Film e Medias Film*. Ainda, segundo a revista, a conquista foi da Associação que conseguiu, junto ao governo, “*mais essa vantagem*”, porém “*exclusiva para seus associados*”.¹⁶⁷

Estreitava-se, assim, a relação entre o setor e o Estado. Alguns desses produtores, citados em *Cinearte*, logo realizariam filmes para o governo ou realizariam diretamente filmagens para o Departamento de Imprensa e Propaganda.

Porém, associando a promulgação do artigo com a manifestação mencionada, percebe-se que a lei foi o resultado de algumas tensões políticas, apresentadas há muito pelos críticos de cinema nas páginas das revistas especializadas. Da mesma forma, houve a articulação dos cinegrafistas e produtores que, algumas vezes, tinham realizado audiências com o presidente para tratar das condições de produção dos filmes nacionais. Dessa forma, a aprovação da lei não foi apenas uma concessão do governo, mas um processo de negociação entre os grupos envolvidos.

A partir dos decretos-lei nº 21.111 e 21.240, ambos de 1934, o Ministério da Educação passou a ser o responsável pelas produções do cinema voltado para a propaganda e educação. Em 1939, o decreto-lei 1.949/39 legitimaria o caráter obrigatório de exibição de um longa-metragem nacional em todas as salas de cinema do território brasileiro. (SIMIS:1996, p. 120-121).

Além do presidente Vargas, que entendia o cinema como “*técnica*” que tecia os acontecimentos, o Ministro da Educação Gustavo Capanema (1934-1945) também adotou medidas para institucionalizar o cinema. O ministro colocou em prática uma produção de filmes, por meio do Instituto Nacional de Cinema (INCE) para agir de modo benéfico “*sobre as massas populares, instruindo e orientando, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações*”.¹⁶⁸

O INCE foi oficializado em 1937 para cumprir esse intuito. O governo de Getúlio Vargas, incentivado por Capanema, investiu em caravanas munidas de câmeras cinematográficas para produzir imagens em movimento por todo o país. Dirigido pelo cinegrafista Roquete-Pinto, o órgão estava atrelado diretamente ao Ministério da

¹⁶⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.9 n.397 p.7. 15 ago. 1934.

¹⁶⁸ CPDOC/FGV, Rio de Janeiro. Arquivo Gustavo Capanema. GC 34.09.22.

Educação. O diretor do órgão, um ávido defensor da separação entre propaganda e educação, enfatizava que os filmes com objetivo educativo deveriam dispor de aparatos técnicos específicos e estar subordinados a um órgão para este fim.

Durante a década de 1920 e 1930 alguns intelectuais Canuto Mendes de Almeida, Roquete-Pinto, Jonatas Serrano e Venâncio Filho idealizaram um movimento voltado para o cinema educativo que deveria ser diferente do cinema destinado ao grande público ou com objetivos de publicidade e propaganda.¹⁶⁹ Esses intelectuais publicaram livros, destacando as ações para instigar a realização de filmes educativos e a utilização desses nas escolas.

Muitos cinegrafistas e críticos da época estavam situados nas polêmicas em torno dos conceitos “cinema de propaganda” *versus* “cinema educativo” no Brasil. O próprio ministro Capanema defendia a separação da propaganda estatal de uma produção de filmes voltada para finalidades educacionais. A “necessidade” em separar propostas diferentes se fortalecia dentro do Ministério. Em nome da burocratização administrativa previa-se a criação de cargos e destinavam-se técnicos, de diversas áreas, para o cumprimento de tarefas específicas dentro do INCE.

A iniciativa de filmar, documentar e ao mesmo tempo educar o Brasil vinha desde a década de 1910, com a constituição da filmoteca do Museu Nacional (RJ), a partir do arrolamento de documentos produzidos pela Comissão Cândido Rondon. O projeto desta Comissão tinha por objetivo documentar diversas regiões do país, por meio de fotografias, documentários com ênfase na Geografia, História, Botânica, Zoologia e Etnografia. (SOUZA: 2001, p. 154-181).

A Comissão foi pioneira no registro de imagens que apresentaram diversas regiões do país, até então desconhecidas do público urbano, sobretudo¹⁷⁰. Por outro lado, é importante também inserir os trabalhos e a inovação proporcionados pela captação de

¹⁶⁹ Destaca-se o texto clássico de SERRANO, Jonathas; Venâncio FILHO, Francisco. **Cinema e Educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1931; ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes. **Cinema contra cinema**: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931. Outras pesquisas também abordaram a produção de intelectuais do período preocupados com o cinema educacional: CAMPELO, Taís. Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 57-76; LIMA, Nísia Trindade e SÁ, Dominichi Miranda de. (orgs.) **Antropologia brasileira**. Ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008; SCHMIDT, Maria Auxiliadora. “História com Pedagogia: a contribuição da obra de Jonathas Serrano na construção do código disciplinar da História no Brasil”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 48, 2004. Além da pesquisa de Eneida Saliba (2003), analisada no primeiro capítulo desta tese, sobre o livro de Canuto Mendes de Almeida, *Cinema contra cinema*.

¹⁷⁰ Os objetivos e as atividades desempenhadas pela Comissão Rondon podem ser identificadas em: MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio**: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”. São Paulo: EDUC, 1998, p. 246.

imagens pela Comissão, em um contexto de ampliação da produção fílmica no Brasil. A maioria dos filmes do Major Luiz Thomaz Reis, o responsável pela parte cinematográfica da Comissão, retratavam os rincões do Mato Grosso e o modo de vida de comunidades indígenas. Enquanto isso, a produção de cinegrafistas imigrantes e nacionais estava na contramão, captando as imagens da urbanização e modernização das grandes cidades brasileiras.

Assim como o referencial de desbravamento presente no projeto Rondon, o cinema institucional varguista iniciado com o INCE também poderia se tornar um importante meio para a veiculação de determinadas concepções relacionadas à educação, trabalho e nacionalidade.

Um período marcado por mudanças profundas no âmbito da educação. Diversos teóricos disputavam espaços para impor reformas que privilegiavam ou o ensino secundário ou o ensino industrial e vice-versa. (SCHWARTZMAN: 2000, 189-220)

Seguindo a trajetória do Major Reis, Humberto Mauro¹⁷¹, cinegrafista mineiro a serviço do INCE, esteve à frente de diferentes projetos de documentação e educação por meio do cinema. Dessa forma, os filmes produzidos por Mauro, nesse período, auxiliaram na percepção de várias imagens de um país sob o olhar institucional.

O cinegrafista produziu em 1942, **VISITANDO SÃO PAULO**, um filme silencioso sobre a capital paulista. Mesmo sem locução, percebe-se, pelo encadeamento das imagens em movimento, a perspectiva didática em associar lugares da cidade com determinadas concepções de lazer, turismo e história cristalizadas no imaginário social sobre a cidade de São Paulo.

A primeira sequência do filme proporciona a identificação de cenários clássicos, a exemplo do conjunto arquitetônico do vale do Anhangabaú. Os prédios *Martinelli* e *Light*, além do Teatro Municipal são identificados na panorâmica e mostrados em detalhamento arquitetônico. O *Martinelli* foi um dos edifícios mais focalizados em filmes sobre São Paulo. No final dos anos 20, considerado o primeiro grande edifício construído na capital, o arranha-céu representava um símbolo da engenharia e das edificações do centro.¹⁷²

¹⁷¹ Sobre a análise de alguns dos filmes realizados por Humberto Mauro no INCE, Cf: SCHWARTZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004, p.17-53.

¹⁷² O nome do edifício foi uma homenagem ao construtor, o italiano Giuseppe Martinelli. A construção do prédio começou em 1924 com base num projeto de edifício que previa 14 ou 18 andares. SCHPUN, Monica Raisa. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade). *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 46, p. 24.

Outras construções arquitetônicas ganharam destaque, como o largo São Francisco, a Igreja de Santa Ifigênia e a rua São Bento. Retomando outros filmes, as sequências fílmicas de Humberto Mauro apresentaram também o prédio Saldanha Marinho, o Hotel Esplanada, o Club Comercial, todos localizados no centro. Em último plano, tendo como referência as construções do vale, observava-se o morro do Jaraguá. Em perspectiva oposta, era possível identificar a serra da Cantareira.

Humberto Mauro representou uma cidade de prédios e equipamentos urbanos construídos, ou ainda em construção, como o canteiro de obras do aeroporto de Congonhas. Nas obras do aeroporto, no foco da câmera estavam as autoridades políticas e os engenheiros que visitavam e observavam o trabalho dos operários, operando máquinas, tratores e escavadoras nas futuras instalações.

O filme prossegue uma longa sequência da atividade industrial, espécie de marca registrada da capital paulista. Ao filmar diversas fábricas, Mauro mostrava tanto a diversificação industrial, quanto as funções desempenhadas pelos trabalhadores. Eram homens que manuseavam discos nas máquinas de moldar; fabricavam copos na fábrica de vidros e montavam ferros em uma fábrica de ferros de passar.

Saindo da capital, a câmera persegue o trem que deixa a estação de *Mayrink* em direção à cidade de Santos, no litoral sul paulista; os vagões cortam a serra do mar, descendo até o litoral. O filme mostra uma rápida sequência de imagens do centro histórico de Santos. No retorno à capital, a montagem apresenta imagens do bairro e do estádio do Pacaembu realizadas do alto, para apresentar a importância do empreendimento para a cidade. Para destacar as obras públicas recém-inauguradas, o foco da câmera se volta para a avenida e o túnel 9 de Julho vistos do alto e por dentro.

Nas sequências finais insere-se um novo encadeamento de imagens do centro, mas dessa vez o foco são os carros trafegando, dividindo espaço com as carroças que ainda poderiam ser “flagrados” nas ruas. Do centro, a câmera segue para o bairro operário da Mooca, onde o bonde e a carroça são mostrados para exemplificar a permanência de práticas sociais ligadas ao cotidiano da cidade. Ao destacar esses aspectos, “traçando um caminho” – do Centro à Mooca, o filme propõe a ideia de que alguns equipamentos específicos estavam localizados em bairros operários, pois “o progresso” ainda não havia chegado lá.

Em uma última panorâmica do centro da cidade, o foco era o ônibus. Um grupo de pessoas é filmado conversando dentro de um ônibus: algumas estão sentadas, outras de pé. Mesmo sem locução disponível, observa-se que a cidade era “visitada” por um

grupo alegre e falante. No interior do ônibus, os visitantes conversam. Infere-se, portanto, que os diálogos indicavam uma despedida da cidade.

O filme **OS BANDEIRANTES**, produzido por Humberto Mauro para o INCE, em 1940, é dividido em temas que retratam personagens e fatos históricos que seguem a interpretação das instituições apoiadoras. Afonso de Taunay, o responsável pela orientação da pesquisa histórica, aparece na primeira sequência, o “historiador das bandeiras”, segundo o narrador, atrás de uma mesa ocupada por livros. Segue um letreiro que apresenta os créditos concedidos às instituições responsáveis pela documentação: o Museu Paulista, o Museu Nacional, a Comissão Rondon. Essa estratégia de referenciar as instituições foi utilizada em vários filmes do INCE, anterior e posterior a essa produção.

O narrador em *off* retoma fatos históricos, narrados a partir do Tratado de Tordesilhas, a ocupação, a colonização até a fundação no “planalto” da Vila de São Paulo de Piratininga, ao mesmo tempo em que segue uma animação, inserido o mapa do Brasil e as delimitações do Tratado até o foco em São Paulo.

“*João Ramalho, o patriarca inicial dos bandeirantes*”. É essa a primeira definição de bandeirante apresentada no filme. A narrativa prossegue com a inserção de imagens de quadros expostos no Museu Paulista.

Após a inserção dos quadros e apresentação dos colonizadores, encena-se a vida de José de Anchieta. Segue uma pequena sequência da encenação. O padre, jesuíta vestido de preto em meio à névoa, ensina as crianças o sinal da cruz, a religião e os “*rudimentos das ciências de seu tempo*”. E segue o filme, evidenciando fatos do período colonial. Guerras, prisões, até o “*Ciclo do Desbravamento*”. A sequência é iniciada com imagens das estátuas de bandeirantes: Fernão Dias e Raposo Tavares “dividem as atenções” no pátio de entrada circundado por colunas do Museu Paulista.

O historiador Eduardo Morettin se ateve à análise da produção, tendo em vista os referenciais teóricos e a base ideológica inserida nas preocupações do Estado Novo.

¹⁷³ Destacou o historiador que, na tentativa de diluir as regionalidades no bojo da nacionalidade, o filme acabou por reforçar alguns aspectos do mito fundador paulista. Isso se deve ao apego e à leitura objetiva dos documentos fornecidos pelo Museu.

¹⁷³ Conferir a fundamentada análise histórica proposta pelo historiador. MORETTIN, E.V. **Cinema e história, uma análise do filme os Bandeirantes**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 1994.

No entanto, cabe a reflexão: em quantos filmes, produzidos pelo Estado Novo, seria possível ouvir, em tom eloquente, a seguinte frase: “*assim apareceu no Planalto o núcleo inicial da civilização do ocidente nas terras do sul do Brasil daí partia o grande movimento das bandeiras*”? A declaração é intercalada com a maquete da cidade de São Paulo, de 1841, filmada do alto pela câmera. Ela está exposta, desde então, no Museu Paulista. Em poucos filmes produzidos pelo Governo Federal essa construção seria possível. Essa declaração e a inserção da maquete, representando a capital paulista, conseguiram driblar os objetivos políticos de diluir os regionalismos, enfatizando a nação. Pelo menos no filme **OS BANDEIRANTES** (1940).

Morettin evidencia elementos que irão representar a síntese do filme: a defesa de um território; os portugueses vistos como donos legítimos; a militarização, a religiosidade. O historiador questiona tais pressupostos ao problematizar a ofensiva portuguesa no processo de ocupação do Brasil (MORETTIN: 1994, p.96)

Todavia é importante relativizar o alcance da obra. A narrativa fílmica não poderia apresentar “*a expulsão, escravização e eliminação do índio*”, conforme determinou o historiador, já que o projeto do filme era oferecer uma interpretação (em imagens) da história oficial.

Os filmes do INCE diretamente associados a São Paulo, como **OS BANDEIRANTES** (1940), **VISITANDO SÃO PAULO** (1942) e outros apresentavam imagens para despertar o interesse histórico e educativo sobre a “capital bandeirante”. Apesar da possibilidade de esses objetivos serem o ponto de partida, em seguida seriam diluídos na história do Brasil.

Com a necessidade de fortalecer a imagem do recém-fundado Estado Novo e ampliar as atividades de propaganda, o governo passou a desenvolver práticas mais sistematizadas para elaborar e divulgar os serviços governamentais em âmbito federal. Começou a produzir, em larga escala, um jornal cinematográfico que cumpriu as funções de propaganda e educação por meio do cinema.

A produção da propaganda federal, por meio do cinema, estava associada também ao contexto político em que produtores e cinegrafistas exigiam uma política mais efetiva para incentivar a realização e ampliar a distribuição dos filmes nacionais para o mercado consumidor interno.

Era imediata a criação de órgãos responsáveis pela organização de um arsenal técnico que materializaria sons e imagens em movimento capazes de divulgar e criar valores positivos em torno do presidente e do Estado. O *Cine Jornal Brasileiro* foi

criado em 1939 pelo Departamento Nacional de Propaganda, que antecedeu o Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. Quem frequentava as principais salas de cinema no país¹⁷⁴, entre os anos de 1939 até 1945, antes da exibição do filme de longa-metragem, passou a assistir a uma edição do *Cine Jornal Brasileiro*¹⁷⁵.

No mesmo ano da criação do novo jornal cinematográfico federal, a revista *A Scena Muda* anunciava a realização de um “Concurso de Complementos Nacionais” que seria promovido pelo Departamento Nacional de Propaganda. As regras do concurso estabeleciam os objetivos, as categorias e a premiação. Incentivava-se a participação dos cinegrafistas para a produção de filmes que deveriam “*ser inéditos e preferencialmente sobre assuntos de administração pública, turismo, forças armadas, história e geografia pátrias*”. Não se admitiria, porém, filmes de atualidades, oficiais ou oficiosos; afinal, caberia apenas ao Departamento Nacional de Propaganda elaborar e veicular tais gêneros. O edital encerrava com os números da premiação que seria paga mediante a obtenção da “renda do *Cine Jornal Brasileiro*”. Assim, divulgava-se o concurso e ao mesmo tempo promovia-se o recente cinejornal.¹⁷⁶

Muito mais que “mecenas” do cinema, o governo varguista procurou incentivar por meio da legislação, cooptar e premiar as produções “independentes” comprometidas com filmes de interesse nacional, considerados assim pelo governo. O INCE e o DIP, com finalidades e públicos diferentes, inicialmente, elaboraram roteiros, narraram fatos e concederam a própria interpretação da história nacional. Muitas vezes, os filmes das duas instituições estavam atrelados à imagem do Estado.

A distribuição das edições do *Cine Jornal Brasileiro*, assim como dos “complementos obrigatórios” e dos filmes editados pelo INCE, estavam sob a responsabilidade da *Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda* (D. F. B), segundo atestava as diversas edições da revista *Cultura Política*.

Em janeiro de 1938, o diretor da “Distribuidora”, que tinha sede no Rio de Janeiro e filial na capital paulista, enviou um ofício para o Ministro da Educação e

¹⁷⁴ A revista *A Scena Muda* em edição do dia 28 de outubro de 1941 divulgou o filme norte-americano **FÚRIA NO CÉU** que seria antecedido pelo *Cine Jornal Brasileiro*, no cinema *Metro-Tijuca* no Rio de Janeiro. Revista *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1075, contracapa, 28 de outubro de 1941.

¹⁷⁵ Segundo José Inácio de Melo e Souza, o DIP teria produzido 146.184 metros de películas, sendo que 91.495 foram restauradas pela Cinemateca Brasileira durante as décadas de 80 e 90. Souza destaca também que os assuntos recorrentes nos cines estavam divididos numa dicotomia entre os “temas civis e militares”. Esta reflexão observa uma produção heterogênea, marcada por mudanças de enfoque, particularmente na ocasião da adesão do Brasil à Guerra do bloco dos países aliados, em 1942. (SOUZA, 1990; 2003).

¹⁷⁶ Revista *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, v.19, n.978, 19 dez. 1939, p. 21

Saúde Pública, Gustavo Capanema. No documento, o diretor “oferecia” um novo serviço de distribuição dos “*filmes escolares editados pelo INCE*”. Tratava-se de uma nova proposta “*para as escolas do país*” mediante criação de uma taxa de inscrição, cobrada das escolas, para custear os serviços de edição.¹⁷⁷

A obrigatoriedade da exibição de um curta-metragem nacional, educativo ou não, a partir de 1932 aumentou a produção e, portanto, o número de filmes para serem distribuídos no mercado. Taxas, impostos e acréscimo de custos. Com a produção sistemática de filmes do INCE e do DIP e a obrigatoriedade da exibição do *Cine Jornal Brasileiro*, o distribuidor propõe repassar aos exibidores os custos em decorrência do aumento da demanda por filmes nacionais.¹⁷⁸ No caso do ofício da D. F. B, as escolas que eram também veículos exibidores dos filmes educativos, segundo a nova proposta, pagariam pelo recebimento do material.

A revista *Cultura Política*, em edição de novembro de 1942, apresentou os cinejornais que tiveram destaque “*do ponto de vista técnico e pelo interesse que despertaram*” no público. Foram séries temáticas realizadas entre 1940 e 1941 distribuídas pela D. F. B e exibidas em todo território nacional e para o “*estrangeiro*”. No entanto, os números divulgados pelo DIP, em *Cultura Política*, mostram que a distribuição era restrita a algumas grandes cidades brasileiras.

Em outra edição de *Cultura Política*, publicada em dezembro de 1944, chamava-se atenção para a prestação de contas e distribuição de fitas em 289 cinemas no estado de São Paulo, que já era o maior consumidor de filmes nacionais e estrangeiros do país. A mesma matéria apresentava também dezenas de cine-reportagens produzidas em todo o país, “*que mereciam destaque*”, a exemplo das “*visitas do chefe do Governo Nacional ao Rio Grande do Sul, São Paulo e Minas*”¹⁷⁹. A maioria dos cinejornais foi produzida no Rio de Janeiro, nas instalações do DIP, mas houve edições especiais com matérias retratando eventos ocorridos em várias cidades brasileiras. Nesse caso, as cidades são citadas para reafirmar o compromisso do presidente com a nação, que, ao visitar vários lugares do país, além do registro, divulgava também a visita.

Nos artigos e editoriais da revista *Cultura Política* prevalece a enumeração de temas abordados em torno de questões técnicas, administrativas, culturais, históricas,

¹⁷⁷ Carta de A. Pinto Paiva ao Ministro Gustavo Capanema. Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1938. Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC-FGV.

¹⁷⁸ SIMIS, Anita. A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro. Revista *O público e o privado*. Número 14 - Julho/Dezembro – 2009, pp. 137-146.

¹⁷⁹ Revista *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 47, dez, 1944, p. 160.

geográficas, teóricas e políticas. Em determinado número da revista, o DIP considerou prioridade do governo a realização de séries cinematográficas, para divulgar eventos como “[...] a Parada Militar de Sete de Setembro, os Dez Anos de Construção Nacional, Verão Carioca, Indústrias Nacionais, Carnaval Carioca” e uma edição sobre “Santos Dumont, o Dominador dos Ares”¹⁸⁰. Destacam-se nestes títulos, várias edições cuja cidade em foco era o Rio de Janeiro, então capital da República.

A cidade de São Paulo foi retratada no cinejornal “*Indústrias Nacionais*”. Porém, o título poderia ser perfeitamente “*Indústrias paulistas*”, pois apenas a atividade industrial da cidade foi mostrada, nenhuma outra cidade brasileira foi mencionada. “O orgulho industrial” paulista foi diluído em um conjunto de outras “indústrias nacionais” em razão da centralização do poder político.

O *Cine Jornal Brasileiro* simbolizou, durante o período, o periódico mais importante da cinematografia documentária e política do país. Noticiavam-se as ações do governo Vargas e os novos empreendimentos realizados pelo governo, criando fatos políticos por meio da narrativa fílmica.

Nesse aspecto a História do Brasil era um importante foco do cinejornal e começou a ser representada por meio das imagens em movimento, com objetivos mais específicos. Buscava-se no passado a evocação de “fatos gloriosos” para estabelecer uma ligação com o presente. Construíram-se discursos para exaltar as “benfeitorias” de um Estado que se dizia “novo”, pois teria rompido com práticas políticas de um passado, considerado “velho” pelo desgaste que teria ocasionado ao País.

A abertura da maioria das edições do cinejornal apresentava a bandeira do Brasil sobreposta às imagens do campo, indústria, forças armadas e paisagens naturais. A bandeira representava um símbolo fundamental para a propaganda nacionalista. No lugar das formas e das cores do brasão nacional era inserido um mosaico de ideais, representando os setores estratégicos, segundo o Estado Novo, o responsável pelo desenvolvimento do país. Após a inserção da bandeira, entra a composição *O Guarani*, de Carlos Gomes.

Em observação inicial, os títulos e temáticas do *Cine Jornal Brasileiro* que focalizaram a cidade de São Paulo estavam atreladas aos temas: “trabalho”, “indústria”, “política” e “instituições”. “Cultura”, “artes” e “esportes”, quase não apareciam na lista do cinejornal sobre São Paulo.

¹⁸⁰ O artigo aponta os parâmetros políticos estatais em relação aos filmes, à literatura, aos programas de rádio e às artes em geral. Revista *Cultura Política*, Rio de Janeiro, ano II, n. 21, nov, 1942, p. 177.

Numa das edições do cinejornal, exibida em 1941, um dos temas noticiados se diferenciava dos outros. Filmado em São Paulo, a reportagem mostrava os aspectos das “*Indústrias nacionais*” em uma “*fábrica de óleo de caroço de algodão*”. A fábrica da família Matarazzo apareceu em meio à propaganda governamental de incentivo público à industrialização. Porém, no filme, os Matarazzos não foram retratados como um grupo industrial em ascensão. As imagens do *Cine Jornal Brasileiro* não tinham objetivo de personalizar ou destacar grupos ou classes sociais, mesmo aqueles que apoiavam o governo. O nome “Matarazzo” aparecerá no final, mas será retratado como colaborador de um projeto industrial encabeçado pelo governo federal.

Os industriais e o governo utilizavam-se cada vez mais do recurso fílmico como elemento de propagação da atividade industrial nacional. No caso específico de São Paulo, a família Matarazzo, conhecida por investir em diversas atividades econômicas, contribuiu também para a atividade cinematográfica no Brasil, financiando a Companhia Vera Cruz. Inspirada no modelo industrial cinematográfico norte-americano, em toda a sua existência, foi financiada pelo empresariado paulista. Durante quatro anos realizou 22 filmes de longa-metragem. O investimento contou com a contratação de profissionais renomados da cinematografia, como Alberto Cavalcanti, que desenvolveu inúmeros trabalhos na França e na Inglaterra. Cavalcanti trouxe profissionais do exterior e incentivou a obtenção, por parte da companhia, de material técnico de última geração.¹⁸¹

Os custos, para investimento em cinema, não eram mais encarados como simples “apoio financeiro” sem vínculo direto com objetivos comerciais. Mas os grupos que investiam no projeto despendiam grandes quantias em dinheiro; afinal, era uma empreitada tratada como resultado de um “*produto híbrido de mecenato e empreendimento capitalista*”. (GALVÃO, 1981: p. 15)

A historiadora Maria Rita Galvão destaca que os produtores da companhia Vera Cruz tinham o apoio de membros da burguesia paulistana, porque concordavam com um projeto industrial significativo e grandioso para o cinema de São Paulo. A atividade industrial cinematográfica carecia de uma complexa rede de fatores técnicos e econômicos, mas que no início não representaram empecilho. Tratava-se de uma

¹⁸¹ Fundada em 4 de novembro de 1949 na cidade de São Bernardo do Campo pelo empresário e produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Ciccillo Matarazzo, a Vera Cruz foi apresentada por toda a imprensa nacional como uma grande promessa para alavancar a cinematografia brasileira. Os mais de 100.000 metros quadrados da Companhia estavam localizados numa antiga propriedade da Família Matarazzo. (GALVÃO, 1981)

manifestação do desenvolvimento industrial paulista, além de os investidores contarem com o apoio da intelectualidade e dos críticos que saudavam a iniciativa nas páginas dos jornais e revistas da época.

A indústria recebeu incentivos oficiais em relação à produção de matérias-primas agrícolas. Em São Paulo, a produção de açúcar, algodão, óleos vegetais, lã e carne alcançou elevado crescimento durante a guerra. A participação do Brasil na guerra representou o aumento da industrialização, inclusive com o fornecimento de bens de produção (máquinas e equipamentos) ao parque industrial em desenvolvimento. Os Estados Unidos eram clientes e fornecedores, além de auxiliar com missões de cooperação industrial. (DEAN: 1971, p.236)

Na reportagem sobre as “Indústrias Nacionais” de São Paulo, na primeira sequência, a câmera apresenta as instalações externas de diversas fábricas. Em uma das fábricas, o algodão *in natura* desfila na esteira, onde mais tarde seria extraído o caroço para ser transformado em óleo. As máquinas aparecem no plano principal em pleno funcionamento. A sequência de imagens focaliza as chaminés vistas por fora, em um plano de baixo para cima. Os trabalhadores surgem, em grupos, apenas ao final, quando em multidão deixa a fábrica, após o trabalho. As imagens dos espaços internos são seguidas, provavelmente, por forte iluminação de câmera; caso contrário, não seria possível identificar tantos detalhes, nas fábricas, na matéria-prima e no trabalho desempenhado na fábrica.

A última cena apresenta em destaque o letreiro da fábrica com o escrito “*Ermelino Matarazzo*”.¹⁸² É importante, no entanto, entender que o foco das imagens não era a cidade de São Paulo, mas as indústrias Matarazzo e não a história do industrial. Esse cinejornal diferenciava-se, em parte, dos “posados de propaganda”, dos anos 30, considerados “cavação” e que tinham por objetivo narrar a história e o legado de um indivíduo ou de um grupo que havia encomendado o filme.¹⁸³

¹⁸² DIP - Rio de Janeiro. *Cine Jornal Brasileiro* (DIP) São Paulo: “Indústrias nacionais: uma fábrica de óleo de caroço de algodão”. Volume II. nº 16, 1941. Este filme estava sem sonorização. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo-SP.

¹⁸³ Ao analisar a maneira como os diferentes grupos sociais foram representados no *Cine Jornal Brasileiro*, José Inácio de Melo e Souza diferenciou as edições do cinejornal do DIP daquelas imagens produzidas pela cavação, no período anterior, como o filme encomendado para exaltar a fábrica Votorantim. cf: SOUZA, José Inácio de Melo. “Trabalhando com cinejornais relato de uma experiência”. In: História: Questões & Debates. Curitiba, Ed. UFPR, 20 (38) jan./jun. 2003.

Trata-se do filme **A SOCIEDADE ANONYMA FABRICA VOTORANTIM** de 1922, produzido pela *Rossi Filmes*. O filme, silencioso mostrou diferentes aspectos da fábrica de Sorocaba localizada no interior paulista, enquanto “*um rápido e grande desenvolvimento deve-se, incontestavelmente, ao grande*

No entanto, a propaganda das indústrias Matarazzo não deixou de ser feita, mesmo que o artigo 38 do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939 determinasse que “*os filmes nacionais que contiverem propaganda comercial, industrial ou particular, não serão considerados de ‘boa qualidade’, salvo se essa propaganda for de interesse nacional, a juízo do D. I. P.*”. Nesse caso, coube ao Departamento conceder o certificado de Censura para a edição do *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo próprio DIP, pois entendia que as atividades desenvolvidas nas indústrias Matarazzo eram de interesse nacional.

Apesar de sonorizado à época, infere-se que este cinejornal, pela disposição da câmera em foco, no letreiro da fábrica, não tenha narrado a paisagem urbana dos arredores. Mas é possível que o público paulista tenha conseguido localizar-se, espacialmente no bairro da Barra Funda, onde a fábrica se encontrava.

Não é possível analisar ou mensurar a repercussão no imaginário social paulista das imagens do *Cine Jornal Brasileiro* sobre São Paulo ou em outras cidades. No entanto, o espectador que consegue situar-se espacialmente ou reconhecer algumas paisagens de São Paulo, ontem ou hoje, com ou sem a disposição do som, relaciona os equipamentos da fábrica Matarazzo com o cenário urbano da capital paulista.

Até hoje, ao andar de trem ou metrô pelas proximidades, é possível reconhecer a enorme chaminé e os galpões da antiga fábrica, no bairro da Barra Funda. Que emoções podem suscitar no espectador que identifica a sua cidade no cinema? Reconhecimento, desprezo, estranhamento, alegria e lamento? Todas essas emoções, dependendo do referencial cultural frente à cidade.

Durante o Estado Novo, inúmeros filmes institucionais foram produzidos, destacando a iniciativa industrial no país. Um cinejornal, produzido pelo DIP, enfatizava a importância do polo industrial do estado de São Paulo para o país. Maria Rita Galvão relembra que:

A partir de 1937 [...] mesmo quando as medidas que toma revertem em favor da indústria, e, em última análise, da própria burguesia, ela participa (...) mas não como elemento decisivo, hegemônico, na proposição e no encaminhamento das questões. (GALVÃO: 1981, p.18)

A edição de “*São Paulo: a sua importância, a indústria e seu parque industrial*” iniciava com a sequência clássica de cenas aéreas do centro da capital.

espírito de iniciativa notável industrial do Snr. ANTONIO PEREIRA IGNACIO”. A Cinemateca Brasileira dispõe de cópia do filme.

Identificam-se o viaduto do Chá e alguns prédios do vale do Anhangabaú. Elementos da urbanização são inseridos para estabelecer ligações com a industrialização crescente na capital paulista. Rápidas cenas de bondes e carros indicam a rapidez e o progresso.

Na sequência seguinte, a produção industrial é anunciada pelo narrador em *off*: “70% do que consumimos são produzidos em nossa pátria [...] somos quase auto-suficientes [...] as construtoras preferem os produtos das nossas indústrias”.

Panorâmicas do setor têxtil da fábrica e das máquinas em funcionamento. A estética desse cinejornal é diferenciada. A fotografia contrasta a nitidez do branco com o preto das cores. As imagens são seguidas por músicas orquestradas. O foco das imagens em movimento são as máquinas. Somente após alguns minutos de filme, os trabalhadores são mostrados nas instalações de um galpão. Mais uma vez, a fábrica de tecidos aparece como o cenário “ideal” para comprovar “a teoria” de que a industrialização no país começou nas fábricas de tecidos paulistas.

O narrador antecipa-se à próxima sequência, enfatizando os países que mais produzem algodão do mundo: Estados Unidos, Egito e Brasil. Todavia é “o Brasil que tem a melhor matéria-prima”, afirma de maneira efusiva o narrador. O aspecto regional desaparece e a fábrica de tecidos paulista é mostrada, antes de tudo, como uma fábrica brasileira.

A câmera passeia pela linha de produção dos tecidos. As máquinas, a todo o vapor, transformam a matéria-prima em produto final. Na fábrica de cerâmica são focalizados mulheres e homens. Dos rostos às mãos, os operários manuseiam, costuram, carregam, moldam e desenham, como no fotograma a seguir:



Trabalho na fábrica de Cerâmica. Fotogramas do *Cine Jornal Brasileiro*, “São Paulo: a sua importância, a indústria e seu parque industrial”.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Os fotogramas acima foram reproduzidos da Dissertação de Mestrado: TOMAIM, Cassio S. **Janela da Alma**: Cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário. Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2004, p. 170.

Os braços do operário demonstram força e ao mesmo tempo habilidade na modelagem. Em poucos cinejornais como neste o foco no rosto dos trabalhadores pôde ser identificado. A declaração do narrador em *off* é intercalada por imagens do processo produtivo:

Nesta fábrica trabalhavam 3.000 operários protegidos, como todos os operários do Brasil, pelas humanitárias leis de trabalho criadas pelo presidente Getúlio Vargas. Assegurados os seus direitos, eles cumprem seus deveres sem vacilações, certos de que o engrandecimento material de sua pátria está sendo realizado dentro dos mais belos princípios de justiça social.

A imagem da indústria, mostrada nos filmes institucionais do Estado Novo, buscava ocultar as insurgentes relações em torno das contradições entre capital e trabalho. Ao “*cumprir seus deveres sem vacilações*”, o operário era cordial com os patrões e com o Estado. Esta edição do cinejornal sugeriu que os trabalhadores urbanos desempenhavam, com disciplina e sem queixas, o trabalho nas fábricas. Descreveu-se, em voz e imagens, um trabalhador que não estava imerso em conflitos e nem padecia de necessidades, pois fora agraciado pelas leis trabalhistas federais.

Os cinejornais que retratavam especificamente a indústria omitiam as classes sociais ou histórias individuais. O operariado urbano, retratado pelo Estado Novo, era encoberto pela história da fábrica onde trabalhava. O cinejornal legitimava a ideia da “disciplina do trabalhador” que não precisava de associações de classe, afinal o Estado intervia nos sindicatos e era responsável pela “justiça social”. Reafirmava-se, assim, a relação paternalista que o governo buscava estabelecer com os trabalhadores.¹⁸⁵

Após a declaração em *off*, a montagem do cinejornal intercalou placas de madeiras com nomes de várias cidades do continente americano, que importavam “*os tecidos brasileiros*” (produzidos em São Paulo), enquanto o narrador declara que “*em breve outros países apreciarão o nosso trabalho*”.¹⁸⁶

A voz em *off* nos cinejornais era fundamental, pois descrevia os acontecimentos e narrava as sequências, sugerindo uma explicação que reduzia a interpretação e a análise do espectador. Era a “voz invisível” que apresentava os letreiros, antecipava uma ideia ou o resultado de uma imagem. O estilo da narrativa em *off* não era coloquial

Ao analisar o cinejornal mencionado, Cássio Tomaim preocupou-se em identificar a maneira como as imagens da industrialização paulista foram utilizadas para fortalecer um discurso desenvolvimentista durante o governo Vargas. O autor informa ainda que os fotogramas foram reproduzidos no Laboratório de Fotografia da Fundação Cinemateca Brasileira.

¹⁸⁵ cf: HALL, Michael. “O movimento operário na cidade de São Paulo: 1890-1954”. In: **História da cidade de São Paulo**, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX, Org. Paula Porta. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

¹⁸⁶ DIP – São Paulo. Cine Jornal Brasileiro (DIP) “São Paulo industrial”. Volume I. nº 200 [1941]. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo-SP.

e as palavras eram repetitivas, às vezes proferidas de maneira rápida ou pausadamente. O som proferido era enfático e o locutor conduzia os olhos do espectador para as imagens em movimento transmitidas nas telas do cinema. Era uma narração que induzia o espectador às conclusões prévias sobre um determinado tema. Para cada problema, a “voz” especializada apresentava a solução.

Ao analisar o formato narrativo do *Cine Jornal Brasileiro*, a historiadora Daniela Leão relembra que a narrativa cinematográfica, à época, estava associada à tradição radiofônica. O locutor era responsável pela notícia e, como o rádio era o meio de comunicação mais presente no cotidiano, “*havia então um encontro entre essas duas linguagens para resultar, talvez, em uma melhor aceitação de um novo gênero comunicativo a ser explorado para a contemplação do poder – o cinema não ficcional.*”¹⁸⁷

Aí entra o papel que o rádio exercia em torno da vida das pessoas. O rádio transita entre o objeto material: uma caixa mágica que emitia som e um agente que se expressava naquele contexto social. Torna-se, no período, um dos mais importantes meios de comunicação e propagação de ideias, revelando-se como o maior divulgador da música popular brasileira, despertando nas pessoas uma nova sensibilidade cultural. (SEVCENKO: 1998, p. 588). Segundo Sevcenko, o rádio alterou os “*estados psicológicos e as disposições emocionais dos ouvintes*”. A música, o locutor e todas as suas representações tornaram--se contagiantes.

O rádio representou o objeto que iria reunir as pessoas em torno do que era emitido: radionovelas, concertos ao vivo, discursos de presidentes, etc. Destacou-se, no mesmo período, como importante meio de comunicação para a divulgação das mensagens institucionais. A “voz em *off*” lembrava a voz de alguns locutores e programas de rádio, como “A hora do Brasil” e o “O repórter Esso”, que veiculavam notícias e propagandas oficiais no veículo¹⁸⁸.

A narração em *off*, da maioria das edições do *Cine Jornal Brasileiro*, foi transmitida pelo compositor e radialista Dilo Guardia, que no mesmo período também foi locutor do programa “Hora do Brasil”. (PEROSA, 1995, p. 52) Tal circularidade representa o diálogo e a apropriação de elementos da linguagem fílmica e da narrativa radiofônica pela propaganda institucional do DIP.

¹⁸⁷ Conferir: RÊGO, Daniela Domingues Leão. **Imagem e Política**: estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2007, p. 20.

¹⁸⁸ Conferir: DINES, Alberto e outros. **Histórias e poder**. Vol. I: Militares, Igreja e Sociedade Civil. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Nos créditos das edições do cinejornal do DIP aparecia o crédito da narração do filme, intitulada pelo DIP como locução. Mas, se Dilo Guardia era a voz *off* do *Cine Jornal Brasileiro*, onde estavam os condutores da câmera cinematográfica? Quem eram os cinegrafistas responsáveis pela realização das imagens? Nos créditos dos cinejornais não aparecem o nome dos cinegrafistas, apenas as produtoras responsáveis: o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural até 1938 e o Departamento de Imprensa e Propaganda até 1945.

Com base nas percepções da filósofa Marilena Chauí, neste período, conclui-se que o único sujeito histórico que aparecia como autor dos discursos oficiais era o “*aparelho estatal, a partir do qual, no qual e pelo qual são realizadas as transformações*”. (CHAUÍ, 1983, p. 67). O cinegrafista era “despido” de sua marca, e sua autoria era transferida para a instituição. Ele captava por meio da câmera as imagens que haviam sido formuladas anteriormente pelo “aparelho estatal”, que assumia posteriormente a autoria, após a montagem e durante a exibição. Em que medida é possível diferenciar a estética e a “traço” proposto nas imagens do *Cine Jornal Brasileiro* captadas pelas câmeras de Edgar Brasil, Jurandyr Noronha, João Stamato e tantos outros?

Para o historiador Marc Ferro “*durante muito tempo o Direito considerou que o autor do filme era o roteirista. Por hábito, não se reconhecia o direito de autoria daquele que filmava. Ele não tinha o estatuto de um homem cultivado e era qualificado como ‘caçador de imagens’*”. (FERRO:1992, p. 83)

Essa exposição de Ferro descreve o preconceito que se tinha na Europa em relação aos operadores em detrimento aos roteiristas e produtores, considerados mais capacitados frente a realização do filme. Tal análise pode remeter ao preconceito que a crítica tinha com os cavadores no Brasil.

As orientações do DIP, durante o Estado Novo, visavam à promoção de projetos, vídeos educativos e documentários que estivessem em consonância com uma concepção: promover por meio do cinema uma integração dos diferentes projetos e grupos sociais que se traduziram nas falas e imagens em todo o território nacional.

O que era preciso, segundo o governo, para fortalecer uma “consciência coletiva”? Era necessária não só o financiamento, mas uma política, uma arte, equipamentos urbanos, uma arquitetura, enfim, um conjunto de práticas que efetivassem esse discurso, para garantir o reconhecimento da sociedade.

A produção propagandística durante o Estado Novo utilizava-se de um discurso transfigurado em técnica e imagem para conquistar não só trabalhadores, mas para definir papéis sociais para o homem, a mulher e a família. Os militares, “o malandro”, o artista, o intelectual, a criança e a juventude foram alvos e apareceram “enquadrados” em um discurso dos cinejornais.

O próprio DIP investiu diversas vezes na criação de uma imagem positiva de suas atividades. Estudantes, políticos e celebridades de maneira geral eram convidados a visitar as instalações do Departamento. As filmagens realizadas serviriam como elemento para propaganda do órgão. A produção da propaganda do DIP atuou em outros equipamentos além do cinema, do rádio, publicações em geral, panfletos, produção de álbuns de imagens, cartilhas educativas etc. (SOUZA: 1990, p. 213.)

Os diferentes projetos desenvolvidos pelo governo para se alcançar uma “unidade nacional” fomentaram o uso insistente de palavras que estavam presentes nos discursos oficiais, fossem eles no rádio, cartilhas, livros ou nas imagens dos cinejornais. Palavras como “nação, nacionalismo e pátria” eram sempre atreladas a “consciência, organização e povo”.

O artigo escrito por Paulo Figueiredo, publicado no início da década de 1940, na revista *Cultura Política* explicita estas ideias:

Tínhamos, até 37, um povo, uma nação, mas sem organização superior – sem, portanto uma consciência uma vontade, uma personalidade [...] Só agora descobrimos a nossa razão nacional de viver, que está na formação de uma grande pátria. Só agora com o Estado Novo, nos vamos organizando conforme essa razão última de ser de povo. [...] Por tudo isso, vamos ganhando um modo particular de ser [...] começamos a construir uma nacionalidade.¹⁸⁹

“*Só agora!*”, Paulo Figueiredo é enfático. Antes, não? Note-se que a referência temporal é 1937, data do golpe que instituiu o Estado Novo varguista. A ausência de “*organização superior*”, até aquele ano, era indiretamente atribuída ao poder hegemônico exercido por alguns grupos políticos, a exemplo da oligarquia paulista. Os conflitos que antecederam este ano desafiavam a continuidade de Vargas no poder, iniciada com a “Revolução” de 1930. E o Estado de 1937 pretendia-se novo, pois

¹⁸⁹ FIGUEIREDO, Paulo A. de. “O Estado brasileiro e o sentido do nacionalismo”. Revista *Cultura Política*, Rio de Janeiro, [s.d] n° 13, p. 44-5

anunciava uma superação do *status* anterior, a partir de outra estruturação administrativa.¹⁹⁰

O historiador Benedict Anderson ajuda a refletir sobre o modo como os conceitos de Nação e nacionalismo (tão naturalizados no governo Vargas) foram criados historicamente e adquiriram importância nos projetos políticos de integração nacional em vários países. Anderson defende que algumas situações históricas possibilitaram o aparecimento das nações no período moderno. Como os sistemas de produção, relacionados ao “*capitalismo, a uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística do homem*”. (ANDERSON: 1989, p. 52)

No Estado Novo, entende-se que diferentes tecnologias de comunicação, particularmente no cinema, fundamentaram-se em diferentes projetos para construção de uma comunidade nacional imaginada, retomando os termos de Anderson.

Assim, a nova “organização superior”, mencionada por Paulo Figueiredo, pode ser entendida enquanto um sistema de produção que utilizava o discurso nacionalista para justificar a intervenção política em vários setores da sociedade. Tal característica marcou a atuação política da ditadura varguista do Estado Novo.

O DIP investiu no exercício do controle, a fim de impedir que informações ou imagens julgadas como impróprias viessem à tona. Além disso, promoveu festividades e eventos a “céu aberto” para criar um clima de comemoração. Por meio da realização de cerimônias públicas, as câmeras capturavam imagens em lugares abertos, focalizando as grandes concentrações de pessoas.

As edições do *Cine Jornal Brasileiro*, voltadas para os jovens, tinham por objetivo estimular os sentimentos cívicos. Com o objetivo de promover a imagem, a propaganda do governo e o projeto de educação institucional, os alunos e os professores participavam dos desfiles, paradas e manifestações diversas para demonstrarem o sentimento cívico pelo país.

As datas consideradas importantes não passaram despercebidas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda. Eram comemoradas em estádios esportivos e a maioria contava com a presença do presidente Vargas. O dia do Trabalho em 1.º de maio; a Semana da Raça e a da Pátria, ambas comemoradas no mês de setembro; a Revolução de 30, em 3 de outubro; o aniversário do Estado Novo, em 10 de novembro, e o Aniversário de Getúlio no dia 1.º de abril. (BERCITO: 1990, p. 48)

¹⁹⁰ Sobre as diferenças entre administração pública *versus* política durante o Estado Novo, consultar: D'ARAUJO, Maria Celina. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 30-33.

Getúlio Vargas aproveitava o dia 1.º de maio para a realização dos pronunciamentos mais importantes, particularmente ao anúncio de leis trabalhistas que seriam transmitidas pelo rádio e focalizadas por cineastas do DIP para a montagem dos cinejornais. As festas eram realizadas em grandes estádios de futebol como o São Januário (estádio do Vasco da Gama no Rio de Janeiro) e o Pacaembu¹⁹¹, o estádio municipal de São Paulo inaugurado em 1940.

As lentes dos cinegrafistas e fotógrafos do DIP que mais tarde editariam o *Cine Jornal Brasileiro* estavam lá, prontas para captar e divulgar as imagens dessa festividade. Esta edição mostrou em panorâmica o estádio do Pacaembu. A construção de concreto armado e a multidão congregaram-se em uma paisagem que seria eternizada na edição especial comemorativa da “*Festa do trabalhador do Estádio do Pacaembu*”.¹⁹²

Na sequência inicial, Getúlio chega de avião, no Campo de Marte. Logo após o presidente é conduzido por soldados que o seguem em carro aberto até o palácio dos Campos Elíseos. As imagens da reunião com autoridades locais não foram inseridas na edição do cinejornal. Mas, o fotógrafo do DIP estava no palácio dos Campos Elísios, acompanhando o momento em que, o Prefeito Prestes Maia apresentava seus desenhos para o presidente e outras autoridades.



Prestes Maia, Getúlio Vargas e Fernando Costa (ao fundo). São Paulo (SP).
(CPDOC/AMF foto 008/7)

¹⁹¹ Sobre as negociações, a construção, a inauguração e os primeiros jogos no estádio do Pacaembu, conferir FERREIRA, João Fernando. **A construção do Pacaembu**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2008.

¹⁹² DIP: São Paulo SP: *Cine Jornal Brasileiro*. Festa do trabalhador no Estádio do Pacaembu. Edição especial. Vol. III, n. 61, 1944. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo.

O cinegrafista segue para o Pacaembu, onde uma multidão é vista por um *travelling* de câmera que acompanha a subida das pessoas pelas ruas do bairro em direção ao estádio. Formam-se filas imensas, também acompanhadas pelo movimento de câmera anterior.

Começam as festividades. Do alto de uma arquibancada, a câmera mostra o desfile. Muda o foco, para a multidão de todas as cores sentada nas arquibancadas. No gramado, as pombas brancas são soltas indicando o início das festividades. Conforme a foto e as imagens do filme identificam-se pessoas na multidão, balançando lenços brancos. Homens e mulheres se aproximavam do Pacaembu. O cinegrafista mostrava a fila de pessoas em direção ao Estádio.

O presidente era acompanhado em carro aberto por algumas autoridades. Na foto a seguir, enfatizam-se pelo menos dois aspectos. O primeiro associa a saudação de Vargas à multidão e o segundo indica a presença do cinegrafista, que filma o ato do presidente para documentar e editar aquele acontecimento. Nesta foto, percebem-se autoridades sentadas no carro, enquanto Getúlio de pé acenava para uma multidão sentada nas arquibancadas. Dezenas de participantes estavam próximos aos alambrados de segurança. Em determinados pontos do estádio, não existiam faixas ou cartazes. Na foto acima, a única faixa “flagrada” pelo fotógrafo foi a da torcida do clube Corinthians.



Vargas desfilando em carro aberto na concentração trabalhista de 1.º de maio, no estádio municipal do Pacaembu, 1944. São Paulo (SP). (CPDOC/ AMF foto 008/7)

O projeto de propaganda do *Cine Jornal Brasileiro* funcionava enquanto multiplicador de ideias, com base na diversidade de imagens captadas. A propaganda

era “arborescente”, na qual as redes de divulgação, álbuns, jornais, rádio e cinema funcionavam de forma articulada para a fabricação de imagens, textos e sons para convencer e conseguir a adesão de vários setores da sociedade. Os estratagemas institucionais de governos ditatoriais, a exemplo do governo Vargas, eram hierárquicos e verticalmente concebidos e implantados. Afinal, tratava-se de um Estado de exceção, ditatorial, composto por estratégias que buscavam o “enraizamento”, a unificação de valores e práticas sociais.¹⁹³

A edição do *Cine Jornal Brasileiro*, produzida em maio de 1944, retomou as imagens em movimento captadas pelo cinegrafista durante a “Festa do Trabalhador”, no Estádio do Pacaembu. A edição especial sonora de 13 minutos montou uma série de ângulos e sequências de um estádio lotado de pessoas. O cinejornal intercalou essas imagens com o discurso do presidente Getúlio Vargas, que mais uma vez apresentava os propósitos do seu governo.

As imagens do cinejornal destacavam, no momento do discurso de Vargas, a presença de personalidades no palanque presidencial, como Marcondes Filho do DIP e Fernando Costa à época, o interventor de São Paulo. Todos gostariam de ser associados à imagem do presidente naquele momento.

Outra fotografia do mesmo evento apresenta uma multidão nas arquibancadas, no lado oposto ao estádio em relação a primeira foto analisada. Dessa vez, observam-se algumas pessoas munidas de cartazes de apoio a Getúlio Vargas. Podem ser lidas frases como “*Viva Getúlio Vargas, comandante do Brasil em guerra*”, “*Estamos convosco*”, “*Trabalhador sindicalizado é trabalhador disciplinado*”, além de cartazes com as imagens do soldado expedicionário, um mapa da América e do Brasil e a frase “*luta pela democratização*”. Havia espaço para “outros cartazes”? Em todo o caso, se estivessem lá, não seriam o foco das fotos e do filme por indicarem expressões que não deveriam aparecer. De fato, a câmera destacou, em primeiro plano, as frases que foram captadas e eternizadas pelas lentes fotográficas e cinematográficas do DIP. O recurso utilizado pelo fotógrafo ou por pessoas que interferiram junto à organização da cena possibilita “saltar aos olhos” certos elementos. Essa leitura pode indicar a intervenção do poder público nas manifestações populares.

¹⁹³ Sobre os conceitos apresentados, cf: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.



Concentração popular de 1.º de maio, no estádio municipal do Pacaembu, 1944. São Paulo (SP). (Arquivo CPDOC/ CDA Vargas)

O presidente, durante o Estado Novo, transformou o sentido histórico da luta dos trabalhadores por direitos sociais numa festividade, construindo a ideia de que os direitos foram cedidos pelo governo aos trabalhadores. No contexto de repressão do movimento operário, os trabalhadores poucas vezes seguravam cartazes e bandeiras nas ruas contra Vargas, mas utilizavam outras estratégias para cobrar do Estado a justiça que ele, nos meios de comunicação, garantia praticar.¹⁹⁴

Para os trabalhadores, a regulamentação dos direitos significava ter garantias asseguradas pelo poder público. De alguma forma, os trabalhadores e desempregados compareciam e lotavam as arquibancadas do estádio do Pacaembu, para conferir com “os próprios olhos” as promessas e as leis anunciadas. Dessa maneira, como afirma a historiadora Ângela de Castro Gomes: “[...] *Havia pacto, isto é, uma troca orientada por uma lógica que combinava os ganhos materiais com os ganhos simbólicos da reciprocidade*”. (GOMES: 1988, p. 195). Infere-se, portanto, que nem mesmo a mais eficiente festa promovida pelo governo seria capaz de persuadir ou manipular se não houvesse a troca.

O fato é que a política de propaganda e educação do DIP, e em consequência do *Cine Jornal Brasileiro*, teve que se adequar aos “novos tempos”. Houve uma

¹⁹⁴ Com base no diálogo e nas referências de Ângela de Castro Gomes (1988), Jorge Ferreira (1997) e Berenice Abreu (2007) procura-se recusar explicações reducionistas em torno de uma possível subordinação dos trabalhadores ao varguismo. Esses autores sugerem observar as diferentes estratégias dos trabalhadores e da população de maneira geral para negociar e resistir diante da censura e opressão.

reorganização da estratégia do órgão, em decorrência da entrada do Brasil na guerra em 1942 com a declaração de apoio aos Aliados.

Desde o início da Segunda Guerra Mundial os conflitos obrigaram os governos dos países envolvidos a pensar em estratégias para divulgar os combates externos, bem como o esforço interno de guerra. Nesse período, o cinema foi amplamente utilizado, por meio ficcional, documental e cinejornalístico em países como Alemanha, Itália, Inglaterra, União Soviética e Estados Unidos.

O governo brasileiro, assim como os governos dos países em guerra, promoveu, por meio das diferentes mídias, uma propaganda que reforçava mensagens capazes de despertar emoções e mobilização. (WAINBERG:1992, p. 157)

Vários articuladores do governo, como o “homem forte” do DIP, o jornalista Lourival Fontes, espelhou-se nos métodos de propaganda utilizados na Alemanha e Itália, demonstrando grande afinidade junto aos ideais nazifascistas. Outros como Filinto Müller, encarregado do aparato policial, parecia inspirar-se nos métodos de perseguição, aprisionamento e tortura desses países.

No entanto, houve significativas mudanças na estratégia política para ampliar as relações do Brasil com os Aliados, particularmente com os Estados Unidos. Um dos mais importantes foi a demissão de Lourival Fontes, em 1943. O Ministério das Relações Exteriores seria incumbido de um papel decisivo na articulação do governo junto aos Estados Unidos e, com isso, o ministro Oswaldo Aranha, que defendia uma política externa pró-EUA, obtém destaque no governo.¹⁹⁵

Os conflitos da guerra, narrados no cinema, envolviam a divulgação de políticas governamentais, além da produção industrial pública e privada e o esforço militar mobilizado em nome da democracia. A FEB e a FAB tornam-se de conhecimento público graças às imagens e os símbolos produzidos pelo governo brasileiro.

As cartilhas, as revistas e os textos ajudaram a conferir um grau de “veracidade” às imagens do *Cine Jornal Brasileiro*, particularmente nas temáticas da Segunda Guerra Mundial. Os álbuns de fotografias mostravam imagens de guerra, diretamente dos *fronts* de batalha. A estratégia da fotografia, articulada ao texto escrito, adquiriu um movimento no processo de montagem no cinejornal e exibição na tela do cinema.

O DIP enviou cinegrafistas e fotógrafos para a Europa, a partir de 1942, a fim de captar imagens que demonstrassem a ação dos Aliados nos campos de batalha. Assim,

¹⁹⁵ O arquivo do CPDOC tem um extenso fundo intitulado OSWALDO ARANHA, que trata em diversos contextos da participação do Ministro durante o Estado Novo.

indiretamente, o Brasil era associado às imagens de luta encampadas na Europa.¹⁹⁶ Essas imagens, além de noticiarem a guerra, ajudariam também no projeto de “identificação” da “comunidade nacional” na luta contra os nazifascistas.

Em certa ocasião, o DIP filmou uma ação da polícia secreta brasileira, invadindo um provável aparelho de divulgação da propaganda do Eixo. As imagens, supostamente filmadas em São Paulo estão em um trecho da edição de n.º 119 do *Cine Jornal Brasileiro*: “*Defesa Nacional - São Paulo: a polícia anula a ação dos agentes do Eixo*”.¹⁹⁷ Segundo os créditos, o filme era sonorizado, mas infelizmente nessa edição, assim como em tantas outras, o som original não pôde ser restaurado junto à imagem, pois fora perdido.

A primeira sequência do cinejornal mostra a câmera que conduz o espectador a uma sala onde, além de álbuns de militares alemães, condecorações, quadros e escritos em japonês, estão quadros de Hitler, símbolos do nazismo, rádios e transmissores, supostamente de espões que atuavam na capital paulista. Apesar da ausência do som, é possível entender o processo de montagem de um cenário, por parte do governo, de um espaço para a encenação de um discurso. No mesmo espaço, materiais de propaganda alemão e japonês foram encontrados. Sugere-se então que alemães e japoneses, partidários do Eixo, agiam juntos na capital paulista.

Observa-se a preocupação institucional em convencer o espectador sobre a atuação da polícia brasileira na “defesa nacional”. Provavelmente, um cenário montado para reiterar a ação do governo contra as “forças do totalitarismo” atuantes na capital paulista. As imagens indicam indiretamente as singularidades étnicas, tão presentes em São Paulo, como elementos contrários ao nacionalismo varguista. Entende-se que essa edição do *cinejornal*, como nenhuma outra sobre São Paulo, criou um cenário e montou as imagens para reforçar a defesa da comunidade nacional. Dessa forma, “os inimigos” não deixavam de ser retratados em edição do *Cine Jornal Brasileiro*.

Tal ação observada neste cinejornal refletia a perseguição policial de grupos políticos ou mesmo imigrantes envolvidos em atividades consideradas clandestinas e ilegais pelo governo, antes mesmo da guerra¹⁹⁸. Durante o governo provisório de

¹⁹⁶ Aline Lopes Lacerda desenvolve um estudo das imagens fotográficas publicadas durante o Estado Novo. Cf. LACERDA, Aline Lopes de. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime. In: Revista *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 7, 1994, p. 241-263

¹⁹⁷ DIP: São Paulo SP: *Cine Jornal Brasileiro*, vol. II, n. 119, 1942. Acervo da Cinemateca Brasileira, São Paulo. O filme não dispunha do áudio no momento da pesquisa.

¹⁹⁸ John D. French analisou a repressão policial, associada às reivindicações trabalhistas no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre a década de 1920 e 1960. Conferir: FRENCH, John D. “Proclamando leis, metendo

Vargas, Filinto Müller em 1932, assumiu a chefia de polícia, fato que agravou a repressão policial aos trabalhadores. Assim, as instituições públicas adquiriram durante o Estado Novo, o *status* de vigilância social.

O intelectual comunista Leôncio Basbaum, em depoimento, lembrou a opressão cometida contra os trabalhadores e militantes de esquerda durante o Estado Novo: “[...] crimes, o espaçamento e a tortura dos operários ou comunistas ou simplesmente de suspeitos, haviam sido exceções antes de 1930, e não a regra, como ocorreu sob Vargas”. (BASBAUM: 1962, p. 37)

Mas após o Brasil ter declarado guerra contra os países do Eixo, o historiador Roney Cytrynowicz indica que a perseguição a grupos de imigrantes, principalmente, alemães e japoneses foi intensificada.¹⁹⁹ Mas os italianos também foram perseguidos.

O cinegrafista italiano Vitorio Capellaro, que filmou **O CAÇADOR DE DIAMANTES** em 1933, mudou-se de São Paulo para o Rio de Janeiro no início da década de 1940. Segundo informações que constam no programa da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro de 1954, Capellaro foi surpreendido por um policial, após ter falado em italiano com um amigo na rua. Os dois foram levados a uma delegacia e como durante a prisão ele não portava documentos, teria sido “*moído de pancada*” na delegacia. “*Alguns dias depois morria o velho Capellaro*”.²⁰⁰ De cinegrafista do DIP, Capellaro foi preso provavelmente acusado de “vadiagem”, pois não estava com seus documentos. Mais provável, porém, ter sido preso pelo simples fato de ser e falar italiano em espaço público.

E por falar em proibição, o fato de os críticos de cinema, durante o Estado Novo, não proferirem comentários mais acalorados sobre a qualidade técnica e o conteúdo veiculado na produção fílmica estatal seja em âmbito municipal ou nacional revela um importante indicativo da ação da censura nas publicações.²⁰¹

A “manipulação” de imagens e a montagem de sequências nos filmes provavelmente eram percebidas pelos estudiosos e intelectuais da época, até mesmo

o pau e lutando por direitos”. In: HUNOLD, Lara Silvia; MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. (Organizadoras) **Direitos e Justiça no Brasil**: ensaios de história social. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006, p. 379-416.

¹⁹⁹ Sobre o racismo, a xenofobia e as perseguições a esses grupos étnicos, durante a Segunda Guerra, em São Paulo, conferir: Cytrynowicz, Roney. **Guerra sem guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo, Geração Editorial/Edusp, 2000, p.135-172.

²⁰⁰ Vitorio Capellaro. O caçador de diamantes. In: Programa da Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Realização Museu de Arte Moderna de São Paulo, fevereiro de 1954.

²⁰¹ Tal inferência é afirmada por meio de uma leitura sistematizada de jornais paulistas como a *Folha da Manhã*, *Folha da Noite* e *o Estado de S. Paulo*, que entre os anos de 1940 a 1946 divulgavam apenas os cinemas onde os filmes seriam exibidos, sempre antecedendo as produções ficcionais.

pelos próprios espectadores no cinema. No entanto, a pesquisa não dispõe dos elementos da crítica, tampouco de registros sobre as manifestações do público, à época, para entender a recepção dos cinejornais e outros filmes institucionais do período.

A aproximação entre Brasil e Estados Unidos modificou o mercado cinematográfico nacional, a partir dos anos de 1940. Os filmes americanos adentraram as salas dos cinemas brasileiros. Esse fenômeno ocorreu, particularmente, após a proibição da exibição de filmes alemães e italianos e a considerável diminuição das produções francesas, em decorrência da ocupação nazista na França.

O *Cine Jornal Brasileiro*, cuja exibição era obrigatória antes de qualquer longametragem, durou até 1946. Depois disso, o antigo cinejornal do DIP transformou-se em *Cinejornal Informativo*²⁰², produzido até 1954. Com o fim do Estado Novo, os cinejornais institucionais ou de propaganda comercial receberam muitas críticas da imprensa escrita no início dos anos de 1950. Waldemir Paiva, na coluna “Cinema” do jornal *O Mundo*, de 1.º de março de 1955, ao criticar os cinejornais do período, relembrou as funções do “*veículo de propaganda estatal*” quando enfatizou: “*vide o tempo da ‘ditadura’, classificado como repetição de ‘clichês de endeusamento’, não só ao governo, como de toda a sua corte*”.

No ano anterior, o jornal paulista *A Gazeta*, em 11 de maio de 1954 relatava que no passado, durante o Estado Novo, o público reagia à propaganda estatal presente nos cinejornais, às vezes usando como “*recurso*” “*bater os pés e assoviar, em sinal de protesto*”. É possível retomar Benjamin (1995) e Barbero (2008), observando as diferenças do modo como pensam as manifestações do espectador, enquanto expressões da cultura dos grupos e não reflexos da manipulação.²⁰³ Se o *Cine Jornal Brasileiro* foi tão eficiente no projeto de manipulação, conforme afirmado em alguns trabalhos de pesquisa, por que esses filmes tornaram-se desinteressantes aos olhos do público?

Sem dúvida, os cinejornais e os filmes de propaganda política possibilitaram a formação de um novo espaço para o debate político, pois o repertório político era anteriormente privilégio de certos grupos como os políticos, intelectuais e membros do

²⁰² Conferir o VERBETE “Cinejornal”: RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (orgs). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000, p. 134

²⁰³ Mesmo traçando o caminho de que o *Cine Jornal Brasileiro* serviu para o fortalecimento de um discurso “*totalitário*” do Estado Novo, o historiador Cássio Tomaim ressalta a importância do espectador no processo de apropriação da mensagem. O que teria garantido a eficácia do discurso institucional? Dessa forma, atenua o reconhecimento e a identificação da sociedade, diante das imagens, o que só aconteceria caso houvesse “*realizações concretas no campo da política e do social*”. Nesse sentido que o autor trabalha com a idéia de que os filmes são dispositivos legitimadores do Estado, particularmente em tempos de Segunda Guerra Mundial.

clero. Mais tarde, na década de 1950, com o surgimento da televisão, o poder estatal passou a utilizar desse meio para disseminar discursos e propaganda governamental. Os cinejornais institucionais perderiam então a sua força.

Muitos documentários, ficcionais ou reportagens, produzidos posteriormente, retomaram fragmentos de várias edições do *Cine Jornal Brasileiro*, para apresentar, *como era* a relação entre o presidente Vargas e a multidão. Portanto, legitimando, muitas vezes, a continuidade de uma produção *residual*²⁰⁴ de filmes brasileiros que retratam o Estado Novo da forma como o Estado se representava no período.

3.2 – O “ESTADO BANDEIRANTE” E AS RELAÇÕES COM O ESTADO NOVO.

*“Três dos melhores cinegrafistas brasileiros
filmam para os jornais e complementos da
Cinédia: A. P. Castro, Edgar Brazil e João
Stamato”*²⁰⁵ (Revista Cinearte, 1937)

Até o ano de 1939, a *Cinédia*, estúdio carioca de Ademar Gonzaga, produzia²⁰⁶ para o governo federal “complementos”, documentários e cinejornais, como o *Cine Jornal Brasileiro*. O anúncio publicado em 1937 na revista *Cinearte* informa que, dentre “os três melhores cinegrafistas” da *Cinédia*, estava o paulista João Stamato²⁰⁷.

Filho de italianos, Stamato foi um dos principais fotógrafos e cinegrafistas que atuaram com cinema durante as primeiras décadas do século XX em São Paulo e em outras cidades brasileiras. Durante a década de 1920 ele viajou por todo o país, filmando “encomendas” para governos e particulares. É importante lembrar que tal prática, conhecida por “cavação”, era rechaçada pelos críticos da época. Com a intensificação da produção de “complementos nacionais” e da propaganda federal, Stamato é contratado pela *Cinédia* e, logo depois, pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP.

Foi durante o Estado Novo que o governo brasileiro desempenhou uma intensa produção cinematográfica, com objetivos propagandísticos. O regime nazista, por exemplo, afastou do meio artístico e cinematográfico, “*judeus, comunistas e pessoas*

²⁰⁴ Conforme Raymond Williams, esse RESIDUAL seria uma “obra realizada em sociedades e épocas antigas e frequentemente diferentes e, contudo, ainda acessível e significativa” para o presente. WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992, p. 201-202.

²⁰⁵ Anúncio publicado na *Revista Cinearte*, v.12, nº 460, 01 de abril, 1937, p.03.

²⁰⁶ Anos depois, essa atividade passou para a responsabilidade do Departamento de Imprensa e Propaganda. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>>. Acesso em: 31 maio 2011.

²⁰⁷ Sobre a trajetória do cinegrafista, consultar o verbete “João Stamato”: (RAMOS; MIRANDA: 2000, p. 526).

*consideradas 'inimigas do Estado' ”*²⁰⁸. Ao contrário dos regimes totalitários, o governo varguista tratou de incorporar as reivindicações dos produtores e contratou muitos cinegrafistas brasileiros para os órgãos destinados à propaganda estatal.

Alguns nomes influentes do cinema nacional, de alguma maneira, colaboraram na elaboração de imagens cinematográficas para o regime. Dessa forma, a década de 1940 não criou completamente uma nova geração de cinegrafistas, alguns deles considerados “pioneiros” como João Stamato e Vittorio Capelaro ou renomados como Edgar Brasil, Jurandyr Noronha e Jean Manzon filmaram para o DIP.²⁰⁹

Além dos cinegrafistas paulistas, o DIP contou com a participação de avultados nomes da “intelectualidade bandeirante”. Em destaque para Cândido Mota Filho²¹⁰, que foi diretor do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o DEIP de São Paulo, para o qual o cinegrafista Primo Carbonari produziu alguns filmes. Além de Cassiano Ricardo, escritor responsável pela direção da revista *Cultura Política*, mensário de “*estudos brasileiros*”, o principal periódico do governo durante o Estado Novo.

No início dos anos 40, o cinegrafista José Medina produziu o filme **O CANTO DA RAÇA**, com argumento de Cassiano Ricardo. Segundo sinopse da Cinemateca Brasileira, o filme:

[...] era baseado num poema de Cassiano Ricardo que descrevia a cidade de São Paulo com suas fábricas, suas casas, seus bondes, suas luzes, sua vida enfim; uma moça recitava o poema enquanto as imagens mostravam o que ela está dizendo.

A historiadora Maria Rita Galvão informa “*que o filme não chegou sequer a ser exibido; Getúlio Vargas mandou a censura apreendê-lo sob a acusação de 'bairrismo', e “Canto da Raça”, foi queimado. [...] não sobrou nem o negativo, foi tudo queimado.*” (GALVÃO, 1975. p. 333). É um exemplo de como o governo, por diversas vezes, fez uso de ações coercitivas, com o objetivo de censurar e moldar informações que deveriam ser vinculadas no cinema e em outros meios de comunicação. O possível “bairrismo” identificado no filme, pela censura, chocava-se com a concepção de nação e unidade nacional enfatizada nos discursos e nas produções oficiais. Tal fato evidenciava

²⁰⁸ Sobre o projeto de produção cinematográfica nazista, consultar: PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler**: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955). Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

²⁰⁹ Sobre a participação desses cinegrafistas no DIP, conferir na **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, os verbetes específicos sobre: “Brasil, Edgar”, p. 65-67; “Jurandyr Noronha”, p. 400; Manzon, p. 354.

²¹⁰ Sobre a atuação de Cândido Mota Filho no Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, o DEIP de São Paulo consultar: RELATÓRIO do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) de São Paulo referente ao ano de 1943. Indústria Gráfica Siqueira. São Paulo, 1944.

de que modo a regulamentação e o controle são essenciais, em uma ditadura, pois evita-se a propagação de interpretações e representações diferentes da concepção oficial, mesmo dentro do próprio governo. (TURNER, 1997, p. 133)

O “bandeirismo” enquanto discurso regional passou a ser reinterpretado pelos jornais de São Paulo, durante o Estado Novo, fato observado no artigo sobre a história dos bandeirantes, publicado no dia 25 de janeiro de 1940, durante as comemorações do aniversário de São Paulo, pelo jornal *Folha da Manhã*:

“Os regionalistas que vivem a falar em bandeirismo...” Poder-se-ia responder de muitas formas. A mais útil, porém é ensinar. E acrescentar, depois, com inabalável convicção que, sem o conhecimento da história das Bandeiras não é possível compreender-se a história do Brasil. Cultivemos, pois, a “mística bandeirante”, de que fala Afrânio Peixoto, porque ella é a “mística da bravura nacionalizadora”, a “mística brasileira”.²¹¹

Segundo artigo da *Folha da Manhã*, para se compreender a história do Brasil, era necessário conhecer a história das bandeiras, iniciada em São Paulo. No Estado Novo varguista, o sentido regional do bandeirismo cedia lugar à representação do mito do desbravamento nacional. O discurso associava a saga bandeirante ao desbravamento das fronteiras do sul ao norte das possessões espanhola e portuguesa, delimitando novas fronteiras para o Brasil.

Além de promover a “unidade” entre as populações mais distantes, era necessário, segundo discurso dos representantes do poder federal, o despertar de um sentimento de cidadania, no qual o governo seria o precursor. Em contrapartida, a sociedade seria colaboradora para o crescimento e desenvolvimento do Estado Nacional. (SCHWARTZMAN: 2000, p. 175)

Parte desse discurso tinha fundamentação teórica nos estudos formulados no presente que buscavam as “raízes históricas” do bandeirantismo, não apenas em São Paulo, mas no interior do país. O livro *Marcha para Oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil* do intelectual paulista Cassiano Ricardo, era uma contribuição intelectual que dava suporte ao projeto governamental de construção da unidade harmônica nacional.

A coleção é um compilado de livros publicados em 1940 que propõem uma redescoberta do Brasil, evocando a saga dos bandeirantes paulistas dos séculos XVII-XVIII. Nos livros, o intelectual comparou a iniciativa quase que individual de

²¹¹ Foi mantida a grafia original.

desbravamento dos “rincões” com a política sistematizada de ocupação e povoamento do Estado Novo.

Em linhas gerais, Ricardo exaltava “*os bandeirantes que partiram do planalto de Piratininga*” e, dessa forma, não abandonara o regionalismo paulista, do qual foi firme defensor durante a Revolução Constitucionalista de 1932. Mas como estratégia política comparava o empreendedorismo bandeirante a “*todos quantos tomam parte na nova marcha destinada a preencher os vazios demográficos*”. Aqui ele faz referência ao projeto de Getúlio Vargas para a ocupação de regiões como o Mato Grosso. (RICARDO: 1970, p. 652)

A historiadora Estefânia K. C. Fraga evidencia, em pesquisa, que Cassiano Ricardo inspirou outros intelectuais que associaram as narrativas de alguns municípios paulistas, aos poemas e as referências históricas identificadas em Cassiano Ricardo. Em cidades como São José dos Campos, “o mito fundador” local foi embasado em conceitos associados ao regionalismo, à religiosidade jesuíta e o desbravamento bandeirante da região. (FRAGA: 2010, p. 177-208)

Certamente, as pesquisas e a publicação do livro sobre a “Marcha para o Oeste”, ao mesmo tempo em que exaltaram o governo, serviram também como referência para a o roteiro d’**O CANTO DA RAÇA**. Porém, nem mesmo o fato de Cassiano Ricardo ser um dos principais porta-vozes do discurso governamental,²¹² foi o suficiente para que o argumento de seu filme passasse pela censura. Ou seja, as concepções políticas e as divergências entre o regional e o nacional não garantiram a exibição de um filme com o conteúdo de regionalismo extremo.

Assim como Cassiano Ricardo, relembra-se, na historiografia sobre o período, a participação de outros nomes influentes do cenário político e cultural paulista que colaboraram nas esferas do poder varguista. Um exemplo recorrente nas análises é o caso do poeta Mário de Andrade.

Quando o prefeito Prestes Maia assumiu a Prefeitura de São Paulo, em 1938, Mário, por divergências políticas, deixou o Departamento de Cultura. Logo, foi convidado pelo amigo, então Ministro da Educação Gustavo Capanema, a ocupar um cargo de direção em uma instituição federal ligada a Cultura.

²¹² Durante o Estado Novo Cassiano Ricardo dirigiu o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo, o Departamento Cultural da Rádio Nacional e o jornal *A Manhã*, cf: *Carlos Alexandre Barros Trubiliano; Carlos Martins Junior. A Marcha para o Oeste de Cassiano Ricardo: um itinerário para a nação. Anais do XI Encontro Regional da Associação Nacional de História – ANPUH/PR “Patrimônio Histórico no Século XXI”, maio de 2008.*

O pesquisador Simon Schwartzman destacou o papel de Mário de Andrade quando esteve no Instituto Nacional do Livro. As ideias e a experiência inovadora do intelectual modernista, preocupado com as bases da cultura nacional, conferiram aos projetos de Cultura do Ministério múltiplas interpretações, conforme analisou Schwartzman:

[...] O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir. (SCHWARTZMAN et al: 2000, p.98)

As divergências de concepção acerca da nacionalidade brasileira levaram Mário de Andrade a questionar a forma dos encaminhamentos políticos no âmbito do Ministério da Cultura. Assim, cabe problematizar o papel exercido por ele, enquanto “colaborador” do Estado Novo. A atuação de Mário de Andrade no Ministério foi analisada por Schwartzman por meio de correspondências trocadas com o Ministro Capanema, o escritor Carlos Drummond de Andrade e o jornalista Paulo Duarte. Mário esboçava nas cartas e ofícios preocupações na maneira como os diferentes projetos de cultura eram conduzidos, no qual se privilegiava uma orientação autoritária e nacionalista distinta de como ele entendia a cultura brasileira.

A memória paulista tende a enfatizar a oposição feita pelo estado de São Paulo ao governo provisório do presidente Getúlio Vargas. Identificam-se intelectuais exilados, perseguições de toda natureza, além do “empastelamento” de parte da imprensa paulista. Dentre os principais opositores aparecem o nome de Júlio de Mesquita, oponente ferrenho do governo Vargas, desde os conflitos de 1932, além disso, proprietário do jornal *O Estado de S. Paulo*, que, em 1942, sofreria intervenção do governo federal.

Muitas pesquisas, no entanto, relativizaram esse aforismo, destacando os interesses que envolviam o governo federal, o poder estadual e municipal, mesmo antes do Estado Novo. Após o golpe de 1937, o governo estadual paulista, por meio do interventor Adhemar de Barros, iniciou uma política de “braços dados” com o governo federal. O político paulista, assim como outros políticos e intelectuais, fizeram oposição a Vargas até o golpe de 1937.

As mudanças, os acordos e as relações construídas em torno do “Novo Estado” levaram ao poder estadual alguns dos antigos opositores paulistas.²¹³ Adhemar de Barros, filiado ao Partido Republicano Progressista, o PRP, tornou-se um dos políticos mais atuantes do cenário nacional, após assumir a governança estadual paulista em 1938 até 1941 e, posteriormente, nas décadas de 1950 e 1960.

A propaganda e a divulgação das ações dos governos estadual e federal, em âmbito estadual, cabiam ao DEIP-Jornal. “*Além de documentários e curtas-metragens sobre atualidades, cerimônias oficiais, festas populares e esportivas, instituições e cidades paulistas*”, as imagens em movimento desse cinejornal foram responsáveis pela elaboração da verdade oficial em São Paulo.²¹⁴

Cinegrafistas como Primo Carbonari e Lima Barreto produziram imagens para cinejornais e documentários do Departamento.²¹⁵ Mais tarde, o então governador eleito Adhemar de Barros produziu o seu próprio cinejornal, *O Bandeirante na tela*, que contou com as filmagens e produção de Carbonari.²¹⁶

As produtoras independentes também produziram os chamados filmes “oficiosos” para o poder público em todas as esferas. Durante o Estado Novo, a *Garnier Film* de São Paulo produziu inúmeros filmes retratando diversos aspectos da gestão do novo interventor. Como **OBRAS DO HOSPITAL DE CLÍNICAS EM SÃO PAULO** (1938), distribuído pela Distribuidora de Filmes Brasileiros (D. F. B.), buscou aliar o papel exercido pela Faculdade de Medicina à construção do Hospital das Clínicas, associado aos objetivos da nova interventoria do Estado, liderada por Adhemar de Barros. Além do mais, atendia também aos objetivos particulares do novo interventor. Afinal, Adhemar de Barros galgava reconhecimento junto ao Partido Republicano e as instâncias federais, pois era considerado um membro do “baixo clero”.

²¹³ Para problematizar as relações de poder entre os diferentes grupos políticos de São Paulo no período provisório (década de 1930), conferir: GOMES, Ângela de Castro, LOBO, Lahmeyer Lúcia e COELHO, Rodrigo B. Marques. “Revolução e restauração: a experiência paulista no período da constitucionalização”. In: GOMES, Ângela de Castro, (org.) **Regionalismo e centralização política. Partidos e Constituinte nos anos 30**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 237-338.

²¹⁴ A historiadora Silva Goulart discute a censura aos meios de comunicação, durante o Estado Novo, e ao mesmo tempo analisa a formulação de um discurso governamental, o qual ela intitulou de “Verdade Oficial” produzido pelo DIP e DEIP-SP. GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. Editora Marco Zero: 1990, p. 80

²¹⁵ Conferir: **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, p. 88-89; Lima Barreto, p.44.

²¹⁶ Sobre a análise do discurso construído no cinejornal “Bandeirante na Tela” do governo estadual de Adhemar de Barros cf: ARCHANGELO Rodrigo. **Um Bandeirante nas Telas de São Paulo**. O discurso Adhemarista em cinejornais (1947-1956). Dissertação de Mestrado. História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

A esfera estadual utilizou de estratégias para fortalecer as diversas representações de São Paulo, que foram fundamentais, em um período em que as regionalidades foram sufocadas. A construção do Hospital das Clínicas, reivindicação antiga da classe médica paulista, garantiria essa e outras iniciativas na conquista de posições no campo político estadual e federal.

O documentário sonoro começa com a apresentação de imagens do alto do bairro dos Campos Elísios, onde fica a sede do governo do Estado, um palácio construído no século XIX seguindo modelo francês. A câmera passeia pelos jardins do palácio mostrando aspectos paisagísticos e arquitetônicos da instituição. Intercalam-se imagens de vários ângulos do hospital. Ênfase na arquitetura, nos jardins, nas fontes.

Na segunda sequência, Adhemar de Barros, nas dependências do Palácio do governo, é focalizado em vários ângulos. Segue o texto, em *off*, do narrador sobre a construção do Hospital de Clínicas de São Paulo: “*durante o fecundo governo de sua Ex. Ademar de Barros, [...] o interventor federal assina o decreto para a construção do novo Hospital das Clínicas de São Paulo*”. Segue imagem de Ademar de Barros “assinando” os decretos, enquanto fuma seu cigarro. O decreto é inserido na tela para comprovar o ato.

A câmera mostra, em *travelling*, a fachada do prédio da Faculdade de Medicina localizada na avenida Dr. Arnaldo. O hospital representará, segundo o narrador, “*um dos principais testemunhos da elevada cultura e grande espírito de iniciativa da gente bandeirante. Um hospital de clinicas que será entregue entre 22 meses colocar-se-á nossa faculdade entre as primeiras do universo*”. Do alto, a câmera mostra os detalhes dos desenhos e do projeto do hospital a ser construído. Apresentação em foco das pinturas e imagens do projeto.

Segue rápida sequência apresentando as imagens da solenidade da pedra fundamental do hospital. Enfatiza o narrador: “*Sua Excelência e Excelentíssima senhora [D. Leonor Mendes de Barros] foram recebidos pelo Engenheiro das obras Dr. Abraão de Oliveira Leite e seus auxiliares*”. Uma aglomeração de pessoas próxima ao terreno aguardava o início das solenidades. Adhemar de Barros corta a fita da inauguração da placa da avenida Dr. Adhemar de Barros (hoje a avenida Dr. Enéas de Carvalho Aguiar), que liga a avenida Rebouças à rua Teodoro Sampaio. O foco da imagem é a placa com o nome de Barros que estava encoberta pela bandeira do Brasil.

A multidão e as autoridades seguem a pé para o lugar onde ocorrerá o assentamento da pedra inaugural. Seguem as imagens e a narração em *off*:

(...) o ilustre Bispo auxiliar de São Paulo Dom José Gaspar de A. Fonseca e Silva procede à benção da pedra fundamental do hospital de Clínicas e o Dr. Adhemar de Barros encerra na urna a Ata descritiva daquela solenidade algumas moedas e jornais do dia. O Sr. Interventor encerra assim o assentamento do marco inicial do futuro edifício que honrará mais ainda a cultura médica paulista.

A direção da faculdade construiu um obelisco em homenagem a “Obra do senhor Ademar de Barros”. Imagens do discurso do interventor e do diretor da faculdade, o professor Dr. Rubião Meira são intercaladas com o obelisco. Imagens em foco e panorâmicas sintetizam o evento.

A inauguração da pedra fundamental representaria mais um importante passo para fortalecer a supremacia de São Paulo, pelo menos na área médico-científica, conforme enfatiza o narrador: “[...] *O senhor interventor federal congratula-se com a sua classe médica paulista pela realização que se comemora e que virá dotar São Paulo de uma organização hospitalar a altura de seu progresso e da sua necessidade*”.

Adhemar Pereira de Barros, médico e recém-nomeado interventor pelo Partido Republicano Paulista, deu continuidade ao projeto de ampliação das instituições científicas de São Paulo, assim com o seu antecessor, Armando Salles de Oliveira. A construção do hospital já era uma reivindicação antiga da classe médica paulista que pretendia aliar o ensino e a pesquisa, desenvolvidos na faculdade, com a atividade clínica em um hospital da própria instituição.

Na última sequência, o narrador apresenta as imagens das autoridades deixando o prédio da Faculdade de Medicina. Como se quisesse revelar um fato inusitado da ocasião o narrador destaca o acontecido:

[...] empolgando tantos quantos que se achavam presentes nas solenidades que vimos filmadas, um gesto que bem prova a popularidade do jovem e dinâmico interventor paulista, os estudantes empurraram o carro oficial que transportava sua Excelência e esposa foi como se encerrou a festa que deu maior vulto aos primeiros 120 dias do governo Adhemar de Barros.

Surpreendentes são os acenos e a alegria dos jovens estudantes focalizados pelas câmeras ao empurrarem o carro de Adhemar de Barros. Teria o automóvel “falhado”, precisando assim da ajuda dos jovens para empurrá-lo? A narrativa não teceu nenhum comentário.

Na esteira de produções que retratavam a faculdade de medicina em 1939 foi montado o filme **FACULDADE DE MEDICINA DE SÃO PAULO** (1930-1939), silencioso e com a duração aproximada de 15 minutos. Foi produzido pela Comissão

Brasileira dos Centenários de Portugal ²¹⁷ e representaria uma das instituições científicas brasileiras que seriam apresentadas durante as “Comemorações dos Centenários Portugueses”. As filmagens foram realizadas em vários momentos até serem montadas, em 1939, para representar uma instituição científica brasileira durante o evento em Portugal. Tal indício é identificado na datação do filme.

O jornal *Folha da Noite* noticiou em edição de 07 de julho de 1939 que o governo federal havia aprovado o programa de representação brasileira para as festividades do Centenário. Informou ainda que, o Departamento Nacional de Propaganda organizou uma série de filmes que “*serão exibidos em Portugal demonstrando o grau de adiantamento do nosso país e a sua expansão nos últimos dez anos*”. ²¹⁸

O letreiro inicial do filme antecipa que logo seria visualizada uma sequência da “*vista geral da cidade de São Paulo. O edifício central da Faculdade de Medicina. Aspectos internos, seus anfiteatros, salas de aula e laboratórios*”.

Em preto e branco, segue uma panorâmica de prédios do vale do Anhangabaú. Uma rápida sequência de bondes lotados, carros e ônibus em meio a uma multidão que circula entre os automóveis. A região filmada é a rua Dr. Arnaldo. A foto a seguir é representativa para entender o processo de verticalização da capital.



Panorâmica do prédio da Faculdade de Medicina.
Ampliação de fotograma do filme **FACULDADE DE MEDICINA** (1930-1939).

²¹⁷ Tratava-se de uma comissão formada no Brasil por intelectuais e políticos que seriam responsáveis por organizar a participação brasileira nos Centenários de Portugal. A Comissão estava subordinada ao Ministério das Relações Exteriores. Sobre o envolvimento do Brasil nas comemorações do Cenário de Portugal, consultar LEHMKUHL, Luciene. **Entre a Tradição e a Modernidade: o Café e a Imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**. Florianópolis: UFSC, 2002 (Tese de Doutorado).

²¹⁸ “O Brasil nas comemorações do Centenário de Portugal”, Jornal *Folha da Noite*, 07 de julho de 1939.

Na sequência a seguir, o cinegrafista posicionado na avenida Dr. Arnaldo movimenta a câmera, mostrando de longe a fachada de um dos prédios da Faculdade de Medicina de São Paulo. Em outra sequência, a câmera se aproxima para destacar os aspectos da arquitetura do prédio.

Um corte de imagens apresenta o interior do prédio. De início a câmera é “recepcionada” por uma escadaria. A seguir, a câmera está posicionada na parte de cima, mostrando dezenas de quadros pendurados na parede, retratando professores. Sequência de salas de aula, anfiteatro, laboratório e biblioteca. A câmera rapidamente focaliza os aparelhos e recursos didáticos encontrados nestes espaços.

A sequência do laboratório é mais detalhada. Paredes brancas, macas, frascos e balanças dão a impressão de que ali são realizados importantes experimentos. Em outro laboratório, dezenas de microscópios são mostrados pela câmera. Um ou dois profissionais foram flagrados trabalhando com o instrumento.

Em outra sequência, supõe-se que a câmera adentrou em uma sala de estudos anatômicos, o que se infere pela quantidade de macas enfileiradas. Um pesquisador é “seguido” pela câmera que identifica caveiras e órgãos distribuídos em vidros e espalhados em cima de enormes estantes.

O letreiro seguinte sugere a mudança das instalações: “*salão de leitura, salão de atos solenes e biblioteca*”. Eis que surgem as imagens de pesquisadores, consultando livros e estudando na sala de leitura. Em nova sequência, o salão nobre, onde ocorriam os “atos solenes”, é mostrado do alto das cadeiras do anfiteatro. O espaço é majestoso. Várias colunas abrigam camarotes. As cadeiras de madeira escura contrastam com as paredes brancas. Na biblioteca, as estantes de madeira vão do chão até o teto, lotadas de livros. A câmera apresenta a perspectiva de baixo para cima (*contra-plongée*).

Em outra sequência, o letreiro antecipa novas imagens: “*Instituto Oscar Freire para Ensino de Medicina Legal*”. À distância, observa-se a fachada do instituto e o longo espaço gramado que cerca o prédio. Detalhes da arquitetura... No interior do prédio, aparentemente se encontra a mesma estrutura de laboratórios e salas de aula.

Um laboratório com longas bancadas, equipadas para a pesquisa. Foco na atividade de um pesquisador que manipula pequenos tubos de ensaio. Outro laboratório é apresentado, provavelmente de análises clínicas, dada a grande quantidade de tubos, bastonetes e recipientes, além dos medidores e balanças dispostos em cima das mesas.

A câmera mostra a preocupação com o arquivo organizado em estantes em uma sala específica. Em outro laboratório, pesquisadores abrem, uma por uma, pequenas

caixas de metal, onde ratos são alimentados. Em uma sequência externa, os macacos, em jaulas, recebem a visita das câmeras. Evidencia-se a prática da pesquisa com animais, muito comum no período.

A câmera rapidamente mostra outro prédio da faculdade, para indicar a mudança de sequência. Retorno ao primeiro prédio onde a câmera focaliza objetos, equipamentos médicos e esqueletos em exposição. Na última cena, uma ilustração de órgãos humanos comprometidos por envenenamento finaliza o filme.

Para comemorar os dois anos da interventoria de Adhemar de Barros, o DEIP de São Paulo, versão estadual do DIP, realizou o cinejornal **DOIS ANOS DE GOVERNO** (1940). As imagens em movimento foram filmadas durante as festividades da inauguração do estádio do Pacaembu.

Muitos pesquisadores afirmam que Getúlio Vargas teria conquistado popularidade em São Paulo, por meio da divulgação dos empreendimentos de políticos como Prestes Maia (prefeito da capital) e Adhemar de Barros (interventor estadual).²¹⁹

As câmeras do cinema governamental paulista registraram e mostraram para todo o país a simpatia do presidente em eventos públicos no estado de São Paulo. Sempre sorrindo e acompanhado de autoridades locais, Vargas participava de desfiles, inaugurações e comemorações oficiais no interior e na capital.

O filme começa com panorâmicas das festividades. O desfile das delegações de atletas dos clubes, Mackenzie, Germânia, Tietê e Corinthians, os estudantes vestidos de branco, marchando sincronizados. Nova panorâmica nas delegações que carregavam bandeiras de diversos países, em torno da pista de atletismo. A banda de músicos anuncia solenemente a presença das autoridades. As câmeras focalizam o palanque, destacando Getúlio Vargas e Adhemar de Barros.

²¹⁹ Sobre o tema consultar HAYASHI, Marli Guimarães. **A Gênese do Ademarismo** (1938-1941). Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 1996.



O interventor Adhemar de Barros e o presidente Getúlio Vargas no palanque. Ampliação do fotograma do filme **DOIS ANOS DE GOVERNO** (1940)

A multidão é vista de longe, não é focalizada. Nenhum rosto ou expressão é focalizado. Ao contrário das autoridades. A câmera flagra um novo momento em que Barros explica a Vargas algo que estava acontecendo no gramado.

Ao final, o filme mostra uma panorâmica do estádio, desde a presença massiva dos estudantes no gramado, divididos em fileiras e blocos até as arquibancadas que continuavam lotadas. A revoada de pássaros sobrevoa o estádio. A tocha localizada no alto do estádio é acesa no início da noite para marcar o fim das festividades.

Depois da inauguração, as câmeras seguem para uma recepção, onde se oferece um jantar para autoridades, chefes de Estado e convidados, recebidos por Adhemar e Vargas, que ainda discursa para os comensais.

Nada melhor que a inauguração do estádio e das comemorações de dois anos de governo, sob a intervenção federal, para Getúlio Vargas aperfeiçoar o discurso e ampliar a popularidade junto ao povo paulista. O filme não mostrou o momento dos pronunciamentos do presidente Getúlio Vargas. O jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia da inauguração, em 28 de abril de 1940, relata que Vargas, ao ser anunciado pelos autôfalantes do estádio, proferiu essas palavras:

Este monumento consagrado à cultura física da mocidade, em pleno coração da capital paulista, é motivo de justo orgulho para todos os brasileiros e autoriza aplaudir merecidamente a administração que o construiu. As linhas sóbrias e belas da sua imponente massa de cimento (...) valem como uma afirmação da nossa capacidade e do esforço criador do novo regime na execução do seu programa de realizações. (...) este monumental campo de

jogos desportivos uma obra de sadio patriotismo, pela sua finalidade de cultura física e educação cívica da juventude do Brasil.²²⁰ (Grifos nossos)

O presidente aproveitou a viagem a São Paulo para participar de outras inaugurações, como a inauguração do parque infantil da Lapa, mostrado na primeira parte do filme **DOIS ANOS DE GOVERNO** produzido pelo DEIP, em 1940.

As primeiras imagens são de autoridades que participaram da inauguração de um parque infantil em São Paulo. A primeira sequência no parque mostra a chegada em carro aberto do interventor Adhemar de Barros, Prestes Maia e do presidente Getúlio Vargas ao local da inauguração.

O foco da câmera é voltado para as diferentes ações de Getúlio Vargas, durante toda sequência, desde o corte da faixa de inauguração e recebe o presente das crianças. Getúlio divide as atenções com o prefeito Prestes Maia, que faz um discurso rápido para a plateia presente.



O interventor Adhemar de Barros, o presidente Getúlio Vargas e outras autoridades no parque infantil. Fotograma do filme **DOIS ANOS DE GOVERNO** (1940)

As crianças, como coadjuvantes, presenteiam Vargas com flores, apresentam uma dança e encenam para as autoridades públicas presentes na solenidade. Getúlio Vargas de baixa estatura, se comparado aos outros, quase sempre se posiciona no meio daqueles que também seriam fotografados. Apesar do foco de o filme ser sobre a inauguração do Estádio Pacaembu, o DEIP-SP aproveita a presença de Vargas para associá-lo a outros eventos da cidade, como a inauguração de um parque infantil.

²²⁰ Jornal *O Estado de S. Paulo*. “Inaugurado o estádio do Pacaembu”. 28 de abril de 1940. São Paulo-SP.

Nos eventos apresentados em **DOIS ANOS DE GOVERNO** (1940) é possível identificar alguns elementos estéticos na montagem que faziam e que lembravam os filmes alemães realizados na Alemanha nazista, obviamente, guardadas as devidas proporções entre a realidade brasileira e a alemã.

Representações como os desfiles de jovens, atletas e mulheres, além de símbolos como a tocha que foi acessa ao anoitecer, foram vistos em **OLYMPIA (1936)**, da cinegrafista alemã, Leni Riefenstahl. O filme retrata os diferentes momentos dos jogos olímpicos de Berlim, em 1936.

O cinejornal do DEIP-SP se aproxima da montagem desse filme ao focalizar o corpo e o movimento dos atletas, representando a ideia do esporte enquanto prática das manifestações de força e beleza. Porém, ao compará-los, não se afirma que no cotidiano das práticas esportivas ou da atividade física, o indivíduo era inteiramente disciplinado e enquadrado, pelo fato de o governo supostamente intervir no controle dos corpos e mentes de homens, mulheres e crianças. Apesar de não existir uma intervenção mecânica, o Estado forjava projetos para transformar as representações e os discursos construídos nos filmes e em outros meios, como elementos indispensáveis para a organização social.

Nas anotações de seu Diário, Vargas resume rapidamente as atividades daquele dia: *“Partida para São Paulo. Acolhido festivamente. Grandes comemorações do segundo aniversário de governo de Ademar de Barros: inauguração do Estádio Municipal, parada e desfile, militar”* e encerra destacando *“grande banquete das forças conservadoras”*. (VARGAS, 1995, p. 309)

Não só a governança estadual financiou um filme sobre a inauguração do Estádio. A *Rossi-Rex Filmes* produziu para a Prefeitura Municipal de São Paulo **O ESTÁDIO MUNICIPAL** (1940), que contou com a distribuição da D. F. B. A cena que abre o filme é a inserção do convite para a inauguração do Estádio. A primeira sequência apresenta a fachada do Estádio; uma vista aérea do gramado e das arquibancadas que formam *“a configuração de uma ferradura”*, além dos detalhes arquitetônicos e de algumas estátuas que ornamentavam o estádio, como uma representação de Davi. Alguns funcionários são flagrados limpando e varrendo, intercalando-se às imagens da concha acústica ²²¹, estátuas e da quadra coberta.

²²¹ A concha acústica foi demolida, em 1979, pelo então prefeito Paulo Maluf, sob a alegação de ampliar a capacidade do Estádio. No lugar dela foi construído um tobogã.

Segundo o narrador, “*São Paulo possuirá o maior estádio da América do Sul [...] todos os esportes poderão ser praticados*”. A concha acústica é apresentada pelo narrador como um lugar onde, em consequência das condições da engenharia propostas durante a construção do Estádio, poderão ser realizados “*grandes concertos sinfônicos ou corais, atividades cívicas e representações ao ar livre*”.

As imagens realizadas do alto das arquibancadas demonstram uma preocupação do cinegrafista em enquadrar o maior espaço possível das arquibancadas na lente da câmera. Em último plano é possível identificar a serra da Cantareira no sentido norte.

Ao apresentar o “*amplo recinto*” onde “*todos os esportes poderão ser praticados [...] e a assistência sempre disporá de uma arquibancada de sombra e outra de sol, conforme o período da manhã ou da tarde em que se realize o espetáculo esportivo*”. Aqui esse filme retoma a mesma frase proferida pelo narrador em **ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES DE FÁBIO PRADO...** da mesma produtora, realizado em 1937 para apresentar o início das obras do Estádio. Segue a narração em *off* do filme sobre Fábio Prado: “*o estádio terá sempre uma arquibancada de sombra e outra de sol*”. Por outro lado, desde a elaboração do projeto até a inauguração do Estádio foram duas gestões municipais com prefeitos e políticas diferentes.

A voz em *off* apresentou alguns dados da capacidade numérica do estádio, que são seguidos por diversos ângulos da câmera. Vistas do espaço externo e interno. O clube também foi apresentado: “*a piscina com refletores situados abaixo da água*”, a quadra coberta, “*onde a sua área presta para várias atividades*”, salão de esgrima e as quadras de tênis, “*construídos rigorosamente pelas medidas olímpicas*”. O projeto do Pacaembu, elaborado por Fábio Prado, contemplava a prática de vários esportes. Por isso, a ênfase do narrador ao apresentar a diversidade esportiva, além do futebol,²²² que poderia ser praticada no Estádio, que contava com uma ampla quadra coberta, além do imenso gramado. Foi um jogo de futebol que deu o “pontapé” das atividades esportivas, no dia seguinte, após a inauguração, duas partidas de futebol foram realizadas: Palestra Itália x Coritiba e Corinthians x Clube Atlético Mineiro (FERREIRA: 2000, p.89)

²²² Entre o projeto e a inauguração, houve, em 1938, um evento que marcaria profundamente a cultura futebolística nacional. A Copa do Mundo realizada na França. As notícias veiculadas pelos jornais brasileiros acerca dos jogos da seleção brasileiro realizados na França aumentaram a mobilização da população em torno do esporte. Para muitos torcedores, a inauguração do Estádio do Pacaembu em 1940 representou a possibilidade de ocupação e lazer em mais um “templo do futebol”. Sobre a relação entre a Copa de 1938 e a inauguração do Estádio em 1940, conferir: NEGREIROS, P. J. L. de C. *Futebol nos anos 1930 e 1940: construindo a identidade nacional*. Revista de História: Questões & Debates, Curitiba, n. 39, p. 121-151, 2003. Editora UFPR, pp. 121-151.

Ao mostrar os espaços fechados como as quadras, identifica-se que foi utilizada pelo cinegrafista, a iluminação artificial, pela qual foi possível identificar aspectos das arquibancadas. “*A grandiosidade dessa construção vem demonstrar o desenvolvimento dos esportes no Brasil*”. A última parte mostra, durante a noite, a iluminação do Estádio e a garantia para a realização de atividades noturnas.

Encerra-se a primeira parte do filme, e o letreiro anuncia: “O Estádio Municipal. Inauguração. 27.04.1940”. As imagens são acompanhadas por uma orquestra efusiva, pois não houve narrativa em *off*. A primeira cena dessa sequência foi o foco na multidão que acompanhava as festividades nas arquibancadas. Em seguida, os vários aspectos dos desfiles, além das autoridades no palanque, como Getúlio Vargas, Adhemar de Barros, e alguns militares. Há uma predominância de imagens feitas do alto e de longe.

De certo, todas as autoridades queriam tirar proveito da obra que ali se inaugurava. O interventor, Adhemar de Barros, ao comemorar os dois anos de seu governo, no bojo da inauguração do estádio, atrelou tal feito a uma realização do governo estadual.

O prefeito Prestes Maia ficou com os créditos da obra, afinal fora concluída em sua administração. Segundo o catálogo da programação das festividades de inauguração, elaborada pela Prefeitura:

Embora caiba ao prefeito Fabio Prado o mérito da iniciativa da grande praça de esportes que agora se inaugura, não resta a menor dúvida que o mérito da sua construção definitiva assim como do completo aparelhamento e conforto do que se encontra dotado o Estádio Municipal, cabe ao prefeito Prestes Maia, cuja obra administrativa abarca todos os setores da remodelação urbana de São Paulo, atingindo os problemas vitais da comunidade paulistana.²²³

Note-se que o projeto e o início das obras do Pacaembu foram substituídos pelo “mérito da iniciativa”, como se Fábio Prado tivesse a ideia e Prestes Maia a execução. No livro *Os melhoramentos de São Paulo*, publicado por Prestes Maia em 1945, a primeira das grandes obras e construções apresentadas foi o Estádio do Pacaembu. Sobre a obra revelou o prefeito:

Não direi que o ponto fosse o nosso prefeito [o bairro do Pacaembu], pois a adequacidade (sic) mais aparente que real da topografia, que permitiu assentar as arquibancadas laterais diretamente sobre as encostas do vale, era neutralizada por sérios inconvenientes: exiguidade superficial, dificuldades de acesso e enquadramento, e intromissão em bairro residencial de luxo. Preferíamos o Ibirapuera, igualmente próximo, aprazível e imensamente mais desafogado. (MAIA: 1945, p.19-20)

²²³ Catálogo-Programa dos festejos inaugurais do Estádio Municipal de São Paulo, São Paulo, 27/04/1940.

Nesse trecho, Maia expõe uma divergência em relação ao seu antecessor. É possível identificar as concepções políticas e os interesses imobiliários e comerciais que permeavam a realização do estádio no bairro do Pacaembu. Em todo o caso, durante a inauguração os frutos da obra precisavam ser colhidos pela Prefeitura.

Mas coube ao presidente Getúlio Vargas levar os créditos da “*imponente massa de cimento*”, conforme sua declaração, associando-a, à época e posteriormente, como obra integrante de uma pretensa estética arquitetônica e política do Estado Novo.

O Pacaembu foi inserido, por Vargas, junto ao “*esforço criador do novo regime na execução do seu programa de realizações.*” O próprio presidente edificaria um discurso logo associado à memória social e aos objetivos do Estado Novo. A construção do Estádio, os traços da arquitetura e as práticas esportivas, ali desenvolvidas, por vezes são vistas sem discussão, enquanto reflexo do autoritarismo, da ordem e do disciplinamento do período.²²⁴

Os cinejornais e outros filmes, produzidos pelo DIP e DEIP-SP, estavam inseridos em um contexto da propaganda política federal e estadual, a exemplo do *Cine Jornal Brasileiro* e *DEIP-Jornal* de São Paulo, respectivamente. No entanto, isso não impediu que essas instituições tivessem desenvolvido filmes educacionais com objetivos propagandísticos e vice-versa.

²²⁴ Não faz parte dos anseios desse trabalho debater a elaboração do projeto que envolveu a construção e inauguração do Estádio do Pacaembu. No entanto, chama-se atenção para a necessidade de diferenciar os personagens que aparecem na “cena” política, envolvendo o Pacaembu. Cabe uma pesquisa mais aprofundada para identificar os objetivos de Fábio Prado, associados ao incentivo da política de esportes. Até que ponto não seria necessário identificar essas diferenças?

3.3 - SÃO PAULO MADE IN BRAZIL: AS IMAGENS DA CIDADE NO CINEMA DA BOA VIZINHANÇA DURANTE A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL.

“The fastest-growing city in the World”.

(The Nacional Geographic, 1942)

“A cidade que mais cresce no mundo”.

(Filme SÃO PAULO - 1944)

Fotos e filmes veiculados no exterior sobre o Brasil, particularmente durante a Segunda Guerra Mundial, atualizaram a curiosidade de viajantes, jornalistas, cineastas e cientistas. A edição americana da revista *The Nacional Geographic*, de 1942, em matéria intitulada *Air Cruising Through New Brazil*, apresenta uma foto do Edifício Martinelli localizado na cidade de São Paulo intitulada como *“The fastest-growing city in the World”*. Esse *slogan* representava a síntese de uma rápida especulação imobiliária que ocorria na cidade, desde meados da década de 1930. Novas áreas foram planejadas, regiões distantes dos rios foram pavimentadas para supervalorizar terrenos e construções que somente a elite poderia comprar.

O “centro” da cidade, retratado na revista, era composto por um “triângulo” movimentado, localizado na “colina histórica” entre os largos São Francisco, São Bento e do Carmo. As mudanças ocorridas com o “Plano de Avenidas” perpassaram principalmente o vale do Anhangabaú, transformando-o em corredor viário. As ruas de paralelepípedos do centro foram cobertas pelo asfalto, para facilitar o trânsito dos carros que logo transformaram o movimento das ruas em um caos.

O comércio era intensamente praticado nessa região, bem como o lazer, o convívio em torno de bares, bancos, cafés, hotéis e cinema. Além dos serviços e das profissões liberais era no “triângulo” e nos arredores que estavam localizados os jornais, os comércios e os escritórios. (DEAECTO, 2002). Era o lugar da circulação de pessoas e para onde o poder administrativo voltava às políticas de intervenção urbana, desde o final do século XIX.

E o artigo da *The Nacional Geographic* revelava esses meandros do triângulo do “centro velho” e da nova arquitetura em torno da São João, destacando o “centro novo”. Os números da cidade impressionaram o jornalista que escreveu a matéria para a revista. Destacava-se em inglês os 1.500,000 habitantes; a Catedral em estilo gótico com apenas

25 anos; as 1.200 fábricas; 16 finalizações de novos edifícios por dia; a grande produção de café e a imensa população de outros lugares do mundo que habitava a cidade.

O investimento institucional brasileiro não se restringiu apenas à produção dos documentários de curta-metragem, na década de 1930, do *Cine Jornal Brasileiro* durante o Estado Novo. Em tempos de Guerra, como parte da chamada Política da Boa Vizinhança, os governos brasileiro e norte-americano promoveram em conjunto com grandes estúdios de Hollywood, a visita de ilustres cineastas com o intuito de produzir filmes para divulgar a imagem do Brasil nos Estados Unidos. Aqui estiveram cineastas renomados, como John Ford, Walt Disney e Orson Welles.²²⁵

A política da boa vizinhança era de “mão dupla”: entre os anos de 1939 a 1945 muitos artistas brasileiros começaram a desenvolver trabalhos nos Estados Unidos em diversas áreas. Ary Barroso, Cândido Portinari e a mais destacada, a cantora e atriz Carmem Miranda, que participou de inúmeros shows e filmes em Hollywood.

No contexto de cooperação política, B. J. Duarte também deu a sua contribuição artística. O Museu de Arte Moderna de Nova York encomendou ao cinegrafista um filme sobre orquídeas. Segundo Duarte, o filme deveria ser realizado em cores, mas os filmes virgens estavam em falta, e ele só os conseguiu junto a um amigo do Consulado dos Estados Unidos. “*Com esse material, foi possível realizar **ORQUÍDEAS BRASILEIRAS, O ROMANCE DE UMA HÍBRIDA** de 1943*”. As flores já haviam sido inseridas no filme **AS JOIAS DA FLORESTA** de 1943. O filme foi levado à Casa Branca e de “tão lindo” teria impressionado o presidente norte-americano Franklin Roosevelt, “*grande amador de orquídeas*”. (DUARTE, 1982, p. 209)

Os filmes de Hollywood, as revistas *Time* e *Reader's Digest* (a última traduzida e publicada no Brasil), *Seleções* e outros meios mantinham os brasileiros informados sobre o *american way of life*. Artistas, celebridades e personagens norte-americanos apareciam envoltos em uma atmosfera que reproduzia a mobilização dos Estados Unidos. Roupas, objetos, a estética militar incorporada pelos artistas determinava o esforço de guerra da imprensa e do cinema.

²²⁵ O cineasta Orson Welles esteve no Brasil em 1942, para focalizar as festividades carnavalescas na cidade do Rio de Janeiro, além de reconstituir, por meio das câmeras, a viagem de quatro jangadeiros cearenses. Em 1941, os jangadeiros realizaram um longo percurso saindo de Fortaleza em direção ao Rio de Janeiro numa pequena jangada, a fim de exigir e assegurar do governo de Getúlio Vargas direitos trabalhistas para a categoria. Welles veio ao Brasil em acordo com a *RKO Pictures* – o estúdio que seria responsável pelas filmagens –, o *Office* (órgão criado pelo governo americano que atuava no intuito de promover na América Latina “atividades comerciais, culturais e de comunicação”) e o Departamento de Turismo do Brasil. Cf: SANTOS, Márcia Juliana. “**It’s All True**” e a construção das imagens do Brasil (1942-93). Dissertação de Mestrado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

O consumo de bens materiais e serviços, identificados nas películas norte-americanas e europeias, representou uma mudança no cotidiano de milhares de pessoas. A cultura do consumo se desenvolveu freneticamente com base na procura dos artigos usados pelos artistas de cinema. Maquiagens, roupas, assessórios, cigarros, carros e eletrodomésticos, que apareciam nas telas, eram vendidos como objetos de desejo, associados à “*imagem das estrelas*” e à “*ilusão de que todos poderiam compartilhar desse sonho*”. (SANTOS: 2004, p.24-25)

Em 1942, no mesmo ano da publicação da revista norte-americana sobre São Paulo, a revista *Cultura Política* noticiava as filmagens que estavam sendo realizadas para divulgar vários lugares do país. O filme atrairia investimentos estrangeiros, além de favorecer o turismo, atividade que o governo federal considerava fundamental:

[...] iniciou a filmagem de “shorts” destinados à propaganda turística do Brasil no exterior. O mesmo pode dizer-se da Secção de Turismo, que se incumbia de receber e assistir os visitantes estrangeiros, facilitando-lhes o acesso por meio de vistosos cartazes e folhetos com informações detalhadas sobre os pontos mais atraentes do país, fazia a propaganda externa, com o propósito de melhor atraí-los à nossa terra.²²⁶

Durante todo o século XX, os diversos aspectos de São Paulo muitas vezes foram encomendados pelo poder público, a fim de serem filmados por cineastas de todas as nacionalidades. Os “shorts”, mencionados na revista, estavam inseridos em um contexto particular. Tratava-se de uma coprodução do Departamento de Imprensa e Propaganda com o governo do Estado de São Paulo e o *Office* – O Departamento de Assuntos Interamericanos.

A produção do filme estava inserida em um contexto de estratégias diplomáticas específicas da Segunda Guerra, cujo objetivo, entre outros, era promover um maior intercâmbio cultural e político entre Brasil e Estados Unidos. Em princípios da década de 1940, os Estados Unidos criaram o *Office for Coordination of Relations between the Americas*, responsável na América Latina pelo desenvolvimento, em países considerados estratégicos, de “*atividades comerciais, culturais e de comunicação*”.²²⁷

O *Office*, coordenado pelo jovem empresário norte-americano Nelson Rockefeller, atuou de diversas formas no Brasil. Inicialmente, concedeu empréstimos para financiar projetos políticos, sociais e culturais nas diversas regiões do país. Um dos

²²⁶ Revista *Cultura Política*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Ano II, n. 21, 10 de novembro de 1942, p. 172.

²²⁷ O *Office Interamericano* mantinha sede em todo o país, desde a capital federal, Rio de Janeiro, passando por São Paulo, Belo Horizonte e cidades estratégicas do litoral brasileiro, como Fortaleza, Recife e Natal. Acerca da formação e atuação do *Office* no Brasil. (TOTA, 2000, p. 51).

objetivos era manter os países latino-americanos, do ponto de vista político e econômico, afastados da Alemanha e demais potências do Eixo. Conforme objetivos definidos segundo o relatório do *Office* para “*defender os princípios democráticos, em contraponto à propaganda totalitária, principalmente alemã, no continente*”.²²⁸

Em 1944, o DEIP paulista publicou um relatório referente às atividades realizadas no ano anterior. Várias personalidades do meio intelectual, político e da imprensa parabenizavam o diretor do DEIP, Cândido Mota, pelas atividades realizadas no Departamento. Dentre os elogios estavam o de Nelson Rockefeller, que se dizia “*imensamente grato pela cooperação*” que recebeu do DEIP e fazia “*votos para que V. Excia. continue esse belo trabalho de aproximação entre Brasil e os Estados Unidos*”.²²⁹

Em tempos de guerra, os Estados Unidos procuraram demonstrar a sua supremacia bélica, em relação aos “inimigos”; bem como o seu arsenal industrial e dos aliados. O cinema foi uma das formas para cumprir tal intento. O governo norte-americano incentivou e financiou as iniciativas cinematográficas que se dispusessem a contribuir com o desenvolvimento dos objetivos de “defesa do continente”, segundo relatório já apresentado. Foi nesse contexto que o consagrado cineasta de Hollywood, John Ford, encabeçou o que seria chamado de Missão Ford. Dentre as muitas missões, uma delas “*era cinematografar o Brasil nos seus mais variados aspectos, tais como esforços de guerra, forças armadas, escolas, igrejas, arquitetura. Estradas, povo e costumes, nos seus mais interessantes característicos*”.²³⁰

Tais objetivos da “Missão” podem ser identificados na reflexão do pesquisador Robert Stam sobre a produção do cinema norte-americano. Stam comparou essas iniciativas, não necessariamente à de Ford, ao projeto dos museus ocidentais de acumular e expor os objetos de valor artístico-cultural dos povos considerados bárbaros. O cinema ocidental, nas primeiras décadas do século XX, ajudou a compor parte da “missão” classificatória de ações, saberes e culturas de povos ainda vistos como estranhos à cultura europeia e norte-americana. Por meio dos filmes e das coleções dos museus nacionais, os espectadores ocidentais eram “transportados” para outras realidades. (STAM, 2006)

²²⁸ CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, Arquivo IAA. 15/04/1942. Relatório *The Fouding of the CIAA*.

²²⁹ Relatório do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda. Referente ao ano de 1943. Indústria gráfica Siqueira. São Paulo, 1944.

²³⁰ O jornal *Folha da Noite*, ao comentar o lançamento do filme **SÃO PAULO**, destacou, em edição de 24 de maio de 1944, os objetivos da Missão Ford.

As imagens captadas para o filme norte-americano foram realizadas em 1943 pelo comandante Gregg Toland, Jorge de Castro e outros cinegrafistas a serviço da Missão, vinculada ao *United 17* do *Office of Strategic Services*. De posse dessas imagens, John Ford não participou das filmagens, mas seria o responsável pela montagem de documentário sobre as diferentes regiões do Brasil.

Em 12 de agosto de 1944, o jornal paulistano *O Dia* noticiava a exibição de **SÃO PAULO** (1944), um documentário sobre a capital paulista. Anunciava que o filme estava em exibição na galeria Prestes Maia, no centro, entre 15 e 22 horas. Segundo o jornal, “[...] para que se constate o grande acolhimento que esse documentário tem tido em São Paulo, basta que se diga que no curto espaço de oito horas, cerca de 50.000 pessoas já o viram”. Relata ainda, que esse documentário “sobre São Paulo monumental” terá a sua exibição prolongada “por mais dez dias”, depois seguirá “para outras cidades do Brasil, em atenção igualmente, a inúmeros pedidos recebidos”.²³¹

O jornal *O Estado de S. Paulo*, em edição de 24 de maio de 1944, confirmou que a fita original sobre a cidade tinha trinta minutos, mas após a censura foi reduzida em quinze. A censura aos filmes nacionais e estrangeiros era prevista na legislação brasileira, desde 1934.

Segundo a pesquisadora Silvana de Queiroz Mesquita o contato prévio era necessário para evitar problemas posteriores que pudessem infringir valores posições políticas, particularmente dos grupos dirigentes. No caso do Brasil, era obrigatório o consentimento do governo para a realização de filmagens em território nacional. Assim sendo, ainda segundo Silvana Mesquita, o estreitamento das relações da Divisão de Cinema do *Office* com o DIP foi fundamental. (MESQUITA: 2002, p. 80-82) Em memorando encaminhado por Lourival Fontes, chefe do DIP, ao *Office* a censura atuava em filmes que:

[...] degradassem um governo estrangeiro ou chefe de Estado de um país com o qual o Brasil mantivesse um relacionamento amigável. [...] Filmes que violam o código moral do povo brasileiro. [...] Filmes que denigram o sistema de governo brasileiro e/ou oficiais do governo brasileiro.²³²

Para a realização do filme, o coordenador das Relações Internacionais *Office* encaminhou um ofício para o Ministro das Relações Exteriores Oswaldo Aranha solicitando a autorização para realização de filmagens do esforço de guerra brasileiro.

²³¹ Jornal *O Dia*, São Paulo, 02 de agosto de 1944.

²³² CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, Arquivo IAA, Memorando, CO nº 61 de 02 de setembro de 1941.

Em solicitação do dia 13 de fevereiro de 1943, seguia a justificativa e o responsável pela Missão, o comandante (cinegrafista) John Ford:

The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs is proposing a joint project with the Office of Strategic Service to make a motion Picture of Brazil's military effort. They desire to send a group of professional motion picture people to Brazil under the supervision of Commander John Ford, [...]²³³

Em resposta, enviada no dia 22 de março de 1943, o ministro Oswaldo Aranha, após outras cartas do *Office*, solicitando informações, declara que tinha:

[...] o prazer de informar a Vossa Excelência [embaixador norte-americano no Brasil] de que o Ministério da Guerra [para quem foi encaminhado o pedido] não vê nenhum inconveniente na execução da referida filmagem, uma vez que os assuntos tratados sofrem devida censura.²³⁴

Em maio de 1944, a primeira parte do filme que mostrava o esforço de guerra do Brasil estreou. Mas algum elemento desagradou à censura, e o filme teve trechos cortados antes da exibição e liberação. Mas esse dado, a pesquisa não alcançou. O filme **SÃO PAULO** (1944) foi anunciado pela imprensa de todo o país, particularmente do estado paulista. O jornal *Folha da Noite* noticiava o sucesso da estreia do filme em São Paulo, no Teatro Municipal, retomando os objetivos da *Missão Ford* ao realizar um filme sobre o Brasil, retratando diversas cidades. Lembrou ainda que o “*primeiro documentário pronto*” é sobre São Paulo²³⁵.

SÃO PAULO (1944) sintetizou, no período, as imagens do peso e da pujança do concreto, as linhas diversificadas da arquitetura, além do desenho das novas avenidas que rasgaram as artérias da cidade. O automóvel, os viadutos, as ruas e todos os espaços conferiram circulação e movimento ao filme, os arranha-céus e a dimensão do número de construções cercadas por dezenas de operários, cujos rostos não são focalizados.

Como parte constituinte do filme, foi inserido na versão norte-americana, o letreiro que informava:

This film was produced for the Office of Inter-American Affairs in 1944 for its information program in the American Republics. Is it's released through the Office of Education, Federal Security Agency, for educational, non-theatrical use within the United States.

²³³ CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, Arquivo Oswaldo Aranha, Telegrama de 13 de Fevereiro de 1943. OA 440328, p. 17

²³⁴ CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, Arquivo Oswaldo Aranha, Carta do Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, de 22 de março de 1943. OA 440328, p. A 17

²³⁵ Jornal *Folha da Noite*, São Paulo, 24 de maio de 1944, p. 07

Não é mencionada a coprodução com o Departamento de Imprensa e Propaganda. Essa versão era destinada ao público norte-americano para fins educativos, proibindo-se o uso comercial. No entanto, exceto este detalhe, a montagem e as imagens seguem a mesma ordem da versão brasileira, destinada à exibição nos cinemas de todo o país.

A primeira sequência de **SÃO PAULO** (1944) começa ao som da ópera *O Guarany* do maestro Carlos Gomes, a mesma música que fazia a abertura de várias edições do *Cine Jornal Brasileiro*. O narrador, em tom solene, exclama: “*a cidade que mais cresce no mundo*”. Em seguida, um mapa do Brasil e outro de São Paulo foram inseridos para delimitar as fronteiras entre as cidades do Rio de Janeiro, Santos, São Vicente, a serra do Mar e a capital paulista. O filme fixava recursos didáticos para localizar a cidade em relação ao país. A representação geográfica é seguida pelos dados demográficos e econômicos, presentes na voz do narrador: “*São Paulo com seus 1.300.000 habitantes é a cidade mais industrial da América Latina*”. Depois da descrição, o filme retrata aspectos da história da cidade:

Os padres foram dar na aldeia índia de Piratininga, onde estabeleceram uma missão e aí celebraram a 1.^a Missa a 25 de janeiro de 1554 era o aniversário da conversão de São Paulo, vindo daí o nome eminentemente cristão, a velha e pagã Piratininga.

O filme retoma a narrativa clássica da fundação, edificada pela historiografia paulista e nacional do período. A apresentação era um recurso utilizado para descrever ao estrangeiro os marcos de origem, em torno da fundação da pequena vila dos jesuítas, em meados do século XVI.

Após a sequência inicial, o narrador anuncia em tom magistral os edifícios que representariam lugares que guardavam elementos formadores da história de São Paulo: o Parque e o Museu do Ipiranga e o Mausoléu imperial. O Museu “*guardava em seu arquivo mais de 400 anos de história nacional*”. A tomada da câmera evidencia do alto a suntuosidade arquitetônica em conexão com os jardins do parque. O Museu e o Mausoléu são edificações históricas localizadas no bairro do Ipiranga. No entanto, a panorâmica das câmeras não “alcançou” as casas simples que rodeavam os monumentos na década de 1940. O filme não se ateve à documentação mencionada pelo narrador. Os espaços internos não foram mostrados, a exemplo do filme **OS BANDEIRANTES** (1940), de Humberto Mauro.

A sequência seguinte enfatiza lugares do centro da cidade: as ruas abarrotadas de pessoas, o viaduto da Santa Ifigênia, o viaduto do Chá e os prédios ao redor. A ruptura

entre presente e passado não existe e, segundo o filme, as marcas da destruição da arquitetura do século XVIII e XIX são naturalizadas por meio do foco nos novos edifícios. Em uma fazenda dá-se uma pequena ruptura entre os aspectos da construção civil na cidade e a plantação de café.

As destruições causadas pelos diferentes projetos de urbanização alteraram de modo radical a sociabilidade na cidade, sobretudo no deslocamento para áreas afastadas dos moradores mais pobres que viviam no centro. As reformas urbanas acabaram com as características de uma São Paulo colonial, do imprevisto das moradias de taipa e das ruas estreitas (MARINS: 2001, p. 42).

O centro de São Paulo é o espaço do trabalho do convívio entre o velho e o novo, onde as diversas igrejas aparecem, assim como os palacetes do início do século XX. As edificações “antigas” são contrastadas com as modernas construções do período, como o estádio Pacaembu, visto no filme como símbolo da modernidade.

A cidade “velha” é mostrada como aquela que ainda trazia os traços do colonialismo, que foram representados por meio do Mito Fundador: os jesuítas fundadores da pequena vila no planalto de Piratininga. São Paulo, segundo o filme, era uma cidade moderna e apresentava para o visitante uma arquitetura eclética, com prédios e palácios ao estilo europeu, como o edifício Matarazzo inaugurado em 1939. Mas estava na beleza de algumas edificações, segundo o narrador, “*a tradição de seu grande arquiteto e construtor Ramos de Azevedo*”. Esta fala é intercalada com a imagem do arquiteto responsável por inúmeras obras na cidade, como o Teatro Municipal, que não poderia deixar de ser focalizado.

Com base na observação das imagens em movimento, observa-se no filme a pluralidade de trabalhadores nas ruas, desde homens engravatados usando chapéus até vendedores, jornaleiros, carregadores ambulantes, entre outros. Esses homens caminhavam, corriam para um lado e outro e tropeçavam, enquanto outros estavam dentro de automóveis em movimento.

As referências aos trabalhadores são indiretas. Esse sujeito urbano aparecia, mas não estava em foco, pois não era o personagem principal da trama. Tal evidência remete à reflexão da historiadora Maria Stella Bresciani, que, ao analisar o caminho contínuo “*dos homens no trabalho*” que se deslocam pelas ruas, vislumbra também “*os homens que vagam recusando-se a trabalhar*”, além daqueles “*que se mantêm através de*

expedientes pouco confessáveis”. E todos esses aspectos são submetidos ao “*olhar avaliador*” da narrativa fílmica.²³⁶

Esse “olhar avaliador”, sugerido por Bresciani, aqui representado pelo filme **SÃO PAULO** (1944), surge nas telas do cinema, mostrando o que convém e aquilo que pode ser ajustado ao enredo sugerido. Ao mesmo tempo, esse olhar também é do espectador que avalia as omissões do filme, pois se percebe no cotidiano e não está alheio às transformações da cidade.

Mas não só os homens ocupavam as ruas no filme. As moças em poses e risos foram filmadas na rua Augusta, famosa por abrigar uma variedade de novas lojas antes localizadas no centro. O cinema paulista dos anos 30 já antecipara a transferência do reduto da moda jovem, antes limitado às ruas do Triângulo central, para a região da avenida Paulista e rua Augusta, que terão o seu auge nos anos de 1960. (IACOCCA, 2004). A partir de então, a avenida considerada, hoje, a mais paulista(na) das avenidas será foco dos filmes, documentários, novelas e propagandas sobre São Paulo.

O filme mostrou sutilmente como se localizar na cidade, como trabalhar e como comprar. A nova sequência discutia como se morava em São Paulo. O narrador apresenta uma concepção moral de sociabilidade para associá-la à moradia: “*a vida no lar e o apego à família*” como “*um traço muito marcado nos brasileiros e o paulista não faz exceção*”.

A frase seguinte antecipará o modo de morar do paulistano. “*Eis um bairro de residência típico da capital paulista*”. A câmera conduz o espectador a um passeio pelo bairro Pacaembu, como modelo de moradia, diferente de alguns anos, onde ainda podiam ser visualizadas as imensas áreas vazias, mas já especuladas pelo capital imobiliário. Além das casas modernas, arejadas e imensas do Pacaembu, o filme mostra os novos edifícios residenciais construídos na avenida São Luís e São João no bairro de Santa Cecília. Para os grupos mais abastados, além de residirem nas chamadas “áreas nobres”, particularmente nas regiões mais altas, era necessário ostentar novas formas de habitação: os distintos prédios e os luxuosos apartamentos nas principais avenidas da cidade. A fala do narrador destaca “*a vida fácil na cidade*”, qualificada como “*higiênica e confortável*”. Obviamente esse modo de vida era da elite, “da terra” ou “estrangeira” que acumulava fortunas em decorrência da atividade agroindustrial. Esse

²³⁶ BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (As Cidades no Século XIX). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, ANPUH/Editora Marco Zero, 1984/85, v. 5, nº 8/9, pp. 35-68.

trecho do filme é uma ode ao modo de vida nos casarões “à moda estrangeira” na avenida Paulista ou nos bairros aristocráticos de Higienópolis, Campos Elíseos ou nas modernas *Gardens City*. (MARINS: 1998, p. 170-214).

E quem levava uma vida difícil em condições insalubres? Tais elementos que demonstram o progresso material de uma época não apontavam para a mudança dos contrastes regionais e sociais no Brasil, tampouco em São Paulo. É evidente que um filme de propaganda não mostraria esses aspectos.

A vida pública dos operários da cidade de São Paulo se definia em torno do trabalho nas fábricas, no comércio e na construção civil. Enquanto a vida burguesa era a extensão do espaço privado nos lugares e nas instituições públicas. (ROLNIK: 1997, p.35), a vida privada das famílias mais pobres estava associada ao cotidiano da família e dos amigos e as vivências que as classes trabalhadoras estendiam aos espaços de encontro, como nas associações operárias, sobretudo nos bairros ocupados por imigrantes. (GALVÃO, 1981).

A paisagem social dos filmes mostrava a movimentação da cidade entre as regiões mais altas e urbanizadas, onde se localizavam os bairros da classe média e da elite. Nos bairros e lugares mais afastados do centro da cidade e próximos aos rios, estavam as habitações mais pobres esquecidas pelo poder público e pelo cinema.

O filme **SÃO PAULO** (1944) separou as imagens de uma cidade comercial do espaço destinado à moradia e ao lazer. São Paulo, com pouco tempo de urbanização, já teria conseguido categorizar os usos de cada espaço, definindo vivências e sociabilidades a partir do trabalho e da moradia.

A partir da década de 1920, o jornal *O Estado de S. Paulo* estampava, nas primeiras páginas, propagandas que vendiam terrenos em vários bairros de São Paulo: “*Nos bairros ideados e construídos pela Companhia City com a mais ampla liberalidade e rigorosamente de acordo com a técnica e normas do urbanismo moderno*”.²³⁷ O anúncio construía uma cartografia da cidade que ia do Jardim América, Pacaembu, Anhangabaú, Alto de Pinheiros, Alto da Lapa até a Vila Romana.

A arborização e a jardinagem presentes nas avenidas e focalizadas no plano cinematográfico provocaram um efeito de harmonia, regularidade e alinhamento dos canteiros com as edificações. Essas características são abordadas nos filmes como sinônimo de limpeza, higiene e saneamento dos logradouros públicos. A cidade nunca

²³⁷ Capa do jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 16 de junho de 1929.

estava suja, e jamais apareciam nos filmes elementos destoantes da limpeza física e social propagandeada pelos governos paulistanos das décadas de 30 e 40.

O filme também apresenta os rios, em meio à urbanização da grande metrópole. Assim como Paris tem o Sena, Nova York tem o Hudson, São Paulo têm os rios Pinheiros, Tietê e Tamanduateí. Em plena “Selva de pedra”, as pescarias ainda eram possíveis, mas o filme mostrava a construção das pontes como equipamentos que serviriam para facilitar as travessias dos carros sobre os rios. A ênfase recaía nas mudanças “inevitáveis”, como a ação da engenharia hidráulica, a partir da mudança do curso do rio, a construção de barragens e lagos artificiais. Pontes, viadutos e túneis representam equipamentos urbanos capazes de “atravessar” por cima ou por baixo o rio. Águas, antes majestosas, agora são vistas como tenebrosas e desconhecidas, por tudo o que carregam e pelo esgoto nelas depositado. As pontes são ornamentadas e grandiosas, afinal precisam, segundo o discurso oficial, contrapor-se às águas dos rios e várzeas.

O destaque demasiado sobre os aspectos climáticos surge como elemento ideológico para diferenciar São Paulo de outras cidades brasileiras: na capital paulista, *“a temperatura média nos meses mais frios é de 13°”*.

“O clima temperado concorre para fazer dos paulistas um povo enérgico e empreendedor”, ou seja, esse é um dos elementos evocados para ressaltar a *“vocação natural e climática”* do paulistano para o trabalho, diferença essa ponderada indiretamente com outras cidades, como o Rio de Janeiro, famoso pelas altas temperaturas, pelo sol e pelas praias que prevalecem no ano inteiro.

O filme “solucionou” a ausência das praias na capital paulista, do seguinte modo: *“[...] no verão, os paulistanos descem para as suas lindas praias que ficam a 2 horas de trem de São Paulo.”* A fala é seguida por imagens de passageiros na estac o da Luz, esperando o trem. Note que a praia pertence aos paulistanos, como se o litoral ficasse na capital, o que não é verdade. A praia mais próxima da capital fica localizada a pouco mais de 70 km, na cidade de Santos.

Outra seq ncia do filme presente na maioria das produ es sobre o Estado: o enfoque nas atividades das dezenas de fábricas têxteis da capital e do interior. O detalhamento de todo o processo produtivo: desde o tratamento do algodão, aos homens, mulheres e ainda crianças nos teares. A câmera muda o foco para o pátio externo. As imagens do maquinário têxtil são representativas no filme, pois privilegiam a indústria

de tecidos, como representante da industrialização no Brasil. Alguns famosos imigrantes radicados em São Paulo teriam enriquecido com a atividade têxtil.²³⁸



Negativo formado pela sequência de fotogramas²³⁹ do filme **SÃO PAULO** (1944).
Arquivo da Cinemateca Brasileira.

Após a rápida sequência mostrada no ambiente da fábrica têxtil, conforme fotograma acima, inserem-se imagens de uma fábrica de artefatos e bombas. O narrador apresenta a fábrica como “*parte da notável contribuição de guerra do Brasil*”. Aqui não são mostrados os rostos apenas o trabalho especializado em que manipulam pólvora e outros artefatos perigosos.

Em 1942, as relações do Brasil com os Estados Unidos eram negociadas para o alinhamento brasileiro junto aos países Aliados. O rompimento brasileiro com os países do Eixo foi declarado na Reunião de Chanceleres²⁴⁰ do Rio de Janeiro, em janeiro de 1942. O governo brasileiro de Vargas exigia o financiamento para a construção da

²³⁸ Os Matarazzos ficaram conhecidos no Brasil pela atividade têxtil. Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) foi responsável no final dos 20, pelo processo de automação industrial do país. Com os lucros obtidos através das fábricas da família, presentes em todo o Estado de São Paulo, os Matarazzos puderam instalar diversas empresas em todo o país, contando sempre com o apoio e o financiamento governamental. (ALMEIDA, 1976).

²³⁹ É possível identificar nesta sequência de fotogramas as imagens editadas sincronizadas ao som, que é representado pelo tracejado vertical à esquerda dos fotogramas. O negativos foi cedido gentilmente pelo Laboratório de Fotografia da Cinemateca Brasileira.

²⁴⁰ Texto “Diretrizes do Estado Novo (1937-1945): A guerra no Brasil”. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos37-45/ev_guerranobr001.htm>. Acesso em: 23 de ago. 2008.

Companhia Siderúrgica Nacional e modernização das Forças Armadas. O governo dos Estados Unidos pretendia do Brasil o fornecimento de matérias-primas que eram fundamentais para a indústria de guerra, além do consentimento para a criação de bases militares, instalando tropas em várias cidades do litoral brasileiro.

Os conflitos da Segunda Guerra Mundial ativaram a produção de setores estratégicos no mundo inteiro. Os problemas advindos da guerra ampliaram as necessidades. Os países envolvidos diretamente nos conflitos demandavam por materiais que representavam a base da produção bélica como metal, látex e combustível, em falta nesses países, e essenciais na campanha de guerra. Por outro lado, países como o Brasil estenderam a industrialização, desenvolvendo o mercado interno e favorecendo assim, o produto nacional. (BERCITO, 1999, p. 35)

O filme **SÃO PAULO** (1944) apresenta as fábricas e a produção de materiais bélicos, além do trabalho em metalúrgicas, fábricas têxteis, pequenas siderúrgicas, na indústria química e farmacêutica. As chaminés poluem o céu. O narrador destaca: “*a guerra veio impor pesadas responsabilidades à indústria brasileira, mas os paulistas se mostram a altura delas*”. O paulista, unido e subordinado à federação, deveria defender o País, se não no campo de batalha, mas trabalhando para contribuir com o produto e o progresso das empresas nacionais.

O filme corroborava com a política do Estado Novo, que promovia ações para favorecer o industrialismo dos paulistas. Destacaram-se as imagens que evidenciaram a ascensão de diversos setores das indústrias, desde a produção siderúrgica e metalúrgica, como os cabos de aço fabricados na *Pirelli* e tão bem focalizados no filme, até a fabricação dos pneus, na mesma fábrica, aos caminhões provavelmente das marcas Mercedes ou Ford que já haviam se instalado no país, desde a década de 1920. Na imagem a seguir, o foco da câmera divide o espaço cinematográfico para enfatizar a relação entre homem e o processo produtivo.



Linha de montagem automobilística
Ampliação de fotograma do filme **SÃO PAULO (1944)**. Arquivo da Cinemateca Brasileira.

Mas o filme não podia falar da indústria automobilística sem citar toda estrutura privilegiada pelos governos para amparar a viabilidade do transporte de quatro rodas. As imagens em movimento enfatizavam os setores da indústria paulistana, atrelados à escolha do automóvel em detrimento de outros meios de transporte, apesar da histórica dificuldade de locomoção pela cidade. A propaganda adquiria um sentido mais amplo. O homem, ao visualizar as linhas de montagem e o produto final:

[...] ansiava pela liberdade das estradas e pela velocidade. Tanto a linha de montagem exposta pela Ford [e por outras fábricas automobilísticas] como as fitas cinematográficas refletiam a fascínio com a nova sociedade industrial, que se firmava no país através da expansão das teias da rede e ambas simbolizavam as duas grandes paixões proporcionadas pela tecnologia no século XX: o cinema e o automóvel. (SÁVIO: 2002, p. 84)

A fabricação do automóvel, a exibição das ruas largas, pontes, o processo de desvio do curso de rios e córregos, além da reformulação urbanística da cidade, apareceram no filme de forma monumental. A exemplo da sequência que mostra os carros filmados, percorrendo um dos túneis da avenida 9 de Julho. Muitos espectadores sentiram-se tentados a fazer mesmo.

Daí infere-se a predileção e o favorecimento da administração pública à indústria automobilística no Brasil, particularmente em São Paulo. Foi visto de modo mais significativo a partir da expansão do Plano de Avenidas do prefeito Prestes Maia.



Ampliação de fotograma do filme **SÃO PAULO** (1944).
Saída da fábrica da PIRELLI localizada na cidade de Santo André.
Arquivo Cinemateca Brasileira.

Na sequência da fábrica da *Pirelli*, homens e mulheres, após o expediente, correm para fora do espaço da fábrica. Foi o flagra de uma multidão que não via a hora de deixar as instalações e o trabalho. Os elementos visíveis no fotograma mostram os operários focalizados fora do espaço da fábrica, mas vistos como coadjuvantes, pois o em primeiro plano destaca-se o painel de entrada da *Pirelli*.

O filme também abordou a geração de energia, associando-a às necessidades de ampliação da atividade industrial no país, intensificada com a guerra. Apresenta-se nos rios a solução brasileira para geração de energia. Porém, há uma série de dificuldades, pois os maiores rios de São Paulo “*correm para o interior, não para o mar*”. Inserem-se desenhos da solução para o problema, que seria o represamento da bacia do Rio Grande. Os desenhos da Serra do Mar são intercalados pelas imagens de canais e dutos da usina de Cubatão localizados na serra, próximos à capital paulista.



Ampliação de Fotograma do filme **SÃO PAULO** (1944). Serra do Mar. Cidade de Cubatão.
Arquivo Cinemateca Brasileira.

Esses elementos foram narrados como elementos indispensáveis para o fornecimento de energia elétrica, para a capital e a baixada santista, no período. Retrataba-se, indiretamente, o empreendimento técnico da *Light and Power* como parte do processo de urbanização da cidade iniciado na década de 1920.

Um desenho da serra do mar é inserido junto às imagens. Essa paisagem natural é vinculada às intervenções do poder público para reafirmar a supremacia das ações do homem que rapidamente desmatando imensas áreas verdes. O cenário foi profundamente alterado pela construção das represas.

O filme apresenta rapidamente “*a intensidade da vida cultural de São Paulo*”: das instituições científicas, a USP, a biblioteca Municipal, recém-inaugurada, passando rapidamente pelo estádio do Pacaembu e pelos parques infantis até um animado baile.

As instituições científicas não poderiam deixar de aparecer retratadas no filme. “*São Paulo é um pioneiro na instrução. As suas escolas são modelares*”. A narração é intercalada por imagens das faculdades de Medicina, Direito e o Instituto Butantã, “*cujas fama transcende as fronteiras do país*”. Homens como o “*grande cientista Vital Brasil*” garantem a fama do Instituto. Segue imagem do professor retirando veneno de uma cobra. As relações entre os dois países aparecem no filme, por intermédio da cidade, quando o narrador destaca a importância do papel exercido pelo Dr. José Americano, reitor da USP e presidente do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos.

O filme retoma ainda os equipamentos da cidade: Biblioteca Municipal, Parques Infantis, Teatro Municipal, cuja inauguração ou reforma poderiam ser associadas à governança local ou estadual. Segue a declaração do narrador:

Fiel ao lema de seu escudo? O paulista está sempre na vanguarda do progresso. Exemplo são os melhoramentos contínuos de sua capital. Seguindo a tradição de seu grande arquiteto e construtor Ramos de Azevedo, os paulistas estão em plena febre de construção: novas ruas, túneis, avenidas, apartamentos, hotéis, hospitais. São Paulo pode orgulhar-se legitimamente dos poucos séculos de trabalho já realizados e olhar para frente com confiança certo de um futuro brilhante num Brasil de Ordem e Progresso.

O Prefeito e suas obras são comparados ao construtor Ramos de Azevedo. Retomam-se, inclusive, os “*melhoramentos da capital*”, lema de Prestes Maia para enfatizar a importância da construção de ruas, viadutos, túneis e avenidas, a maioria delas mostradas no filme. O lema positivista de “Ordem e Progresso” é retomado para destacar o progresso da cidade fundamentado na ordem institucional, na disciplina e no

trabalho. O filme reafirma o lema do brasão da capital, “Não sou conduzido, conduzo”, como máxima da liderança paulista à frente dos rumos da nação.

SÃO PAULO (1944) termina com uma última panorâmica do centro, novamente focalizando os prédios do vale do Anhangabaú. A última sequência mostra uma estrada por onde passa um carro, percorrendo uma longa avenida como se estivesse despedindo-se da cidade.

Esta narrativa fílmica é composta por imagens de um observador da cidade que glorificou o trabalho como meio para o alcance do progresso material. O “observador”, no caso o *Office*, departamento interamericano amparado pelo governo brasileiro, destacou os símbolos constitutivos da “São Paulo industrial”: os arranha-céus, as grandes construções arquitetônicas e as chaminés das fábricas. O comércio foi aclamado nas luxuosas vitrines, anunciando o consumo desenfreado. Os personagens ilustres da cidade foram representados como heróis do passado: José de Anchieta, o padre fundador da vila; os bandeirantes e as ações desbravadoras nos sertões e D. Pedro I, às margens do rio Ipiranga, proclamando a independência do Brasil.

Talvez, o sucesso do filme noticiado, à época, pelo jornal *O Estado de S. Paulo* possa ser explicado por diversos fatores. O primeiro deles diz respeito às imagens que possibilitam acenar para uma identificação do espectador com discursos e práticas alheias, mas que passavam a pertencer-lhe à medida que se apropriava dos valores exibidos no filme. (LUCAS: 2006, p. 242)

A segunda questão refere-se ao momento histórico em que o filme foi exibido e o qual retratava. Em 1944, data do lançamento de **SÃO PAULO** (1944), o Brasil estava em plena campanha de mobilização para a Guerra. Filmes, documentários e cinejornais estrangeiros invadiam as telas nacionais. As investidas dos países Aliados contra o Eixo eram transmitidas pelo rádio e lidas nos jornais. Além disso, aumentava a propaganda de imagens - filmes, cartazes e álbuns - em torno da defesa do envio de combatentes brasileiros da FAB e FEB para lutarem na Itália.²⁴¹

²⁴¹ O historiador Cássio Tomaim informa que em 1944 e 1945 foram feitos dois curtas-metragens de não ficção sobre o Brasil: “*Brazilians ready for global war* e *Brazilian expeditionary forces in Italy* (título traduzido como *Primeiras forças expedicionárias brasileiras*). Conferir TOMAIM, Cássio dos Santos. **Entrincheirados no Tempo**: A FEB e os Ex-combatentes no cinema documentário. Tese de doutorado em História Social pela Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2008, p. 22-24

Produzido em 1942, pela *Rossi-Rex Filmes*, o filme **BRAZIL GETS THE NEWS**²⁴² foi vencedor do primeiro prêmio do concurso de “curtas” brasileiros, conforme informaram os letreiros iniciais do filme.

Cerca de “250 milhas” a sudoeste de Rio de Janeiro está São Paulo. É a “*Detroit do Brasil*”, ou é Detroit a “*São Paulo dos Estados Unidos*”?²⁴³ O letreiro iniciava o filme com essas perguntas que indicam uma perspectiva de comparar São Paulo às grandes cidades norte-americanas. O filme é uma divulgação do Departamento de Assuntos Interamericanos dos Estados Unidos, no qual São Paulo é descrita por seu dinamismo de cidade grande em franco progresso. E a imprensa era um dos baluartes dessa colaboração.

O recorte é específico: apesar de situar a paisagem do vale do Anhangabaú e dos arranha-céus da capital, é um prédio em particular. Trata-se da sede do jornal *A Gazeta* localizado na antiga rua Conceição, nas proximidades da praça da República, e logo teria o nome modificado para Casper Líbero, em homenagem ao jornalista dono do empreendimento.²⁴⁴ O filme não é sobre a história de Casper Líbero, que nem é citado, apenas aparece na sequência inicial.

A narrativa é conduzida por um locutor que brinca a todo o momento com os diferentes aspectos da produção no jornal. Ironiza o editor chefe, “que trabalha” muito, quando este aparece sentado confortavelmente; faz o mesmo com o auditório, que, segundo ele, deveria estar lotado. O narrador faz piada, brinca e ri ao destacar o passo a passo da produção do jornal *A Gazeta*.

Por alguns minutos a narrativa se torna técnica. Qualquer espectador que não tivesse um mínimo de familiaridade com o universo gráfico teria dificuldades em entender aquele processo. A câmera parada filma os diferentes momentos da produção do jornal que começa com a notícia sendo datilografada. Depois segue a escolha das imagens em um enorme arquivo. Ali, segundo o narrador, há fotos de Stalin e outros líderes mundiais envolvidos nos confrontos bélicos.

Após ser fotografada em uma base de vidro, a imagem e o texto são transferidos para uma placa de zinco. São retiradas as partes da placa, que não serão impressas, o que é feito mediante uma reação química. São cortadas as bordas e inseridas nas fôrmas

²⁴² Filme **BRAZIL GETS THE NEWS**. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/BrazilGe1942>> Acesso em: 28 jul.2011. Praticamente não existem pesquisas sobre esta produção. Aqui somente a análise formal do filme será realizada. A Cinemateca Brasileira não dispõe de cópia deste filme.

²⁴³ Os letreiros e as declarações do filme foram traduzidos livremente pela autora.

²⁴⁴ O jornalista morreu em 1943. No início da década de 1950, foi inaugurada uma fundação, com o seu nome, que desde então tem sede na avenida Paulista.

de impressão. Para se conseguirem espaços brancos na imagem, a placa é cavada. Foco no trabalho dos gráficos realizando essa atividade.

Os textos são copiados pelo operador do *linotipo*, a máquina responsável pela impressão. Ao digitar, melhor dizendo, datilografar, a máquina reúne os formatos das letras e cada linha se fixa “*em um único bloco sólido*”, segundo explicações técnicas do narrador. Dentro dessas máquinas estão as matrizes que irão compor esse bloco.

Segundo o narrador é a “*type machine*” que garantirá “*a velocidade e habilidade do operador que tornam possíveis o jornal moderno*”. Mas, antes disso, alerta o narrador, a matriz segue ainda para uma máquina de fundição. Sequência de trabalhadores inserindo chumbo nas matrizes. Agora “*eles têm algo com o que imprimir, em breve*”, brinca o narrador. As etapas podem ser observadas em uma narrativa rápida, em que o trabalho humano se destaca, pois é o homem que conduz a diversidade de máquinas presentes no pátio de impressão gráfica do jornal.

A naturalização dessa correria não dá conta dos acidentes de trabalho no setor gráfico, que eram rotineiros. Sem falar da fumaça das caldeiras, do forte odor das tintas que ocasionavam problemas de saúde aos funcionários. (MARANHÃO, 1994)

Cada uma dessas máquinas é responsável por aparar e cortar placas, inserir e organizar “tipos” e finalmente imprimir as reportagens em uma matriz e depois no papel, antes de ser cortado por outra máquina. O narrador informa que precisam de “*20 rolos de papel para cada edição*”. A câmera focaliza o papel encaixado na máquina, enquanto a rápida impressão começa. Afinal, ao *meio dia*, o jornal precisa estar pronto.

Segue o narrador. “*É assim em qualquer lugar onde a imprensa é livre*”. Ironia? Desconhecimento, certamente não. O governo dos Estados Unidos sabia que a imprensa brasileira estava sob censura. O próprio jornal *A Gazeta* havia sido “empastelado” alguns anos antes, ainda no governo provisório de Vargas. (CAPELATO: 1986, p.115).

A historiadora Maria Helena Capelato destaca a atuação política de Júlio de Mesquita Filho e de Paulo Duarte, proprietário e jornalista, respectivamente, ambos d’*O Estado de S. Paulo*. Relembra que devido à oposição ao golpe de 1937, os jornalistas foram para o exílio e “*o jornal deixou de ser impresso em novembro de 1939.*” Em 1940, houve a intervenção e a imediata desapropriação e o periódico “*tornou-se porta voz dos ideais da ditadura*”. (CAPELATO: 1986, p.112)

Para ilustrar, em nenhum momento, o narrador mencionou o nome do presidente Getúlio Vargas. O filme deu visibilidade a essa omissão. É perceptível quando cita

diferentes temas ou personalidades que seriam abordados no jornal ou quando menciona o uso das fotos de líderes das nações em guerra, como Goebbels e Stálin.

“Isso é São Paulo, mas poderia ser Boston, Indianápolis ou Dallas”. Mais uma vez, a narrativa é conduzida para comparar a capital paulista aos grandes centros da imprensa gráfica dos Estados Unidos. O filme justificava a comparação para justificar o progresso da cidade brasileira, que poderia ser facilmente confundida com uma cidade norte-americana. E retomava-se a pergunta do início do filme, que logo apresentava a resposta:

Onde está a cidade que mais cresce no ocidente? Está nos Estados Unidos? Não, senhor. Está no Brasil, São Paulo, 1.200.000 mil habitantes e 50 mil a cada ano [...] A vida comercial e industrial moderna é mais abundante em São Paulo do que em qualquer outro lugar da América do Sul. Não é a toa que eles precisam de um jornalismo rápido e atualizado, e eles conseguem.

Curiosamente, uma grande sirene localizada no topo do edifício anuncia que o jornal tinha ficado pronto. Seguem imagens de caminhões que estacionavam para transportar os jornais, do galpão das impressoras rotativas para ruas e, de lá, para outras regiões do país.

A sequência final do filme começa com a entrega realizada pelos caminhões que distribuem o jornal no centro da cidade. Vendedores, adultos e crianças, se acumulam em torno dos entregadores para comprar pilhas de jornais. Crianças seguem nos ônibus, em bondes e penduradas em carros. Os pequenos jornaleiros correm descalços pela cidade, para vender as “novidades” e garantir algum dinheiro ao final do dia. A rapidez e o corre-corre em torno da distribuição e venda do jornal é seguido pela câmera e comentado pelo narrador.

“A Gazeta é muito mais que um jornal local de São Paulo, ela cobre uma larga região. Por aviões e trens, ela chega a todas as partes da América do Sul e Central”, além dos principais estados brasileiros. Desenhos de miniaturas de jornais são intercalados às imagens em movimento de trens, carros e aviões. “Pequenos jornais” ganham vida: concentram-se num mapa em São Paulo e logo são espalhados para vários lugares do país. Na montagem, inserem-se “miniaturas de jornais” sobrepostos às imagens de trilhos. Os pequenos jornais ganham movimento e são acompanhadas por uma espécie de samba tocado em ritmo alucinante. O letreiro segue esse ritmo, indicando as cidades de destino do jornal. As miniaturas do jornal giram até formar, em um fundo preto, a palavra “FIM”. O narrador faz questão de explicar que a palavra portuguesa, traduzida para o inglês significa *The End*.

O filme procurou ressaltar a importância da imprensa paulista. Os números inseridos na narração compõem parte da argumentação que se surpreende com a produção do jornal. O filme publicitário **BRAZIL GETS THE NEWS** (1942) apropriase mais de elementos da publicidade e propaganda para promover a “moderna” São Paulo, do que o padrão de produção jornalística, utilizado em reportagens, hoje, muito comuns na televisão. O filme produzido pelo *Office americano pretendeu* ilustrar em ritmo vibrante uma narrativa bem humorada da cidade que mais crescia na América do Sul. Para fazer frente às necessidades de uma metrópole moderna precisavam de “*um jornalismo rápido e atualizado*”.

Mostrar um dia na redação e nas oficinas de um importante diário paulistano é projetar a síntese do frenesi produtivo que vivia São Paulo, que chega a ser comparada com Boston ou Chicago, na medida em que a capital dos paulistas encontra-se “*sintonizada com o forte poder do progresso sul-americano*” nas palavras do narrador.

Os dois filmes, tanto **SÃO PAULO**²⁴⁵ (1944) quanto **BRAZIL GETS THE NEWS** (1942), foram financiados pelo governo norte-americano com o aval brasileiro; filmados na cidade, por brasileiros e norte-americanos, mas editados nos Estados Unidos. Realizados para convencer diferentes públicos dos Estados Unidos, conferiram uma responsabilidade política e econômica a Cidade de São Paulo, como se as atividades produtivas estivessem voltadas para a o esforço de Guerra. E estavam.

²⁴⁵ Curiosamente, o longa-metragem ficcional, brasileiro **CINEMA, ASPIRINAS E URUBUS**, lançado em 2005, reproduziu a ambientação de 1942, em pleno sertão nordestino. Um jovem alemão fugido da guerra na Europa divulgava a aspirina em cidades do interior do nordeste, projetando na tela improvisada de seu caminhão, propagandas da “milagrosa” pílula. Em uma das sessões promovidas a céu aberto, os personagens assistiram a um trecho do filme **SÃO PAULO** (1944). O trecho reproduzido no *longa* foram as tomadas aéreas do vale do Anhangabaú. A narrativa em *off* também foi reproduzida. A câmera foca para a tela que exhibe as imagens imponentes das construções do vale. O narrador declara que São Paulo é a capital da civilização brasileira. A câmera volta o foco para os rostos dos espectadores admirados com aquelas imagens da capital paulista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início da produção fílmica no Brasil, críticos de cinema, cinegrafistas e os governos perseguiram a elaboração de imagens em movimento voltadas para o uso que poderiam proporcionar, conforme seus interesses. Falava-se na imprensa e na crítica especializada sobre a necessidade de elaborar uma estética baseada na cultura, história e temáticas nacionais.

Dos objetivos políticos ao comportamento social, passando pela construção da paisagem urbana, coube ao cinema produzido sobre a capital paulista simular, por meio das imagens em movimento, a ideia da cidade moderna e civilizada. Mas essas representações não estavam restritas à capital paulista. Ir ao cinema era observar e compartilhar novas ou desconhecidas imagens de outras cidades ocidentais, que buscavam ingressar no novo século (XX), enquanto lugares da Modernidade. (MACHADO: 1989, p.2-47)

No caso de São Paulo, o cinema do período silencioso, inicialmente, privilegiou fatos do cotidiano, festividades e cerimônias em torno de autoridades públicas, entre outros aspectos. Logo em seguida, alguns cinegrafistas²⁴⁶ perceberam a tentativa do poder público de modernizar e tornar exuberante algumas regiões da cidade. Esse aspecto, portanto, passou a ser registrado pelas câmeras cinematográficas com a finalidade de identificar as transformações pelas quais passava o espaço urbano, da mesma forma que outros cinegrafistas faziam em diversas partes do mundo.

Os anos de 1930-1940 foram imprescindíveis para conhecer, por meio do cinema, algumas das representações elaboradas sobre a cidade de São Paulo. Este trabalho procurou compreender de que maneira diferentes filmes auxiliaram na propaganda governamental, evidenciando determinados projetos políticos e culturais sobre a capital paulista.

Os filmes *naturais*, *posados*, *atualidades*, *cinējornais* e *documentários* ressurgiram nos trabalhos acadêmicos, a partir do final do século XX. O incentivo e a ampliação das pesquisas foram possíveis, graças às novas problemáticas apresentadas com base em fragmentos, textos e depoimentos desse período. Mas, mesmo esses aspectos ainda eram limitados para entender a complexidade do período em que o

²⁴⁶ A exemplo dos filmes **PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO, de 1927**, de Hikoma Udihara e **SÃO PAULO: SINFONIA DA METRÓPOLE**, de 1929, dirigido por Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny.

cinema de São Paulo teria parado, segundo alguns historiadores e críticos. Infelizmente, o historiador contemporâneo só consegue se debruçar sobre uma ínfima parte dos filmes desse período, após o processo de recuperação e restauro daqueles que estavam sob a guarda do Estado ou nas mãos de particulares.

Nesta pesquisa, houve um foco de trabalho nas produções (aquelas que sobreviveram) da *Rossi Filmes e Rossi-Rex Filmes*, encomendadas e destinadas à propaganda institucional da Prefeitura Municipal de São Paulo, entre o final da década de 1920 e início dos anos de 1940.

No caso dos filmes paulistanos de 1940, particularmente aqueles produzidos pelo poder público, o interesse foi retomado a partir da redescoberta da intensa produção do cinegrafista Benedito Junqueira Duarte. Parte considerável de seus filmes, realizados durante a gestão Prestes Maia (1938-1945), foi apresentado e aqui analisado.

Enquanto isso, as lentes dos cinegrafistas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) realizaram centenas de edições do *Cine Jornal Brasileiro*, colaborando para a divulgação da imagem do presidente Getúlio Vargas em todo o país. Propagandeava-se a necessidade de uma grande “Marcha” de redescoberta do Brasil, em direção às regiões desconhecidas. Mas o ponto de partida não era mais a cidade de São Paulo, conforme os filmes institucionais paulistas pregavam, retomando o bandeirismo. No *cinejornal* federal do DIP, a cidade era representada a partir daquilo que poderia contribuir para o desenvolvimento da nação: as suas indústrias.

Por outro lado, uma importante produção externa sobre o Brasil precisou ser abordada. Durante a Segunda Guerra Mundial, cinegrafistas norte-americanos estavam embalados para contribuir com os esforços da política da boa vizinhança. Filmes *yankees* com motivos brasileiros foram realizados às dezenas neste período. Durante as filmagens, várias representações foram sendo construídas por esses cinegrafistas, não só do Brasil ou de São Paulo, mas da própria mobilização de guerra do continente americano.

O Estado Novo não encomendou a maioria desses filmes norte-americanos sobre o Brasil, pois entendia que não precisava de encomendas externas para abordar aspectos de uma nacionalidade ainda em construção. Coube aos estúdios de *Hollywood*, aos departamentos norte-americanos que atuavam no Brasil e aos cinegrafistas filmarem e montarem produções (ficcionais ou não) que revelassem os mais diversos aspectos de diversas regiões do Brasil. Mas as imagens precisavam passar pelo crivo do governo brasileiro. O patrulhamento e a censura, durante as filmagens e após o

lançamento, não deixaram de ser exercidos, como foi visto no filme **SÃO PAULO** de 1944, filmado por Gregg Toland e montado por John Ford.

Mesmo em meio ao caráter oficial, os cinegrafistas analisados escolheram os melhores ângulos e souberam discernir sobre os objetivos ali determinados. Eles omitiram determinadas contradições, inclusive para destacar na tela do cinema a ausência e causar o estranhamento. Mas ele não tinha controle sobre a voz em *off* que atuava para condicionar a narrativa dos filmes institucionais ao discurso que propagandeava a verdade oficial do Estado.

A tese foi orientada para a escrita de uma história do cinema institucional sobre a cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. Os filmes, encomendados a cinegrafistas e produzidos pelo Estado, construíram um repertório de imagens que se cristalizaria durante muito tempo sobre São Paulo. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento salientou que essas imagens marcariam a história da cidade, devido ao aumento vertiginoso dos *“sinais da modernização urbana ou a sua falta, captando a vida presente em um momento do tempo”*.²⁴⁷ Os filmes representaram, portanto um referencial para entender a modificação contínua do espaço urbano e das sociabilidades na capital paulista, ao mesmo tempo em que forneceram um modelo ótico de como observar a cidade, suas paisagens e seu povo.

Partiu-se dos olhares do cinegrafista nacional e estrangeiro para identificar os diferentes pontos de vista, que estavam imersos em referenciais culturais diversos. Procurou-se seguir os rastros sociais desses cinegrafistas. A análise do *saber-fazer* desses sujeitos auxiliou na construção do objeto de pesquisa, bem como no entendimento das relações entre homens do cinema, crítica e governo. Tanto os poetas do “Modernismo de 22”, que analisavam ou produziam cinema, quanto os cinegrafistas imigrantes que viviam das encomendas do cinema, foram “modernistas” em suas práticas. Parafraseando Francisco Foot Hardman²⁴⁸, eles projetaram “cidades e esperanças” por meio de seus filmes, pois atuaram, em meio a um período de incertezas, sobre os rumos da cinematografia brasileira, inventando modos e técnicas de filmar, negociando e propondo meios para burlar as dificuldades. Após a ascensão dos grandes estúdios paulistas, a experiência, os filmes e o legado dos *cavadores, modernistas e funcionários públicos*, foram condenados ao esquecimento. Pelo menos até serem

²⁴⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. Rev. Bras. Hist. v. 27, n.53, São Paulo jan./jun. 2007, p. 22.

²⁴⁸ (HARDMAN: 1992, p. 304)

redescobertos, a partir de pesquisas como a de Maria Rita Galvão (sobre o período silencioso em São Paulo), José Inácio de Melo Souza (catalogação e análise de edições do *Cine Jornal Brasileiro*), Rubens Machado Jr. e Afrânio Catani (B. J. Duarte, a análise dos filmes e críticas cinematográficas, respectivamente).

Esta tese também é parte desse esforço. Retomaram-se algumas dessas experiências inovadoras de pesquisa, associando à problemática em torno da produção fílmica desenvolvida sobre a cidade de São Paulo do ponto de vista institucional. A tarefa de capturar este processo não foi fácil, diante da precária ou total ausência de documentação sobre esses filmes.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho com as fontes procurou a todo instante seguir os percursos do chamado período silencioso e da década de 1940. É importante destacar as dificuldades em relação às fontes que poderiam amparar esses filmes. Identificou-se nos diferentes discursos relacionados a produção fílmica, ou seja, nas críticas de cinema, relatórios oficiais (quando localizados), fotos, memórias, entrevistas e outras fontes, o modo como os sujeitos relataram experiências e compartilharam publicamente de opiniões. Mas a abordagem procurou distinguir as falas das imagens expressas nos discursos controversos sobre o processo que envolveu a encomenda ou realização de um filme para o poder público.

Às vezes, havia um perceptível desencontro das representações do Estado e os filmes. Eis um exemplo: o governo municipal de Prestes Maia precisava destacar imagens fotogênicas da cidade por meio da fotografia e dos filmes produzidos pelo Departamento de Cultura. B. J. Duarte, técnico de iconografia do Departamento, tinha clareza desses objetivos, mas observava em São Paulo uma cidade em meio à redefinição urbanística, que emanava exclusões e dissonâncias desse processo. B. J. Duarte, exceto pelo filme **HABITAÇÃO ECONÔMICA** (1941), não chegou a elaborar imagens diretas dessa exclusão. Mas, com o uso de sua câmera e montagem, foi possível identificar em outros filmes as paisagens modificadas no tempo, que se chocavam com o discurso de intervenção urbana.

Este trabalho chama atenção para um período da história do cinema brasileiro que está desaparecendo. Não porque esteja escondido em algum lugar e vai ressurgir. Mas porque, durante sua produção, as formas de guardar, preservar e conservar eram precárias. A maior parte dessa produção foi perdida em incêndios (em espaços particulares ou públicos) ou foi arrasada com a chamada “síndrome do vinagre”, que é a

deterioração da película, cuja base é de acetato. Esse processo libera um odor de vinagre e rapidamente pode gerar o encolhimento ou a destruição do filme.

Mesmo assim, muitos filmes desse período foram visionados, descritos, mas não foram analisados, sequer constam na listagem desse trabalho. Fica aqui o indicativo para a discussão dessas produções. Sugere-se, por exemplo, os filmes *não ficcionais* que discutem as relações entre campo e cidade, as instituições científicas, as escolas, entre outros que apontam elementos sociais e políticos do período estudado.

A tese registrou os aspectos que a problemática conseguiu abranger, mediante a documentação analisada e confrontada, visto que o trabalho do historiador não se propõe a conclusões, nem tampouco se dispõe a fechamentos. Apresentou-se o resultado de uma difícil pesquisa arqueológica do cinema paulista e dos filmes que produziram imagens sobre São Paulo. Buscou-se, nas mudanças do tempo e do espaço, apontar para problemas e lapsos identificados nos filmes, mas que, no fundo, continuam localizados nas preocupações do próprio presente.

REFERÊNCIAS

TIPOLOGIA DAS FONTES

FILMOGRAFIA COMENTADA:

9 DE JULHO (Brasil, 1935, Garnier Filmes)

A MANIFESTAÇÃO DAS CLASSES CONSERVADORAS DE S. PAULO, AO PREFEITO FÁBIO PRADO, POR OCASIÃO DE SEU REGRESSO DA REPÚBLICA ARGENTINA (Brasil, 1936, Rossi filmes)

À PROPOS DE NICE, (França, 1930, Jean Vigo)

A SOCIEDADE ANONYMA FABRICA VOTORANTIM
(Brasil, 1922, Rossi Filmes)

ACABARAM-SE OS OTÁRIOS (Brasil, 1929, Victor del Picchia)

ADMINISTRAÇÃO PIRES DO RIO (Brasil, 1926-1929, Rossi Filmes)

ALGUMAS DAS REALIZAÇÕES EM OBRAS PÚBLICAS PELA ADMINISTRAÇÃO FÁBIO PRADO NA PREFEITURA DE SÃO PAULO
(Brasil, 1937, Rossi Filmes)

ALVORADA DE GLÓRIA (Brasil, 1931, Victor del Picchia; Menotti del Picchia),

ÀS ARMAS (Brasil, 1930, Garnier, Joaquim; Ferraz, Plínio de Castro)

BERLIM, SINFONIA DE UMA METRÓPOLE (Alemanha, 1927, Walter Ruttmann),

BRAZIL GETS THE NEWS

(EUA, 1942, Departamento Interamericano/Rossi-Rex Filmes)

CARNAVAL DE 1936 (Brasil, 1935, Rossi-Rex Filmes)

CARNAVAL DE 1936-O MOMO VEM AÍ
(Brasil, 1936, Victor Filmes; Lima Barreto)

CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL (Brasil, 1922, Rossi filmes)

CINE JORNAL BRASILEIRO (Brasil, 1939-1945, várias edições, DIP)

COMO SE FAZ UM JORNAL (Brasil, 1935, Willian Gericke)

DENTE DE OURO (Brasil, 1923, Victor del Picchia; Menotti del Picchia)

DEPRAVAÇÃO (Brasil, 1926, Victor del Picchia; Luiz de Barros)

DO RIO A SÃO PAULO PARA CASAR, (Brasil, 1922, José Medina; Gilberto Rossi)

DOIS ANOS DE GOVERNO (Brasil, 1939, DEIP-SP)

ESTÁDIO MUNICIPAL (Brasil, 1940, Rossi-Rex Filmes)

HABITAÇÃO ECONÔMICA (Brasil, 1941, PMSP/B. J. Duarte)

JOIAS DA FLORESTA (Brasil, 1943, PMSP/B. J. Duarte)

JULHO DE 32 (Brasil, 1934, São Paulo Sonofilmes)

MESSALINA (Brasil, 1930, Vicctor Del Picchia)

METROPOLE DE ANCHIETA (Brasil, 1952, PMSP/B. J. Duarte)

METROPOLIS (Alemanha, 1927, Fritz Lang)

O CAÇADOR DE DIAMANTES (Brasil, 1933, Vitorio Capellaro)

O CANTO DA RAÇA (Brasil, 1943, José Medina)

O CRIME DA MALA (Brasil, 1928, Gilberto Rossi)

O HOMEM COM A CÂMERA (URSS, 1929, Dziga Vertov)

OBRAS DO HOSPITAL DE CLÍNICAS EM SÃO PAULO
(Brasil, 1938, Garnier Filmes)

ORQUÍDEAS DO BRASIL – ROMANCE DE UMA HÍBRIDA
(Brasil, 1939-1943, PMSP/ B. J. Duarte)

OS BANDEIRANTES (Brasil, 1940, INCE/Humberto Mauro)

PANORAMA DA CIDADE DE SÃO PAULO (Brasil, 1927, Hikoma Udihara)

PARIS ADORMECIDA (França, 1925, René Clair)

PARQUES E JARDINS DE SÃO PAULO (Brasil, 1941, PMSP/B. J. Duarte)

PARQUES INFANTIS DA CIDADE DE SÃO PAULO
(Brasil, 1954, PMSP/B. J. Duarte)

PARQUES INFANTIS DE SÃO PAULO (Brasil, 1937, PMSP/Rossi-Rex Filmes)

PEQUENAS CENAS DE UMA GRANDE CIDADE
(Brasil, 1944, PMSP/B. J. Duarte)

RELÍQUIAS HISTÓRICAS DE SÃO PAULO (Brasil, 1939, PMSP/B. J. Duarte)

RETIFICAÇÃO DO RIO TIETÊ (Brasil, 1940, PMSP/B. J. Duarte)

REVOLUÇÃO DE 1932 (Brasil, 1932, João Baptista Groff)

ROSSI ATUALIDADES n. 158 (Brasil, 1928, Rossi Filmes)

SÃO PAULO (Brasil, 1944, Departamento interamericano/PMSP)

SÃO PAULO DE 32: GLORIFICAÇÃO (Brasil, 1934)

SÃO PAULO DE ONTEM E SÃO PAULO DE HOJE
(Brasil, 1943, PMSP, B. J. Duarte)

SÃO PAULO EM 24 HORAS (Brasil, 1934, Rossi-Rex filmes)

SÃO PAULO, SINFONIA DA METROPOLE
(Brasil, 1929, Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny)

TESOURO PERDIDO (Brasil, 1927, Humberto Mauro)

TRANSPLANTE CARDÍACO HUMANO (Brasil, 1968, B. J. Duarte)

VIAGEM EM REDOR DE SÃO PAULO (Brasil, 1943-1944, PMSP/ B. J. Duarte)

VÍCIO E BELEZA (Brasil, 1926, Vicctor Del Picchia)

VISITANDO SÃO PAULO (Brasil, 1942, Humberto Mauro INCE)

Depoimento Oral

Depoimento Oral de Benedito Junqueira Duarte ao Museu da Imagem e do Som – MIS-SP, tendo como entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Máximo Barro e Hans Gunter Flieg, maio de 1981.

PERIÓDICOS

Edições diversas

A Gazeta (SP)

A Scena Muda (RJ)

Anais do Museu Paulista (SP)

Cinearte (RJ)

Cinearte, (RJ)

Cultura Política (RJ)

Diário da Noite (SP)

Folha da Manhã (SP)

Folha da Noite (SP)

Folha da Tarde (SP)

Klaxon, (SP)

O Cruzeiro (RJ)

O Dia (SP)

O Estado de São Paulo (SP)

Revista de Educação Física, (RJ)

Revista do Arquivo Municipal (SP)

Revista Nosso Século, (SP)

The Nacional Geographic, (EUA)

FOTOGRAFIAS:

Fotos de B.J. Duarte:

Consultadas e reproduzidas do livro DUARTE, Benedito Junqueira. O caçador de imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Fotografias de Militão

Consultadas e reproduzidas do livro TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. 3 ed. São Paulo: Cosac e Naify. Duas Cidades, 2004.

1. Largo de São Francisco. Foto de Militão Augusto de Azevedo, 1862.

Gravura Pathé Baby

Imagem de Antônio Paim Vieira, consultada e reproduzida do livro de Antônio de Alcântara Machado, reproduzida da edição fac-similar do livro *Pathé Baby*, 1926.

Fotos de Getúlio Vargas

Consultadas e reproduzidas do site www.cpdoc.fgv.br

FOTOGRAMAS

Consultados, adquiridos ou cedidos junto a Fundação Cinemateca Brasileira.

Documentos do Arquivo CPDOC/FGV – Rio de Janeiro.

Arquivo Gustavo Capanema. GC 34.09.22.

Arquivo Oswaldo Aranha. AO

Arquivo IAA. Relatório *The Fouding of the CIAA*.

LEGISLAÇÃO

Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932.

Decretos n. 21.111 e 21.240 de 1934

Decreto n. 1.949 de 1939

SITES CONSULTADOS

<www.itsalltrue.com.br/2010>

<www.cinedia.com.br>

<www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/lenoticia.php?id=97439&c=15>

<<http://flaviovillaca.arq.br/pdf/sinop93.pdf>>

<www.cinemateca.org.br>

<www.cpdoc.fgv.br>

<www.biblioteca.presidencia.gov.br>

<www.archive.org/details/BrazilGe1942>

<www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/materia01>

<www.paulistano.org.br/historia.html>

<<http://bijmlobato.blogspot.com/search/label/Clique%20aqui>>

TEXTOS DE ÉPOCA:

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes. **Cinema contra cinema**: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

AMERICANO, Jorge. **São Paulo naquele tempo** (1895-1915). São Paulo: Saraiva, 1957.

ANDRADE, Oswaldo. **A estrela de absinto** (1 ed., 1927). Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1991.

CAPELLARO, Vitorio. **O caçador de diamantes**. In: Programa da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro. Realização Museu de Arte Moderna de São Paulo, fevereiro de 1954.

CATALOGO-*Programa dos festejos inaugurais do Estádio Municipal de São Paulo*, São Paulo, 27 de abril de 1940

DEL PICCHIA, Menotti. **A longa viagem**: 2ª etapa. São Paulo: Martins, Conselho Estadual de Cultura, 1972.

DUARTE. Benedito Junqueira. **Caçadores de imagens**. Nas trilhas do cinema brasileiro. Crônicas da memória vol 2. São Paulo: Massao-Ohno, 1982.

_____, **À luz fosca do dia nascente**. Crônicas da memória vol 1. Massao Ohno – Roswitha Kempf, 1982.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: Hucitec, 1977.

Folheto Rossi Atualidades. São Paulo, Impressão: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

FREITAS, A. Affonso de. **Tradições e Reminiscências de São Paulo**. 2ª edição ilustrada: São Paulo. Editora Martins, 1955

GOMES, Sales Paulo Emílio. Pesquisa histórica. **Crítica de Cinema no Suplemento literário**. vol. 1, ex. 1. Ed. de 17 de novembro de 1956. Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo.

LOBO, Mara (Patrícia Galvão). **Parque Industrial**. São Paulo: José Olympio, 2006.

MACHADO, Antônio de Alcantara. **Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China**. São Paulo: Livraria Martins, 1944

MAIA, Prestes. **Os Melhoramentos de São Paulo**. Plano Urbanístico. (1938-1945) São Paulo. Editora: Prefeitura Municipal de São Paulo. Vol. I. 1945.

MILLIET, Sérgio. **Poemas análogos**. São Paulo, Niccolini & Nogueira, 1927.

MIRANDA, Nicanor. “Lançamento da pedra fundamental do Estádio do Pacaembu.” *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 1936.

MIRANDA, Nicanor. **200 jogos infantis**. 14 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002

MORSE, Richard M. **Formação histórica de São Paulo**: de comunidade a metrópole. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970

OLIVEIRA, Armando de Salles. **Discursos**. São Paulo: Typografia Siqueira, 1935.

PRADO, Fábio. **A administração Fábio Prado na Prefeitura Municipal de São Paulo**. Entrevista concedida ao Jornal *O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Seção Gráfica da Prefeitura, 1936

PROGRAMA de melhoramentos públicos para a cidade de São Paulo. IBEC – International Basic Economy Corporation, Robert Moses. New York, Nov/1950

RICARDO, Cassiano. **A marcha para o oeste**: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil”. V. I e II, 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

RELATÓRIO do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) de São Paulo referente ao ano de 1943. Indústria Gráfica Siqueira. São Paulo, 1944.

RICARDO, Cassiano. **Pequeno ensaio da bandeirologia**, Rio de Janeiro. MEC, 1956.

ROSENFELD, Anatol; Fernandes, Nanci (orgs.). **Na Cinelândia paulistana**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

SERRANO, Jonathas; Venâncio FILHO, Francisco. **Cinema e Educação**. São Paulo: Melhoramentos, 1931

SCHMIDT, Afonso. **São Paulo de meus amores**. São Paulo: Paz e Terra, 2003

FOLHETO Rossi **Atualidades**. São Paulo, Impressão: Liceu de Artes e Ofícios, 1926.

VARGAS, Getúlio. **Diários**. Vol. II. Rio de Janeiro: Siciliano/FGV, 1995

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

ABREU, Berenice. **O Raid da Jangada São Pedro**. Pescadores, Estado Novo e a luta por direitos. Universidade Federal Fluminense. Departamento de história. Tese de Doutorado. 2007

ABUD, Kátia. **O sangue intemorato e as nobilíssimas tradições** (a construção de um símbolo paulista: o Bandeirante). Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas/ FFLCH, USP, São Paulo, 1985.

ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22**: A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. **O franciscano Ciccillo**. São Paulo: Pioneira, 1976

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. **Cinema em São Paulo**: hábitos e representações do público (anos 40/50 e 90). Dissertação de Mestrado. Departamento de Antropologia Social da FFLCH-SP. São Paulo, 1995.

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência Nacional. São Paulo: Ática, 1989.

ANTONACCI, Maria Antonieta. “Trabalho, cultura, educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, v. 10, dez. 1993.

ARANTES Neto, Antônio Augusto. **Paisagens paulistanas**: transformações do espaço público. Campinas, SP; São Paulo: Editora da UNICAMP: Imprensa Oficial, 2000

ARAÚJO, Vicente de Paula. **Salões, circos e cinemas de São Paulo**. São Paulo, Ed: Perspectiva, 1981

_____, **A Bela Época do cinema brasileiro**. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.

ARCHANGELO Rodrigo. **Um bandeirante nas telas de São Paulo**. O discurso Adhemarista em cinejornais (1947-1956). Dissertação de Mestrado. História Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AUDRÁ JÚNIOR, Mário. **Cinematográfica Maristela**: memórias de um produtor. São Paulo: Silver Hawk, 1997.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____,. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. Revista ALCEU - v.7 - n.14 - p. 17 a 30 - jan./jun. 2007

BASBAUM. Leôncio. **História sincera da República**, vol 2, 2 ed., São Paulo: Edições LB

BAZIN, André. **O que é o Cinema?** Tradução de Ana Moura, Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema:** ensaio sobre o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

_____. **Cineasta e imagens do povo.** São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. **Cinema brasileiro:** propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro.** 2 ed. São Paulo, Annablume, 2008

_____. **O autor no cinema.** São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política.** Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, Vol. I, 1985.

BERCITO, Sônia de Deus Rodrigues. **Nos tempos de Getúlio:** da revolução de 30 ao fim do Estado Novo. São Paulo: Atual, 1990

BILHARINHO, Guido. **Clássicos do Cinema Mudo.** Instituto Triangulino de Cultura. Uberaba: 2003

BORGES, Vavy Pacheco; COHEN, Ilka Stern. “A Cidade como palco: os movimentos armados de 1924, 1930 e 1932”. In: PORTA, Paula. (org.) **História da cidade de São Paulo.** A cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004

BRITES, Olga. “Crianças em São Paulo. Algumas experiências (anos 30/40 do século XX)”. In: DEAECTO, Marisa Midori (et al.) **São Paulo espaço e história.** São Paulo: LCTE Editora, 2008

CAMARGO, Ana Maria. (org.) **São Paulo, uma longa história.** São Paulo: CIEE, 2004.

CAMPELO, Taís. “Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema”. Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 57-76;

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. “População e sociedade em São Paulo no século XIX”. In: PORTA, Paula (Org.) **História da cidade de São Paulo:** a cidade no Império. v. 2 São Paulo: Paz e Terra, 2004

CAMPOS, Cândido Malta. **Os rumos da cidade:** urbanismo e modernização em São Paulo. São Paulo: Senac 2002

CAPELATO, Maria Helena R. **Os interpretes das luzes,** liberalismo e imprensa paulista, 1920-1945. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo-FFLCH. São Paulo: 1986.

- _____. **A imprensa na história do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988
- _____. **Multidões em cena**. Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.
- CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade**. São Paulo na década de 1930. Dissertação de mestrado em História Social. PUC-SP. 1999.
- CASTELO, Sander Cruz. **“O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969) e o terceiro cine**: entre o cinema de autor europeu e o cinema clássico hollywoodiano. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social), Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.
- CATANI, Afrânio M. “B. J. Duarte, cineasta e crítico de cinema paulista: breve trajetória”. *Comunicação & Política*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 106-121, 1995.
- _____, *A sombra da outra*. A Cinematográfica Maristela e o cinema industrial paulista nos anos 50. São Paulo: Panorama, 2002.
- CESARO, Caio Júlio. **Preservação e restauração cinematográficas no Brasil**: a restauração do acervo de Hikoma Udiara. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Tese de Doutorado. UNICAMP: Programa de Pós-Graduação em Multimeios, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense: 1983
- _____, **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2001.
- COHEN, Ilka Stern. “Vida política paulista nas décadas de 1920 e 1930: as revoluções de 1924 e 1932”. In: ODALIA, Nilo; CALDEIRA, João Ricardo de Castro (Orgs.). **História do estado de São Paulo**. A formação da unidade paulista, v. 2 República. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; UNESP, 2010
- COSTA E SILVA, Carolina da. **Álbum Parques Infantis como objeto cultural**. São Paulo (1937). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2008.
- CRUZ, Heloisa de Faria. “A cidade do reclame: propaganda e periodismo em São Paulo: 1890/1915”. *Revista Projeto História*. Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, EDUC, n.13, 1996.
- _____, Heloísa de Faria. **São Paulo em Revista**: Catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana.1870-1930. São Paulo, 1997.
- CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo, Geração Editorial/Edusp, 2000.

D'ARAÚJO, Maria Celina. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DE PAULA, Jeziel. **1932: imagens construindo a história**. Campinas/Piracicaba: Editora da UNICAMP/Editora UNIMEP, 1998. (Coleção Tempo & História; v. 7)

DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo: (1880-1945)**; trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/Universidade de S. Paulo, 1971

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1995

DINES, Alberto e outros. **Histórias e poder**. Vol. I: Militares, Igreja e Sociedade Civil. São Paulo: Ed. 34, 2000

DUARTE, Benedito Junqueira. **O caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ELLA Shohat; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac e Naify, 2006

FERREIRA, João Fernando. **A construção do Pacaembu**. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2008.

FERREIRA, Jorge (Org.). **O populismo e sua história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1992.

FILMOGRAFIA Brasileira. Rio de Janeiro: Embrafilme, fasc. 2, jan. 1985.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. **A arqueologia do saber**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997

FRACCAROLI, Lenyra Camargo. “Biblioteca Infantil do Departamento Municipal de Cultura”, Revista do Arquivo Municipal. Ano VI, volume LXIV, publicação do Departamento de Cultura de São Paulo.

FRAGA, E. K. C.; ROQUE, Z. S. S. Anchieta, mito fundador de São José dos Campos: possibilidade de pesquisa e de interpretação. In: PAPALI, Maria Aparecida. (Org.). **São José dos Campos: de aldeia a Cidade**. 1ª ed. São Paulo: Intergraf, 2010, v. III

FREIRE. Rafael de Luna (org.) Nas trilhas do cinema brasileiro. “Introdução”. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009.

FRENCH, John D. “Proclamando leis, metendo o pau e lutando por direitos”. In: HUNOLD, Lara Silvia; MENDONÇA, Joseli Maria Nunes. (Orgs.) **Direitos e Justiça**

no Brasil: ensaios de história social. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. **Crônica do Cinema Paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

_____. **Burguesia e Cinema:** o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme: 1981.

GAMA, Lúcia Helena. **Nos bares da vida**. Produção cultural e sociabilidade em São Paulo: 1940-1950. São Paulo: SENAC, 1998.

GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007.

GUIMARÃES, Manoel Salgado, “Nação e civilização nos trópicos”, in *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.º 1, 1988;

GUIMARÃES, Lucia M. Paschoal, “Francisco Adolfo de Varnhagen. *História geral do Brasil*”, In: MOTA, Lourenço Dantas. **Introdução ao Brasil**. Um banquete no Trópico. São Paulo: SENAC, 1999-2000

GOMES, Ângela de Castro (et al.) **Regionalismo e centralização política**. Partidos e Constituinte nos anos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMES, Ângela de Castro. **A Invenção do Trabalho**. 3ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2005.

GOMES, Sales Paulo Emílio. **Trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Sales. **70 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Expressão e Cultura S/A., 1966

GOULART, Silvana. **Sob a verdade oficial**. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo. Editora Marco Zero: 1990.

HALL, Michael. “Imigrantes na cidade de São Paulo” In: PORTA, Paula (Org.) **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004

_____, “O movimento operário na cidade de São Paulo: 1890-1954” In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo:** a cidade na primeira metade do século XX, v. 3 São Paulo: Paz e Terra, 2004

HANSEN, Miriam Bratu. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos modernistas”. In: NOVAES, Adauto. (org) **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HAYASHI, Marli Guimarães. **A gênese do Ademarismo** (1938-1941). Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, 1996.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**; trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IACOCCA, Angelo. **Conjunto Nacional: a conquista da Paulista**. São Paulo: IACOCCA 2004.

JORGE, Janes. **Tietê: o rio que a cidade perdeu. São Paulo 1890-1940**. São Paulo: Alameda, 2006

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2009

KHOURY, Yara Aun. **As greves de 1917 em São Paulo e o processo de organização proletária**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole; um século de fotografia em São Paulo (1850-1950). In: PORTA, Paula. **História da cidade de São Paulo: a cidade no Império**, v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Tradução Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1988.

LACERDA, Aline Lopes de. A “Obra Getuliana” ou como as imagens comemoram o regime”. Revista *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 7, 1994

LAMAS, J. M. R. G. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1993.

LAMBERT, Jacques. **Os dois Brasis**. 9 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

LEHMKUHL, Luciene. **Entre a tradição e a Modernidade: o café e a imagem do Brasil na Exposição do Mundo Português**. Florianópolis: UFSC, 2002 (Tese de Doutorado).

LIMA, Gláucia A. Ribeiro. **Filmar o mundo, projetar São Paulo: crônicas de Antônio Alcântara Machado. (1925-1935)**. PUC-SP, Dissertação de Mestrado, 2001.

LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (Orgs.) **Antropologia brasileira. Ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade - a razão urbana à de consumo - álbuns de São Paulo (1887-1954)**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1997.

LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Caravana Farkas**: itinerários do documentário brasileiro. Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Tese de Doutorado. 2006

_____. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 28, nº 55, p. 19-40, 2008.

MACHADO Jr., Rubens. **São Paulo em movimento**. A representação cinematográfica da metrópole nos anos 20. (Dissertação de Mestrado), mimeo. Escola de Comunicação e Artes/USP, 1989

_____. “O cinema paulistano e os ciclos regionais. Sul-sudeste (1912-1933).” In: RAMOS, Fernão (Org.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1987.

_____. “São Paulo e o seu cinema: para uma história das manifestações cinematográficas paulistanas (1889-1954) In: PORTA, Paula (Org.) **História da cidade de São Paulo**, v. 2: a cidade no Império”. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

ROCHA, Luís Alberto. V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio**: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”. São Paulo: EDUC, 1998

MAKINO, Miyoko. “Ornamentação do Museu Paulista para o Primeiro Centenário: construção de identidade nacional na década de 1920”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 167-195 (2002-2003).

MARANHÃO, Ricardo. **Um retrato no jornal**. A história de São Paulo na Imprensa Oficial (1891-1994) São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1994.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) **História da Vida privada no Brasil**, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Editora UFRJ, 2008.

MESQUITA, Silvana Queiroz Nery. **A Política Cultural norte-americana no Brasil**: o caso do OCIAA e o papel das Seleções Reader’s Digest 1940-1946. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Mestrado em História das Relações Internacionais. Rio de Janeiro, 2002,

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, José. G. V. “Música popular na cidade de São Paulo no início do século XX”. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida (Org.). **São Paulo, uma longa história**. 1 ed. São Paulo: CIEE/Academia Paulista de História, 2004.

MORETTIN, Eduardo. **Cinema e história, uma análise do filme os Bandeirantes**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA, 1994.

_____. **Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro**. (Tese de Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo-ECA, 2001

_____. **Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso**. In: Revista Brasileira de História. 25 (49): 125 – 152, jan. – jul. 2005.

_____. O cinema e a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 8 (13): 189 – 201, 2006

MOTA, Carlos Guilherme. São Paulo: exercício de memória. In: *Estudos Avançados*. 17 (48), 2003.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz 100 anos**. A questão nacional no centenário da independência. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1992.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**. A penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MÜLLER, Angélica. **A resistência do movimento estudantil brasileiro e o retorno da UNE à cena pública**. (Tese de Doutorado) São Paulo: Universidade de São Paulo/FFLCH e ao Centre d’Histoire Sociale du XXème Siècle de l’Université de Paris I, 2010

NEGREIROS, P. J. L. de C. “Futebol nos anos 1930 e 1940: construindo a identidade nacional”. *Revista de História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 39, p. 121-151, 2003. Editora UFPR

NEHRING, Marta Moraes. **São Paulo no cinema: a representação da cidade nos anos de 1960**. Ciências da Comunicação/ECA, USP. Tese de Doutorado. 2007.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Por um inventário dos sentidos**. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário. São Paulo: HUCITEC; FAPESP, 2005

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933-1955)**. Tese de Doutorado em História Social, FFLCH-USP, 2008.

PEROSA, Lilian Maria Farias de Lima. **A hora do clique**: análise do programa de rádio “Voz do Brasil” da Velha à Nova República. São Paulo: AnnaBlume; ECA-SP, 1995

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. *Revista Brasileira de História*.v.27,n.53,São Paulo,jan./jun. 2007

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbe industrializada: o modernismo e a pauliceia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, vol. 21, nº 42, 2001

_____. **Encantos e dissonâncias da modernidade**: urbanização, cinema e literatura em São Paulo, 1920-1930. Tese de livre docência. Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas/ FFLCH, USP, São Paulo, 2002.

QUEIROZ, Suely. “Política e poder público na cidade de São Paulo”. In: PORTA, Paula (Org.) **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX. v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985

RAMOS, Fernão, MIRANDA, Luiz Felipe. (Orgs). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

RÊGO, Daniela Domingues Leão. **Imagem e Política**: estudo sobre o Cine Jornal Brasileiro. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, 2007

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo, Cosac e Naify, 2003.

ROLNIK, Raquel. **A Cidade e a lei**. Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo. Studio Nobel; Fapesp, São Paulo, 1997

_____. “Lei e política: a construção dos territórios urbanos”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, EDUC, n.18, 1999.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922 -1931) São Paulo; Annablume, 2003.

SAMUEL, Raphaël. “Teatro de memória”. *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento da PUC-SP. São Paulo, n. 14, fev.1997

SANT'ANNA, Denise B. **O prazer justificado**: História e lazer. São Paulo, 1969/1979. São Paulo: Marco Zero/MCT-CNPq, 1994

_____. São Paulo das águas. Tese de Livre docência. Departamento de História da Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004

SANTOS, Antonio Carlos Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)**. São Paulo: Ana Blume, 1998.

SANTOS, Márcia Juliana. **It's All True e a construção das imagens do Brasil (1942-93)**. Dissertação de Mestrado. História Social. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

STAM, Robert. "The Structuring Absences of Silent Cinema, 1898-1929", **Tropical Multiculturalism: a comparative History of race in Brazilian cinema & culture**. Duke University Press, Durham and London, 1997.

SÁVIO, Marco Antônio Cornacioni. **A modernidade sobre rodas: tecnologia automotiva, cultura e sociedade**. São Paulo: EDUC, 2002

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. História com Pedagogia: a contribuição da obra de Jonathas Serrano na construção do código disciplinar da História no Brasil. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 48, 2004.

SCHPUN, Monica Raiza. Luzes e sombras da cidade (São Paulo na obra de Mário de Andrade) *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 46, p. 24

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2004,

_____. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 25, nº 49, p. 153-174 – 2005.

SCHWARCZ, Lilia M. Os guardiões da nossa história oficial. Os institutos históricos e geográficos brasileiros, *Série História das Ciências Sociais*, São Paulo, Idesp, 1989;

_____. "Sobre uma certa identidade paulista". In: CAMARGO, Ana Maria. (Org.) **São Paulo, uma viagem no tempo**. São Paulo: CIEE, 2005.

SCHWARTZMAN, Simon (Org.) **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000

_____. **Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil**. Brasília: Ministério de Ciência e Tecnologia, 2001.

SEGAWA, Hugo. “São Paulo, veios e fluxos”. In: PORTA, Paula (Org.). **História da cidade de São Paulo**: a cidade na primeira metade do século XX, v. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “A cidade-vertigem e o urbanismo inflacionário. Incursões na entropia paulista”. In: CAMARGO, Ana Maria (Org.). **São Paulo**: uma viagem no tempo. São Paulo, CIEE, 2005.

_____. História da Vida Privada no Brasil. Vol III. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Márcia Regina Barros da. O processo de urbanização paulista: a medicina e o crescimento da cidade moderna. Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53

SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**: curta e media metragem. São Bernardo do Campo, SP: Edição do Autor, 2006

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

_____. “A contribuição da cota de tela no cinema brasileiro”. Revista *O público e o privado*. Número 14 - Julho/Dezembro – 2009

SKLAR, Robert. **História social do cinema norte-americano**. São Paulo: Cultrix, 1978

SOUZA, Carlos Roberto de. “Cinema em Tempos de Capanema”. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema**: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

_____. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de Doutorado. Departamento de Cinema, Televisão e Rádio. Escola de Comunicação e Artes/ECA, USP. 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. **A ação e o imaginário de uma ditadura**: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, 1990

_____. **O Estado contra os meios de comunicação** (1889-1945). São Paulo: Fapesp; Annablume, 2003.

_____. “Trabalhando com cinejornais relato de uma experiência”. In: História: Questões & Debates. Curitiba, Ed. UFPR, 20 (38) jan./jun. 2003

_____. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004;

- TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. 3 ed. São Paulo: Cosac e Naify. Duas Cidades, 2004.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo, UNESP, 2001.
- TOMAIM, Cassio S. **Janela da Alma: Cinejornal e Estado Novo - fragmentos de um discurso totalitário**. Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2004
- _____. **Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário**. Tese de doutorado em História Social pela Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista, (Unesp), 2008
- TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TRUBILIANO, Carlos Alexandre Barros; Carlos Martins Junior. “A Marcha para o Oeste de Cassiano Ricardo: um itinerário para a nação”. Anais do XI Encontro Regional da Associação Nacional de História – ANPUH/PR Patrimônio Histórico no Século XXI, maio de 2008.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro, 1959, p. 116.
- MORAES, Vinícius. **O cinema de meus olhos**. Introdução, organização e notas: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras; Cinemateca Brasileira, 1991
- WAINBERG, Jacques A. A voz de Deus: um estudo da narração de cinejornais em tempos de guerra – a persuasão audiovisual de um povo. INTERCOM – Revista Brasileira de Comunicação. São Paulo, vol. XV, n. 2, p.144-166, jul/dez 1992.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro. Editora: Zahar 1979.
- _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- XAVIER, Ismael. **Sétima arte: um culto moderno, o idealismo estético e o cinema**. São Paulo, 1978.