

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

“O MAIOR DRAMA NACIONALISTA DO BRASIL”:

PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO DE *INCONFIDÊNCIA*

*MINEIRA* (CARMEN SANTOS, 1936-1948)

Niterói

2020



LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

**“O MAIOR DRAMA NACIONALISTA DO BRASIL”:** produção, recepção  
e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948)

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARINA CAVALCANTI TEDESCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, linha de pesquisa Histórias e Políticas, da Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Niterói

2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

C117? Cabrera, Livia Maria Gonçalves  
?O maior drama nacionalista do Brasil?: : produção,  
recepção e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen  
Santos, 1948) / Livia Maria Gonçalves Cabrera ; Marina  
Cavalcanti Tedesco, orientadora. Niterói, 2020.  
344 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2020.m.35152844869>

1. Cinema brasileiro. 2. História do Brasil. 3.  
Inconfidência Mineira, 1789. 4. Produção intelectual. I.  
Tedesco, Marina Cavalcanti, orientadora. II. Universidade  
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.  
III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda LÍVIA MARIA  
GONÇALVES CABRERA, na forma em que se  
segue:

Aos 11 dias do mês de setembro de dois mil e vinte, às 14:30 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco – Universidade Federal Fluminense (orientadora), João Luiz Vieira – Universidade Federal Fluminense, Ana Pessoa – Fundação Casa de Rui Barbosa. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"O MAIOR DRAMA NACIONALISTA DO BRASIL": PRODUÇÃO, RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO DE INCONFIDÊNCIA MINEIRA (CARMEN SANTOS, 1936-1948)**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca ressalta a qualidade da articulação entre contexto social e atividade cinematográfica e a questão feminina no Brasil, que resultou em uma dissertação consistente e que traz novas possibilidades para pensar Carmen Santos e sua importância para o cinema brasileiro. Aponta, ainda, as muitas possibilidades de desenvolvimentos futuros da dissertação e a necessidade de publicar seus resultados.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA ( X ) NÃO APROVADA ( ).

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Marina Cavalcanti Tedesco – Universidade Federal Fluminense (Orientadora)

João Luiz Vieira – Universidade Federal Fluminense

Ana Pessoa – Fundação Casa de Rui Barbosa

## AGRADECIMENTO

A experiência de realização do mestrado se enfiou na minha vida e, por causa dela, eu fui me enfiando na vida de muitas pessoas e de muitos arquivos. Agradeço a Ana Pessoa e ao João Luiz Vieira, pela imensa generosidade em dividir seus conhecimentos, pelas maravilhosas conversas-orientações e por terem aceitado participar da banca de defesa ao mesmo tempo em que todos enfrentamos um triste ano pandêmico. A minha orientadora Nina, pela compreensão, paciência e por me mostrar caminhos quando eu estava perdida.

Não posso deixar de agradecer a outros pesquisadores que contribuíram muito para essa pesquisa: Rafael de Luna Freire, Tunico Amâncio, Carlos Roberto de Souza, Hernani Heffner, Pedro Butcher, Luciana Corrêa de Araújo, Luís Alberto Rocha Melo, Alice Gonzaga e muitos outros. Também aos funcionários que me atenderam na Cinemateca Brasileira, na Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, no Museu de Imagem e Som do Rio de Janeiro, no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro e no Arquivo Mário Peixoto.

Agradeço aos meus colegas de trabalho e chefes, primeiramente da Universidade Federal de São Carlos, por terem me empurrado nessa mudança doida e já longínqua para Niterói. Aos colegas da Agência Nacional de Cinema, com quem aprendi muito e, juntos, atravessamos o início da turbulência política. Em meio ao retrocesso da política cinematográfica brasileira, o convívio diário com eles faz uma tremenda falta, mas instiga em não desistir do debate e da luta. Aos colegas e chefes da Universidade Federal Fluminense por me receberem tão bem, pelo estímulo e por serem pacientes com as minhas ausências. Em especial, à minha equipe, com quem estou aprendendo muito nessa grande aventura chamada Cine Arte UFF.

Aos amigos que fiz durante esses os cinco mais seis anos de graduações e que sempre me proporcionam encontros indescritíveis e prazerosos. Aos amigos de quase uma vida toda por aguentaram os meus dramas de coração aberto, me acompanharem nas minhas aventuras quase sempre sem questionar e me receberem em suas casas. Aos colegas do PPGCine, pela parceria e ricas

discussões. Ao Eduardo, Andreza, Danilo, Sancler e Ryan pelas críticas especializadas.

Ao meu pai e meu irmão, por estarem ao meu lado me apoiando, e à minha mãe, Maria Helena, companheira de congressos, por absolutamente tudo.

À Cinemateca Brasileira e todos os seus trabalhadores.

“Algumas coisas acontecem porque foram cuidadosamente planejadas: duas pessoas se casam, alguém constrói um barco, uma pessoa escreve uma peça.  
Coisas que acontecem entre listas de convidados, letras miúdas e revisões.

E também existem as coisas que acontecem a despeito do nosso controle. Coisas que se enfiam na nossa vida. Coisas que simplesmente acontecem.

Coisas arbitrárias e opcionais que podem mudar sua vida e parecem não fazer nenhum sentido, coisas que precisam que a gente invente um sentido pra elas.

Muitas coisas...”

*(In on it, Daniel McIvor)*

## RESUMO

A dissertação analisa a série de reportagens nos periódicos brasileiros que trataram do filme *Inconfidência Mineira* (1948), dirigido, produzido e estrelado por Carmen Santos. O longa-metragem é considerado desaparecido, mas o grande volume de materiais jornalísticos permitiram reconstruir a produção, a recepção, a distribuição e a exibição da obra ao longo dos doze anos de trabalho, de 1936 a 1948. Os acontecimentos noticiados e comentados permitiram mapear as influências das ideias desenvolvimentistas acerca do cinema, o debate em torno do cinema educativo, os planos governamentais para a cultura cinematográfica e as forças econômicas que sufocavam e atrasavam o crescimento do Cinema Brasileiro.

Palavras chave: História do Cinema Brasileiro; Carmen Santos; Estúdios Brasil Vita Filme; Imprensa Brasileira

## ABSTRACT

The dissertation analyses the series of reports in Brazilian periodicals that wrote about the filme *Inconfidência Mineira* (1948), directed, produced and starring Carmen Santos. The feature filme is considered disappeared, but the large volume of journalistic materials allowed to reconstruct the production, reception, distribution and exhibition of the work over the twelve years of work, from 1936 to 1948. The events reported and commented allowed to map the influences of developmental ideas about cinema industry, the debate around educational cinema, the government plans for cinematographic culture and the economic forces that asphyxiated and delayed the growth of Brazilian Cinema.

Key words: Brazilian Cinema History; Carmen Santos; Brasil Vita Filme; Brazilian press



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Carmen Santos e Cleo de Verberena. Cinearte, Rio de Janeiro, 06. abr. 1932, p. 7. ....	19
Figura 2 - Assinatura do Decreto 21.240/1932. Fotografia publicada em Introdução ao Cinema Brasileiro (1959) .....	58
Figura 3 - Homenagem da A.C.P.B. ao Interventor do Distrito Federal, Pedro Ernesto, em 1934. Fotografia publicada no livro Gonzaga por ele mesmo (1988) .....	58
Figura 4 - Frame de Argila (1942) .....	69
Figura 5 - As instalações da Brasil Vita Filme. Cinearte, 15 jan. 1939 .....	69
Figura 6 - Equipamentos da Brasil Vita Filme. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MISRJ. ....	71
Figura 7 - Folha de rosto do relatório da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. ....	76
Figura 8 - Logos da DFB. A esquerda anúncio publicado em Cine Repórter, s/d. A direita, croqui encontrado na Coleção Jurandyr Noronha, MIS/RJ. ....	77
Figura 9 - Carmen Santos e Antonia Marzullo em cena em Favela dos meus amores. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ. ....	84
Figura 10 - Cena de Cidade Mulher. Coleção Jurandyr Noronha, acervo MIS/RJ. ....	85
Figura 11 - Cartaz de Argila. Acervo Cinemateca MAM/RJ. ....	87
Figura 12 - Roquette Pinto (a direita), representante do INCE, acompanhado de Humberto Mauro e Carmen Santos em visita aos estúdios da Brasil Vita Filme. Coleção Jurandyr Noronha, acervo MIS/RJ. ....	88
Figura 13 - Ata da empresa aprovando o empréstimo. Diário oficial, dez. 1938. ....	94
Figura 14 - A repatriação das cinzas dos heróis da Inconfidência. Carioca, 02 jan. 1937 .....	107
Figura 15 - Carioca, 26 mar. 1937 .....	112
Figura 16 - O Cruzeiro, 20 mar. 1937 .....	112
Figura 17- Humberto Mauro, um representante do INCE, Affonso de Taunay e Carmen Santos. Acervo Cinemateca MAM. ....	117

Figura 18 - Paulo Barreto, Carmen Santos e Humberto Mauro nos estúdios da Brasil Vita Filme planejando detalhes de Inconfidência Mineira. O Estado de São Paulo, ago. 1938. Acervo Cinemateca MAM.....	122
Figura 19 - Berenice Seabra aparece como intérprete de Maria Ifigênia. Acervo da Cinemateca do MAM, set. 1938. ....	129
Figura 20 - Armando Louzada em aula de equitação, se preparando para interpretar Tiradentes. Cinearte, 15 jul. 1939.....	131
Figura 21 - Croquis de figurinos feitos por Wash Rodrigues. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.....	134
Figura 22 - Acima, Carmen e Wash Rodrigues. Embaixo, Watson Macedo trabalha com as maquetes. Recorte da edição de A Cena Muda, 19 set. 1939...138	
Figura 23 - Armando Louzada caracterizado como Tiradentes. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.....	140
Figura 24- Rodolfo Mayer caracterizado como Tiradentes. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.....	140
Figura 25 - Cinearte, 20 abr. 1940, p. 17-19. ....	144
Figura 26 - Francisco Braga e Corbiniano Villaça durante audição acompanhada pela revista Carioca. ....	145
Figura 27- Propaganda publicada em A Noite, 20 mai. 1940, p. 5. ....	146
Figura 28 - A Noite, 09 jul. 1940, p. 1. ....	147
Figura 29 - Carioca, 27 jul. 1940, p. 24.....	148
Figura 30 - Testes de dança para o concurso. Da coreografia foi realizado o curta "À procura de Marília" (1941). Cinearte, 15 set. 1940, p. 5.....	149
Figura 31 - Foto de realização do desfile no Tijuca Tennis Club. Acervo Cinemateca MAM. Anotação a caneta faz referência A Noite Ilustrada (Rio)..	149
Figura 32 - As finalistas Rosário Miguel, Lita Ney, Edelweiss Vasconcellos e Dilú Dourado. ....	151
Figura 33 - A vencedora, Dilú Dourado. Carioca, 1º mar. 1941. ....	152
Figura 34 - Detalhes do cenário descritos por Renato Alencar. A Cena Muda, 21 jan. 1941, p. 5. ....	158
Figura 35- Carmen Santos em uma de suas visitas as cidades históricas de MG. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.....	166
Figura 36 - Fotografias que ilustrara a reportagem: Mais de um milhão de cruzeiros! A Cena Muda, Rio de Janeiro, 22 jun. 1943.....	168

Figura 37 - Carmen Santos, em foto posada, trabalhando com maquinaria de cinema. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ .....	178
Figura 38 - Gráfico com os marcos ao longa da produção de Inconfidência Mineira. ....	186
Figura 39 - Matéria da revista Carioca, 13 mai. 1948, p. 28 .....	194
Figura 40 - Correio da Manhã, 21 abr. 1948, p. 7. ....	196
Figura 41 - Exposição realizada na ocasião do lançamento do filme. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ. ....	197
Figura 42- Cine Repórter, 12 jun. 1948.....	202
Figura 43 - Da esquerda para a direita, Luiz Severiano Ribeiro e o filho, Ribeiro Junior; as três gerações, incluindo Ribeiro Neto criança; e o primeiro logotipo do grupo (VAZ, 2008). ....	205
Figura 44 - Diário da noite, 10 jun. 1948, p. 10 .....	210
Figura 45 - O Jornal, 09 jul. 1948. ....	212
Figura 46 - Jornal dos Sports, 22 abr. 1948, p. 2.....	215
Figura 47-Programa do filme, frente. Acervo do CEDOC/Funarte .....	216
Figura 48 - Figura 52 - Programa do filme, verso. Acervo do CEDOC/Funarte	216
Figura 49 - Cine Parisiense em diferentes momentos. Da esquerda para a direita: 1) Antigo Parisiense, hoje Teatro Glaucete Rocha, s/d. Autor desconhecido; 2) Cinema Parisiense a esquerda, Cinema Central a direita, na antiga av. Central. Filme Cultura, ago. 1986; 3) Cinema Parisiense, aproximadamente anos 1930. Autor desconhecido. ....	217
Figura 50 - O Mascote em diferentes momentos. 1) Região do Méier próxima da localização do cinema, s/d. Autor desconhecido; 2) Cine Mascote, aproximadamente anos 1910. Autor desconhecido; 3) Foto atual da região. Google street view, 2020. ....	219
Figura 51 - Cine Primor, a esquerda, 1942. Acervo AGCRJ. A direita, região onde era sua localização. Google street view, 2020. ....	220
Figura 52 - A esquerda, o Cine-Teatro República, aproximadamente anos 1920. Acervo Biblioteca Nacional. A direito, o prédio do República, completamente modificado, funcionando a TV Brasil. Google street view, 2020. ....	221
Figura 53 - Cine Plaza, anos 1950, autor desconhecido. Na sequência a atual fachada restaurada, autor desconhecido. ....	222

Figura 54 - A esquerda, Antigo Cinema Atlântico, autoria desconhecida. A direita, O Ritz nos anos 1950. Autor desconhecido. ....	223
Figura 55 - A esquerda, Olinda e a Praça Saenz Peña, s/d. Autoria desconhecida. A direita, o Olinda, anos 1970. Acervo Arquivo Nacional. ....	224
Figura 56 - A esquerda, prédio do Astoria ocupado pela TV Excelsior, final dos anos 1960. Autoria desconhecida. A direita, o Astoria, anos 1950. Autoria desconhecida.....	224
Figura 57 - A esquerda, o Star, final dos anos 1950. Autoria desconhecida. A direita, a atual fachada do Estação Net Rio. Google street view, 2020.....	225
Figura 58 - Localização das quatro salas no centro do Rio de Janeiro. Mapa Turístico produzido em 1951 pelo Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros. ....	226
Figura 59 - Localização aproximada das duas salas da zona norte do Rio de Janeiro. Continuação do mapa do Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros. ....	226
Figura 60 - Localização aproximada das três salas da zona sul do Rio de Janeiro. Continuação do mapa do Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros.....	227
Figura 61 - Programação de filmes em O Estado de São Paulo, 21 abr. 1948, p. 19. ....	233
Figura 62 – Diário da Tarde, 26 mai. 1948, p. 6. ....	238
Figura 63 - Pequeno Jornal, 26 abr. 1948, p. 8.....	240
Figura 64 - Mapa contrastando os dois circuitos, com marcação das salas em 1948. Em amarelo V. R. de Castro com Inconfidência Mineira, em vermelho, Severiano Ribeiro com Asas do Brasil. Google maps, 2020.....	244
Figura 65 - Publicidade dos filmes em O Jornal, 28 abr. 1948, p.7, últimos dias de Inconfidência em cartaz. ....	246
Figura 66 - Referência da crítica de Pedro Lima. Diário da Noite, 28 abr. 1948. ....	259
Figura 67 - Mapa do Rio de Janeiro atual, com a marcação das posições das nove salas de cinema que lançaram Inconfidência Mineira. Google maps, 2020.....	303
Figura 68 - Mascote. Mapa de 1948, Méier, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	304
Figura 69 - Parisiense. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	304

Figura 70 - República. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, região da Lapa. ImagineRio, 2020. ....	305
Figura 71 - Primor. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, região próxima da Av. Presidente Vargas. ImagineRio, 2020. ....	305
Figura 72 - Plaza. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, Passeio Público. ImagineRio, 2020. ....	306
Figura 73 - Ritz. Mapa de 1948, Copacabana, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	306
Figura 74 - Olinda. Mapa de 1948, Praça Saenz Peña, Tijuca, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	307
Figura 75 - Astoria. Mapa de 1948, Ipanema, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	307
Figura 76 - Star. Mapa de 1948, Botafogo, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020. ....	308
Figura 77 - Posição das quatro salas lançadoras em São Paulo. Mapa Editora Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1º ed., 1951. Acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo. ....	310
Figura 78 - Fachada do Ipiranga, s/d. Acervo Blog Salas de cinema em São Paulo. ....	311
Figura 79 - Fachada do Ipiranga na inauguração, em 1947. Disponível em: <a href="https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/">https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/</a> .....	311
Figura 80 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em: <a href="https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/">https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/</a> .....	311
Figura 82 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em: <a href="https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/">https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/</a> .....	312
Figura 81 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em: <a href="https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/">https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/</a> .....	312
Figura 83 - Esmeralda atualmente. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	313
Figura 84 - Paratodos, 1942. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	313
Figura 85 - Hall de entrada do Esmeralda, 1947. Acervo do Blog Salas de cinema de São Paulo. ....	313
Figura 86 - Esmeralda, em 1947. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	313

Figura 87 - Gaumont Majestic, 1987. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	314
Figura 88 - Palco do Majestic, 1947. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	314
Figura 89 - Majestic Cinerama, 1967. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	314
Figura 90 - Espaço Itaú de Cinemas, 2015. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo. ....	314
Figura 91 - Recorte do mapa de Belo Horizonte com a localização atual dos três cinemas. Google maps, 2020. ....	316
Figura 92 - Atual prédio onde foi o Cine Leão XIII. Google street view, 2020.	317
Figura 93 - Cine Guarani fechado, s/d. Autor desconhecido. ....	317
Figura 94 - Atual museu Inimá de Paula, antigo Cine Guarani. Acervo Museu Inimá de Paula. ....	317
Figura 95 - Condições atuais do prédio do Cine Odeon. Google street view, 2020. ....	318
Figura 96 - Antigo Cine Odeon, s/d. Autor Desconhecido. ....	318

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Dados do circuito Vital Ramos de Castro, Rio de Janeiro. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.....	302
Tabela 2 - Dados do circuito Serrador, São Paulo. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.....	309
Tabela 3 - Dados do circuito Cinemas e Teatros Minas Gerais, Belo Horizonte. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.....	315
Tabela 4 – Relação de periódicos utilizados na pesquisa.....	319

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	18
1. “TODO FILME BRASILEIRO DEVE SER VISTO”: A CAMPANHA PELO CINEMA BRASILEIRO E A APROXIMAÇÃO DO SETOR COM O PODER PÚBLICO .....	35
1.1 O pioneirismo feminino da produtora Carmen Santos .....	49
2. AS IMAGENS E AS LETRAS DE <i>INCONFIDÊNCIA MINEIRA</i> : A CONSTITUIÇÃO DA <i>BRASIL VITA FILME</i> E A RECEPÇÃO DA PRODUÇÃO DO FILME NOS JORNAIS CARIOCAS.....	65
2.1 A constituição da Brasil Vita Film nos entraves do studio system e dos projetos governamentais para o cinema brasileiro.....	68
2.1.1. A produção de curtas-metragens .....	80
2.1.2 A produção de longas-metragens .....	82
2.1.3. Os últimos anos da empresa .....	88
2.1.4. Considerações sobre a Brasil Vita Filme .....	91
2.2 A PRÉ-PRODUÇÃO E A PRODUÇÃO DE <i>INCONFIDÊNCIA MINEIRA</i> ANUNCIADA E COMENTADA PELOS PERIÓDICOS BRASILEIROS: 1936- 1947 .....	95
2.2.1. 1936 - A histórica obra é anunciada.....	97
2.2.2. 1937 - A construção do estúdio e a definição dos colaboradores do filme .....	109
2.2.3. 1938 - Opiniões divididas: ataques e defesas ao projeto.....	120
2.2.4. 1939 - Começam as filmagens .....	130
2.2.5. 1940 - A substituição do ator principal e o concurso.....	139
2.2.6. 1941- Primeira interrupção das filmagens .....	157
2.2.7. 1942 – O trabalho de Orson Welles no Brasil rouba a atenção da mídia enquanto Inconfidência Mineira enfrenta grande paralisação.....	161
2.2.8. 1943 - A promessa de terminar o filme.....	165



2.2.9. 1944 - O incêndio atrasa a produção e o filme é adiado mais uma vez. .....	169
2.2.10. 1945 - Desânimo e sumiço na imprensa.....	174
2.2.11. 1946 - O filme pronto, mas sem lançamento .....	175
2.2.12. 1947 - A exibição do filme para a A.B.C.C. e a promessa de lançamento nos cinemas da Metro. ....	180
3. “VÃO CONHECER A OBRA PRIMA DO CINEMA BRASILEIRO”: O LANÇAMENTO DE <i>INCONFIDÊNCIA MINEIRA</i> , A RECEPÇÃO CRÍTICA E OS CONFLITOS ENTRE PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO. ....	190
3.1 O CIRCUITO EXIBIDOR E A CAMPANHA NACIONAL DO FILME .....	197
3.1.1 A denúncia de monopólio das empresas Severiano Ribeiro e os prejuízos no lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i> .....	201
3.1.2 O circuito exibidor no Rio de Janeiro .....	214
3.1.3. A exibição em outros Estados .....	230
3.1.4. A concorrência com <i>Asas do Brasil</i> (Moacyr Fenelon, 1947) .....	243
3.2 A CRÍTICA ESPECIALIZADA FINALMENTE ASSISTE A <i>INCONFIDÊNCIA MINEIRA</i> .....	247
CONCLUSÃO PARA A CONTINUIDADE.....	269
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	277
ANEXO I.....	285
ANEXO II .....	295
ANEXO III.....	302
ANEXO IV.....	309
ANEXO V .....	319

## INTRODUÇÃO

A primeira vez que li sobre Carmen Santos foi durante a minha pesquisa para o trabalho de conclusão do curso em Ciências Sociais, em 2009, que tinha como objeto principal o romance *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro. Para meu espanto, uma cineasta mulher, na década de 1920, tinha ousado adaptar essa polêmica<sup>1</sup> obra para o cinema. Nesse período eu já me interessava pela História do Cinema Brasileiro e me perguntava como eu nunca tinha lido nada sobre ou ouvido falar dessa importante realizadora da primeira metade do século XX, e quais os motivos de haver tão poucas referências e obras sobre ela, exceto pelo magnífico trabalho de Ana Pessoa (2002), *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, o qual eu li surpresa e maravilhada pela personagem que ali se revelava.

Atriz, diretora e produtora de diversos filmes nas décadas de 1920, 30 e 40, Carmen Santos foi uma das mulheres pioneiras na indústria cinematográfica no Brasil. Ainda muito jovem, iniciou sua carreira como atriz, almejando se tornar uma grande estrela aos moldes da cinematografia hegemônica hollywoodiana; mas logo abraçou o amor pelo cinema de vez, se engajando em projetos próprios como produtora e também como diretora, funções praticamente inéditas para uma mulher naquele período, com algumas exceções das quais podemos citar Cléo de Verberena e Gilda de Abreu. Segundo a pesquisadora Ana Pessoa (2002), em 1923, Carmen anunciou para a imprensa seu estúdio, F.A.B., a *Film Artísticos do Brasil*, com suas primeiras obras, *A realidade* (1923) e *Mademoiselle Cinema* (1924), sendo a primeira a adaptação da obra de *A Carne*, de Julio Ribeiro, que em sua primeira versão foi dirigida por Carmen Santos ao lado de Fausto Muniz.

---

<sup>1</sup> A obra foi considerada polêmica na época de sua publicação principalmente por retratar, dentro da estética naturalista, as manifestações de desejos sexuais de sua protagonista, Lenita. Por décadas o livro foi considerado obsceno, proibido às moças de família, sendo inclusive matéria de crítica ferrenha pelo Padre Sena Freitas, que escreveu um tratado que alertava a sociedade para os males da obra. Ver: CABRERA, Livia. **Da fragilidade à histeria: corpo e subjetividade femininos em *A Carne*** (1888), de Júlio Ribeiro. Monografia de conclusão em Ciências Sociais. UFSCar, São Carlos, 2009.



*Figura 1 - Carmen Santos e Cleo de Verberena. Cinearte, Rio de Janeiro, 06. abr. 1932, p. 7.*

De família humilde, Carmen nasceu em Portugal, vindo ainda criança para o Brasil com seus pais. Com 15 anos, trabalhando como vendedora em um magazine frequentado pela alta elite carioca (PESSOA, 2002), ambientou-se à vida moderna de um Rio de Janeiro em transformação, que nesse período percorria um profundo processo de urbanização e de mudanças sociais que reorganizavam a vida de homens e mulheres. Carmen passou a ter acesso às novidades, às notícias em torno do mundo mágico proporcionado pelo cinema, às revistas ilustradas e pode conviver com pessoas de alta classe, se habituando aos novos comportamentos que começavam a se impor nesse período, ainda que esse universo não fizesse parte do seu cotidiano familiar. Carmen era mais uma menina, como muitas outras da primeira metade do século XX, que admirava o estrelato provocado pelo cinema e alimentava o desejo de se tornar famosa e reconhecida por seu trabalho artístico. É nesse contexto que ela se apaixona pela sétima arte e conhece seu companheiro, Antônio Seabra, jovem de família rica, que irá financiar Carmen em seus projetos e ajudá-la na construção de seu futuro estúdio, não sem colocar alguns empecilhos em sua carreira, selecionando seus projetos e cerceando sua vida pública. Ainda assim, em 1925, ela já podia ser considerada uma estrela do cinema nacional (PESSOA, 2002).

Ao longo do bacharelado em Cinema e Audiovisual, resolvi retomar e aprofundar a pesquisa sobre Carmen, elaborando um trabalho de conclusão de curso intitulado *“Nasci para o cinema e de nada mais quero saber”*: a trajetória

*imagética de Carmen Santos* (2017), buscando refletir sobre a apropriação da política do estrelismo, analisando imagens e textos produzidos por ela e sobre ela. Durante a realização da pesquisa na Cinemateca Brasileira, encontrei um pacote de reportagens no Acervo Pedro Lima sobre o filme *Inconfidência Mineira* (1948). Tratava-se de uma série de reportagens sobre a longa produção do filme e toda a polêmica que o cercou. Me chamou a atenção a quantidade de matérias jornalísticas e o claro esforço despendido pela realizadora para concluir a obra. Por não ter encontrado nenhum trabalho sobre esse filme e o contexto que envolveu sua produção, surpresa com tantos fatos e notícias, considerei que se tratava de obra importante para a História do Cinema Brasileiro e me propus a realizar um primeiro projeto de pesquisa, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, em 2017.

*Inconfidência Mineira* foi produzido, escrito, dirigido e estrelado por Carmen Santos, que trabalhou nele de 1936 a 1948, quando finalmente o lançou no circuito encabeçado pelo Cinema Plaza, em 22 de abril de 1948 (GONZAGA, 1979), um dia após o Dia de Tiradentes. Houve muita expectativa em torno da obra, principalmente pela demora da produção e pelo volume de matérias da imprensa ao longo dos anos, amplamente ilustradas com fotografias que mostravam a ousadia da empreitada de Carmen, sendo uma veterana do cinema brasileiro, tomando a direção para si pela primeira vez, transpondo para a tela um pretensioso filme de reconstituição histórica. O projeto, além de prometer imagens rodadas nas cidades históricas de Minas Gerais por onde passaram os Inconfidentes, reproduziu também nos estúdios da *Brasil Vita Filme* as ruas de Vila Rica, com detalhes riquíssimos de cenário e figurino, tendo a ambição de ser um marco na cinematografia brasileira por ser o melhor e mais bem feito do gênero histórico<sup>2</sup> até então: “Seu filme será um clarão na noite trevosa de nossa cinematografia<sup>3</sup>”.

A grandiosidade da empreitada também é de impressionar ao levantarmos alguns dos colaboradores de renome anunciados:

---

<sup>2</sup> O termo gênero será aplicado como uma substantivação (Freire, 2011) ao filme, o que permite encaixar a obra numa essência a partir de elementos recorrentes.

<sup>3</sup> ALENCAR, Renato. Cinema brasileiro. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1941. nº 1035, p. 4-6.

Affonso de Taunay, membro da Academia de Letras e diretor do Museu do Ipiranga, como consultor histórico; o pintor Hugo Adami, como cenógrafo; Lúcio Costa<sup>4</sup>, na assessoria de arquitetura colonial, e o INCE, cujo diretor, Roquette Pinto, era entusiasta da iniciativa (GONZAGA, 1979, p. 24).

Registra-se ainda a participação de nomes como Edgar Brasil, o principal fotógrafo do período, sempre presente nos trabalhos de Carmen, montagem de Watson Macedo, músicas de Francisco Braga, completada por Beethoven (GONZAGA, 1979), assistência de Humberto Mauro, figurinos, acessórios e toda parte de heráldica realizada por José Wash Rodrigues e participação do ator Rodolfo Mayer, um expoente nos palcos e na rádio, interpretando Tiradentes.

Carmen, ávida leitora, culta e colecionadora de obras de artes e livros (PESSOA, 2002), realizou a pesquisa na obra histórica de Lucio José dos Santos, *Inconfidência Mineira – papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira* (1927) e no documento *Autos de Devassa*<sup>5</sup> da Inconfidência Mineira, extensa peça produzida no decorrer do processo judicial, publicada em partes ao longo dos anos 1930, com a finalidade de produzir um roteiro científico e historicamente rigoroso. Acrescente-se que, em nota divulgada em *A Cena Muda* de 1943, antes do término do filme, Carmen revela já ter gasto “pouco mais de um milhão de cruzeiros<sup>6</sup>” na maior empreitada daquela que foi considerada uma das principais mecenas do cinema nacional.

A presença de grandes nomes no filme revelou a importância das relações que Carmen procurou constituir ao longo de sua trajetória, buscando se inserir nos debates em voga no momento. Segundo informações encontradas na imprensa, Carmen Santos começou a trabalhar no projeto e divulgá-lo em 1936<sup>7</sup>, e desde então já foi possível encontrar alguns anúncios da empreitada em jornais e revistas, posto que Carmen Santos sempre conversou muito com a imprensa, principalmente a especializada, como *Cinearte* e *A Cena Muda*, divulgando sua imagem, suas ideias e seus projetos. Ao longo desta pesquisa, veremos quanto a imprensa escreveu sobre o projeto de *Inconfidência Mineira* e, por não ter passado

---

<sup>4</sup> Essa informação não está referenciada pela autora e não foi encontrada na imprensa nenhuma referência à participação de Lucio Costa no projeto.

<sup>5</sup> Informação encontrada nas fichas de anotação de Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira.

<sup>6</sup> *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, nº 1022, 1 jun. 1943, p. 24.

<sup>7</sup> Essa afirmação foi baseada na notícia mais antiga encontrada sobre o projeto. No mundo da tela. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 11 ago. 1936, p. 9.

despercebido esse volume, tal material adquiriu um valor diferenciado, pois forneceu uma extraordinária quantidade de informações e reflexões; por isso, modificou-se o recorte apresentando inicialmente pelo projeto, que pretendia analisar o filme *Inconfidência Mineira*, trabalhando com o material fílmico que restou e a documentação relacionada à produção, tais como roteiros, fotos e relatos.

Do volume de documentos levantado para a pesquisa, os artigos publicados nas revistas e jornais se mostraram muito valiosos, pois indicaram as expectativas de Carmen Santos e da imprensa especializada para com a produção. As reportagens chamaram a atenção por descreverem como o filme foi tomado por uma série de polêmicas e dificuldades, que modificaram o curso do projeto e revelaram o contexto brasileiro para o cinema naqueles anos. A quantidade de material de imprensa referente à produção e à recepção do filme acabou exigindo mais atenção na análise, e optamos por focar nesses textos, direcionando o olhar para algo mais amplo. Como desvencilhar desses documentos secundários e partir para a pesquisa dos restos fílmicos, fotografias, croquis, versões de roteiros, sem historicizar o contexto de produção da obra, os discursos que defendiam a realização desse tipo de filme, o que a produtora tinha como projeto para sua empresa? Entender o ambiente em que os realizadores de cinema, tais como Carmen, estavam inseridos se tornou mais urgente para essa pesquisa, bem como todos os percalços enfrentados na produção e que foram transformando o filme, confrontando os desejos e os discursos sobre o cinema nacional. A análise da recepção da imprensa, pré e pós-produção, abriram um novo e intenso mundo para a pesquisa.

Assim, o grande foco da dissertação passou a ser os materiais ditos secundários<sup>8</sup>, que possibilitaram acompanharmos detalhadamente as escolhas de Carmen para o filme e o acolhimento de suas ideias no meio cinematográfico. Portanto, optou-se por concentrar a análise no contexto de produção, distribuição e exibição da obra, deixando para um outro momento o conteúdo fílmico. Por se encontrar todo fragmentado, espalhado em diferentes materiais, o filme se

---

<sup>8</sup>Aqui entende-se como documentos secundários fontes que se relacionam ou discutem o filme, mas que não tem ligação direta com a obra. Nesse sentido, documentos primários seriam fontes originais de informação, como o filme e o roteiro. Nos documentos secundários, como jornais e revistas, predominam relatos de terceiros, opiniões, análises, interpretações, avaliações da informação original.

converteu em um extenso e trabalhoso quebra-cabeça, a ser esmiuçado em outra etapa. Essa pesquisa procurou criar um alicerce para esse projeto futuro, investigando, através das notícias da imprensa, as influências das ideias desenvolvimentistas no cinema, os planos governamentais para a cultura cinematográfica e as forças econômicas que sufocavam o crescimento do cinema brasileiro. Ao organizarmos os acontecimentos ao longo dos doze anos que o filme foi trabalhado, a intenção se modificou para a análise do ambiente cinematográfico em torno de *Inconfidência Mineira* e dos acontecimentos que impactaram e atrasaram a obra.

O longa-metragem *Inconfidência Mineira* é considerado desaparecido. Certamente as cópias pegaram fogo no incêndio ocorrido nos estúdios da *Brasil Vita Filme*, em 1957<sup>9</sup>. Restaram aos dias de hoje alguns trechos encontrados por Jurandyr Noronha numa fazenda da família Seabra e reproduzidos em dois de seus curtas-metragens: *Carmen Santos* (1969) e *Inconfidência Mineira: sua produção* (1971). Algumas dessas imagens também foram usadas em *Mulheres de Cinema* (1976), de Ana Maria Magalhães e no episódio *As precursoras*, da série realizada para a TV Manchete por Lucia Murat denominada *Mulheres no Cinema* (1993)<sup>10</sup>. Os trechos originais em película, guardados pelo Museu da Imagem e Som do Rio de Janeiro, infelizmente não puderam ser encontrados, apesar de estarem registrados como armazenados na reserva técnica da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ainda assim, ressalta-se que os trechos reproduzidos têm extrema importância, pois permitem avaliar algumas características do filme e levantar algumas hipóteses acerca da obra. Heffner e Ramos (1988) explicam as barreiras que o pesquisador enfrenta ao não ter contato direto com a obra em sua forma original, pois confronta-se o tempo todo com opiniões contraditórias. Apesar disso, ao longo da pesquisa, percebeu-se como essa dificuldade poderia abrir novas possibilidades de análise, com caminhos enriquecedores, ao permitir explorar outras possibilidades.

O estudo de uma obra fílmica desaparecida em sua forma original, da qual restaram apenas trechos e fontes primárias, roteiros, reportagens, anúncios e depoimentos, faz a pesquisa, ao recorrer a esses materiais, enxergar novas

---

<sup>9</sup> Destruído pelo fogo o depósito de filmes. **O globo**, Rio de Janeiro, 09 jan. 1957.

<sup>10</sup> Consultar Anexo I.

possibilidades de análise, articulando outras abordagens para pensar o objeto fílmico ou o que restou dele. Assim, tornaram-se importantes para aqueles que buscam o resgate da História do Cinema Brasileiro os documentos relacionados aos filmes propriamente ditos e a análise do seu contexto histórico, político e econômico. Se não há mais como recuperar as imagens em movimento, perdidas, estragadas, queimadas e mofadas, os materiais “de papel” tornam-se um rico material para a reconstituição desse passado cinematográfico e para as relações com outros campos do saber e os interesses aí envolvidos.

Dentre os materiais colhidos foi possível acessar três versões do roteiro do filme. A primeira, assinada pelo escritor Luis Edmundo, encontrada no Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira e enviada para avaliação do Presidente da República, Getúlio Vargas, por intermédio de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Governo na época. As outras duas versões são de autoria de Brasil Gerson: uma encontrada no acervo do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, no acervo Luis Vergara, também encaminhado por Carmen Santos, e a outra versão do roteiro de posse do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, coleção Jurandyr Noronha<sup>11</sup>. O levantamento ainda encontrou indícios de que houve argumento elaborado por Mário Peixoto<sup>12</sup>, apesar de não conseguirmos afirmar de que se tratavam do mesmo projeto, ou seja, a reconstituição do episódio da Inconfidência Mineira, ou algum projeto similar, com algum outro recorte. O fato é que o argumento final utilizado para o filme foi creditado ao jornalista Brasil Gerson, com adaptações realizadas por Humberto Mauro e Carmen Santos<sup>13</sup> ao longo das filmagens. Procuraremos entender os motivos da versão ter sido trabalhada por tantas mãos.

Ao iniciar o trabalho de resgatar a produção de *Inconfidência Mineira*, esbarrei na necessidade de compreender a constituição da empresa produtora *Brasil Vita Filme* no mesmo período. Durante a pesquisa, me deparei com uma grande dificuldade com os arquivos e materiais da empresa, já que não houve por

---

<sup>11</sup> Consultar Anexo I.

<sup>12</sup> Essa informação foi encontrada no Arquivo Mário Peixoto e teria sido narrada pelo próprio Mário a Saulo Pereira de Mello.

<sup>13</sup> Informações disponibilizadas na ficha do filme em Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.



parte da própria Carmen Santos, que morreu precocemente em 1952, nem por parte dos herdeiros, uma preocupação em conservar e organizar os materiais da empresa. Foram poucos os pesquisadores que se interessaram em resgatar os documentos que eventualmente tenham sobrevivido e não há sequer informações certas acerca do que restou após os estúdios enfrentarem alguns episódios de incêndio. As poucas informações encontradas foram trabalhadas em obras históricas de caráter panorâmico, que pontuaram de forma bastante breve a existência da produtora, destacando os projetos mais importantes.

Boa parte desse trabalho foi orientada pela documentação espalhada em diversos arquivos, especialmente na Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, publicações em Diários Oficiais da época, hoje acessíveis pelo site *JusBrasil*, pelas inúmeras reportagens de jornais e revistas acessados através do projeto Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e, por fim, muitas dicas e informações oriundas de conversas com pesquisadores como Ana Pessoa, Hernani Heffner, João Luiz Vieira, Saulo Pereira Mello, Rafael de Luna Freire, Pedro Butcher, Luciana Corrêa de Araújo, Carlos Roberto de Souza, Luís Alberto Rocha Melo, dentre outros.

Importante destacar a força dos arquivos públicos e cinematecas que reúnem uma série de documentos paralelos relacionados à obra, e que abriram os caminhos para essa pesquisa. A compreensão da importância dos arquivos, que aqui no Brasil teve como grande defensor Paulo Emílio Salles Gomes, e seu trabalho na Cinemateca Brasileira enriqueceu as pesquisas, que passaram a utilizar muito do material extra fílmico disponibilizado, ferramentas que se mostraram cruciais no Brasil onde muito do material fílmico foi perdido. Esse viés é muito importante se pensarmos no comprometimento das fontes devido à vulnerabilidade do próprio material e à ausência, por muitos anos, de uma política de preservação no país. Em um momento em que, infelizmente, instituições de salvaguarda de memória têm sido negligenciadas pelo atual governo, ressaltar a importância dessas instituições e dos profissionais que trabalham por elas é o mínimo a ser feito. A multiplicação e organização dessas informações em novas pesquisas, tais como a que aqui se desdobra, é mais uma maneira de replicar, desenvolver e garantir a memória do cinema brasileiro.

Cabe às pesquisas indagarem e analisarem os motivos que perpassam a sobrevivência de certos materiais e outros não. Assim como há algo por trás da ausência de pesquisas sobre algumas carreiras, filmes e gêneros na nossa cinematografia, há também intenções veladas por detrás das escolhas de preservação que acabam por privilegiar alguns assuntos em detrimento de outros. Há uma responsabilidade grande na seleção de materiais: o pesquisador exerce um papel ativo ao escolher revelar, preservar, analisar quaisquer materiais e disponibilizá-los para o futuro (LAURINDO, 2015). Portanto, a escolha que perpassa esse texto está na recuperação do trabalho de Carmen Santos e no resgate da memória e da trajetória de *Inconfidência Mineira*, no entendimento das ideias que perpassaram sua execução nesse período, com foco na recepção pela imprensa, primeiramente em torno da intenção de realização, passando pelas etapas e escolhas de produção, posteriormente na forma como o filme foi recebido após finalizado.

Em *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet, o autor defende que o material de arquivo pode fornecer muitas evidências para a pesquisa e que as ausências falam muito para a construção histórica do que se está fazendo. Ele ainda propõe uma reflexão do trabalho historiográfico brasileiro e defende a necessidade de renovação do discurso histórico através do apontamento de inconsistências, da investigação dos recortes escolhidos para que seja possível a construção de outros discursos, de outras abordagens que envolvam elementos que integram o cinema no Brasil, mas que foram deixados de lado ou negligenciados no passado. É nessa linha que procuraremos estabelecer as análises que se seguirão.

Apenas em 2002, cinquenta anos após o falecimento de Carmen Santos, com a publicação do minucioso trabalho de Ana Pessoa, é que foi possível uma aproximação maior acerca de seu trabalho, com foco nos anos 1920 e no pioneirismo da atriz e produtora, especialmente no período silencioso. Percebe-se que sobre o momento em que Carmen constituiu a *Brasil Vita Filme*, fundada em 1934, há ainda muita informação desconhecida que, reunida e devidamente analisada, poderá elucidar um capítulo importante da cinematografia brasileira e recuperar a memória desse filme e de sua realizadora. A trajetória de Carmen Santos e seu legado são muitas vezes diminuídos e negligenciados, principalmente

diante de tantos nomes masculinos pioneiros de nossa cinematografia, mas não há dúvida que sua obra merece mais estudos e destaques – e uma grande fonte para o desenvolvimento desse trabalho é a imprensa. Cercado de fatos inusitados que chamam atenção nos dias de hoje, em que se tem a favor a distância dos anos e o amadurecimento das reflexões teóricas, *Inconfidência Mineira* se mostra um objeto privilegiado para uma pesquisa que poderá questionar algumas formas hegemônicas de pensar nossa historiografia, propondo novos eixos analíticos, renovando o discurso com novos instrumentos. O estudo de um filme com essa quantidade de questões, envolvendo as etapas de produção, distribuição, exibição, recepção, poderá redescobrir e elucidar pontos ainda obscuros da nossa cinematografia.

O diálogo com as reflexões propostas pela *New Film History*, vertente historiográfica surgida nos anos 1970 nos Estados Unidos e na Europa, que propõe a revisão de alguns conceitos da historiografia clássica do cinema, conceitos até então aceitos e intocáveis, dado como universais<sup>14</sup> (ALLAN & GOMERY, 1985), procurará trazer à tona novos dados encontrados sobre o objeto desta pesquisa, relacionando-o ao contexto do período, afim de esboçar algumas hipóteses e propor caminhos para a pesquisa. O movimento revisionista no campo acadêmico da história ampliou o cinema como “objeto, fonte ou lugar de construção de significações históricas” (SCHVARZMAN, 2008). Elsaesser (1986) explica que a obra fílmica não é una, mas está relacionada com diversos materiais, diferentes fontes, e com o seu modo de apresentação no período. Transpondo para o objeto trabalhado, a escolha de filmar a *Inconfidência Mineira* se relaciona com o contexto econômico e político do seu período, e isso refletirá na produção artística de maneira mais ampla, impactando nas escolhas que perpassaram a *Brasil Vita Filme* enquanto produtora cinematográfica. A *New Film History* defende que não se pode isolar o texto fílmico do seu contexto, e que por isso devemos entender a relação do cinema com sua bagagem histórica e ideológica (MUSSER, 2011).

Esse movimento revisionista no campo do cinema está diretamente relacionado com uma revolução nas ciências humanas e sociais da segunda metade

---

<sup>14</sup> A proposta questiona os principais mitos fundacionais e marcos propostos pela historiografia clássica, como a famosa primeira exibição dos irmãos Lumière. O marco desse novo momento para a historiografia do cinema é a conferência da FIAF (Federação Internacional de Arquivos de Filmes), ocorrida em Brighton em 1978.

do século XX. A utilização de periódicos como fonte remonta ao mesmo período, a década de 1970, especialmente com as iniciativas da escola dos *Annales*<sup>15</sup>, que ampliou o campo de pesquisa e permitiu que objetos da cultura material passassem a ser entendidos e analisados como documento. Até então, poucos trabalhos utilizavam a imprensa como material de pesquisa, por esses materiais serem encarados com suspeita ou, ao contrário, por serem tratados cegamente, com enaltecimento (LAPUENTE, 2015). O trabalho com periódicos é recheado de questões, contribuições, problemas e diversidade nas abordagens, pois em cada material usado como fonte há o impacto de diversos fatores – como o contexto do período, os interesses políticos e econômicos, o tipo de público para o qual foi direcionado a publicação, as escolhas de diagramação e visualidade do material, os interesses individuais ou de grupos que estão por trás de cada texto produzido, dentre outros. Para Celso Oliveira (2016), esse tipo de estudo não deve ser feito de maneira isolada, indiscriminada ou procurando comprovar ideias e resultados pré-concebidos. É necessário o diálogo com outros documentos e, principalmente, com seu tempo histórico, além de ter em mente que na imprensa há uma enorme variedade de fatores convergentes, pluralidade de ideias, influência externas, crises, jogo de interesses, preocupações com o alcance comercial (público e publicidade), a circulação e a recepção, etc.

Em sua tese, Oliveira (2016) utiliza a teoria gramsciana, trabalhando com as disputas presentes na mídia e o conceito de hegemonia. Sua defesa gira em torno da importância de se entender como as mídias operam em um contexto, quais são as relações sociais, políticas, econômicas e culturais que ela estabelece, a mediação com a classe dominante, como ela opera a fim de moldar um determinado padrão em seu público. Por outro lado, é analisado de que forma esses sinais são absorvidos, vividos, transformados, quais são as resistências, as rupturas, as articulações, as ressignificações. Trata-se de um conjunto complexo de indagações, mas que iluminaram a leitura dos textos que trataram da produção de *Inconfidência Mineira*, perpassando as intensas disputas políticas e econômicas que ocorriam no Brasil após a Revolução de 1930, a formulação das primeiras ações governamentais em prol do cinema no país, as negociações artístico-estéticas

---

<sup>15</sup> A escola dos *Annales* renovou e ampliou o quadro das pesquisas históricas ao abrir o campo da História para o estudo de atividades humanas até então pouco investigadas, privilegiando métodos pluridisciplinares.

no fazer cinematográfico. Ou seja, no campo do cinema também existe um intrincado campo de disputa, com tentativas de imposição, transformações e algumas resistências, que exercem sobre o público uma força coletiva e individual.

As mudanças nas áreas das humanidades trouxeram também um fenômeno de especialização, e o diálogo com outras áreas do conhecimento, como o cinema, aqui enxergado como um sistema complexo, por onde perpassam relações, uma prática que constitui a sociedade (OLIVEIRA, 2016). O uso do material de imprensa tem sido recorrente em trabalhos nas diversas áreas das humanidades como fonte e como objeto de pesquisa. No Brasil, houve um crescente número de trabalhos e com facilidade encontramos diversos exemplos no campo da História do Cinema Brasileiro, tais como a excelente dissertação de mestrado de Taís Campelo Lucas (2005), *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*, onde a autora analisa uma das revistas especializadas em cinema mais importantes no Brasil; e o trabalho de Celso Fernando Claro de Oliveira (2016), *A Sra. Miniver vai ao Brasil: a recepção dos 'filmes de home front' na imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945)*, que analisa o impacto desse tipo de filme nos jornais e revistas cariocas e o papel nos esforços americanos na Política de Boa Vizinhança no território brasileiro. Trabalhos como esses, e muitos outros, nos auxiliaram com aspectos teóricos e metodológicos para a utilização da imprensa que se apresentará nos próximos capítulos.

Para o pesquisador Rafael Lapuente (2015), é difícil enquadrar o uso da imprensa numa sistemática uníssona, pois as variáveis e a metodologia são muito plurais e as abordagens, vastas. Ainda assim, é unânime que a imprensa deve ser utilizada criticamente pelo pesquisador, de modo que não se deixe levar pelo discurso da fonte ou se caia em armadilhas, precipitações, superficialidades. Oliveira (2016) enfatiza que não há um método único, rígido, correto, pois a relevância dos elementos vai sendo construída conforme as perguntas e os objetos vão sendo formados ou reformulados ao longo da pesquisa, na qual, no caso específico de *Inconfidência Mineira*, os materiais que falaram ou escreveram sobre o filme demonstraram um enorme arcabouço de possibilidades. Não sendo possível o filme em sua materialidade completa, o conjunto produção, circulação e recepção emergiu como prioritário no recorte e na elaboração de uma metodologia de pesquisa.

Celso Oliveira (2016) emprega em seu trabalho o conceito denominado Circuito Comunicacional, “composto por três esferas inter-relacionadas que abrangem, respectivamente, os processos de produção, circulação e recepção de um filme” (OLIVEIRA, 2016, p. 119). Tal conceito foi definido por Alexandre Valim (2012), que o utilizou para compreender as relações entre o filme e a sociedade em que este está inserido, ou seja, de que forma as mediações políticas, econômicas, os valores impactaram a obra. Trata-se de um caminho conectado com a análise do conteúdo fílmico. “O cinema é um audiovisual com história própria, de modo que deve ser analisado a partir de seu desenvolvimento técnico, convenções de linguagem, exploração comercial e impacto no imaginário social” (VALIM, 2012 *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 119).

O autor chama a atenção para elementos trabalhados na História Social do Cinema, tais como os contextos da produção, distribuição e recepção, que complementam a análise da obra cinematográfica em si. Ele demonstra a complexidade que envolve o estudo de um filme ou um conjunto de filmes. Sendo o cinema uma prática social, é preciso considerar as estruturas e as relações na qual a obra estava inserida, ou seja, as condições políticas, econômicas, culturais, ideológicas que permearam o processo de produção, circulação e recepção do filme (OLIVEIRA, 2016). Um historiador de cinema que deseja traçar e analisar o panorama de pensamento que permeou um determinado filme não pode se ater apenas aos aspectos estéticos do filme.

Para Lucas Schuab Vieira (2013), do ponto de vista da história cultural, todo documento remete ao campo da subjetividade e da intencionalidade, sendo um fator a ser tratado pelo pesquisador. A imprensa é a memória de um tempo, construída por agentes históricos que interferiram no processo, ou seja, é força social ativa. A historicidade dessa imprensa que escreveu sobre o filme de Carmen Santos se faz importante, pois se debruçou sobre o cinema brasileiro dos anos 1930 e 1940, e também sobre a produção de filmes “sérios”, históricos-científicos, tal como *Inconfidência*. A urgência de analisar esses textos escritos como força ativa e não mero depositário de acontecimentos (VIEIRA, 2013, p. 2) foi confrontada com dados da produção levantados no passado por outros pesquisadores e outros documentos encontrados ao longo da pesquisa.

Ainda segundo Vieira (2013), muitas vezes a imprensa não só assimila discursos e interesses, mas é ela mesma “espaço privilegiado de articulação” (VIEIRA, 2013, p. 3). Isso ficará bastante evidente ao logo das análises das reportagens, já que havia na imprensa carioca uma tendência a apoiar a campanha pela industrialização do cinema brasileiro iniciada por *Cinearte*. “A imprensa, sobretudo a periódica, é um importante meio de construção de culturas políticas específicas, ou seja, empiricamente verificáveis e de interesse historiográfico” (VIEIRA, 2013, p. 4). Portanto, observar a perspectiva adotada pelos veículos em relação ao filme e também aos demais projetos da produtora permitiu analisar a visão histórica daquele momento quando se tratava do assunto cinema brasileiro e a conjuntura que envolveu a produção e exibição do filme.

Retomando os elementos elencados pelo Circuito Comunicacional (OLIVEIRA, 2016) e em meio à organização dos materiais referentes ao filme encontrados durante a pesquisa, o primeiro capítulo será dividido em duas partes e terá a intenção de fazer uma contextualização para as discussões que se seguirão nos capítulos seguintes por meio da análise de documentos e reportagens. Nessa primeira etapa, os materiais apontarão aspectos do contexto da produção, as relações entre realizadores e instituições, as questões políticas, econômicas, sociais e ideológicas que influenciaram a escolha e a produção de *Inconfidência Mineira*.

A primeira parte desenvolverá o cenário histórico e político dos anos 1930 e 1940 para aqueles que trabalhavam para a constituição de uma indústria cinematográfica brasileira. Com a chegada de Getúlio Vargas na Presidência, como os meios de comunicação, especialmente o cinema, se tornaram mecanismos para divulgação de um projeto de poder. Também nesse contexto, se tornará importante uma breve reflexão sobre a forma que os interesses nacionalistas, endossados pelo governo, utilizaram a figura de Tiradentes e a narrativa da Inconfidência com símbolo. Já na segunda parte, o objetivo é repensar a figura de Carmen Santos para a História do Cinema Brasileiro, ou seja, como Carmen se formou e se colocou enquanto artista, atriz, produtora e diretora em meio a esses campos de disputas. Utilizando da proposta revisionista da *New Film History*, buscaremos resgatar e criticar a forma como sua imagem foi construída publicamente, procurando enxergar outras possibilidades para sua trajetória

pública e profissional, apontando como Carmen pode ter interpretado aquele contexto e traduzido sua leitura em ações.

No segundo capítulo, buscaremos traçar a trajetória de sua empresa, a *Brasil Vita Filme*. Resgatar a história do estúdio e seus projetos permitirá compreender as escolhas feitas pela realizadora e as forças que estavam em jogo naquele momento. Ao longo da pesquisa, a constituição da empresa e a construção do estúdio se mostraram intrínsecos ao projeto de *Inconfidência Mineira* e importantíssimos para entendermos o principal projeto da carreira de Carmen Santos. Ainda nesse capítulo, em uma segunda parte, o trabalho com os periódicos será esmiuçado, procurando reconstruir, através da imprensa, as etapas de pré-produção e produção do filme e as escolhas feitas por Carmen, como produtora e diretora. Será de suma importância traçar uma linha do tempo para mapear os acontecimentos durante o projeto, as mudanças na proposta, a entrada e saída de colaboradores e o que a imprensa falou a respeito do trabalho de Carmen Santos ao longo dos doze anos de preparo do longa-metragem.

Conforme o trabalho de análise do material de imprensa foi sendo desenvolvido, informações sobre a produção e seu contexto entre os anos 1936 e 1947 foram surgindo. Dados como orçamento, equipe, referências, negociações, processo de pesquisa e escrita do roteiro, dentre outros, foram iluminando o projeto que Carmen Santos tinha para a obra, bem como marcando cada dificuldade enfrentada e mudança exigida. Celso Oliveira (2016) destaca bem como um filme é produto de um tempo, é um processo em construção no qual não há apenas um responsável, mas vários, uma extensa equipe e uma série de fatos o afetam, tornando-se uma obra equilibrada entre o contexto de uma época e escolhas de uma equipe, mesmo que essa tenha tido uma liderança tão marcante como a de Carmen Santos.

Por fim, na terceira parte, nos debruçaremos sobre a distribuição e circulação no ano de seu lançamento, 1948, para depois analisarmos sua recepção. Apesar de parecer uma escolha invertida, optou-se por primeiro expor os acontecimentos em torno da exibição, pois estes impactaram muito na recepção da obra pela imprensa. Interessa compreender os embates econômicos que atrapalharam o lançamento de *Inconfidência*, ou seja, os conflitos entre os agentes por espaço na indústria cinematográfica do Brasil e de que maneira essas relações



mercadológicas desiguais fizeram com que Carmen Santos buscasse caminhos alternativos e apostasse em algumas estratégias propagandistas para o lançamento da obra. Um levantamento das salas de exibições pelas quais o filme passou estarão nesta análise, além de sinais das condições de exibição e as possíveis expectativas do público. Buscaremos entender como se constituía a disputa no mercado distribuidor e exibidor no Brasil daquele período, especialmente no Rio de Janeiro, e de que maneira isso impactou na recepção de *Inconfidência Mineira* junto ao público e à crítica.

Uma esfera do circuito comunicacional trabalhada por Oliveira (2016) diz respeito às estratégias de distribuição e aos locais onde o filme foi exibido (circulação), procurando mapear o funcionamento do mercado, como se davam as relações e disputas e a presença Estatal nessa mediação. Durante os meses de 1948, ano de lançamento de *Inconfidência Mineira*, diversos veículos de comunicação expuseram e discutiram a denúncia de alguns produtores do *trust* cinematográfico na produção, distribuição e exibição que prejudicavam o cinema brasileiro, e escancaram mais um dos conflitos que impactavam no desenvolvimento do nosso cinema. A série de denúncias que saíram na imprensa e foram reunidas por Pedro Lima mostram a insatisfação de pequenos e grandes produtores, incluindo Carmen Santos, que estavam cada vez mais sufocados comercialmente pelas *majors* estrangeiras e pelo *trust* brasileiro. Sem entrar, neste momento, no mérito das denúncias, esse embate entre grupos de diferentes esferas representa a agitação da nossa cinematografia na tentativa de se estruturar, dialogar com os propósitos governamentais e criar condições de enfrentamento do domínio cinematográfico estadunidense. Os movimentos traçados no período acabam por fazer parte do contexto de *Inconfidência Mineira*, influenciando a construção do filme e a forma como ele foi entendido, afetando a recepção da obra para o público e a crítica especializada na época e como ele foi analisado pelos estudos cinematográficos até os dias de hoje.

O objetivo do segundo subcapítulo da terceira parte é trabalhar de forma mais aprofundada a crítica especializada na época do lançamento da obra, procurando compreender o embate entre a qualidade técnica do filme e os méritos nacionalistas que ele carregava. Na impossibilidade de acessar a opinião do público daquele momento, temporalmente distante, a crítica profissional não pode

deixar de ser trabalhada como fonte por quem pesquisa, pois além de fornecer uma leitura sobre a película, inacessível em seu todo, certamente impactou na apreciação do público geral (OLIVEIRA, 2016) e na maneira como o filme ficou marcado na história. Essa análise também se mostrará rica no diálogo entre o público e o pensamento cinematográfico no período. Ao buscar as escolhas feitas para *Inconfidência Mineira*, propõe-se relacioná-las à discussão do cinema pedagógico e propagandístico do Estado Novo e o que se pensava para a consolidação da indústria cinematográfica brasileira.

## 1. “TODO FILME BRASILEIRO DEVE SER VISTO”: A CAMPANHA PELO CINEMA BRASILEIRO E A APROXIMAÇÃO DO SETOR COM O PODER PÚBLICO

Carmen Santos, a grande cabeça por trás do projeto de *Inconfidência Mineira*, pertencia a um grupo de pioneiros no cinema brasileiro. Esse grupo, centrado no Rio de Janeiro, capital federal na época, defendia a construção de uma indústria cinematográfica brasileira aos moldes da hollywoodiana. Essa ideia reverberou ao longo de várias décadas, obtendo força nos anos 1920, com iniciativas fílmicas mais robustas e os primeiros projetos de estúdios brasileiros, nos anos 1930. O debate em torno do desenvolvimento do cinema nacional encontrava muito respaldo nas publicações da revista *Cinearte*, que possuía uma seção exclusiva para o cinema brasileiro, recebendo textos de diversos desses pioneiros. *Cinearte* foi uma revista nacional voltada para o cinema criada em 1926, inspirada na americana *Photoplay*, e surgiu de uma coluna de cinema na revista *Paratodos*, cujos textos eram escritos por Mario Behring e, posteriormente, por Adhemar Gonzaga, que também passou a ser um grande colaborador. Nessa publicação, e em alguns outros periódicos, se encontram várias das ideias que contextualizam a produção do filme *Inconfidência Mineira*, destacando a discussão da estrutura de produção necessária para a realização de uma obra histórica reconhecida, que se destacaria no cinema brasileiro e, conseqüentemente, teria papel formador de público, coincidindo com a preocupação governamental em (re)formar a imagem da nação brasileira.

Para a pesquisadora Taís Lucas (2005), em *Cinearte* podemos capturar um excelente panorama das ideias e propostas dos agentes intelectuais, culturais e empresários que orbitavam nas realizações fílmicas brasileiras. A autora traça um panorama da urbanização e modernização da cidade do Rio de Janeiro que, dentre inúmeras transformações, tem no cinema e na imprensa espaços para a nova sociabilidade da classe burguesa ascendente, um lugar de circulação de ideias, construção de uma independência cultural e de discussão sobre a produção artística. A virada para o século XX trouxe o crescimento da imprensa, que passou por uma modernização de equipamentos, novas configurações dos impressos, sessões especializadas, formação de grandes grupos empresariais, colunas de

opiniões, uso de ilustrações e imagens (LUCAS, 2005). Todo esse movimento aproximou ainda mais o cinema da imprensa, onde este ganha cada vez mais espaço, primeiramente nos jornais, seguido pelas revistas.

Ainda a partir das colocações feitas por Lucas (2005), as revistas foram as responsáveis por popularizar as colunas de cinema, trazendo críticas especializadas, opiniões, discussões, chamando a atenção dos leitores por um visual mais atrativo. Aos criadores de *Cinearte* juntam-se outros nomes ligados ao Cineclube Paredão, grupo que se reunia no início dos anos 1920 para discutir filmes e que formou alguns dos principais críticos brasileiros, tais como Álvaro Rocha, Paulo Wanderley, Octávio Gabus Mendes, muitos colaboradores da revista. Some-se a isso o movimento que também ocorria na revista *Selecta* com a seção “Cinemas do Brasil”, iniciado por Pedro Lima, em 1924. Esses serão alguns dos gatilhos para a primeira campanha realizada em prol do cinema brasileiro na imprensa. Tal movimento inaugurou uma tomada de consciência da cinematografia nacional, pois essas colunas se tornaram referência entre os produtores de diversos cantos do Brasil, aproximando o fazer cinematográfico do público, estimulando reflexões e escritas, mediando discussões e divulgando criações (LUCAS, 2005).

*Cinearte* dedicava cerca de oitenta por cento da revista ao cinema hollywoodiano, tomado por referência no período. A publicação acompanhava produções, detalhava filmes com informações técnicas, apoiava campanhas como a da isenção de importação do filme virgem e implantação da censura federal, acreditando na importância do cinema educativo. Possuía uma coluna voltada a responder correspondências de leitores, o que acabava conectando as produções em diversos lugares do Brasil. A sessão sobre cinema brasileiro, primeiramente assinada por Pedro Lima, até 1930, tinha

espaço dedicado a comentários sobre estrelas do cinema nacional, aos filmes que estão sendo produzidos, às entrevistas com diretores e técnicos, a artigos variados sobre a política estatal para o cinema e sobre a problemática da indústria cinematográfica brasileira (LUCAS, 2005, p.70).

Apesar de não ter um conteúdo predominante, a revista não se eximia de levantar bandeira para o cinema nacional, que sempre teve seu espaço no periódico: “Todo filme brasileiro deve ser visto” era o lema da campanha. Com a

saída de Pedro Lima, a morte de Mário Bhering e a necessidade de abrir espaço para os conteúdos da rádio em meados dos anos 1930, a seção de cinema foi ficando desorganizada, perdendo qualidade e enfraquecendo o conteúdo sobre cinema nacional. Com a saída de Adhemar Gonzaga e a crise provocada pela Segunda Guerra Mundial, a revista encerrou suas atividades em 1942 (LUCAS, 2005).

Lucas (2005) fez uma rica análise acerca do conteúdo das colunas que desenvolveram o debate sobre cinema brasileiro e sobre o meio político e cultural que os colaboradores da revista estavam inseridos. A circulação de ideias através, primeiramente, dos cineclubes e depois da imprensa e revistas especializadas, permitiu o nascimento de um pensamento cinematográfico, uma tomada de consciência, uma necessidade de organização do setor. Lucas também mostra que *Cinearte* procurava dialogar sempre com outros periódicos, tratando de assuntos comuns na imprensa que dedicava um espaço ao cinema. A formação desse pensamento impactou a atriz e produtora Carmen Santos, próxima de muitos desses nomes que debatiam o cinema pela cidade e escreviam suas opiniões na imprensa. Carmen era participante ativa das associações de classe que começaram a surgir nesse mesmo período, estava inserida no debate levado para a imprensa, no diálogo iniciado com o governo e no embate entre os empresários do ramo da produção, distribuição, importação e exibição.

Em sua análise, Lucas (2005) empreendeu um levantamento dos assuntos trabalhados nas 561 edições da revista comprovando que, já na primeira edição de *Cinearte*, aparecia a necessidade de constituição de uma indústria cinematográfica no Brasil. No *ranking* dos dez principais assuntos, indústria cinematográfica fica com a segunda posição, perdendo apenas para a definição do que seria cinema brasileiro. Em terceiro aparece o tema organização e associações de classe, em quarto, a intervenção governamental, em quinto, a censura. Já cinema educativo está em sexto, seguido pelo assunto uso do cinema e a imagem do Brasil através dele. Com a metodologia aplicada por Lucas (2005), percebe-se quais os assuntos abordados pela revista eram corriqueiros entre os agentes de cinema no Brasil e quais influenciaram as escolhas de produção de diversos realizadores.

O discurso em prol do cinema brasileiro de *Cinearte* enxergava na produção de filmes uma indústria incipiente e, ao falar sobre o assunto, mostrar

seus bastidores, divulgar realizações, incentivar produções e apresentar números, a revista tinha uma perspectiva otimista que acreditava que, com organização e auxílio estatal, era possível constituir um mercado produtor no modelo que almejavam, inspirado na indústria estadunidense. Situando as discussões sobre a indústria de cinema brasileira tomando como grande referência *Cinearte*, um dos periódicos mais representativos para a História do Cinema Brasileiro, desenvolveremos como essas ideias atravessaram *Inconfidência Mineira*.

Apesar do otimismo, a realidade para o filme nacional era bastante complicada. Segundo João Luiz Vieira (2018), a presença de Hollywood se consolidou hegemônica ao longo da década de 1920, com a fixação de escritórios de representação no Brasil para operarem nas áreas de distribuição e exibição, legitimando e consagrando as grandes marcas e produções dos estúdios. Em levantamento realizado na imprensa pelo autor, ficou visível a predominância de filmes norte-americanos antes e após o término da Primeira Guerra Mundial. Se antes da eclosão da Guerra os jornais divulgam uma grande diversidade de obras exibidas, de diferentes nacionalidades e predominância europeia, após o conflito a indústria hollywoodiana passou a agir intensamente no mercado latino americano, se expandindo, realizando contratos de exibição exclusivos, associando salas de cinema às marcas de grandes estúdios e gerando, assim, um controle vertical da atividade.

O universo que os agentes culturais brasileiros estavam inseridos tinha como modelo o cinema de enredo, o qual acreditavam ser o ideal para o desenvolvimento da indústria, com a melhoria da imagem do país e o patriotismo. As produções fílmicas brasileiras, até então, eram em sua maioria filmes “de cavação<sup>16</sup>”, institucionais, cinejornais e educacionais que, apesar de criarem uma base para o surgimento de empresas e o desenvolvimento técnico, não eram valorizados nos discursos em prol da cinematografia nacional. As ideias do período “conscientizaram” os realizadores de que havia a necessidade de abandonar uma produção considerada amadora, caseira, para constituir um modelo melhor, com forte influência do filme narrativo realizado em Hollywood. O cinema, símbolo de progresso, precisava ser desenvolvido tal qual o cinema dos Estados Unidos. As

---

<sup>16</sup> Filmes realizados por encomenda, geralmente trabalhados em uma linguagem mais documental.

tramas bem aceitas eram as narrativas que exaltavam ambientes luxuosos, modernos, higiênicos, o padrão de beleza jovem e branco, fazendo uma clara seleção do que deveria ser mostrado pelo nosso cinema, como um “ato de purificação de nossa realidade social” (VIEIRA, 2018, p. 349).

No início dos anos 1930, então, começam a surgir as primeiras experiências brasileiras de estúdios, cujo marco foi a constituição da Cinédia por Adhemar Gonzaga, em 1930, considerada a primeira empresa nos moldes estadunidenses (VIEIRA, 2018); e é de 1934 a fundação *Brasil Vita Filme*, de Carmen Santos. Com o desejo de produção moldado pela linguagem dos grandes estúdios, esses empresários iniciaram vultuosos investimentos, adquiriram equipamentos modernos, construíram espaços para receber luxuosos ambientes, forneceram ricos cenários e figurinos para suas produções, passaram a contratar técnicos fixos, incentivar a formação de um *star system* nacional, constituindo uma infraestrutura capaz de produzir de maneira regular. Ao longo das análises de reportagens do capítulo dois, será possível verificar mais detalhadamente como essas características estiverem presentes no desenvolvimento de *Inconfidência Mineira* e no modelo pensado para a *Brasil Vita Filme*.

Convictos de que o melhor caminho para a consolidação do cinema brasileiro seria a sua industrialização aos moldes dos grandes estúdios norte-americanos, os realizadores brasileiros passaram a enfrentar uma contradição: a mesma indústria que servia de inspiração também era uma barreira a ser enfrentada, tornando-se um concorrente extremamente forte e consolidado no mercado interno. Com o advento do cinema sonoro, a indústria cinematográfica mundial passou por transformações de diversas ordens, pois o filme falado modificou tecnicamente a forma de produzir e de exibir – o espectador passou a lidar com obstáculo da língua estrangeira, as atuações precisaram ser repensadas, houve o encarecimento dos custos de produção e exibição, dentre outras questões. Acreditava-se que a indústria cinematográfica brasileira finalmente se firmaria, pois havia vontade entre os realizadores e empresários, uma abertura governamental para o setor e as dificuldades iminentes da transposição para o cinema sonoro que indicavam um enfraquecimento do produto estadunidense no país.

Parecia óbvio que o público rejeitaria as histórias realizadas em outra língua, o que abriria espaço para as realizações nacionais, mas não foi o que aconteceu. O encarecimento da produção e a dificuldade em produzir filmes sonoros foram mais difíceis de serem superados para os brasileiros do que a comercialização de versões legendadas dos filmes de Hollywood (VIEIRA, 2018). A crença que os filmes falados em outra língua não encontrariam público no país caiu por terra e a concorrência não se abateu. As salas de exibição passaram a se adequar tecnicamente ao som, as empresas produtoras nacionais foram buscar as melhores soluções para o filme sonoro, oriundas de importações das práticas mais populares em Hollywood. Contudo, o cinema estadunidense voltou a se fortalecer, e a produção de longas-metragens brasileiros de ficção prosseguiu com dificuldades. Os focos de produção no país, antes espalhados em diversas regiões, foram desaparecendo e o trabalho passou a ficar limitado às produções dos estúdios maiores, tais como a Cinédia, a *Brasil Vita Filme* e a Sonofilme, todas localizadas no Rio de Janeiro, principal foco da produção no período.

No final dos anos 1930 e ao longo dos 1940, o mercado brasileiro de cinema era dominado pelo produto oriundo de Hollywood, que havia se tornado a preferência dos espectadores a partir do momento em que alcançou condições para controlar a distribuição dos filmes e a programação de algumas salas estratégicas, realizando acordos entre grandes estúdios e empresas exibidoras, acuando a produção nacional no mercado. Segundo Celso Oliveira (2016), as distribuidoras a serviço das *majors* estadunidenses também monopolizavam a importação de filmes europeus, eliminando a concorrência e enxugando o mercado. Igualmente, arrendavam, compravam e construíam salas de cinema no país, criando uma condição propícia para a boa receptividade de seus filmes no Brasil. Segundo dados pesquisados por Oliveira, entre 1942 e 1945 as produções hollywoodianas ocupavam 80% do mercado brasileiro, com mais de 300 títulos circulando anualmente no país; baixa concorrência estrangeira, escassa produção nacional de longas-metragens, contando com cerca de 1600 salas de cinema, boa parte concentrada nas regiões sul e sudeste, e amplo domínio no Rio de Janeiro, com 124 salas em 1945. Esse breve panorama de números revela o cenário do mercado de cinema no Brasil alguns anos após o auge da campanha pelo filme nacional e alguns anos antes do lançamento do filme da *Brasil Vita*, com duas das pontas,



distribuição e exibição, em desenvolvimento, enquanto a ponta da produção ainda lutava por espaço e reconhecimento. E é em 1948 que, em meio a dificuldades, *Inconfidência Mineira* vai procurar por um espaço de circulação e exibição.

A realização de uma obra como *Inconfidência Mineira* também está relacionada com o momento em que pedagogos debatiam o cinema educativo no Brasil, pensando nele como veículo divulgador de ideias. Esse é um assunto bastante presente na imprensa, com destaque nas revistas especializadas, e que encontra os interesses dos empresários por uma política em prol da industrialização cinematográfica. A construção de um projeto educacional, influenciado pela filosofia positivista, acreditava na cientificidade como único meio de chegar ao conhecimento verdadeiro. Lucas (2005) revela mais sobre o apoio que havia em torno do cinema educativo e sua utilização na formação de uma mentalidade que corroborasse com o projeto de nação defendido pelo Governo que, por sua vez, via o cinema como um aparelho civilizador. Nesse período, várias publicações de caráter científico se tornaram referências, algumas oriundas de organizações católicas, que debatiam o cinema com propósito educacional, utilizado de maneira positiva do ponto de vista moral, com mensagens dignas da nação, controlando a má influência das películas perniciosas (LUCAS, 2005). Também ganham força as discussões da reforma da censura cinematográfica, cujo desejo era de organização e unificação em um serviço nacional, posteriormente conseguindo a constituição da Comissão de Censura Cinematográfica:

As campanhas empreendidas pela revista saíam de suas páginas para as associações de classe e os órgãos do governo, nos quais esses agentes culturais atuavam em comissões de formulação de projetos e na produção de películas para departamentos estatais. Ampliando a sua rede de relações, os atores de Cinearte passarão a agir mais diretamente sobre a determinação das regras para a área de cinema e na mediação entre as instâncias governamentais, produtores cinematográficos e o público leitor do magazine. (LUCAS, 2005, p. 131)

Em meio ao crescente domínio de Hollywood no mercado cinematográfico brasileiro e à necessidade de reforma do sistema educacional e cultural do país, utilizando o cinema como ferramenta, as ações governamentais levaram as empresas produtoras brasileiras do período, incluindo a *Brasil Vita Filme*, a se agarrarem na confecção e distribuição dos complementos nacionais, estimulados por decreto governamental promulgado em 1932. Ainda que tenha ocorrido diminuição do número de produtoras, principalmente as fora do eixo das capitais,

muitas empresas encontraram uma brecha para entrada ou permanência no mercado, com os complementos. Essa produção, no limite, garantiu a movimentação financeira e o desenvolvimento técnico de muitas produtoras.

Heffner e Ramos (1988) demonstram, através da situação da Cinédia, como as produções de longas-metragens estavam estranguladas nesse cenário em que o estímulo governamental acabou se concentrando nos complementos, pois o cinema norte-americano estava conseguindo enfrentar as barreiras da transição para o filme sonoro, enquanto não havia uma política pública que fomentasse a produção dos filmes de enredo, tal qual idealizavam os empresários. As empresas começaram a se adequar às demandas do período, procurando um equilíbrio financeiro, encontrando caminhos de produção e sobrevivência. A Cinédia, por exemplo, começou a experimentar gêneros diferentes, tais como adaptações literárias, musicais carnavalescos, documentários e melodramas (VIEIRA, 2018). Com a força da concorrência, alguns produtores foram se rendendo a um cinema de apelo popular, com baixo custo, musicalizado, uma produção diferente daquele “cinema de qualidade” que tanto defendia a *Cinearte* e que não era oferecido pelas *majors*. Carmen Santos, com sua empresa, condenava a produção de apelo popular e procurou resistir a elas, defendendo com bastante afinco o modelo de produção hollywoodiano e de tom nacionalista, enquanto outros empresários cediam e começavam a lucrar explorando um nicho exclusivamente brasileiro. De forma bem mais lenta, ela cedeu em alguns pontos, mas manteve firme o seu projeto ideal: a luxuosa reconstituição histórica que traria ares novos e vitoriosos ao cinema brasileiro.

Anita Simis (2008) explica que, nos anos 1920, foi representativo nos meios intelectuais uma preocupação com a construção da nação e a necessidade de formação de um sentimento de pertencimento capazes de interferir e modificar a condição política e econômica do país. Essa concepção acreditava que as mudanças precisavam partir do Estado, e estavam nas propostas dos movimentos que surgiram em oposição ao poder oligárquico do país e colocaram fim à chamada República Velha. É nesse período que ganha força um amplo movimento de reforma do ensino, pautado numa política nacionalista. Alguns teóricos que embasaram essa reforma viam no cinema um meio de auxiliar na educação da nação e, no final dos anos 1920, ganhou força uma campanha em defesa do cinema

educativo, encontrando espaço na imprensa, especialmente em revistas como *Cinearte*. “O cinema poderia ser o portador da ideologia nacionalista que se ocupa em identificar uma coletividade histórica em termos da nação e cuja solidariedade é garantida por meio dos fatores étnicos, geográficos e culturais” (SIMIS, 2008, p. 27-28).

Durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas na Presidência da República (1930-1934), o Estado passou oficialmente a se interessar mais pela questão cinematográfica e pela potência da imagem como meio de propaganda e de educação. Portanto, passou a reconhecer e a divulgar um projeto de estímulo à produção de filmes educativos, destacando o papel do cinema para a formação da nação brasileira, iniciando algumas ações políticas nesse caminho. Getúlio Vargas, que considerava o cinema “o livro das artes luminosas<sup>17</sup>”, utilizou a linguagem como “um dos pilares de um amplo projeto político relacionado à universalização da educação, à difusão de um ideário nacional e à integração nacional geográfica e cultural” (BARRENHA, 2018, p. 493), conduzido por um Estado centralizador, acreditando que o cinema era uma linguagem privilegiada por atuar junto às massas. É nesse período que o governo realiza ações como o 1º Convênio Cinematográfico Educativo, que trabalhou para traçar as diretrizes da censura; constituiu uma Comissão de Censura submetida ao MEC para promulgar algumas matérias legislativas no campo do cinema; além da criação do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, grande exemplo desse interesse governamental. Órgão criado em 1936, formalizado em 1937, dirigido pelo antropólogo Roquette Pinto, subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública – MEC, o INCE foi projetado para “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular” (VIEIRA, 1987, p. 149). Ou seja, tratava-se de um órgão técnico, apto para produzir filmes educativos e distribuí-los em escolas e instituições similares. Também o INCE seria responsável por organizar uma filмотeca nacional, e se tornou um órgão de referência para o cinema educativo e propagandístico, com boa organização técnica, inspirado no modelo do italiano do L.U.C.E., *L'Unione Cinematografica Educativa*, órgão do governo de Mussolini

---

<sup>17</sup> Discurso de Getúlio Vargas durante a manifestação dos produtores cinematográficos no Palácio da Guanabara, em 1934.

(BARRENHA, 2018). No mesmo período também foram criados outros órgãos, tais como o Museu Nacional de Belas Artes e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, este segundo órgão de extrema importância para o trabalho de pesquisa realizado em *Inconfidência Mineira*. O novo governo envolveu as artes no propósito de transformar a nação por meio da educação e da cultura. A intelectualidade foi conclamada a participar da reforma de mentalidades e a assumir um compromisso com a nação. O Estado se fez presente nas cartilhas infantis, no teatro, na música, nas artes plásticas e no cinema, criando um forte aparato para montar um projeto cultural.

Em prol do “bom cinema”, era necessário que o Estado fizesse uma frente ampla, controlando a produção e a exibição, defendendo o saudável e o correto, e algumas publicações, com destaque para *Cinearte*, acompanharam tais ações com entusiasmo (LUCAS, 2005). A pesquisadora Natalia Barrenha (2018) explica que, com a Revolução de 1930, o interesse estatal no cinema se transformou em algo mais institucionalizado, não apenas no tocante à realização de filmes enquanto registro de inaugurações, visitas, comícios. Nessa virada de pensamento, a atividade cinematográfica passa a interessar enquanto profissão, mercado e merecia ser, no limite, incentivada. Sendo uma diversão ainda popular, o cinema precisava ser revertido em algo útil, de natureza louvável, produtivo, capaz de ensinar, educar, corrigir e, para isso, era necessário criar uma estrutura de controle. Assim, o debate defendia que o Estado deveria assumir as funções de produtor e curador, não apenas de censor.

A mobilização de uma camada respeitada e com ligações sociais e culturais com o novo aparelho do Estado, somada às pressões das reivindicações de produtores cinematográficos nacionais e de exibidores, explica a procedência do viés educativo na primeira política pública produzida no Brasil para o cinema, o que possibilitou ativar a produção privada de filmes curtos educativos (BARRENHA, 2018, p. 492).

A institucionalização do interesse estatal no cinema, para além do uso como ferramenta de disciplina da população e instrumento de propaganda, também esboçou algumas legislações oriundas dos diálogos realizados com os setores do mercado, produtores, distribuidores, importadores e exibidores, que criavam expectativas em torno desse interesse governamental, provocando uma movimentação na incipiente indústria. A primeira lei promulgada pelo governo em

prol do cinema, o Decreto nº 21.240/32, unia o interesse educativo com a tentativa de sintetizar as demandas das associações de classe que estavam surgindo entre os empresários. A partir disso, o embate entre os representantes das classes movimentará a política pública e o mercado cinematográfico, questionando taxas alfandegárias, censura, porcentagens, obrigatoriedade de exibição, primeiramente dos complementos, depois dos longas-metragens – esta última modificada diversas vezes ao longo dos anos. Apesar das articulações e da abertura governamental para algumas reivindicações, essas políticas públicas tiveram pouca efetividade na resolução dos problemas que assolavam a produção nacional, e não foram eficazes no estímulo industrial do cinema.

A princípio, o governo provisório de Getúlio Vargas tinha uma concepção bastante nítida da função do cinema, tratado como instrumento pedagógico com o intuito de auxiliar na reforma da sociedade e na formação educativa e cultural (SIMIS, 1997). Em contrapartida, o governo também enxergava no cinema um importante meio para veiculação do nacionalismo, com o papel de formar uma coletividade histórica necessária para o sentimento de pertencimento. Embora o diálogo entre alguns empresários do cinema e o governo permanecesse, essa animação dos primeiros anos foi se modificando (SIMIS, 1997) e a postura do governo foi ficando clara a medida que avançava para um estado cada vez mais centralizador. O fato é que o governo se concentrou na função educacional do cinema, deixando de lado o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica (VIEIRA, 2018).

O Estado enxergou no cinema um instrumento poderoso de propaganda, capaz de alcançar grandes distâncias e numerosa plateia, um mecanismo para levar o governo a diferentes lugares ao mesmo tempo, disseminando as informações necessárias para a instrução e pela integração nacional. Com o golpe de Estado de 1937, Getúlio Vargas iniciou um novo momento de seu governo, transformando, em 1939, o antigo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural no então Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão subordinado diretamente à Presidência, tornando-se a maior e mais radical ferramenta de controle político ideológico. Essa mudança colocou uma pedra no caminho de esperança daqueles que acreditavam que o governo estimularia uma indústria de cinema nacional (SIMIS, 2008).

Este é o cenário que contextualiza a iniciativa de produção de *Inconfidência Mineira* num momento pré-Estado Novo. Resumidamente, havia um grande movimento intelectual imbuído em consolidar um sistema educacional e cultural no país, somado ao aceno governamental ao cinema, às expectativas dos produtores e à crise do som, declinando e fortalecendo a mercadoria hollywoodiana ainda mais. A crença em investimentos no processo de industrialização do cinema no Brasil não ocorreu da maneira esperada. A atuação do INCE e de outros mecanismos do Estado ficou restrito ao cinema educativo (BARRENHA, 2018). Segundo Anita Simis (2008), poucos cineastas realmente se envolveram na produção de filmes educativos, preferindo produções mais ágeis e de retorno financeiro mais fáceis, tais como documentários e cinejornais, que podiam se enquadrar como complementos, e conseguir espaço no mercado dominado pelo cinema estadunidense através da brecha aberta pelo Decreto nº 21.240, de 1932.

Em meio ao projeto político de reforma educacional e cultural, um símbolo do patriotismo republicano interessa em particular nessa pesquisa: Tiradentes, ou José Joaquim da Silva Xavier. Personagem-chave do episódio histórico retratado no filme de Carmen Santos, tornou-se um herói brasileiro representativo na transição da Monarquia para a República. O discurso que envolveu o contexto da Proclamação da República precisava contagiar a população e, para isso, se valeu de uma ideologia conectada com símbolos, alegorias, rituais, mitos, poderosos instrumentos para serem associados a momentos de mudanças políticas e sociais (BALLAROTTI, 2009). A figura forte de Tiradentes foi apropriada pelo novo regime como o herói popular que se sacrificou em favor da libertação do povo, morrendo por ele. Segundo o pesquisador Carlos Ballarotti (2009), a República conferiu ao novo herói um rosto, foram confeccionados retratos, bustos, pinturas e ilustrações sobre os episódios históricos vivenciados por Tiradentes. Livros e pesquisas foram publicados, resgatando sua trajetória.

A opção por Tiradentes está diretamente relacionada com sua luta a favor do regime republicano e pela eliminação da dominação portuguesa. Também se conecta com sua presença no universo popular, com uma imagem próxima do povo por suas origens, e por remeter à religiosidade cristã, com traços e atitudes semelhantes à representação de Jesus Cristo (BALLAROTTI, 2009). A

implantação de símbolos cívicos e o envolvimento da população com a ideologia nacionalista são instrumentos utilizados no pensamento positivista, grande influenciador das ações governamentais na República, especialmente presente no Estado Novo. Em diferentes momentos a exaltação a Tiradentes foi utilizada em falas por Getúlio Vargas, como forma de aproximação do povo, criando um elo para a consolidação política (BALLAROTTI, 2009).

Thais Fonseca (2002) demonstra em seu artigo o crescimento dos textos sobre Tiradentes na Imprensa Brasileira no período republicano, sendo esse também o ponto central de obras de diversas naturezas, tais como conferências, discursos, romances, contos, peças de teatro, óperas e poemas, algumas representativas e que foram citadas como referência na pesquisa feita por Carmen Santos e Brasil Gerson durante a elaboração do roteiro do filme. Segundo a pesquisadora, são textos descritivos, preocupados com uma organização linear dos acontecimentos e rigidez cronológica, tais como o importante ensaio “Inconfidência Mineira – o papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira”, de Lúcio José dos Santos, publicado em 1927. Acrescente-se a isso a força dos textos jornalísticos que auxiliaram na produção de um rico conteúdo que se apropriou dessa figura sacralizada de Tiradentes, construída pelo republicanismo e endossada no Estado Novo.

Ao analisarmos os discursos de Carmen Santos em defesa de seu projeto, será possível perceber as influências que a produtora recebeu nas suas escolhas estéticas e de narrativa. Ela promoveu o filme como o maior e o mais significativo de sua carreira, procurando as melhores condições de produção, acessando as fontes documentais e consultando os mais renomados especialistas para proporcionar legitimidade científica e reconhecimento técnico a sua obra, procurando adequá-lo ao debate que se formava. Enquanto intelectual e empresária do ramo cinematográfico, colaborou com o projeto político nacionalista, com a reforma educacional e cultural que iria reanimar o país e abrir novas perspectivas para o cinema brasileiro. Já o governo de Vargas continuou alimentando o herói republicano, exaltando a figura de Tiradentes como aquele que agiu para “corrigir” algumas injustiças – foi com sua anuência que trouxeram de volta ao Brasil os restos mortais dos inconfidentes mortos no degredo em África e Portugal, e que seguiram posteriormente para a inauguração do Museu da Inconfidência, em Ouro

Preto, onde o Estado reuniu a documentação e os símbolos do episódio histórico, em uma de suas diversas ações na área de recuperação de patrimônio.

As ideias debatidas pelo grupo de pioneiros da nossa cinematografia e a vontade de concretizar o cinema brasileiro enquanto indústria, aliadas com a preocupação governamental com os fins educacionais do cinema estão por trás do projeto de Carmen Santos. Junto com muitos outros pioneiros, Carmen participava ativamente dessas discussões, tanto politicamente, enquanto defensora do desenvolvimento cinematográfico brasileiro e do cinema educação, quanto como realizadora de filmes que se encaixavam num tipo genérico, institucionalmente esperado.

Assim, primeiramente nos interessa desvendar e refletir sobre a carreira da realizadora, sua trajetória enquanto uma das mulheres pioneiras na indústria cinematográfica brasileira, a forma como sua imagem foi construída e seu trabalho foi entendido no período em que viveu. Também nos afeta a maneira como sua personalidade foi levada, posteriormente, para a História do Cinema. Tendo feito seu primeiro filme como atriz em 1919, Carmen Santos nunca abandonou a carreira de atriz e nunca deixou de ser uma estrela, mas acrescentou a esse objetivo profissional a intenção de ser uma empresária do ramo da produção cinematográfica, tendo tido uma carreira bastante intensa, mas também muito oscilante, com diversos projetos interrompidos. Essas reflexões são importantes para compreendermos algumas questões que esbarraram na produção, distribuição e exibição de *Inconfidência Mineira*. Buscaremos analisar a sua formação enquanto produtora e proprietária de estúdio e sua inserção e participação nas discussões políticas para o audiovisual no Brasil.



## 1.1 O PIONEIRISMO FEMININO DA PRODUTORA CARMEN SANTOS

Como já foi destacado na Introdução, não é a intenção desse capítulo reproduzir ou reescrever um trabalho como *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*, de Ana Pessoa (2002), riquíssima biografia da cineasta, que destaca todas a diversidade de suas atividades, especialmente no período do cinema silencioso. Foi apenas com esta publicação que tivemos uma obra de fôlego sobre essa importante figura feminina. Ela enfatiza a personalidade empreendedora de Carmen, demonstrando muitas vezes suas intenções empresariais, ainda muito nova, com a *F.A.B. - Film Artísticos do Brasil*, e como ela conseguiu comandar sua própria carreira com um grau de independência jamais visto para uma mulher, com direito a uma intensa participação política de liderança na indústria cinematográfica brasileira (PESSOA, 2002). Ainda assim, o foco do livro não está no período de existência da empresa *Brasil Vita Filme*, apesar de ser assinalado por Pessoa, permanecendo uma lacuna na história. Acrescente-se a isso a ausência de um arquivo reunido que dê conta da sua trajetória e da empresa.

A proposta central deste subcapítulo é a de avançar nessa história e propor outras análises, com o olhar voltado para o que seria um segundo momento da trajetória de Carmen Santos, durante a concepção e construção de seu estúdio, a *Brasil Vita Filme*. É necessário ampliar esse olhar e essa pesquisa já tão bem feita por Pessoa (2002) para compreender a figura de Carmen num contexto brasileiro em transformação, onde se iniciava um governo estadista, as mudanças tecnológicas e a dinâmica do mercado cinematográfico atropelavam os produtores e exibidores do país e se vivia um período de recessão econômica e de dificuldades com a Segunda Guerra Mundial. Interessa-nos refletir como Carmen conduziu essas passagens paralelamente a sua carreira, que vai de uma menina imigrante operária e que sonhava em ser uma estrela cinematográfica a uma produtora e empresária engajada, idealista, em prol de um certo tipo de cinema brasileiro.

A partir de um olhar feminista, procuraremos primeiramente entender as forças que estavam em jogo, trabalhando com outros eixos de compreensão da trajetória de Carmen Santos. O que significava ser uma mulher branca, não casada, com posses, de imagem constante nos veículos de comunicação, com personalidade forte e uma certa independência naquele contexto do cinema

brasileiro dos anos 1940; como se dava seu trabalho frente à constituição da *Brasil Vita Filme* e as parcerias com diversos técnicos e produtores do cinema brasileiro; e, mais importante, quais as escolhas feitas pela imprensa e, posteriormente, pela história para retratar Carmen Santos diante do universo cinematográfico brasileiro.

Ao revisitarmos obras consideradas clássicas da História do Cinema Brasileiro, é comum encontrarmos a presença de Carmen Santos. Muitos autores a destacam como a figura feminina mais importante das primeiras décadas da nossa cinematografia. Embora a participação de muitas profissionais mulheres no cinema brasileiro tenha sido negligenciada ao longo dos anos<sup>18</sup>, podemos afirmar que isso acontece de maneira distinta com Carmen, pelo menos nesse universo das obras que se propõem a tratar amplamente manuais da História do Cinema Brasileiro<sup>19</sup>. Nessas obras-referência, Carmen é sim citada, mas poucos desenvolvem sua trajetória e seu trabalho.

Provocada por duas disciplinas oferecidas no Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual durante o primeiro semestre de 2018 (*História e Historiografia do Audiovisual*, ministrada por Rafael de Luna Freire, e *Mulheres no Cinema Brasileiro*, oferecida por Marina Tedesco e Karla Holanda), utilizei como referência, inicialmente, o artigo *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*, de Arthur Autran (2007), cuja proposta de análise divide a nossa historiografia em quatro momentos – proto-história, historiografia clássica, historiografia universitária e nova historiografia universitária – marcados por pesquisas consideradas fundamentais.

A partir disso, estudamos algumas das obras históricas citadas pelo autor, expandindo o olhar para outras, identificando como a figura de Carmen Santos foi retratada. Em seguida, procurou-se construir uma argumentação por outros caminhos, analisando e pesquisando sua participação no Cinema Brasileiro a partir do eixo *Inconfidência Mineira* e de sua empresa produtora *Brasil Vita Filme*. A nova fase da historiografia brasileira, identificada na segunda metade do artigo de

---

<sup>18</sup> Ver HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (orgs.). **Feminino e plural:** mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017.

<sup>19</sup> A afirmação foca apenas nas obras da nossa Historiografia, mas num outro momento seria importante destacar a ausência das mulheres nos programas das disciplinas de História do Cinema, por exemplo.

Autran (2007), auxiliará a análise dessas questões tão raras nos trabalhos que se referem à figura de Carmen Santos. Temas econômicos, sociais e políticos aparecem nesse estudo sobre o outro lado de sua carreira. Essa nova fase da historiografia dialoga com as práticas da *New Film History*<sup>20</sup>. Utilizando materiais extra fílmicos – muito importantes para entender o trabalho de Carmen – a intenção é investigar novos fatos e apontar as falhas e ausências na história, defendendo a análise de outros recortes da História do Cinema Brasileiro.

Carmen Santos aparece nas obras clássicas como “o grande nome feminino de nosso Cinema” (NOBRE, 1955, p. 20), e predominam referências ao início da sua carreira, suas tentativas de produções nos anos 1920 e sua consagração como estrela. É comum vermos Carmen retratada nos primeiros anos como um corpo performático, uma beleza física revelada pela câmera, ocultando a capacidade profissional da atriz, cuja carreira era quase sempre deixada de lado pela imprensa, que preferia tecer comentários sobre seus atributos físicos (HOLLANDA, 1991), como podemos observar no trecho em destaque publicado na revista *A Cena Muda*, na extensa cobertura feita durante a filmagem de *Onde a terra acaba* (1931):

E o que mais impressiona nesse movimento de curiosidade incomum é a fé e o interesse com que se desdobram as perguntas e com que se sucedem as interrogações de todos, sendo sempre alvo d'essas vibrações e d'esses anseios a figura illuminada de Carmen Santos, essa mulher deliciosa em cujo corpo a Perfeição plasmou os seus mais lindos sorrisos e em cujo cerebro a Intelligencia deixou os seus beijos mais vivos. De facto, para uma realização d'esse jaez, só mesmo uma figura com os grandes atractivos e as grandes energias que caracterizam a personalidade por todos os títulos excepcional d'essa creatura, 'mignon' que tem nos olhos uma seducção infinda e no corpo uma seducção maior... Arcando com as grandes responsabilidades de principal animadora de toda essa obra magnifica ainda em esboço, que tem o seu mais forte esteio na cerebração privilegiada de Mário Peixoto, que ideiou o enredo e que está dirigindo o film. Carmen Santos nos dá, com a dedicação com que se entregou, a esse duro trabalho de sacrificio, um nobre exemplo de renúncia, de desprendimento e de fortaleza de animo, deixado o conforto e o luxo da Civilização que suas posses de Fortuna permittem, pelo desconforto, solidão e abandono de uma ilha deserta do Atlântico, perdida nas immensidades oceanicas para onde partiu<sup>21</sup>.

São textos que geralmente a recordam como uma figura exagerada, luxuriosa, marcada pela quantidade de fotografias na imprensa, figurinos, maquilagem e outras excentricidades. Há, ainda, referências às vontades

<sup>20</sup> Movimento historiográfico surgida nos anos 1970 nos Estados Unidos e na Europa, cuja proposta é de revisão de conceitos da historiografia clássica do cinema.

<sup>21</sup> *A Cena Muda*, 11º ano, nº 539, 22 jul. 1931, p. 21.

empresariais de Carmen, geralmente marcadas pelo fracasso, em consonância com o pessimismo que marcou essa historiografia clássica<sup>22</sup> (AUTRAN, 2007). Menos comuns são os trabalhos que lidam com o período de constituição da empresa *Brasil Vita Filme*, já em meados dos anos 1930, e o papel de produtora de Carmen. A narrativa histórica mais rara, mas ainda existente, projeta em Carmen uma figura culta e batalhadora, obstinada em fazer cinema e que, com seu próprio capital, construiu um estúdio de primeira linha e objetivava consolidar uma indústria de padrão hollywoodiano. A referência à Carmen é de uma “animadora”, incentivadora do cinema nacional, imagem que a afasta do papel de trabalhadora e ativista. Por outro lado, a imprensa do período e, conseqüentemente, os historiadores, destacam seus erros, os abandonos de projetos, os fracassos de bilheteria. Carmen, assim como outros realizadores do período, não eram entendidos como empresários pela historiografia, mas aficionados, apaixonados, que a duras penas conseguiam produzir alguns filmes e que, às vezes, eram bem-sucedidos.

É compreensível a dificuldade desses autores em sintetizar tantos anos de acontecimentos num único livro de caráter panorâmico e, dentro da proposta, entrar em detalhes ou minúcias. O que estamos procurando fazer é entender as escolhas feitas pelos autores e criticar as ausências. Por exemplo, não é raro nos filmes que são produtos da parceria entre Carmen Santos e Humberto Mauro, como *Favela dos meus amores* (1935), primeiro longa-metragem de ficção da *Brasil Vita Filme*, a história praticamente ignorar o papel de Carmen como produtora do filme, tratando apenas do trabalho técnico do roteirista Henrique Pongetti e do diretor Humberto Mauro. Nesse caso, Carmen aparece em destaque como protagonista do filme, reforçando o laço da mulher com a atuação, o estrelato e a performance corporal.

O livro *As musas da matinê*, de Munerato e Oliveira (1982), quando relata atividades do cinema exercidas muitas vezes por mulheres, contribui para caminharmos nessa direção. Esse papel de produtora, que Carmen exerceu muitas vezes, era pouco valorizado, pois além de ser uma mulher e chamar a atenção pelo

---

<sup>22</sup> Em sua maioria são textos que destacam momentos de glória no passado, mas que constroem uma história oscilante, com momentos de expectativas e descrença, a maioria afirmando a impossibilidade de se fazer cinema no Brasil naquele momento.

reconhecimento como estrela de cinema, o papel de diretor era o de maior destaque. Carmen não só tinha o dinheiro para financiar os filmes, como fica marcado na maioria dos textos, mas trabalhava por eles, procurava oferecer as melhores condições técnicas para suas produções, pesquisando e adquirindo equipamentos, contratando e estabelecendo parcerias com profissionais de diversas áreas, por vezes mantendo-os exclusivos (GONZAGA, 1979), acompanhando pessoalmente todas as etapas da produção, divulgação, distribuição e exibição de seus filmes. Em entrevista<sup>23</sup> concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira, ele conta como ela tinha força e determinação para impor as suas decisões, afirmando: “Não, eu nunca vi a Carmen dirigindo. A Carmen não dirigia. Ela dirigia era o diretor”. E continua explicando o tamanho dos seus esforços e a origem das estafas que a imprensa noticiou algumas vezes: “Diretora de produção, diretora do diretor, diretora do fotógrafo, diretora dos artistas. Ela fazia tudo, tomava conta de tudo”. Foi dessa maneira que a fama de exigente e dominadora de Carmen Santos foi construída.

Ainda em *As musas da matinê*, as autoras demonstram como a participação da mulher esteve subjugada, na maioria das vezes representada como um apêndice do homem. Elas apresentam casos de esposas, filhas e atrizes que contribuía nas produções, filmando, escrevendo argumentos e roteiros, dirigindo cenas, e que não eram creditadas, entendidas apenas como um apoio do homem. Essa vinculação aconteceu com Carmen de maneira distinta, já que ela trabalhava muito a sua imagem, sempre divulgando seus projetos e planos na imprensa, construindo assim uma trajetória mais autônoma, “assumindo as coordenadas da sua carreira” (PESSOA, 2002, p. 45), ainda que isso a fizesse reconhecida mais pela carreira de atriz e financiadora que pela de produtora – essa segunda muitas vezes omitida ou diminuída pela presença de algum grande técnico do cinema brasileiro, geralmente na direção. Carmen mesmo costumava afirmar: “Eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de ‘estrela’ – eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das oito às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade” (PESSOA, 2006).

---

<sup>23</sup> Entrevista concedida por Pedro Lima a Ana Pessoa e Vera Brandão de Oliveira em 6/8/1984. O acesso à entrevista foi possível graças a uma transcrição da mesma no Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira. Pedro era amigo próximo de Carmen Santos e como jornalista acompanhou toda a sua carreira.

Além disso, destacam-se também os relatos de pessoas próximas e até mesmo uma troca de correspondências<sup>24</sup> com Humberto Mauro que narram a interferência de Antonio Lartigau Seabra na carreira de Carmen Santos. Seabra é um nome muito importante em sua carreira. Herdeiro de uma rica família proprietária de indústrias no ramo têxtil, Antonico, como era conhecido (PESSOA, 2002), iniciou o relacionamento com Carmen quando ela era ainda muito nova, tendo a conhecido antes de seu primeiro filme, em 1919, quando tinha 15 anos. Tiveram dois filhos, Bernadete e Murilo. Seabra financiou, por toda a vida, as realizações de Carmen, inclusive a constituição da *Brasil Vita Filme*, mas são vários os depoimentos que relatam sua interferência e proibições na carreira da companheira, principalmente nos primeiros anos. Como explicado anteriormente, sabe-se que Seabra barrou a exibição dos dois primeiros filmes produzidos por Carmen, *A Carne* (1924) e *Mademoiselle Cinema* (1925), ambos adaptações literárias de livros considerados polêmicos no Brasil<sup>25</sup>. As fotografias de divulgação dos filmes mostravam a atriz principal com roupas transparentes e insinuantes. Provavelmente Carmen sofria pressões por ter sua imagem vinculada aos Seabra – família importante e de posses no Rio de Janeiro – e, posteriormente, por ter se tornado mãe, em 1928. São desse período também as discussões, muitas delas na *Cinearte*<sup>26</sup>, sobre a moralização e higiene no cinema, para que esse fosse aceito pelas elites e alcançasse o *status* de arte junto à classe burguesa, questões que certamente impactaram nos enredos que Carmen passaria a escolher.

Embora não se tenha mais indícios de interferências de Seabra na carreira de Carmen, por toda a vida ela dependeu financeiramente dele, tendo que equilibrar as atividades em sua empresa e sua presença no lar, enquanto mãe, apesar de contar com condições econômicas muito favoráveis. Embora Carmen fosse mãe dos filhos de Antonio Seabra e o casal tivesse tido um relacionamento de conhecimento público, além de não dividirem a mesma casa eles só foram oficializar essa união

---

<sup>24</sup> Essa correspondência é referenciada no subcapítulo sobre Carmen Santos em **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte** (1974).

<sup>25</sup> Trata-se da Film Artístico Brasileiro – FAB e da Brasil Vita Film. A empresa anunciou a produção de alguns filmes que nunca foram exibidos, como *A Carne* (1924) e *Mademoiselle Cinema* (1925). Após a imprensa fazer diversos anúncios e os filmes nunca serem exibidos, ocorre um incêndio que destruiu as cópias dos filmes.

<sup>26</sup> *Cinearte* (1926 – 1942), revista da Editora *O Malho*, oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista *Paratodos*, tornou-se um locus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro.

no final da vida de Carmen e se desconhece como se dava a presença paterna na criação dos filhos. Apesar de sabermos muito pouco acerca dessas relações íntimas, são questões de extrema importância e necessárias de serem levantadas numa pesquisa desse cunho, quando falamos de uma profissional mulher, uma das poucas nesse período, onde está intrínseca a jornada dupla de trabalho, a dependência econômica e a cobrança social.

A década de 1930 é bastante importante para compreendermos o contexto que consolidou esse perfil empreendedor de Carmen e seu engajamento na política do audiovisual. Retomamos os fatos da presidência da República ter sido assumida por Getúlio Vargas, e a constituição de sua política de estímulo à modernização e à industrialização, que reacendeu o ânimo dos empresários da indústria cinematográfica. Entusiasmada, Carmen procurou estabelecer parcerias, iniciou a montagem da sua própria empresa e se envolveu em discussões acerca da indústria cinematográfica e do cinema educacional<sup>27</sup>. Também estabeleceu um importante diálogo político com o governo e seus ideais nacionalistas e propagandistas, bem como seus objetivos em torno de um projeto educacional. Segundo Alice Gonzaga (1979), Carmen era uma pessoa que buscava um capital cultural<sup>28</sup> e, conseqüentemente, político. Colecionava livros, discos, obras de arte, assinava as temporadas líricas, tinha aulas com professores particulares, cultivava amizades com críticos, jornalistas e artistas; venerava o historiador Alexandre Herculano e admirava o trabalho de Roquette Pinto, esse último grande incentivador do cinema educativo no Brasil (HEFFNER & RAMOS, 1988). O acesso à erudição e a circulação entre intelectuais possibilitavam à produtora se destacar publicamente, especialmente no meio cinematográfico dominado por homens, abrindo mais possibilidades para uma mulher naquele período. A busca por formação também permitiu algum tipo de aproximação de classe com a família Seabra, da qual se tornou mãe de dois herdeiros.

Esse período e essas questões são importantes para entendermos sua carreira, pois sua inserção transformou a imagem que a imprensa da época tinha

---

<sup>27</sup> Essas discussões são facilmente perceptíveis nas inúmeras entrevistas que Carmen concede aos veículos de imprensa.

<sup>28</sup> A ascensão social provocada pelo relacionamento com Antonio Seabra fazia com que ela ocultasse sua origem humilde.

da realizadora, passando a entendê-la mais como uma produtora e formadora de opinião, ainda que a imagem estelar nunca se desvinculasse. Em 1934, ano de constituição da *Brasil Vita*, Carmen faria 30 anos, o que a distanciava dos papéis de mocinhas modernas que desejava interpretar no início da carreira. A beleza, a juventude, o amadurecimento e a participação nos debates sobre o cinema sem dúvida foram fatores que também pesaram nas escolhas da sua carreira.

Carmen foi ascendendo e amadurecendo profissionalmente, envolvendo-se em quase todas as atividades do cinema. São poucas as referências nos livros sobre a importância da realizadora nas discussões, na campanha em prol da indústria cinematográfica nacional e na formulação de uma legislação protecionista e de estímulo para o cinema. A sua inserção no cenário político é muito emblemática quando se aponta que a única manifestação pública entre os produtores ocorrida na I Convenção Cinematográfica Nacional, de 1932, promovida pela Associação Brasileira Cinematográfica, foi a de Carmen Santos (PESSOA, 2002), que em seu nome fez um discurso engajado<sup>29</sup> e defendeu publicamente o cinema brasileiro diante de uma plateia de representantes masculinos, em sua maioria estrangeiros vinculados às empresas distribuidoras, dentre os quais também presentes os maiores exibidores do país. Ana Pessoa afirma que “a construção do espaço singular de liderança feminina no meio cinematográfico nacional, já por si cercado de incredulidade e descrédito, exigirá de Carmen Santos estratégias não só para a viabilização de seus projetos, mas também para a sua legitimação como empresária” (PESSOA, 2006).

Nota-se, nesse período, o desejo de união e de estruturação de um grupo de produtores centrados no Rio de Janeiro para criar instrumentos que proporcionassem condições de enfrentamento do domínio hollywoodiano no cinema e que consolidassem a atividade cinematográfica nacional. O embate entre os representantes das áreas do comércio cinematográfico revela o momento de agitação e a tentativa de se estruturar de forma eficiente. Conforme explicado anteriormente, esse sentimento era muito presente entre os produtores brasileiros, que começaram a enxergar boas condições de aproximação com o governo após a revolução de 30. Parecia ter chegado o momento propício e necessário de recorrer

---

<sup>29</sup> *Cinearte*, ano VII, nº 308, 20 jan. 1932, p.8.



ao Estado (HEFFNER & RAMOS, 1988). Este, por sua vez, sinalizava interesse em investir em alguns setores, destacando para esta análise as artes, especialmente a rádio e o cinema. Influenciado por alguns educadores, o próprio governo mostrou-se aberto a receber a classe, dialogar sobre as condições para estruturar uma indústria cinematográfica, ainda que focado em um cinema educativo.

Carmen, acompanhando essas discussões, conseguia um bom espaço na imprensa para defender suas ideias. Fernanda Generoso (2016) mostra em sua dissertação que na revista *A Cena muda*, no ano de 1932, de cinco matérias sobre o cinema nacional, quatro são entrevistas com Carmen Santos nas quais ela se posiciona em defesa do cinema brasileiro e do filme educativo, entre outros assuntos. Ela ainda foi uma das poucas mulheres a fazer parte da constituição de associações com fins políticos que começaram a se formar no período, como a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros – A.C.P.B., entidade de classe pensada pelos produtores cariocas para pleitear reivindicações junto ao governo, especialmente na questão da reserva de mercado (HEFFNER & RAMOS, 1988).

A relação com a A.C.P.B. é um episódio da história da *Brasil Vita Filme* confuso e com poucas informações. Há registros fotográficos<sup>30</sup> da presença de Carmen Santos na cerimônia de assinatura do Decreto 21.240<sup>31</sup>, ao lado de representantes da A.C.P.B. e do Presidente Getúlio Vargas, antes mesmo da fundação da empresa. Há também registro da sua presença na cerimônia de entrega ao interventor do Distrito Federal, Pedro Ernesto, de diploma de Presidente Honorário da A.C.P.B., em agradecimento ao decreto que isentou as empresas de impostos municipais<sup>32</sup>. Porém, em consulta ao Relatório da Diretoria da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, biênio de 2/6/1934 a 2/6/1936, lê-se uma estranha exposição do relator Armando Carijó, que narra o afastamento de Carmen Santos do grupo devido a ligações com uma pessoa indesejada pelo grupo da A.C.P.B., mas que ela, caindo em si, retornou à

---

<sup>30</sup> A primeira fotografia encontra-se no livro *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959) de Alex Viany, e a segunda em *Gonzaga por ele mesmo* (1989) de Carlos Aquino e Alice Gonzaga.

<sup>31</sup> Trata-se da primeira conquista do setor junto ao Estado, mas que não teve nenhum impacto nos filmes de longa-metragem.

<sup>32</sup> AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p. 58.

agremiação que, reconhecendo a importância da produtora, a ofereceu o cargo de 2ª vice-presidente na Diretoria<sup>33</sup>. Outro indício dessa conturbada relação é a suspeita colocada por Heffner e Ramos (1988) de que Carmen não teria se beneficiado de algumas conquistas da A.C.P.B. e do seu órgão anexo, a Distribuidora de Filmes Brasileiros<sup>34</sup> e, por isso, teria enfrentado barreiras políticas, já que a Associação fazia grande frente junto ao governo.



*Figura 2 - Assinatura do Decreto 21.240/1932. Fotografia publicada em Introdução ao Cinema Brasileiro (1959)*



*Figura 3 - Homenagem da A.C.P.B. ao Interventor do Distrito Federal, Pedro Ernesto, em 1934. Fotografia publicada no livro Gonzaga por ele mesmo (1988)*

<sup>33</sup> A Cinemateca Brasileira, em andamento com uma pesquisa sobre Alfredo dos Anjos, identificou Carmen Santos num filme em que estão vários membros da A.C.P.B. ao lado de autoridades políticas da época no Palácio Guanabara.

<sup>34</sup> Segundo os autores, o problema remete ao período de finalização e distribuição de *Cidade-Mulher* (1936). Carmen teria sido alvo de campanhas que a difamavam nessa época.

Com os primeiros dados encontrados, é possível afirmarmos que a participação da *Brasil Vita Filme* na A.C.P.B. foi oscilante, com alguns rompimentos; mas os dados revelam informações pouco conhecidas da História do Cinema Brasileiro, como a atividade política corpo a corpo exercida por Carmen Santos, ao lado de outros nomes importantes, para enfrentamento das barreiras do mercado. Anos após a efervescência política oriunda da constituição da A.C.P.B., Carmen ainda continuaria combatendo as barreiras do mercado, expondo sua opinião na imprensa e nos órgãos competentes. Ela teria endossado a denúncia de Moacyr Fenelon acerca do boicote dos exibidores ao cinema nacional, sugerindo ao governo a instituição da obrigatoriedade dos filmes de longa-metragem e uma divisão padrão na arrecadação da bilheteria<sup>35</sup>, fato que teria surtido efeito com a publicação de um decreto governamental<sup>36</sup> (HEFFNER & RAMOS, 1988). Após o lançamento de *Inconfidência Mineira* (1948), Carmen também se aliou a outros produtores na denúncia à imprensa e ao governo acerca da formação de um *trust* cinematográfico conduzido pelas empresas Severiano Ribeiro, que estaria prejudicando o desenvolvimento do cinema nacional<sup>37</sup>.

Conforme já detalhado, as discussões sobre a industrialização do cinema brasileiro passavam pela ideia de evolução, de necessidade de melhoria, para chegar no patamar dos grandes, ou seja, da cinematografia estadunidense. Ao mesmo tempo, essa mesma cinematografia era um dos grandes entraves a serem enfrentados por esses empresários. A *Brasil Vita Filme* e a persona produtora de Carmen foram constituídas em meio a esse debate: a receptividade política demonstrada pelo governo varguista; a busca por condições para que o cinema brasileiro pudesse entrar no mercado cinematográfico; o embate político entre produtores, distribuidores e exibidores; a escolha de projetos que atendessem a demanda nacionalista e educacional; a busca pelos melhores dispositivos técnicos para enfrentar a “crise do som” e produzir obras que pudessem competir com o que havia de mais novo no mercado, sendo capaz de fazer com que o Brasil tivesse um verdadeiro cinema, reconhecido pela plateia e pela crítica, como era o estrangeiro.

---

<sup>35</sup> Os autores citam reportagem de **A Notícia** de 10 de maio de 1939.

<sup>36</sup> Decreto-lei nº 1949 de 30 de dezembro de 1939.

<sup>37</sup> Recorte do jornal **A Notícia** pertencente ao Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira datado de 29 maio 1948.

O grupo de produtores desse período passou a entender a necessidade de formação de um mercado brasileiro e para isso deveria buscar mecanismos para a formação de seus estúdios, pensando na lógica hollywoodiana que tinham como referência. Segundo Heffner e Ramos (1988), era preciso mais do que fazer filmes, era necessário constituir uma indústria de filmes, o que pressupunha ter qualidade, serialidade na produção, ampliação e domínio da linguagem.

Um verdadeiro estúdio significava não só um controle pré-determinado sobre a fatura cinematográfica, acabando de vez, pensavam eles, com a estética da improvisação reinante, como também a introdução de diversos recursos linguísticos que só o estúdio permitiria como, por exemplo, o controle da luz e a consequente liberação da câmera para a criação da diegese fílmica, algo praticamente inexistente até o aparecimento dos primeiros clássicos do período mudo brasileiro. O estúdio era, portanto, uma prerrogativa que vinha amadurecendo há muito tempo. Esperava apenas uma conjuntura favorável para se tornar uma realidade. (HEFFNER & RAMOS, 1988, p. 12)

A *Brasil Vita Filme* esteve posicionada, ao lado de outras empresas como a Cinédia e a Sonofilmes, entre as primeiras iniciativas brasileiras mais sérias de consolidação de um estúdio no padrão hollywoodiano<sup>38</sup>, que procuravam montar uma estrutura de industrialização da atividade cinematográfica (VIEIRA, 1987). Durante os anos da *Brasil Vita*, de 1934 a 1952, Carmen Santos teve uma carreira bastante movimentada, com produções de longas e curtas-metragens, parcerias com diretores e técnicos importantes, diversos projetos iniciados, muitos planos, além de uma intensa atuação na política do audiovisual. Em toda a sua trajetória, ela defendeu um ideal artístico e industrial de cinema que tinha como referência Hollywood, e isso, obviamente, também teve muito impacto nas características estéticas e técnicas da empresa que constituiu e dos filmes que realizou. Por outro lado, Carmen também tinha interesse em investir em novas soluções, inovações, saídas criativas e, para tanto, procurava parceria com artistas que tinham essas características, como o fotógrafo Edgar Brasil<sup>39</sup> (HEFFNER & RAMOS, 1988) e o diretor Mário Peixoto. Esse é um lado da trajetória da realizadora também pouco explorado pela história, assim como seu trabalho na coordenação das atividades técnicas dos filmes que produzia. Natural, se pensarmos nas atribuições de uma

---

<sup>38</sup> Uma análise da empresa Brasil Vita Filme será melhor desenvolvida no próximo capítulo.

<sup>39</sup> Edgar Brasil é reconhecido pela intensa pesquisa em fotografia e as inovações nos processos de captação, revelação, copiagem, bem como na criação e improvisação com maquinarias para cinema. Para saber mais Heffner & Ramos, 1988.

diretora de produção, mas muitas vezes entendido e descrito como um incômodo, uma interferência dela no trabalho dos outros.

Para Heffner e Ramos (1988), a formação de um espaço produtivo no país estava atrelada à consolidação de um mercado de trabalho, de uma organização da mão-de-obra específica em diferentes demandas técnicas do cinema: “surgiram nessa época dezena de empresas e os primeiros quadros fixos duradouros do cinema brasileiro<sup>40</sup>” (HEFFNER & RAMOS, 1988, p. 21). Desse espaço de consolidação das empresas surgiram relações trabalhistas e hierárquicas mais estáveis, e, conseqüentemente, definições mais claras do empresário de cinema e do trabalhador de cinema. Essa explicação de Heffner & Ramos nos leva a refletir sobre a posição de Carmen em suas produções e em como ela se encaixou nesse processo de mudança pelo qual passava o cinema brasileiro já que, sim, ela estava em vias de se tornar uma empresária, mas também era uma trabalhadora no filme, uma atriz e uma produtora ativa, que por vezes parecia uma espécie de assistente de direção ou produtora de estúdio<sup>41</sup> devido às “interferências” constantemente relatadas pelos companheiros de trabalho<sup>42</sup>. Apesar de ela procurar constituir um quadro técnico em suas produções, convidando diversos profissionais para os trabalhos, também acumulava diversas tarefas para conduzir o filme de uma maneira que atendesse às suas intenções.

No inacabado ensaio biográfico sobre Edgar Brasil, Heffner e Ramos (1988) investigam a relação entre Edgar e Carmen nos anos em que este trabalhou na *Brasil Vita Filme*. Para os autores, Edgar teria sido o primeiro técnico cinematográfico do Brasil, um profissional competente, experiente e que se sustentava exclusivamente desse trabalho. Durante os anos de produção de *Inconfidência Mineira*, Edgar teria sido o braço direito de Carmen, acumulando funções na produção e muitas vezes repassando seu conhecimento para outros trabalhadores mais inexperientes que estavam na empresa. Em depoimento de José Sanz aos mesmos autores, ele conta como foi desastrosa a decisão de Carmen Santos em assumir a direção para si, já que ela não entendia nada de linguagem de

---

<sup>40</sup> Ainda segundo esses autores, a Cinédia organizou o primeiro quadro fixo de funcionários e técnicos do Cinema Brasileiro.

<sup>41</sup> Pensando em funções existentes no mercado hoje em dia.

<sup>42</sup> Esses relatos também são comuns nos depoimentos colhidos por Heffner & Ramos (1988).

cinema e era irresponsável e desorganizada<sup>43</sup> na condução do filme. Afirma ainda que ela jogava em Edgar Brasil um acúmulo de trabalho no estúdio, e que este precisava controlar diversas tarefas ao mesmo tempo. A rotatividade na direção auxiliar, já que Carmen era atriz na produção, também teria sido prejudicial, fazendo com que perdessem o controle artístico do filme. Contraditoriamente, Sanz também irá assumir que Carmen era muito criativa, um prodígio e que, apenas na intuição, conseguia encontrar soluções e dirigir cenas de forma esplendorosa.

A discussão em torno da profissionalização dos trabalhadores de cinema, o depoimento dado por Sanz, bem como todo o perfil construído pela imprensa da época, repercutido na História do Cinema Brasileiro, são muito interessantes para pensarmos essas contradições que cercam a imagem de Carmen Santos. Quase sempre a primeira impressão que se tem é de uma pessoa extremamente egocêntrica, pedante, antiprofissional, irresponsável. Ao mesmo tempo, reconhecendo toda a sua trajetória, alguns questionamentos surgem, pois é difícil acreditar que com tantos anos de carreira, trabalhando ao lado de tantos profissionais, estudando, dialogando, ela não tivesse aprendido nada. Por que ela não foi entendida como uma técnica, uma realizadora, tal como Edgar Brasil, Humberto Mauro ou qualquer outro? Dentro do que pudemos levantar, Carmen seguiu muitos dos preceitos considerados necessários para a estruturação de seu estúdio e realização dos seus filmes. Mas, então, por que ela fracassava tanto? Abandonava tantos projetos? Ela parecia, assim como outros realizadores, seguir a cartilha de produção ao estilo Hollywood. Errava, como os outros também erravam<sup>44</sup>. Assim como muitos outros empresários, Carmen enfrentava diversas barreiras econômicas e políticas em seus projetos.

Parece impossível responder essas questões sem cair numa defesa apaixonada à realizadora, ou numa condenação cega, que não coloca na mesa questões importantes da sua trajetória enquanto mulher naquele período, tais como a desconfiança, estar hierarquicamente acima de homens, estar publicamente presente em meio a grupos políticos, ser chefe e dona de empresa, chamar tanta

---

<sup>43</sup> Parece muito claro, em diversos depoimentos, a ausência de um roteiro, de boletins, de ordem.

<sup>44</sup> Um exemplo que podemos levantar é o abandono do projeto *Alegria*, parceria da Cinédia com Oduvaldo Vianna, muito aguardado após o grande sucesso de *Bonequinha de Seda* (1936). O rompimento gerou muitos dissabores, inclusive um processo judicial.

atenção com publicidade. A pesquisa esbarrou em diversas denúncias de boicotes e campanhas “anti-Carmen” relatadas por vários colegas de uma forma velada: “Carmen granjeou para si a antipatia e a animosidade da comunidade cinematográfica” (HEFFNER & RAMOS, 1988, p. 187). Ninguém aprofunda muito no assunto, mas parece claro que Carmen lutava pela sua inserção no mercado, e não costumava se calar mediante questões que considerava injustas. Sua melhor e pior arma foi o acesso à imprensa e à publicidade. Ana Pessoa (2002) demonstra como Carmen soube usar a publicidade ao seu favor, conseguindo através dela a fama e a inserção no mercado, com um domínio pioneiro desse recurso. Mas também é impossível não levantarmos que sua exposição a prejudicou muito, já que a afobação em divulgar cada ideia, opinião, projeto a fragilizava diante de um cenário extremamente complicado para o cinema, principalmente com ideias tão ousadas como no período de produção de *Inconfidência Mineira*.

Carmen tinha contra si a mentalidade da época, a qual considerava a mulher inapta para a vida pública (PESSOA, 2002), restrição que contava com a afirmação de correntes científicas sobre a fragilidade feminina, restringindo sua participação social e profissional. É comum encontrarmos em reportagens, críticas e depoimentos que vinculavam seu trabalho às características negativas ligadas ao feminino, como instabilidade, exagero, vulnerabilidade, sempre colocando em questão o projeto liderado por uma mulher, não considerando inúmeras outras questões de ordem social e econômica que embarreiravam a produção cinematográfica brasileira. A imagem pública de Carmen oscila ora entre o nervosismo, a incompetência técnica e a fragilidade, principalmente quando se noticia a suspensão de algum de seus projetos, ora pela bravura, ousadia e empreendedorismo, sempre que ela provoca, ao seu modo, o entusiasmo da imprensa.

Desde suas primeiras aparições nos meios de comunicação, Carmen era apontada como uma atriz de fotografias, uma esbanjadora de dinheiro com publicidade pessoal, alvo de piadas. Jovem, bonita, atraente (dentro do padrão de beleza esperado), Carmen foi, muitas vezes, descrita de forma negativa, tratada de maneira estereotipada, o que frequentemente distorcia seus esforços na produção, vistos com o único propósito da fama e de promover a imagem e a carreira de

estrela do cinema. Não é intenção dessa análise negar que Carmen tenha se colocado como uma estrela do cinema nacional, mas procurar compreender de que maneira ela usou esse caminho para construir uma imagem de si nos moldes do que julgava ser o ideal, elaborando uma consciência cinematográfica que se assemelhava a vários de seus colegas e que se espelhava no modelo de sucesso hollywoodiano.

Numa sociedade patriarcal como a brasileira, onde somente durante o século XX se torna menos incomuns mulheres brancas ocupando espaços de sociabilidade ou funcionais fora do lar, Carmen conseguiu ver nos dispositivos da política do estrelismo uma maneira de ter voz, de opinar, de exercer um papel, de ser vista (PESSOA, 2002), e um caminho para se construir empresária. Assim, ela conseguiu transgredir o espaço direcionado a uma atriz de cinema, conformando uma imagem que representa algo mais amplo. A inquietude que costura toda sua trajetória a fez ir além da representação dos textos estelares (PESSOA, 2002). É nítido que ela trabalhou intensamente para obter espaço na mídia e entre intelectuais e autoridades para seus projetos e suas ideias em prol da consolidação da cinematografia brasileira. Se por um lado sua exposição beneficiou seus planos e abriu caminhos para parcerias, também não a isentou de ser muito criticada e ridicularizada (PESSOA, 2002). Assim, resgatar e compreender esse outro lado da carreira de Carmen Santos é buscar potencializar sua trajetória, esquecida por muito tempo, muitas vezes limitada a uma imagem estelar, de atriz com dinheiro que custeava o que fosse preciso para aparecer nas telas do cinema e nas revistas, desmerecendo seu trabalho de produtora, seu ativismo político, ainda que ideologicamente alinhada às questões estadonovistas e esteticamente atravessado pelo modelo do *studio system*.



## 2. AS IMAGENS E AS LETRAS DE *INCONFIDÊNCIA MINEIRA*: A CONSTITUIÇÃO DA *BRASIL VITA FILME* E A RECEPÇÃO DA PRODUÇÃO DO FILME NOS JORNAIS CARIOCAS

Diante do conteúdo que se apresentará neste capítulo, é possível afirmar antecipadamente que poucos filmes na história do cinema brasileiro foram tão acompanhados pela imprensa como *Inconfidência Mineira*, seja por interesse da própria mídia, seja por estímulo publicitário de sua realizadora Carmen Santos. Ainda que a produção tenha se estendido ao longo de doze anos aproximadamente, a quantidade de informações que acompanharam os preparativos do filme e os problemas enfrentados é surpreendente. No levantamento que se apresentará, fica claro que o interesse na obra reside em sua grandiosidade, no tamanho do investimento ainda inédito no cinema brasileiro e na expectativa pela concretização de um modelo de cinema amplamente defendido pelos realizadores brasileiros, baseado no padrão hollywoodiano e, ao mesmo tempo, adequado aos valores patrióticos e nacionalistas que envolviam as manifestações artísticas no período.

Esse grande interesse da imprensa, que acompanhou de perto a trajetória das empresas e a movimentação cinematográfica no país será a essência desse segundo capítulo. O desejo de constituição de uma indústria do audiovisual no Brasil remete aos anos 1920 e a fundação da importante revista *Cinearte*, onde as principais ideias em torno dessa industrialização passaram a serem discutidas de maneira mais organizada e formaram o contexto por trás da construção da *Brasil Vita Filme* e a escolha de filmar *Inconfidência Mineira*. A revista foi o pilar para a propagação de uma estética e um modelo de produção específicos, sendo amplamente acompanhada pelos demais veículos de imprensa da época. Nas páginas de *Cinearte* se constituíram verdadeiras campanhas em prol da indústria de cinema brasileiro, que tomavam Hollywood como modelo universal, o caminho a ser seguido para o sucesso.

O modelo de cinema de estúdio, que passou a ter êxito e a predominar no mercado, parecia o mais acertado entre os realizadores brasileiros. Acreditava-se

que um dos primeiros passos para a industrialização do cinema nacional seria a construção de espaços adequados para realizar produções maiores e regulares, que tivessem uma arquitetura especial para essa finalidade, importação de equipamento, estrutura de iluminação, contratação formal de técnicos, atores e atrizes (VIEIRA, 2018). Raymundo Magalhães Junior comenta em sua coluna de 1944<sup>45</sup> que Carmen, no início da empresa, realizou seus filmes sem o menor conforto e condições técnicas, utilizando espaços improvisados como barracões emprestados, onde haviam realizado no passado a Feira de Amostras e, com o sucesso dos primeiros, vislumbrou e sonhou ter seu próprio estúdio. A campanha na imprensa em prol das construções de estúdio é intensa, como podemos verificar em reportagem de *Dom Casmurro*:

Dêem studios ao Cinema Brasileiro! Sem studios, como e onde fazer bons films? No teatro Casino? Na feira de Amostras? Não dá certo. Resolve o problema transitoriamente mas não soluciona de vez. A Cinédia está exigindo maiores áreas para sua expansão (...) Agora Carmen Santos está construindo o segundo studio brasileiro<sup>46</sup>.

Conforme explicado, com a chegada ao poder de Vargas, um dos projetos estatais de motivação nacionalista era o estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal, que contava com o respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época, incluindo Carmen Santos, para quem “o cinema é o livro do futuro<sup>47</sup>” e seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional<sup>48</sup>”. Para João Luiz Vieira (2008), a política de defesa da indústria nacional iniciou um movimento para a criação de algumas estratégias para a sociedade brasileira e o cinema foi visto como “meio estratégico para a criação de uma nova imagem do Brasil – mola propulsora da modernidade, levando a uma visão positiva da nação, moldando mentes por meio de imagens” (VIEIRA, 2018, p. 347). Acreditava-se em seu poder pedagógico capaz de propagar as mensagens e informações para as massas Brasil adentro e também pelo país fora. Assim, o que estava em jogo era, no limite, um controle da produção que deveria ser educativa, patriótica, divulgando o que era entendido como o “bom cinema”.

---

<sup>45</sup> MAGALHÃES JUNIOR, R. Janela aberta. O esforço de uma vida. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 3.

<sup>46</sup> Dêem studios ao Cinema Brasileiro! **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 07 outo. 1937, p. 7.

<sup>47</sup> **A Cena muda**, 11o ano, no 571, 1 mar. 1932, p. 8, apud PESSOA, op. cit., pp. 155, 156.

<sup>48</sup> Idem, pp. 155, 156

O contexto que antecedeu a constituição da *Brasil Vita Filme* foi bastante movimentado e de esperança para aqueles que faziam cinema no Brasil, incluindo Carmen Santos. Resumidamente, ainda sem a empresa constituída, ela permanecia estabelecendo parcerias para os projetos que queria levantar. Diante das discussões que se apresentavam e a forte presença do modelo de produção hollywoodiana, os trabalhos de Carmen tendiam a valorizar a composição visual das imagens – eram alinhados com o desejo de propagar um Brasil moderno e asseado, capaz de realizar um cinema de qualidade. Suas produções se preocupavam cada vez mais com a visualidade, enxergando a necessidade de maiores investimentos em cenários, figurinos, iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera.

No período que antecede a formalização da *Brasil Vita Filme*, Carmen estabeleceu uma parceria com Mário Peixoto para a produção de *Onde a terra acaba* (1931); com roteiro e direção de Mário, ela atuando como produtora e protagonista do filme. A extensa cobertura feita pela revista *A Cena Muda* para essa desafiadora produção, que teve como locação a ilha da Marambaia, revelou a ousadia da produção e todo o cuidado técnico e financeiramente dispendioso oferecido para o filme. Desentendimentos entre Carmen e Mário fizeram a produção parar<sup>49</sup>, seguido de uma lacuna de notícias na imprensa. Mas Carmen não desistiu, e retomou a produção com o mesmo título, mas enredo e elenco diferentes (PESSOA, 2002). Passou a ser uma livre adaptação do romance *Senhora*, de José de Alencar, escrita e dirigida por Octavio Gabus Mendes, produzido em associação com a Cinédia. O filme estrearia anos depois da primeira versão, em outubro de 1933. Apesar dos esforços para mostrar à plateia uma obra moderna, ele mostrou dificuldades técnicas com o som e teve recepção morna na imprensa após tanta expectativa, enormes gastos e muita publicidade (PESSOA, 2002). Ainda assim, a produtora não desistiria do cinema e iria colocar em pé os dois projetos mais ousados de sua carreira: a *Brasil Vita Filme* e *Inconfidência Mineira*.

---

<sup>49</sup> Em pesquisa realizada pelo Arquivo Mário Peixoto no cartório do 2º Ofício de registro de títulos e documentos foi encontrado uma certidão do processo movido por Carmen Santos contra Mário Peixoto. No documento diz que Mário, por ter quebrado o contrato ao desistir das filmagens, deveria abrir mão da exploração do título *Onde a terra acaba*, já que Carmen havia investido em ampla publicidade no título, além de pagar uma multa para Carmen. Não há mais informações sobre a possível condenação de Mário Peixoto.

## 2.1 A CONSTITUIÇÃO DA BRASIL VITA FILM NOS ENTRAVES DO STUDIO SYSTEM E DOS PROJETOS GOVERNAMENTAIS PARA O CINEMA BRASILEIRO.

Carmen Santos, que já havia demonstrado o desejo de se tornar empresária da produção cinematográfica em outros momentos de sua carreira<sup>50</sup>, conseguiu estruturar uma das empresas produtoras mais importantes do Rio de Janeiro em meados dos anos 1930. Animada com os sinais do novo momento político para os empresários e trabalhadores de cinema do Brasil, funda então a Sociedade Anônima *Brazil Vox Film* em 30 de outubro de 1934, da qual se torna presidente, com sede na Rua Conde do Bonfim, 690, ainda um endereço provisório, onde era sua residência na época. Inicialmente, a empresa foi registrada com capital de mil contos de réis, tendo Carmen Santos como acionista majoritária e como sócios minoritários Humberto Mauro, Juliana Gonçalves, irmã de Carmen Santos, Mário Peçanha de Carvalho, engenheiro e cunhado, Maria Deolinda Gonçalves Peçanha de Carvalho, professora e também irmã de Carmen, Augusto Bracet, professor e pintor, e Nicolau Braz, médico<sup>51</sup>. Segundo os registros cartoriais, Carmen Santos se comprometeu a entrar na sociedade com todos os móveis e maquinaria cinematográfica de sua propriedade, investimento que ela já havia realizado ao longo dos anos: uma robusta lista de equipamentos que já incluía aparelhos para filmagem e sincronização de som e itens para laboratório de revelação. Na ata da primeira assembleia, registrou-se que o propósito da fundação da empresa seria a “produção de filmes cinematográficos, especialmente de caráter educativo nacional<sup>52</sup>”.

---

<sup>50</sup> Além de produzir filmes, Carmen chegou a constituir uma outra empresa no início dos anos 1920, a FAB - *Film Artístico Brasileiro*, seguindo o modelo de produção dos grandes centros, em um terreno no Alto da Boa Vista. Segundo nota de Ana Pessoa (2002) provavelmente trata-se do mesmo terreno (de propriedade dos Seabra) em que, dez anos mais tarde, Carmen irá construir os estúdios da Brasil Vita Film.

<sup>51</sup> Diário Oficial da União de 23 de fevereiro de 1935, seção 1, p. 59.

<sup>52</sup> *Ibidem*.



Figura 4 - Frame de Argila (1942)

Os estúdios foram sendo construídos aos poucos num grande terreno na Tijuca, contendo departamento de publicidade, camarins, escritórios, laboratórios, carpintaria e ateliê de pintura (NORONHA, 2009), com as principais estruturas finalizadas em 1937, tendo custado um conto de réis. Heffner e Ramos (1988) falam da dificuldade que a produtora teria tido para liberação da obra, atrasando sua programação e, talvez, a fazendo apressar a obra de modo que essa não saísse da maneira mais adequada. A obra resultou em alguns espaços muito bons, mas outros impróprios para a atividade.



Figura 5 - As instalações da Brasil Vita Filme. Cinearte, 15 jan. 1939

Para conseguirmos melhor visualizar a estrutura da empresa, Heffner e Ramos (1988) dividem o estúdio, para além do palco, em três núcleos distintos, os chamados anexos: o primeiro continha a cenotécnica, o guarda roupa e a administração; o segundo núcleo, a casa de força, camarim e sala de montagem; o terceiro com a carpintaria, o almoxarifado, sala de projeção e estúdio de som. O jornal *A Batalha*, de 14 de outubro de 1936, falando sobre o investimento e a crença de Carmen Santos “que o cinema brasileiro amadureceu”, anuncia o término das obras do estúdio:

Em verdade, esse será o nosso primeiro estúdio de acordo com a moderna técnica da época do som. Todo de cimento armado, terá paredes com colchões de ar, varandas internas para facilitar os mais surpreendentes efeitos de luz e tudo o mais que seja indispensável à fotografia e ao som sem imperfeições. A construção do segundo palco será iniciada logo em seguida, e nele poderão trabalhar os nossos produtores independentes, pois Carmen Santos resolveu colocá-lo à disposição do cinema brasileiro<sup>53</sup>.

Empolgada, a imprensa acompanhava a construção do estúdio, fornecendo mais alguns detalhes da edificação:

fica num dos lugares mais bonitos da cidade, nas primeiras elevações das montanhas da Tijuca. Há dois anos existia ali um terreno enorme, cheio de mato e pontilhado de restos de um velho casarão colonial. Agora, por trás do muro alto e comprido, sombrio e elegante, descobrem-se facilmente às paredes altas do grande palco de filmagem, nas suas linhas simples, mas imponentes. Portão a dentro, a impressão é ainda mais agradável. De um lado, a casa de força e os camarins dos extras. Diante do palco, os escritórios, gerência e oficina de costura.

O palco tem 15 metros de altura e o bom gosto de quem traçou fez colocá-lo bem perto de seis coqueiros esguios, elegantíssimos, por entre os quais passa uma longa calçada de cimento, em formato original, que corta o terreno de ponto à ponta. No fundo, em várias edificações menores, de dois pavimentos, o laboratório, as salas de gravação, de projeção, os depósitos de máquina, etc.

Em síntese: um estúdio completo, amplo, moderno, capacidade para fazer três ou quatro filmes simultaneamente<sup>54</sup>.

Apesar da forte propaganda para o estúdio, segundo Heffner e Ramos (1988), Carmen chegou a fazer algumas compras de equipamentos, mas não adquiriu tudo o que seria ideal e de ponta, como divulgado. A câmera, os acessórios e o parque de luz eram de boa qualidade, mas as condições do laboratório, por exemplo, eram ruins, segundo os depoimentos colhido pelos autores, que contrastam com as notícias divulgadas na imprensa no período.

<sup>53</sup> O studio da Brasil Vita Film está em construção. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 14 out. 1936, p. 5.

<sup>54</sup> Por que demora tanto *Inconfidência Mineira*? *Cine-Rádio Jornal*, s/d, aprox.1938. Acervo Cinemateca MAM.



Figura 6 - Equipamentos da Brasil Vita Filme. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MISRJ.

Durante a constituição de sua empresa, ela divulgara na imprensa a intenção de construir nos terrenos da Brasil Vita um estúdio voltado exclusivamente para as atividades de uma escola técnica cinematográfica, como uma maneira de contribuir para a educação, se aproximando das ideias governamentais, e estimular a formação de técnicos para a indústria do cinema<sup>55</sup>. Essa escola não chegou a existir, apesar da propaganda feita. Heffner e Ramos (1988) mostram um outro lado da intenção de Carmen com a escola técnica. Havia no mercado uma dificuldade de encontrar técnicos capacitado,s e os poucos que tinham eram disputados. Somado a isso, havia a fama de instável e incompetente que ela carregava, além de não proporcionar registros formais e salários fixos aos seus funcionários, segundo os depoimentos de antigos colaboradores colhidos por Heffner e Ramos. Estranhamente, Carmen buscava uma profissionalização de seu empreendimento, mas não era capaz de regularizar as situações de seus técnicos, constituir um quadro de trabalhadores fixos, continuando a propagar uma lógica de “ação entre amigos” ou “troca de favores” que predominou no início do cinema brasileiro (HEFFNER & RAMOS, 1988). Essa lógica não poupava nem mesmo seu braço direito durante a realização de *Inconfidência*, o fotógrafo Edgar Brasil.

Se considerarmos todo o histórico de ataques sofridos por Carmen, por parte da imprensa e de colegas do meio, as afirmações dos autores Heffner e Ramos (1988), baseadas em depoimentos colhidos entre técnicos e companheiros de

<sup>55</sup> A empolgação de Carmen com a escola é grande e ela chega até mesmo a oferecer os lucros que supunha que seriam obtidos com *Cidade Mulher* para iniciar a escola. *A Cena Muda*, 16º ano, nº 800, 21 jul. 1936, pp. 5, 6.

trabalho de Carmen, endossam o discurso que predominou ao longo da história do cinema brasileiro, que colocou a produtora numa posição desigual, onde ela sempre é lembrada pela instabilidade e amadorismo como se, naquele período, as outras empresas e seus proprietários fossem capazes de fornecer uma estrutura e condições trabalhistas tal qual supostamente ocorria nos estúdios de Hollywood. Um exemplo de que isso não era unanimidade entre as empresas brasileiras é a entrevista dada por Watson Macedo para a revista *Filme Cultura* (MACEDO, 1972), onde ele afirma que, após ter saído da Brasil Vita Filme e ido para a Atlântida, trabalhou dirigindo de graça por sete anos, pois só recebia em folha os vencimentos como montador, um pouco mais de um salário mínimo. Ainda assim, a crítica a respeito da ausência dos laços empregatícios não deixa de ser válida, pois muitos desses trabalhadores estavam longe das condições financeiras que Carmen tinha. A questão reside no fato de construirmos argumentos pautados no ponto de vista da atualidade, desconsiderando que naquele período a legislação trabalhista era recente e, numa economia desestruturada e em formação como era a do cinema, praticamente nenhuma empresa era capaz de oferecer estabilidade, exceto casos bem pontuais corridos com um ou outro profissional. Tal discurso também perpetua ataques à imagem da produtora, cobrando dela ações que muitas vezes não foram levantadas na carreira de outros produtores e proprietários de estúdios.

Um ano após sua fundação, a *Brasil Vox Film* passa por alteração de nome devido a uma imposição judicial da *Fox Film do Brasil*. Em uma matéria publicada no jornal *A Manhã*<sup>56</sup>, de 25 de outubro de 1935<sup>57</sup>, Carmen Santos contou sobre o processo movido pela empresa americana *Fox Film*, alegando confusão entre os nomes das empresas. Carmen fez questão de afirmar que o nome escolhido para sua empresa foi aceito na Junta Comercial, pois se tratava de marca diferente. Afirmou ainda que foi procurada pelo advogado da empresa americana que lhe ofereceu dinheiro para alterar o nome, o que ela prontamente recusou. A empresa

---

<sup>56</sup> Diário lançado no Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1925 por Mário Rodrigues, era um matutino versátil, com bom uso de imagens e considerado à época de boa qualidade. Crítico aguerrido, opositorista, usava linguagem mordaz, panfletária, demagógica, além de bem-humorada e acessível. Confrontava o autoritarismo, as oligarquias e a estrutura política da República Velha, buscando comprometimento com causas populares. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/>. Acesso em 19 fev. 2020.

<sup>57</sup> As informações puderam ser verificadas da Ata da Assembleia publicada no Diário Oficial de 16 nov. 1935.



então impugnou a marca da *Brasil Vox* na Propriedade Industrial, posteriormente pediu a anulação da empresa na justiça. Essa situação ocorreu durante a produção do primeiro longa-metragem da empresa, *Favela dos meus amores* (1935), quando Carmen já havia investido em campanhas publicitárias utilizando o nome *Brasil Vox*. Para ela, sua empresa foi vítima de uma “empresa imperialista” que tinha a intenção de “destruir o cinema brasileiro”. Carmen não teve outra alternativa, e entrou com uma petição solicitando a mudança de nome, a fim de solucionar a questão e evitar desgastes. Transformou-se então em Brasil Vita Film S. A., nome escolhido em mais uma estratégia publicitária de Carmen, que realizou um concurso de ideias intermediado pelo jornal *A Batalha*<sup>58</sup>. O novo nome foi aprovado em Assembleia no dia 13 de novembro de 1935<sup>59</sup>, publicado em Diário Oficial.

Apesar de sua determinação e do envolvimento em diversos empreendimentos cinematográficos, para a constituição da Brasil Vita Carmen foi assessorada por Humberto Mauro no processo de montagem da parte técnica dos estúdios, tendo essa tarefa ficado posteriormente a cargo de Edgar Brasil (HEFFNER & RAMOS, 1988). Sabe-se que ela convidou Mauro após este ter saído da Cinédia, com o fracasso de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), e que ele trabalhou com ela na produção dos primeiros curtas-metragens que coincidiram com a abertura da Brasil Vita Filme (VIEIRA, 2018). Humberto Mauro se tornou sócio da empresa e, ao mesmo tempo, trabalhava ao seu lado, embora não possamos deixar de considerar que havia uma relação trabalhista implícita nisso<sup>60</sup>. Não foi possível verificar se essa relação estava respaldada apenas pela sociedade, ou se havia algum tipo contrato trabalhista de fato. A associação entre Carmen Santos e Humberto Mauro nesse período é muito importante para a constituição da empresa e seus primeiros anos, como veremos mais detalhadamente à frente. Paulo Emílio Salles Gomes (1974) se refere à importância de Carmen na carreira de Mauro nessa fase, mas a importância é recíproca, já que Mauro participou de boa parte das produções da empresa e das escolhas dentro do que se esperava do

---

<sup>58</sup> O Imparcial (MA), 27 dez. 1935.

<sup>59</sup> Foram encontradas algumas Atas e Balanços da empresa, publicados no Diário Oficial e no Jornal do Comercio no acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>60</sup> Embora fossem sócios, Humberto Mauro era empregado da Brasil Vita Film e a responsabilidade de contratar mão de obra era da presidente Carmen Santos.

modelo do *studio system*. Após a realização de *Cidade Mulher* (1936) essa parceria foi interrompida, com Mauro renunciando o cargo de Diretor Técnico Gerente, deixando de pertencer ao quadro de acionistas, conforme registro da Ata de Assembleia da empresa em 22 de agosto de 1936. Segundo pesquisa realizada por Heffner e Ramos (1988), a saída não teria sido amistosa e teria prejudicado ainda mais a imagem de Carmen Santos. Esse dado torna a questão confusa, e há dúvidas sobre a afirmação, pois durante o período de produção de *Inconfidência Mineira*, Humberto Mauro aparecerá algumas vezes ao lado de Carmen nos jornais pesquisados no capítulo dois deste trabalho, tendo trabalhado com a produtora em diversos momentos após sua saída da empresa.

Não há maiores detalhes sobre esse rompimento, exceto que Humberto Mauro irá trabalhar, na sequência, para o recém fundado INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão criado em 1936 e dirigido pelo antropólogo Edgar Roquette Pinto, subordinado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, projetado para promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino, e ainda como meio de educação popular (VIEIRA, 2018, p. 361). O cineasta recebeu o convite de trabalho do diretor, e lá finalmente adquiriu uma estabilidade empregatícia. Posteriormente, a parceria de Humberto com Carmen foi retomada, com a participação dele no conselho fiscal da empresa e artisticamente com a produção de *Argila* (1942), filme em que a expressão da linguagem e da temática trabalhada no INCE pelo diretor teve continuidade no longa-metragem produzido por Carmen Santos (SCHVARZMAN, 2003). Ficou atestado que Mauro também colaborou com *Inconfidência Mineira* (1948).

Ao consultarmos algumas atas de assembleias da empresa, verificou-se que ela foi iniciada com uma diretoria estruturada por três cargos, Carmen Santos como presidente, tendo como diretor técnico Humberto Mauro e diretor artístico Augusto Bracet. Essa estrutura foi modificada algumas vezes, conforme a saída de alguns acionistas e entrada de outros, mas sempre tendo Carmen Santos na presidência, com exceção dos anos após sua morte, em 1952, quando a diretoria passou para os filhos. Há um período em que a estrutura administrativa passou a conter apenas com dois membros, presidente e diretor-gerente, cargo ocupado por muitos anos pelo médico Nicolau Braz. Registra-se também que, a partir de 1936, Antonio Lartigau Seabra passou a ser um dos acionistas, após a saída de Humberto Mauro.

Ainda sobre alguns dados da empresa levantado nas atas<sup>61</sup>, registram-se consecutivos prejuízos no balanço da empresa a partir de 1938, ano em que é aprovado um pedido de empréstimo. Os dados encontrados mostram, ano a ano, até 1947, os prejuízos durante o período de realização de *Inconfidência Mineira* (1948).

Num período que antecede a constituição da empresa, o governo redigiu o Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932, primeira lei de proteção e estímulo ao cinema brasileiro, provocado pela pressão de associações que se formaram no período e que representavam os interesses de empresários e técnicos da atividade cinematográfica, tais como a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, da qual, como já mencionado, a Brasil Vita Filme fazia parte através de sua presidente, Carmen Santos. A entidade nasceu da união de alguns produtores para que se defendessem das ações de importadores de filmes e exibidores que também haviam se articulado, formando a Associação Brasileira Cinematográfica, liderada por Adhemar Leite Ribeiro (MELO, 2011). As ações do governo na área do cinema eram bem vistas pelos grupos, que notaram boa vontade em estimular e auxiliar o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira e solucionar os conflitos entre os grupos. A A.C.P.B. chegou a nomear Getúlio Vargas seu Presidente de Honra, realizando uma recepção para o governo e a imprensa com a exibição de filmes produzidos pelas empresas nacionais, entusiasmados com as novas perspectivas<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> Acervo da Cinemateca Brasileira.

<sup>62</sup> CARIJÓ, Armando Moura. Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros: relatório de atividades (biênio 1934-1936). Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1937.



*Figura 7 - Folha de rosto do relatório da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros.*

Resumidamente, o Decreto de 1932 nacionalizou a Censura, reduziu a taxaço do filme virgem, manifestou apoio ao cinema educativo e criou a obrigatoriedade da exibição dos complementos nacionais, ou seja, instituiu a obrigatoriedade de exibição de um filme de curta-metragem por programa em sala comercial, expandindo assim o número de expectadores para essas produções (SIMIS, 1997), ainda que não prevesse instrumentos para fiscalizar essa obrigatoriedade, que era repetidamente descumprida<sup>63</sup>. Ainda como resultado dessas ações, apontou-se a possibilidade de criação de uma cota que obrigasse a exibição de filmes nacionais (CARIJÓ, 1937). O decreto afirmava sobre o conteúdo dos filmes:

Não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura<sup>64</sup>.

Ainda impactados pela boa recepção do governo às demandas da classe, a A.C.P.B. organizou um instrumento de contrato para viabilizar a distribuição dos curtas-metragens no país. Em 1935, a Brasil Vita Filme e as principais empresas produtoras do período assinariam a Convenção de Produção e Distribuição de Filmes Cinematográficos Nacionais, com a finalidade de comprometer os signatários a produzirem quinhentos filmes de 130 a 300m, cumprindo os

<sup>63</sup> Ainda no relatório da A.C.P.B. é possível verificarmos a cobrança do setor ao governo para a fiscalização e punição dos exibidores que não cumpriam a obrigatoriedade.

<sup>64</sup> Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932.

requisitos das Instruções do Ministério de Educação e Saúde, com 3 cópias, a serem entregues à Distribuidora de Filmes Brasileiros – D.F.B., inicialmente criada para agir em defesa dos interesses comerciais dos pequenos produtores (MELO, 2011), sendo um departamento da A.C.P.B. Em outubro do mesmo ano foi dada a D.F.B. personalidade jurídica de direito comercial, objetivando legalizar algumas transações comerciais<sup>65</sup>.



Figura 8 - Logos da DFB. A esquerda anúncio publicado em *Cine Repórter*, s/d. A direita, croqui encontrado na Coleção Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

Criada a Sociedade, o capital foi dividido em cotas, mas Carmen Santos não se tornou sócia (CARIJÓ, 1937), apesar de ter tido algumas obras distribuídas pela empresa. Ao longo do relatório da entidade, importantíssimo para se entender a atividade cinematográfica naquele período, é possível verificar o envolvimento e a participação de Carmen Santos em ações da A.C.P.B., através da *Brasil Vita Filme*, elencada entre as empresas aptas a receberem os benefícios municipais do Decreto nº5084 de 27 de agosto de 1934<sup>66</sup> promulgado por Pedro Ernesto.

Levantou-se a informação de que em 1936 a Brasil Vita Filme S.A exerceu também a atividade de distribuição por um curtíssimo tempo. Essa informação está no artigo de Alice Gonzaga Assaf (1979) e foi verificada na ficha técnica do filme *Cidade Mulher* (1936) na Cinemateca Brasileira. Sabe-se que Carmen enfrentou questões jurídicas na distribuição do filme, sendo acusada pela A.C.P.B. de romper contrato com a Distribuidora de Filmes Brasileiros ao liberar a exibição do filme para Francisco Serrador (GENEROSO, 2016), dando indício que por esse motivo

<sup>65</sup> A Convenção foi criticada por alguns que acusavam a prática de *trust* disfarçado.

<sup>66</sup> Isenta de impostos, taxas e emolumentos municipais, pelo prazo de três anos e mediante condições, os estúdios, laboratórios e fábricas de filmes brasileiros

tenha constituído o braço distribuidor<sup>67</sup>. Após o lançamento, o filme passou a ser distribuído pela Distribuidora Nacional<sup>68</sup>. Demais atividades da Brasil Vita Filme como distribuidora são desconhecidas.

Através da leitura do Relatório da A.C.P.B., verifica-se que a questão da produção e exibição dos filmes complementos só se efetivou, ainda que tenha enfrentado inúmeros problemas, a partir de 1934, após a publicação das Instruções do Ministério da Educação e Saúde Pública para cumprimento do artigo 13º do Decreto 21.240. Nesse período, com a Brasil Vita Filme em constituição, Carmen estabeleceu parcerias com diretores, roteiristas e técnicos para o desenvolvimento de curtas-metragens e para o desenvolvimento de seus projetos de longa-metragem, sempre afinados com as diretrizes do cinema educacional e de “qualidade”. O principal nome desse período da empresa, como vimos, foi Humberto Mauro. No levantamento de dezembro de 1934 feito pela A.C.P.B, quatro meses depois da entrada em vigor das Instruções, a produção de complementos totalizou 104 filmes. Para termos uma estimativa de produção, a Brasil Vita Filme teve 6 complementos, a Cinédia 21, a Botelho Filme 12, mas muitas empresas menores realizaram apenas um. No levantamento seguinte de complementos entregues para distribuição da D.F.B., relativo às produções de 1935 e 1936, a Brasil Vita Film aparece com 14 complementos mais cópias a 3 contos de réis cada e um longa-metragem, *Favela dos meus amores* (1935), de 200 contos de réis. A perspectiva no Brasil é de progresso na produção e de aperfeiçoamento técnico para as empresas. A Brasil Vita promete, nesse período, *Cidade Mulher* (1936), em fase de finalização.

Boa parte da imprensa apoiava a movimentação em prol da industrialização do cinema brasileiro. Em março de 1936, *O Jornal* publicou um editorial entusiasmado, afirmando que o Cinema Brasileiro já poderia ser considerado uma força produtora do país e, na sequência, relacionou dados de empresas produtoras associadas a A.C.P.B. Em dados divulgados pela própria diretoria no Mês do Cinema Brasileiro, em maio de 1936, veem-se números animadores:

---

<sup>67</sup> A **Batalha** de 3 dez. 1936 relata que, posteriormente ao lançamento, foi fechado acordo para distribuição pela *Distribuidora Nacional*.

<sup>68</sup> A D.N. distribuirá *Cidade Mulher*, no Rio e nos Estados. **A Noite**, Rio de Janeiro, 03 dez. 1936, p. 5.

Objetivamente veem-se 600 filmes complementos com 1.800 cópias; seis filmes de grande metragem, com 36 cópias [...]. Atrás da tela, cerca de 40 empresas produtoras. Cinco estúdios. Dez instalações completas para gravação de som. Vinte laboratórios para revelação e copiagem. Mais de cem máquinas de tomadas de vistas [...]. A atividade é intensa. De par com a produção obrigatória de cerca de 500 complementos anuais com 1.500 cópias representando 250.000 metros de película a serem entregues ao mercado consumidor, a produção de grande metragem, que tem sido em 1935 de 5 filmes, será este ano de 12 no mínimo, o que representa um aumento de mais de 100%<sup>69</sup>.

Apesar do teor animador do relatório produzido pela A.C.P.B., muitos cineastas foram se desestimulando da produção, voltando-se para realizações mais ágeis, tais como documentários e cinejornais, uma alternativa de produção e movimentação das empresas que procuravam se diversificar e encontrar outros nichos comerciais para se manterem. Alguns ainda faziam filmes por encomenda, publicitários e institucionais para o Estado. Conforme Anita Simis (1997) demonstrou, a consolidação do Governo de Vargas foi priorizando o trabalho com aspectos referentes à propaganda, deixando de lado os fins educacionais, principalmente após o golpe em 1937 e a instituição do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, no final de 1939. Esse esquecimento da questão educacional, somado aos obstáculos de produção do período – dificuldade de importação de equipamentos causada pela guerra, o domínio estrangeiro do mercado exibidor, a concorrência com os curtas produzidos pelo próprio DIP – diminuíram o número de filmes na segunda metade da década de 1930. O estímulo às obras de teor educacional praticamente não alavancou as produtoras, e a rara produção com esse teor foi a expressiva produção realizada por Humberto Mauro no INCE.

Nesse contexto que foi se desenhando, muitos produtores começaram a apostar em outros gêneros e formatos, procurando um equilíbrio entre o que se aspirava realizar e o que conseguiam produzir e comercializar. Apesar da forte insistência de Carmen no que acreditava ser ideal para o cinema, a própria Brasil Vita Filme passou a ceder em alguns pontos, como poderemos acompanhar no histórico de sua produção. Além disso, segundo João Luiz Vieira (2018), a legislação protecionista que foi construída no período foi insuficiente, e até mesmo equivocada. O decreto-lei nº 1949 de 1939, por exemplo, que estabeleceu a

---

<sup>69</sup> CARIJÓ, 1937, p. 174-175 *apud* SIMIS, 1997.

obrigatoriedade de exibição de um filme de longa-metragem brasileiro por ano, acabou por limitar a produção brasileira, ao invés da estrangeira. Os percalços nesse caminho em prol da industrialização cinematográfica brasileira foram muitos, e a Brasil Vita Filme teve uma trajetória interessante e historicamente importante em meio a esse contexto de lutas.

### 2.1.1. A produção de curtas-metragens

Pelo detalhamento das questões que permearam a produção dos complementos feitas anteriormente, podemos entender como funcionou esse estímulo governamental na produção da Brasil Vita Filme. Num levantamento realizado em alguns livros, nas fichas da Filmografia da página da Cinemateca Brasileira e no *Diário Oficial da União* via página *JusBrasil*, foi possível resgatarmos algumas informações sobre a produção de curtas-metragens realizados pela Brasil Vita e fazermos algumas conjecturas. O número é expressivo, os tipos e temas dos filmes refletem o contexto instável do período e a vontade de Carmen de se inserir na maioria dos segmentos de produção. Provavelmente alguns títulos escaparam a esta pesquisa e outros poderão ser questionados, pois as informações são escassas. Importante dizer que a grande maioria desses curtas-metragens não possuem mais cópias, e os dados sobre as produções são poucas em comparação aos longas ficcionais já que, historicamente, foram obras que tiveram maior volume de produção, mas menor atenção da imprensa e menor cuidado com os registros.

Com a produção de Carmen Santos, Humberto Mauro dirigiu alguns filmes, o primeiro deles *Marambaia* (1933), ainda antes da constituição da empresa, distribuído pela Cinédia, no mesmo período de *Onde a terra acaba* (1933). Durante a época em que o cineasta trabalhou para a Brasil Vita Filme, ele realizou: *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935) e *Taxidermia* (1935). A empresa ainda apresentou, em



1937, dois cinejornais de nome *Brasil Vita Filme Atualidades n° 01*<sup>70</sup> e *Brasil Vita Filme Atualidades n° 02* (1937), e em 1945 a *Revista Brasil Vita Filme* (1945), em resposta a uma demanda do período, mas todos aparentemente sem continuidade de produção. Ainda foram encontrados registros de produções sem informação técnicas, de direção, argumento e roteiro<sup>71</sup>: *Praias de Sepetiba* (1935), *Pescadores de Sepetiba* (1935), *No jardim Zoológico do Rio* (1935), *A procura de Marília* (1941), *Um minueto de Mozart* (1941), *Terra carioca* (1941), *Terra dos Inconfidentes* (1941) e *A escultura no Brasil* (1946). Pelos títulos e datas, podemos deduzir que alguns dos filmes foram rodados na mesma época de longas-metragens da empresa produtora, certamente aproveitando a organização de produção já montada ou até mesmo planos filmados.

Um bom indício disso é o contexto do curta *São João Del Rey*<sup>72</sup> (1941), explicado por Heffner e Ramos (1988), oriundo de visitas técnicas e testes feitos por Edgar Brasil<sup>73</sup> e Carmen Santos em viagens às cidades históricas ao longo da etapa de pesquisa e produção de *Inconfidência Mineira* (1948). Na ocasião, Edgar teria aproveitado para realizar experimentos novos com película a cores, assunto que vinha pesquisando há algum tempo em meio aos trabalhos realizados em seu estúdio de fotografia publicitária e na Brasil Vita Filme, chegando mesmo a fazer testes fotográficos com atores posteriormente (HEFFNER & RAMOS, 1988). Prova dos investimentos e de uma possível abertura para experimentações na empresa, ainda que Carmen tivesse o desejo de se manter fiel à história e à verdade da *Inconfidência* – mais à frente, será possível verificar elogios por parte dos críticos acerca da experimentação de enquadramentos em *Inconfidência Mineira*. Os autores sustentam também que o filme *Um minueto de Mozart* (1941) teria sido oriundo de testes de luz e câmera feitos pela equipe ao mesmo tempo em que as candidatas à personagem de Marília tomavam aulas de dança, quando Carmen produziu um grande baile para o teste. Acredita-se que essa cena é uma das poucas

---

<sup>70</sup> Segundo reportagem de **Dom Casmurro**, em 22 de julho de 1937, o primeiro jornal foi dirigido por Luiz de Barros para a Brasil Vita Filme e este teria sido vetado pela censura por motivo desconhecido. Nele, aparece Roquette Pinto visitando as instalações do estúdio de Carmen Santos.

<sup>71</sup> Foram encontrados através da pesquisa em jornais que publicavam a liberação de censura.

<sup>72</sup> O filme aparece na filmografia da Cinemateca Brasileira com direção de Erich Walder, técnico que teve passagem pelo INCE.

<sup>73</sup> Edgar Brasil, após sua saída da Cinédia, voltava a trabalhar com Carmen, agora na Brasil Vita Filme, focando no grande projeto do estúdio, *Inconfidência Mineira*. A pedido dela, ele se tornaria o seu técnico de confiança (HEFFNER & RAMOS, 1988).

acessíveis nos dias de hoje, reproduzida em filmes como *Inconfidência Mineira, sua produção*, de Jurandyr Noronha e *Mulheres no Cinema*, de Anna Maria Magalhães<sup>74</sup>.

Ainda dentro de títulos de filmes levantados, encontramos algumas coproduções realizadas entre a Brasil Vita Filme e o Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE. Alguns títulos são<sup>75</sup>: *Victoria Régia* (1937), *Lagoa Santa – Minas Gerais* (1940), *Manganês: extração, beneficiamento, galerias* (1943), *Canções populares I: Chuá chuá e Casinha Pequeninina (série brasileiras nº 1)* (1945), *Alberto Nepumoceno* (1950), todos dirigidos por Humberto Mauro<sup>76</sup>.

Sheila Schvarzman (2003), em seu trabalho sobre Humberto Mauro, nos dá algumas dicas da relação entre Carmen Santos, Humberto Mauro, Roquete-Pinto e o INCE. Ela comenta que alguns filmes dirigidos por Humberto Mauro para o INCE utilizaram a estrutura da Brasil Vita Filme, e que Carmen Santos também usufruía dessa aproximação com o Instituto e seu diretor para emprestar materiais. Essa relação de favorecimento talvez tenha se traduzido também em coproduções. Acredita-se que essa aproximação com o poder seja mais uma pista do apoio de Carmen Santos aos projetos governamentais para o cinema, por influência das ideias de Roquette Pinto, e apontam os caminhos que ela iria escolher para suas produções.

### 2.1.2 A produção de longas-metragens

Ainda que houvesse estímulo explícito aos complementos, as empresas produtoras não se afastaram da produção considerada mais nobre. Carmen Santos, defensora da industrialização do cinema brasileiro baseada no modelo de sucesso

---

<sup>74</sup> Ver Anexo I.

<sup>75</sup> O levantamento foi realizado em consulta ao livro de tomo do Instituto pela Cinemateca Brasileira e se encontra aberto a consulta em Filmografia Brasileira disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p>. Acesso em 17 fev. 2020.

<sup>76</sup> Existe uma suspeita de que o INCE reaproveitava filmes feitos por outros realizadores reeditando-os e distribuindo como obra do Instituto. Pode ser o caso de *Taxidermia* (1935), produção da Brasil Vita Filme, e *Lição prática de taxidermia* (1936), produção do INCE.

hollywoodiano, priorizava os filmes de enredo e não media esforços para os trabalhos que se propunha a fazer. As informações sobre a produção dos longas-metragens da empresa são dados mais conhecidos pela história. Os projetos demonstram um alinhamento com a temática de valorização da cultura brasileira e a formação de um sentimento de pertencimento nacionalista, conectado com os valores governamentais e afinado com o pensamento sobre o cinema que predominava entre a elite intelectual brasileira. Apesar do ânimo de sua produtora e presidente, as empresas produtoras de cinema no Brasil tinham que lidar com inúmeras dificuldades. Como já explicado, o entusiasmo do início dos anos 1930 foi esmorecendo com a consolidação da transição sonora e a boa aceitação dos filmes norte-americanos no mercado brasileiro, fazendo cair a produção nacional. Na virada dos anos 1940, ainda enfrentavam a dificuldade de importação de equipamentos, filmes virgens e produtos para laboratório, provocada pela Segunda Guerra Mundial.

Ao pesquisarmos sobre as suas maiores produções em jornais, revistas e livros, é possível traçarmos algumas características ligadas à companhia produtora Brasil Vita Filme, muitas vinculadas a sua presidente, Carmen Santos, figura inseparável da imagem da empresa, que a dirigia controlando todos os detalhes. As escolhas de produção procuravam manter um padrão temático e estético similar aos filmes hollywoodianos, geralmente com massivos investimentos em cenários e figurinos luxuosos, buscando uma modificação da imagem do cinema brasileiro, pois, numa concepção muito em voga na época, um dos grandes problemas da nossa cinematografia residia na questão dos investimentos. O que se defendia era a necessidade de trazer qualidade e profissionalismo para as produções, afastando a imagem do cinema brasileiro de uma produção amadora, caseira e, mais tarde, do cinema que ficou conhecido como chanchada – filmes populares, baratos, rápidos, considerados mal-acabados.

Em 1935, a Brasil Vita Filme produziu seu primeiro e mais significativo sucesso, *Favela dos meus amores* (1935), com direção de Humberto Mauro, argumento de Henrique Pongetti e Carmen como protagonista e produtora. A obra contou com a participação de diversos compositores e intérpretes de destaque na cena musical brasileira. A união entre cinema, música popular e a rádio criou frutos e aumentou o número de produções que utilizam números musicais. Para Marcos

Napolitano (2009), *Favela dos meus amores* foi um marco na construção daquilo que se buscava: uma nova identidade nacional, um novo sentido de brasilidade, a construção de uma cultura nacional-popular que integrasse os regionalismos e domasse a classe operária. *Favela* aliava um enredo consistente, se enquadrando à vontade da crítica aos filmes musicais do período, com o discurso governamental nacionalista. O enredo se passava no morro da Providência e mostrava imagens do povo negro, do samba e do carnaval. Tudo o que antes era considerado propaganda negativa do país e omitido nos filmes, de um certo modo foi se tornando orgulho, beleza e signo da nova cultura. O filme foi muito bem recebido pela imprensa e pelo público, e constituiu um marco na historiografia clássica, uma referência de produção que aliava música e qualidade técnica (NAPOLITANO, 2009), conseguindo seguir uma direção diferente dos corriqueiros filmes de carnaval, musicais e comédias produzidos naquele período.



*Figura 9 - Carmen Santos e Antonia Marzullo em cena em Favela dos meus amores. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.*

O sucesso da parceria entusiasmou o trio Carmen, Mauro e Pongetti a produzir logo um próximo filme, *Cidade Mulher* (1936), nova comédia musical que se utilizava de uma estrutura parecida ao filme anterior, unindo cinema, música popular e grandes artistas da rádio no elenco (NORONHA, 2009). A história saiu do morro e foi mostrar um Rio de Janeiro burguês, a geografia da zona sul

reproduzida em estúdio, instigando Carmen a investir novamente em luxuosos cenários e figurinos. A estreia no Alhambra de Serrador foi acompanhada com expectativa pela imprensa, mas a recepção foi morna, não chegando perto do sucesso de *Favela*, segundo relatos divulgados ao longo da história do cinema brasileiro. Carmen, alguns anos depois, afirmaria ter sido vítima de um boicote e ter arcado com enormes prejuízos, muito provavelmente relacionado aos desentendimentos e sua saída da A.C.P.B. e D.F.B. (HEFFNER & RAMOS, 1988). Nesse período a D.F.B. já passava por mudanças em sua composição, se desvinculando das características da sua fundação. Segundo dados levantados, o filme teria tido distribuição própria e marcou a relação conflituosa entre a produtora e os distribuidores e exibidores.



Figura 10 - Cena de *Cidade Mulher*. Coleção Jurandyr Noronha, acervo MIS/RJ.

Carmen tinha uma relação complexa com esses dois primeiros filmes que se propusera a fazer. Seguindo os caminhos de outros produtores, ela também buscou se inserir em um nicho mais popular, produzindo filmes musicais, que envolviam artistas consagrados nas rádios, procurando caminhos para agradar ao público e fugir da competição do cinema estadunidense. Por outro lado, seu discurso em defesa de um cinema de qualidade, artístico era rigoroso, a ponto de, durante a produção de *Inconfidência Mineira* (1948), ela condenar publicamente suas produções passadas. Conforme se pode verificar em depoimento transcrito na *Filme Cultura*, ela “admitira que seus filmes passados ‘não eram artisticamente recomendáveis’ e que ‘sua atuação pessoal nunca lhe agradou’” (GONZAGA,

1979). A sua insistência nesse cinema de qualidade lhe foi prejudicial. Embora tenha tido uma incursão nesse período, ela se recusou a fazer como outras empresas que se renderam à demanda do mercado e produziram musicais e comédias, utilizando a “fórmula popular” e menos onerosa. Esse cinema ofereceu para os espectadores algo diferente, que não havia no mercado, abrindo caminho para outros empreendimentos maiores e bem-sucedidos, como posteriormente ocorreu com a Atlântida Cinematográfica.

Após os dois filmes musicais, a Brasil Vita Filme passou anos produzindo os curtas-metragens e voltada para a maior empreitada do estúdio, *Inconfidência Mineira* (1948), que começou a ser pensado em 1936, mas só foi exibido em 1948. Antes o estúdio produziu *Argila* (1942)<sup>77</sup>, que marcou nova parceria com Humberto Mauro e Carmen Santos. Segundo divulgado em *Cinearte*<sup>78</sup>, o filme foi realizado num sistema de corporativismo, com diversos “cotistas” oferecendo o que podiam, tais como serviço de laboratório, filme, trabalho braçal, etc. O filme é considerado um ícone do cinema pedagógico do projeto de Getúlio Vargas de priorização da cultura brasileira com caráter nacionalista (GONÇALVES, 2015), envolvendo diversos intelectuais e contando com apoio do INCE e Roquette Pinto. *Argila* conta a história de envolvimento de uma rica e linda viúva, Luciana, interpretada por Carmen Santos, e o artesão Gilberto, papel de Celso Guimarães, um exímio artista que produz cerâmica marajoara. O enredo contrasta a simplicidade e luxo, popular e o erudito, e traz Carmen Santos e toda sua imagem estelar numa personagem feminina ousada – a representação de uma nova mulher, que rompia com a barreira da sexualidade, determinada, independente e que se deixava envolver às paixões: a arte marajoara e o artista Gilberto (PESSOA, 2006).

---

<sup>77</sup> O filme é produzido por Humberto Mauro, coproduzido por Carmen Santos pela Brasil Vita Filme.

<sup>78</sup> Impressões dum português sobre o Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, set. 1941, p. 36.



Figura 11 - Cartaz de Argila. Acervo Cinemateca MAM/RJ.

Alguns anos depois, em meio a inúmeras dificuldades com a produção, distribuição e exibição, a Brasil Vita Filme anunciará o lançamento de *Inconfidência Mineira* (1948), projeto grandioso, que tinha a intenção de reconstituir fielmente o episódio histórico e que demorou aproximadamente doze anos para ser concluído. O atraso do filme se deveu a inúmeros fatores: troca de equipe técnica e elenco, complexa construção de cenários e figurinos, alto grau de exigência da produtora e diretora Carmen Santos, dificuldade com importação de equipamentos devido a guerra, falta de dinheiro e o incêndio em um dos estúdios em junho de 1944. Esse, sem dúvida, foi o projeto que mais esgotou a produtora, emocionalmente, física e financeiramente<sup>79</sup>. Até então o filme histórico e educativo de maior destaque na produção brasileira era *O descobrimento do Brasil* (1937), dirigido por Humberto Mauro, em um projeto do INCE e do Instituto de Cacau da Bahia. O filme, que se propunha uma obra didática, transcrevia os fatos históricos que se aprendia nos livros escolares, com poucos atrativos para o público, transpostos numa obra quase sem diálogos, com frases em tupi, que as pessoas assistiam levadas principalmente pelo patriotismo (VIEIRA, 2018). Em sua grande obra histórica, Carmen procuraria manter o rigor histórico, realizando extensas pesquisas e reproduções que beiravam o perfeccionismo, mas também procurou inserir elementos e estratégias mais atrativos, que aproximassem o filme do público.

Havia muita expectativa em torno da película, principalmente pela demora da produção e por um gigantesco volume de matérias da imprensa, amplamente

<sup>79</sup> Em reportagem de **A Cena Muda** de 8/10/1940, uma nota revela que, nem no melhor cenário de distribuição e exibição, seria possível pagar a produção do filme.

ilustradas com fotografias dos bastidores que mostravam a ousadia e a grandiosidade da produção de Carmen, tomando a direção para si pela primeira vez após a saída de Humberto Mauro. Carmen dialogou com membros do governo e com o próprio Presidente da República a fim de obter respaldo institucional ao seu projeto. Foi anunciada a supervisão do INCE<sup>80</sup> ao projeto e também foi oferecida a colaboração do Ministério da Guerra<sup>81</sup>. A estreia foi registrada como fraca, tendo sido a distribuição e exibição muito prejudicadas pelo *trust* cinematográfico denunciado naquele ano de 1948 em diversos veículos de comunicação. A crítica ainda atacou bastante a obra por problemas e defasagem técnica. A recepção do filme será melhor desenvolvida no capítulo três da dissertação.



*Figura 12 - Roquette Pinto (a direita), representante do INCE, acompanhado de Humberto Mauro e Carmen Santos em visita aos estúdios da Brasil Vita Filme. Coleção Jurandyr Noronha, acervo MIS/RJ.*

### 2.1.3. Os últimos anos da empresa

A Brasil Vita Filme ainda produziu, sobre a batuta de Carmen Santos, mais dois longas-metragens: *Inocência* (1949), *O Rei do Samba* (1952), ambos dirigidos por Luiz de Barros; o primeiro uma adaptação literária do romance de 1872 de Alfredo de Taunay e o segundo uma biografia do compositor de samba Sinhô. Carmen teve a carreira interrompida pelo precoce falecimento em 24 de setembro

<sup>80</sup> A “Inconfidência Mineira” terá a supervisão do Instituto. **Diário Português**, 1 set. 1937.

<sup>81</sup> **Carioca**, Rio de Janeiro, jan. 1938.



de 1952, aos 48 anos, vitimada por um câncer (PESSOA, 2002). Por parte de Carmen, ficaram alguns registros encontrados de projetos não concluídos, como: *O céu da Marambaia* e *Ouro verde - drama do café*, ambos projetos que realizaria com Humberto Mauro; *Mar de Sargaços*, *Tiradentes* e *Uma janela aberta ... e as estrelas*, o último baseado no romance *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado<sup>82</sup>, projetos que realizaria com Mário Peixoto; *Angélica*, com roteiro de Lucio Cardoso e direção de José Sanz; o projeto de um documentário sobre o prédio do Ministério da Educação e Saúde, que realizaria com Vinícius de Moraes; o projeto *Represada*, anunciado como seu segundo trabalho na direção; *Alvorada Azul*, associação com Raul Roulien; a aquisição dos direitos do romance *Cacau*, de Jorge Amado, com direção de Ruy Santos e roteiro de Alex Viany; a intenção de filmar o romance *Mar Morto*, também de Jorge Amado; *Se a lua contasse*, com Luiz de Barros; *Mentira Carioca*, com roteiro de Raymundo Magalhães Jr.; *O outro lado da vida*, projeto que ela afirmava que seria revolucionário no cinema; *Lua Branca*, biografia de Chiquinha Gonzaga, com Dercy Gonçalves; e o desejo de que a Brasil Vita Filme continuasse o trabalho em prol do Cinema Brasileiro<sup>83</sup>. Interessante perceber, pelos títulos dos projetos e parcerias propostas, que Carmen tinha bem claro os tipos de filmes que a sua empresa trabalharia, escolhendo aqueles que conversavam com o pensamento dominante para o cinema, tanto por parte do Governo quanto por parte dos intelectuais e empresários da indústria cinematográfica do período.

A produção realizada e os projetos que não chegaram a ser filmados se mostram, dentro deste limite defendido por uma maioria de empresários, diretores e imprensa, bastante diversa, contendo adaptações literárias, melodramas, documentários, dramas históricos, transitando por diversos gêneros como fez, no mesmo período, produtores maiores como a Cinédia e a Atlântida em seus primeiros anos (VIEIRA, 2018), mas sem nunca ter cedido ao modelo de produção ligeira, barata e mal-acabada. A Brasil Vita Filme seguiu incooperante em suas crenças sobre o modelo de cinema que desejava construir no Brasil e, durante o período em que Carmen Santos esteve à frente da empresa, procurou oferecer às

---

<sup>82</sup> A Cine Repórter de 19 mar. 1949 noticia que Carmen teria dado início a um filme com o título *Castro Alves*, com ela e Claudio Novelli como protagonistas.

<sup>83</sup> Esse levantamento de projetos foi feito por Assaf, 1979 e Heffner & Ramos, 1988.

produções as principais condições para isso, com bons investimentos em cenários e figurinos, envolvimento de um *star system* do cinema, do teatro e, principalmente, do rádio, e um diálogo constante com a imprensa.

Em meados dos anos 1940, algumas produções foram rodadas nos estúdios pela companhia produtora Brasil Vita Filme, mas sem a produção de Carmen Santos. Nessa época ela percebeu a necessidade de flexibilizar suas convicções, deixando de ser tão exclusivista para traçar um perfil mais empresarial (HEFFNER & RAMOS, 1988). É o caso de *Barulho na Universidade* (1943)<sup>84</sup>, primeiro filme de Watson Macedo; *O malandro e a granfina* (1947), com argumento de Henrique Pongetti, que Carmen convidou Luiz de Barros para a direção do trabalho (BARROS, 1978) e a produção foi de Claudio Luiz e Araújo Filho. Também *Era uma vez um vagabundo* (1952), direção de Luiz de Barros e produção de Victor Marques de Oliveira. Os estúdios chegaram a ser alugados por outras companhias, como a *Kanitar Filmes*, que produziu *Cavalo 13* (1946), de Luiz de Barros, *Pró-Artes Filmes* com *Estrela da manhã* (1950) e a *Castelo Filmes*, *Está com tudo!* (1952).

Após a morte de Carmen, quem assumiu a coordenação das produções da Brasil Vita Filme foi seu filho Murilo Seabra (RAMOS e MIRANDA, 2000). Foram realizadas nos estúdios produções independentes como as de Watson Macedo, que já havia trabalhado com Carmen Santos, com o *É fogo na roupa* (1953), *O petróleo é nosso* (1954), *Carnaval em Marte* (1955), *Sinfonia carioca* (1955), *Rio fantasia* (1956), *Depois eu conto* (1956), *A baronesa transviada* (1957), *Alegria de viver* (1957), *A grande vedete* (1957) e *Aguenta o rojão* (1958), e associações entre a Brasil Vita e outros produtores, como Oswaldo Massaini em *Rua sem sol* (1953), direção de Alex Vianny, e Roberto Farias, nas produções de *Rico ri à toa* (1957) e *No mundo da lua* (1958) (RAMOS e MIRANDA, 2000). Em 1959<sup>85</sup>, o produtor Herbert Richers comprou os estúdios da Brasil Vita Filme e

---

<sup>84</sup> Segundo Ramos e Miranda (2000) o filme foi feito com sobras de negativos da empresa, com uma equipe de amigos e amadores, filmado aos domingos. Macedo queria provar que poderia ser diretor e realizou o filme. Não há registro de exibição da obra. Heffner e Ramos (1988) explicam que Carmen teria achado o roteiro fraco, por isso não quis produzir, mas liberou o estúdio para Macedo.

<sup>85</sup> A única fonte encontrada foi o trabalho de Ramos & Miranda. Não foi encontrada nenhuma matéria de jornal anunciando a venda da empresa.

permaneceu com a marca ainda alguns anos, mas sem produzir nada em nome da Brasil Vita<sup>86</sup>.

#### 2.1.4. Considerações sobre a Brasil Vita Filme

São muitas as lacunas na história da Brasil Vita Filme, mas foi possível verificar, pelas informações recolhidas, que o trabalho de constituição da empresa teve como referência o modelo de produção glorificado por Hollywood, passando pela escolhas técnicas de estúdios e equipamentos, departamentalização (como o de publicidade), manutenção de corpo técnico (ainda que nem sempre em atividade), contratação de profissionais reconhecidos, especialmente para direção, roteiro e elenco que, muitas vezes, se apoiou num *star system* brasileiro especialmente ligado ao rádio – toda uma estrutura que foi sendo construída entre os anos de 1934 a 1937<sup>87</sup> e que permitiu, no limite, autonomia na produção fílmica, do processo criativo ao produto final.

A análise do contexto histórico e político, dos números gerais de produção fornecidos pelos relatórios da A.C.P.B., bem como a realização de levantamento da sua produção fílmica nos periódicos e registros da Cinemateca Brasileira, possibilitou enxergarmos que a empresa dialogou com a temática educacional e de teor nacionalista, passando também pela produção de documentários e cinejornais, buscando projetos que possibilitassem uma diversidade de gêneros, repetindo a trajetória de outras grandes empresas brasileiras do período. Por toda a defesa em torno da grande produção de *Inconfidência Mineira* (1948), Carmen permaneceu apoiando o cinema com propósitos pedagógicos e de integração nacional, mesmo diante das dificuldades, esmorecimento e paralização de empresas produtoras e diante de algumas produções que apontavam para caminhos diferentes. O apoio ao cinema acenado pelo Governo no início da década de 1930 foi se mostrando ineficaz para a consolidação da indústria cinematográfica

---

<sup>86</sup> O último registro encontrado data de 1967. Trata-se da publicação de um balanço de contas no **Jornal do Comercio** ainda com a marca Brasil Vita Filme, mas sob a presidência de Herbert Richers. Disponível em: **Jornal da Comercio**, 25 ago. 1967, p. 11.

<sup>87</sup> A conclusão das obras está registrada em Ata de Assembleia de 12 dez. 1936.

brasileira e, com o Estado Novo, a participação foi frustrada por uma política que se mostrou muito mais pelo fortalecimento dos mecanismos de repressão política e controle social (PESSOA, 2006).

Para Heffner e Ramos (1988, p. 196), “era sua intenção tornar-se definitivamente uma produtora independente, com completo domínio de todas as etapas de confecção e comercialização do filme”, mas Carmen não soube ser uma boa administradora. Ela foi descrita por muitos por ter características como oscilação, impulsividade, desconhecimento técnico e vaidade, fatores que teriam prejudicado seu empreendimento e, principalmente, a confecção de *Inconfidência Mineira*. Mas não podemos deixar de considerar que, nesse período, quase nenhuma empresa brasileira produtora de cinema conseguiu estabilidade por muito tempo, com uma carreira de acertos que as levaram para a segunda metade do século XX consolidadas, como ocorreu com muitas empresas hollywoodianas. Luís Alberto Rocha Melo (2011) mostra em sua tese como a produção planificada era recente para as empresas que operavam nos anos 1940, tais como a Brasil Vita Filme, Cinédia, Sonofilmes, entre outras, que em meio a tantas adversidades precisavam equilibrar um volume de produção considerável, com ritmo regular, diversidade e qualidade técnica artística. Assim, não se trata única e exclusivamente da personalidade da proprietária, mas sim de inúmeros fatores de ordem social, econômica e política. Sem dúvida, Carmen errou em muitas escolhas, mas no contexto em que a Brasil Vita Filme se constituiu, fatores como a ausência de uma política estatal eficaz, a disputa mercadológica e o patriarcalismo jamais podem deixar de serem colocados na análise.

Ainda Heffner e Ramos (1988), analisando as características narradas por seus depoentes, depreendem características econômicas da Brasil Vita Filmes raras na história do cinema brasileiro. O modelo estimulado por Carmen Santos se preocupava muito com aspectos secundários do processo de industrialização, a produção e a comercialização, deixando de lado a própria base da produção. Carmen investia fortemente na plasticidade de seus filmes, o que fica muito evidente em *Inconfidência Mineira*, procurando elaborar uma estética equiparável às ricas produções de Hollywood. Por um lado, os cenários, os figurinos, adereços eram o que havia de melhor, enquanto as críticas após exibição do filme

condenavam a ausência de um roteiro, criticando especialmente a direção e a montagem.

Em nome de uma concepção cinematográfica bastante pessoal, Carmen suavizou em demasia o peso dos aspectos técnico, estético e econômico da questão e, conseqüentemente, viu pouca importância na preparação de uma infraestrutura material, administrativa e comercial mais sólida, como se não houvesse nenhuma articulação mais profunda entre o produto fílmico, suas bases e as especificidades da economia cinematográfica. E na verdade não havia, já que para ela o grande empecilho ao progresso do cinema brasileiro sempre foi a falta de capital para a produção e nada mais. Essa concepção do produto fílmico como um fim em si mesmo comprometeu desde o início a infraestrutura de produção, constituída de forma desarticulada e sem planejamento. (HEFFNER & RAMOS, 1988, p. 200)

No próximo subcapítulo, essas características da produção ficarão mais evidentes, com Carmen sempre indo à imprensa defender o modelo de produção que ela acreditava para *Inconfidência Mineira*. Apesar de falho ou insuficiente, ela certamente tinha em mente algum modelo de produção que era maior do que apenas investimento em cenários e figurinos. Mesmo com todo conforto financeiro que a empresa possuía, as dificuldades enfrentadas por ela ao longo dos anos a fizeram passar por inúmeras modificações do roteiro, abrindo mão de soluções pensadas inicialmente para que conseguisse finalizar o filme. Mais uma vez, não se tratou apenas de erros ou incapacidade de um planejamento para a empresa e, especificamente, para a obra, outros fatores pesaram nessas mudanças.

Alguns dados da empresa levantados nas atas encontradas durante a pesquisa mostram consecutivos prejuízos no balanço da empresa a partir de 1938, ano em que é aprovado um pedido de empréstimo. Os dados revelam que, ano a ano, até 1947, o balanço foi negativo durante todo o período em que o estúdio praticamente ficou parado para a realização de *Inconfidência Mineira* (1948), a obra mais dispendiosa da Brasil Vita Filme. Carmen Santos destacava os ideais artísticos e nacionalistas em sua produção e os priorizava em relação às questões econômicas. Em seus discursos, ela defendia que eram necessários sacrifícios em prol da consolidação da industrialização do cinema brasileiro, para que, mais à frente, se pudesse colher frutos morais, educacionais, artísticos e econômicos.

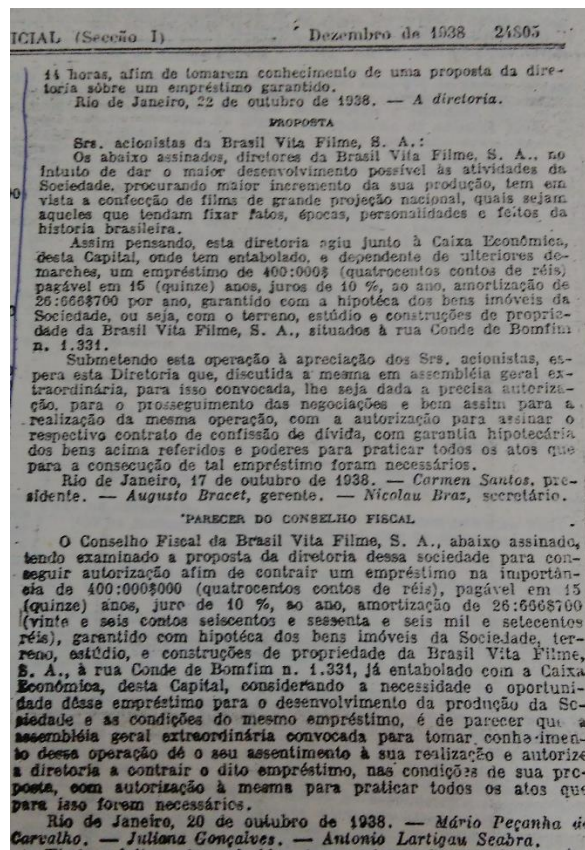


Figura 13 - Ata da empresa aprovando o empréstimo. Diário oficial, dez. 1938

*Inconfidência Mineira* simbolizava isso, e ela estava disposta aos sacrifícios para levantar o projeto da maneira que acreditava ser a melhor. Apesar disso, a Brasil Vita conseguiu constituir uma estrutura interna, estabeleceu um modelo de negócio e, no limite, foi inserida do mercado brasileiro por um período, explorando economicamente alguns de seus produtos, ainda que a historiografia que tratou desse período tenha um tom condenatório, entendendo essa iniciativa muito mais pelo viés do amadorismo, da satisfação pessoal, da vaidade e da paixão (HEFFNER, 2009).

Dentro de um contexto como esse, a empresa, ao lado de outras como a Cinédia e a Sonofilmes, representaram um ponto de ruptura, um novo ciclo produtivo no Brasil (HEFFNER, 2009), criando uma classe de empresariado no cinema: aplicando significativos recursos financeiros, investindo numa infraestrutura de produção nunca vista antes na cinematografia brasileira, procurando se inserir dentro do mercado real, defendendo a possibilidade de ter uma linha de produção (o que pode ser vislumbrado nos seus planos de produção), sempre com um discurso de defesa e viabilidade econômica, mesmo que antes

fossem necessários sacrifícios. Para Carmen, “o cinema triunfará no Brasil como triunfou em Hollywood<sup>88</sup>”.

## 2.2 A PRÉ-PRODUÇÃO E A PRODUÇÃO DE *INCONFIDÊNCIA MINEIRA* ANUNCIADA E COMENTADA PELOS PERIÓDICOS BRASILEIROS: 1936-1947

Com a intenção de mapear os acontecimentos durante os doze anos de produção de *Inconfidência Mineira*, a proposta deste subcapítulo é de construir uma linha do tempo a partir das notícias publicadas nos jornais da imprensa carioca. O que foi divulgado ao longo da produção em diversos veículos da imprensa, de 1936 a 1947, será utilizado para acompanhar as realizações e as dificuldades pelas quais o longa-metragem passou, procurando entender onde estavam os principais pontos de dificuldade e os motivos para a demora da apresentação do filme. Também, através dessa vasta pesquisa, algumas opiniões acerca do empreendimento apareceram de forma bastante rica, mostrando o pensamento que trilhou a produção desde o início, tanto por parte de Carmen Santos, quanto por parte dos entusiastas desse chamado cinema “sério”, para além da defesa do projeto de um cinema educativo. A análise do filme e algumas interpretações também foram possíveis em determinados momentos, mas tal construção levantou muito mais questões do que esclareceu, embora não deixe de ter pertinência para a pesquisa. Além disso, a busca nos permitiu levantar dados técnicos da produção e do estúdio *da* Brasil Vita Filme, o envolvimento de pesquisadores, técnicos e atores, além dos espaços percorridos pela obra e sua produtora. Importante ressaltar que as notícias sobre a construção do estúdio não serão supridas, pois estão relacionadas às ideias que constituíram *Inconfidência Mineira*.

Retomando o conceito de Circuito Comunicacional trabalhado por Oliveira (2016), o processo de produção e de recepção da ideia de transpor para o cinema o episódio da Inconfidência Mineira será essencial para a compreensão histórica do

---

<sup>88</sup> *Cinearte*, ano VII, nº 308, 20 jan. 1932, p. 8.

filme e as relações sociais, culturais e econômicas estabelecidas com aquela sociedade. No levantamento realizado procurou-se organizar as relações entre pessoas e instituições que permearam o filme e formaram seu contexto de produção, tais como processo de pesquisa, escrita do roteiro, equipe envolvida, valores gastos, etc. Ainda que Carmen seja o grande nome por trás da produção, cinema é criação coletiva, sendo difícil determinar o grau de interferência de cada colaborador na obra. Segundo Celso Oliveira (2016),

O conjunto de profissionais que trabalha em um filme é também um elemento de grande importância para se compreender o processo de produção do mesmo, pois, conforme ressaltamos anteriormente, a equipe foi responsável por executar e organizar os recortes da realidade a partir dos quais será fabricado o “conteúdo visível” da obra cinematográfica. (OLIVEIRA, 2016, p. 134).

Como esclarecimento, a perspectiva adotada aqui será mais panorâmica, pois se analisou diversos jornais e revistas num recorte temporal. A proposta não passar por esmiuçar periódicos, tais como condições técnicas de produção, os conteúdos abordados, pessoas envolvidas, visualidade, publicidade, público, circulação, recepção, dentre outros. Tais abordagens seriam cabíveis para uma avaliação mais robusta e específica de cada fonte, mas fugiria ao escopo desta dissertação, que se debruçou aos discursos em torno do filme. Ainda assim, fez-se necessário traçar um panorama geral de cada mídia, através de pequenas notas, a fim de situar o lugar ocupado pelo periódico na imprensa brasileira.

Essa necessidade de acompanhar um pouco a trajetória de cada periódico, procurou entender como o veículo se posicionava em relação ao período dirigido pelo Governo Provisório e o Estado Novo no Brasil, momento em que o nacionalismo era fortemente defendido, especialmente nos campos das artes e educação, inclusive pelos veículos considerados de oposição. Para Celso Oliveira (2016), boa parte dos periódicos mais importantes que circulavam no Rio de Janeiro nesses anos<sup>89</sup> apoiaram a chapa da Aliança Libera nas eleições de 1930 mas, passado o tempo, mantiveram uma relação ambígua ou romperam com o governo de Getúlio Vargas. Há de se acrescentar também que durante o Estado Novo (1937 - 1946) as comunicações eram centralizadas e controladas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão fiscalizador que impunha

---

<sup>89</sup> O pesquisador elegeu para a pesquisa os seguintes jornais: *A Manhã*, *A Noite*, *Correio da Manhã*, *Diário Carioca*, *Diário da Noite*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*. Também trabalhou com a revista *A Cena Muda*.



uma política de difusão dos ideais nacionalistas governamentais. Isso é relevante, posto que a recepção dos jornais e revistas à notícia da realização de *Inconfidência Mineira* está diretamente relacionada à postura que cada periódico teve com a obra e todos os acontecimentos que giraram em torno dela, ou seja, como a conjuntura sócio-histórica influenciou os diferentes veículos jornalísticos, impactando nos textos sobre o filme de Carmen Santos.

A metodologia aplicada foi a de pesquisar conjuntamente as recorrências com “Carmen Santos” e “Inconfidência Mineira” na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, limitando a pesquisa ao Estado do Rio de Janeiro, mapeando as notícias publicadas ano a ano em cada veículo. Alguns periódicos, especialmente revistas, oriundos de outros Estados, mas com circulação nacional, foram incluídos nesta vasta construção. Também foram acrescentadas algumas informações obtidas através do contato com uma pasta de recortes encontrada no Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que permitiu que compreendêssemos algumas pistas e preenchêssemos lacunas, apesar de a maioria dos recortes ter anotações sobre o periódico e data frágeis. A leitura realizada suprimiu notícias repetitivas, apesar de referenciadas, e permitiu construir um vasto mapeamento das opções de produção, das continuidades e mudanças.

### 2.2.1. 1936 - A histórica obra é anunciada

Iniciamos essa linha do tempo com a coluna “No mundo da tela”, do jornal *Correio da manhã*<sup>90</sup> de 11 de agosto de 1936, que avisa que a prefeitura do Rio de Janeiro concedeu a licença para a construção do novo estúdio da Brasil Vita Filme.

---

<sup>90</sup> Fundado no ano de 1901 por Edmundo Bittencourt, foi considerado um dos principais órgãos da imprensa brasileira, conhecido como um “jornal de opinião”, isento de compromisso partidário, avesso à neutralidade, de tradição legalista e liberal, próximo às camadas mais populares. Os embates políticos na metade dos anos 1910 fizeram o jornal assumir um lado oposicionista, criticando as intervenções do Estado, passando por várias situações de censura ao longo dos anos, tendo tido importante papel político no Brasil em seus editoriais. Durante o Estado Novo sua postura foi ambígua. Sua seção de cinema, “Filmes e astros”, era modesta, com pequenos e esporádicos textos. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/correio-da-manha>. Acesso em 3 jan. 2020.

A obra é prometida pronta em dois meses. A inauguração do empreendimento ocorreria com o início das filmagens de *Inconfidência Mineira*, uma “superprodução autêntica, de caráter histórico”. Importante destacar que nessa notícia o argumento aparece como se já estivesse finalizado, sendo o foco deste na personagem Bárbara Heliodora, interpretada por Carmen<sup>91</sup>. Trata-se do anúncio mais antigo encontrado sobre o projeto, que posteriormente é tratado como sendo já de amplo conhecimento dos leitores.

No jornal *A Noite*<sup>92</sup>, de 2 de setembro de 1936, uma pequena nota na coluna Cinema aponta o desligamento de Humberto Mauro da Brasil Vita Filme por divergências artísticas, mas reforça a persistência de Carmen em continuar com seus projetos *Inconfidência Mineira* e *Mentira Carioca*<sup>93</sup>. Dois dias depois, uma outra nota avisa da paralisação temporária de suas atividades<sup>94</sup>, mas sem nenhum tipo de motivação clara encontrada na imprensa.

O *Jornal do Brasil*<sup>95</sup>, em 19 de setembro de 1936, confirma ser certo o projeto de Carmen Santos, cujo título já se encontrava registrado como

---

<sup>91</sup> No mundo da tela. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1936, p. 9.

<sup>92</sup> Fundado por Irineu Marinho e outros em 1911, após inúmeras mudanças na linha editorial, jornalistas responsáveis e proprietários, durante os anos 1930 e 1940, foi adquirido pela Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, liderado por Carvalho Neto e Raimundo Magalhães Junior, este segundo responsável pelo caderno *Noite Ilustrada* e as revistas *Carioca* e *Vamos Ler*, ambas com excelente vendagem na época e que traziam temáticas ligadas ao teatro, cinema e rádio. O sucesso fez a empresa lançar a famosa *Rádio Nacional* em 1936. Magalhães Junior era pessoa próxima de Carmen Santos, ligação que rendeu alguns projetos de filmes tratados anteriormente, além da boa aceitação de seus trabalhos e campanhas publicitárias nos jornais e revistas do grupo. Nos anos 1940 todos os veículos ligados à empresa de *A Noite* foram desapropriados e encampados pelo Governo Federal, que passou a controlar a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Sob a direção de André Carrazzoni e supervisionado pelo Coronel Luís Carlos da Costa Neto, se tornou um veículo de “elogio obrigatório a todos os governos”, convertido em um “diário oficial”, decaindo o interesse dos leitores pelo jornal. A seção de cinema era modesta, com reprodução de horários de projeção, alguns materiais publicitários e pequenas e eventuais críticas. Destaque para o colunista Jonald, Oswaldo Marques de Oliveira, nome defensor da indústria cinematográfica nacional. Com a deposição de Vargas, em 1945, o jornal passaria para as mãos do quadro de funcionários durante o Governo Eurico Gaspar Dutra, enfrentando inúmeras dificuldades administrativas até o seu completo declínio, durante o segundo governo de Vargas. Foi fechado em 1956 durante o mandato de Juscelino Kubitschek. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>. Acesso em 02 jan. 2020.

<sup>93</sup> Cinema. **A Noite**. Rio de Janeiro, 2 set. 1936, p.5.

<sup>94</sup> Cinema. **A Noite**. Rio de Janeiro, 4 set. 1936, p.22.

<sup>95</sup> Jornal carioca diário fundado em 1891 por Rodolfo de Sousa Dantas e Joaquim Nabuco, com forte ligação a grupos que defendiam o regime monárquico nos primeiros anos da República. Se apresentava como um órgão de posição moderada, mas tinha como propósito criticar o governo. Em 1893 tem modificada a sociedade proprietária e a direção passa para Rui Barbosa, que assume uma diretriz de defesa republicana e valorização da Constituição, com um noticiário de tom inflamado, diferente dos primeiros anos, irritando o governo de Floriano, que passa a perseguir o

*Inconfidência Mineira*, para que não houvesse confusão com outras produções deste acontecimento filmados por outras companhias. O filme de Carmen prometia ser diferente, “um verdadeiro relato da vida de Tiradentes<sup>96</sup>”. No dia 23 de setembro do mesmo ano, um artigo maior de *A Noite* explica o aguardado “filme de arte”, uma “synthese verídica e numa técnica moderna<sup>97</sup>”, que permita “ver e sentir o Brasil de 1780 a 1792<sup>98</sup>”. A matéria ainda trabalha com mistério, revelando que o argumento fora encomendado a um escritor da geração nova e que os aspectos cênicos seriam supervisionados por um grande pintor, mas não se refere a nenhum nome. Encerra enaltecendo a iniciativa de Carmen, avisando que ela também iria interpretar Bárbara Heliadora, “a única mulher que realmente tomou parte no primeiro movimento nacional-democrático havido no Brasil<sup>99</sup>”. Na mesma data, 23 de setembro, a *Gazeta de Notícias*<sup>100</sup> dá maiores detalhes sobre os

---

jornal e Rui Barbosa. Numa nova mudança de proprietários, passa a propor a feitura de uma imprensa popular, voltada para as preocupações do povo, com assuntos do cotidiano e da cidade e menos debates acalorados sobre a política. Nele eram publicados assuntos ligados ao jogo do bicho, ao carnaval, crimes, sensacionalismo, etc. Com novos proprietários, tenta recuperar a seriedade abrindo espaço para a literatura e as artes nos anos 1920 e 30, uma seção de Cinema com pouco conteúdo, divulgação de horários e textos publicitários, mantendo posição discreta sobre a política. Mesmo assim, a moderação não evitou represálias durante o Estado Novo. Somando a crise financeira que vinha enfrentando, o jornal teve sua importância diminuída, mas continuou com um perfil ante extremista, ficando por anos apagado dos meios. Na metade dos anos 1950, o jornal passa por uma nova mudança, com reformulações gráficas importantes para a época, ganhando um caderno dedicado às artes. Nos anos 1960 ganhou destaque nas opiniões políticas progressistas, mas a crise que o país se encontrava fez o jornal defender a intervenção militar. Com o endurecimento do regime com o passar dos anos, o jornal ficou numa linha tênue, mas com editoriais mais próximos do governo. O Jornal do Brasil não se posicionou claramente quanto às Diretas Já e julgou a Constituição de 88 demagógica e utópica. Na era Collor defendeu as medidas econômicas do então presidente, optando por uma postura anti-*impeachment*. Defendia com vigor o Plano Real e seguiu ao lado dos governos de centro-direita que governaram o país nos anos subsequentes. Em 2010 deixou de circular com versão impressa, tendo atualmente apenas a versão eletrônica. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>. Acesso em 19 jan. 2020.

<sup>96</sup> O grande drama histórico que produzirá a Brasil Vita Filme. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 set. 1936, p.14.

<sup>97</sup> Cinema. **A Noite**. Rio de Janeiro, 23 set.1936, p.5.

<sup>98</sup> *Ibidem*

<sup>99</sup> *Ibidem*

<sup>100</sup> Fundado em 1875, o jornal “introduziu uma série de inovações na imprensa brasileira, como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas, chegando a ser um dos principais jornais da capital federal durante a República Velha” e um dos jornais mais bem equipados do mundo na época em termos de maquinário. Seus diretores defendiam nos textos a abolição da escravidão e a Proclamação da República, contando com colaboradores de renome na época. Antimonarquista, identificou-se com os governos da República Velha. Ficou conhecido também por iniciar a publicação de folhetins em suplemento literário, publicando autores que se tornaram clássicos nos dias de hoje. Publicava também autores europeus, além de caricaturas de figuras de destaque. O jornal passou por diversas mudanças em suas diretorias e, no começo do século XX, procurava manter o caráter situacionista, entrando em conflito poucas vezes com os governos.

dois projetos da Brasil Vita Filme que Carmen prometia à imprensa. *Mentira Carioca*, cujo roteiro foi dado a Raimundo Magalhães Junior e a direção para outro colunista famoso, L. S. Marinho. Já em *Inconfidência Mineira*, o mistério sobre o roteirista permanece. A matéria revela que a superprodução teria os Inconfidentes como personagens principais, ficando Carmen com a interpretação de Bárbara Heliadora, pois não era seu desejo brilhar pessoalmente na tela, mas injetar sangue novo no cinema brasileiro, produzir um filme que enaltecesse artisticamente o Brasil<sup>101</sup>.

Em 25 de setembro, *O Jornal*<sup>102</sup> convida seus leitores a se candidatarem para trabalhar no cinema, na atuação e na parte técnica. Segundo o veículo, a intensificação das produções se preocupa com a falta de mão de obra. A Brasil Vita Filme estaria organizando um fichário com interessados em entrar para o cinema. Para isso deveriam procurar o senhor L. S. Marinho, gerente do departamento de distribuição e propaganda da empresa<sup>103</sup>.

A coluna “Cinema” de *A Noite*, em 01 de outubro, traz uma reflexão sobre o desafio de realização de filmes históricos pela cinematografia brasileira, que ainda estava dando seus primeiros passos e exigiria grande direção, um desafio para a produtora de *Inconfidência Mineira*. Naquele momento, Carmen não

---

Durante a Revolução de 30, passou a apoiar Getúlio Vargas e era simpático a ideias nazifascistas e integralistas, claramente a favor do Estado Novo, com ideias fortemente nacionalistas, chegando a colaborar com a repressão aos comunistas nos anos que se sucederam. Por suas posições, sofreu boicotes de grupos norte-americanos que deixaram de pagar por espaço publicitário agravando a crise financeira. Defendeu Getúlio até o suicídio, apoiou a eleição e a posse de Juscelino Kubitschek, e se identificou com as medidas de Jânio Quadros e, posteriormente, de João Goulart. Com o golpe de 1964, o jornal passou receber constantemente visita de censores, retraindo a postura oposicionista. Continua circulando atualmente, mas sem destaque. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias>. Acesso em 19 jan. 2020.

<sup>101</sup> Cinematographia Brasileira. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 set. 1936, p. 4.

<sup>102</sup> Jornal carioca fundado em julho de 1919 por Renato de Toledo Lopes. Cinco anos após sua fundação, foi adquirido por Assis Chateaubriand, tornando-se o jornal líder da cadeia dos Diários Associados. Em sua fundação, pretendia marcar sua atuação pela “independência e austeridade”, dedicando-se a assuntos literários e científicos. Sua redação era composta por um grupo estranho à imprensa. Com Chateaubriand, o órgão fez críticas às estruturas da República Velha, apoiando a Revolução de 1930. Passou a ter uma posição mais moderada quando Getúlio assumiu o poder, procurando não se prejudicar durante o período de repressão. Atacou os membros da ANL e foi favorável às reivindicações integralistas. No segundo governo de Vargas, o periódico marcou sua oposição, mas nos anos que se seguiram teve posições contraditórias. Durante o regime militar *O Jornal* deu apoio ao golpe. Foi extinto em abril de 1974, após o acúmulo de problemas financeiros. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-o>. Acesso em 19 jan. 2020.

<sup>103</sup> Quer entrar para o cinema? **O Jornal**, Rio de Janeiro, 25 set. 1936, p. 5.

contava mais com Humberto Mauro, que já estava anunciado na direção de *O Descobrimento do Brasil* (1937), conforme informa a notícia. “O nosso cinema terá deixado de ser o que é se conseguir fazer qualquer dos dois filmes ao menos com 50% de êxito<sup>104</sup>”. Em 2 de outubro, *O Jornal* avisa que a obra não estava parada e prometia o estúdio da Brasil Vita Filme pronto em janeiro de 1937<sup>105</sup>.

No dia 4 de outubro, *O Imparcial*<sup>106</sup>, na coluna “Pelos studios nacionaes<sup>107</sup>”, noticia tardiamente a saída de Humberto Mauro da Brasil Vita Filme, colocando em dúvida a continuidade do projeto de Carmen Santos sem o grande diretor, apesar de afirmar que este acompanhava o progresso da construção dos estúdios na Conde do Bonfim. Interessante notar que na mesma coluna aparece uma desconhecida produção denominada *Marília*, que teria trechos completos da *Inconfidência Mineira* e estaria sendo filmado pela *Brasília Filme*, mas não foram encontradas mais referências sobre este projeto.

Em 10 de outubro, o *Jornal do Brasil* publicou sobre os preparativos para o projeto, repetindo a informação sobre a encomenda de um roteiro para um escritor da nova geração ainda não revelado e a supervisão cênica de um pintor, mas acrescenta o trabalho de um grande compositor que estaria escrevendo “uma partitura baseada nos motivos clássicos e populares da segunda metade do século dezoito<sup>108</sup>”. Em 22 do mesmo mês, os mineiros registram opinião sobre a transposição para a tela do cinema do episódio histórico. Devido à importância do

---

<sup>104</sup> Cinema. **A Noite**. Rio de Janeiro, 1 out.1936, p.30.

<sup>105</sup> **O Jornal**, Rio de Janeiro, 02 out. 1936, p. 5

<sup>106</sup> *Jornal carioca diário e matutino lançado em 1935 por José Soares Maciel Filho, nascido em substituição de A Nação, mantendo quase todos os colaboradores, mas com menos recursos financeiros e técnicos que o antecessor. De perspectiva crítica, fez duras críticas ao governo de Vargas, mas mudou a perspectiva em 1937, passando a ser mais moderado, destacando a figura de Vargas e iniciando um ataque ao comunismo. Deixou de circular em 14 de fevereiro de 1942, com dificuldades financeiras provocadas pela Guerra. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imparcial-o>. Acesso em 3 jan. 2020.*

<sup>107</sup> Pelos studios nacionaes. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 04 out. 1936, p. 15

<sup>108</sup> A Inconfidência Mineira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 out. 1936, p.24.

fato, a *Folha de Minas*<sup>109</sup> escreveu sobre a necessidade de as autoridades mineiras acompanharem e auxiliarem na obra<sup>110</sup>.

No segundo dia do mês de outubro de 1936, o *Correio da manhã* publica uma homenagem prestada à Carmen Santos pelos estudantes da Universidade de Belo Horizonte, através do Centro de Estudos Justino Mendes, que lhe concederam um “voto de aplauso, reconhecimento e admiração dos moços estudiosos de Minas à graciosa e impressionante artista” pela iniciativa de filmar a *Inconfidência Mineira*<sup>111</sup>. A resposta de Carmen para a homenagem pode ser encontrada em *Gazeta de Notícias*<sup>112</sup> e em *O Jornal*<sup>113</sup>, no dia 7 de outubro, e em *O Globo*<sup>114</sup>, no

---

<sup>109</sup> O jornal **Folha de Minas** foi fundado em 14 de outubro de 1934 em Belo Horizonte, tendo como seu primeiro diretor Afonso Arinos de Mello Franco. Suas matérias cobriam a política mineira, nacional e internacional, bem como a cultura, economia, religião, ocorrências policiais. Encerrou suas atividades em novembro de 1964. Disponível em: [http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos\\_colecoes/brtacervo.php?cid=221](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=221). Acesso em 17 mar. 2020.

<sup>110</sup> A *Inconfidência na tela*. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 22 out. 1936. Acervo Cinemateca MAM.

<sup>111</sup> No mundo da tela. **Correio da manhã**. Rio de Janeiro, 2 out. 1936, p. 9.

<sup>112</sup> Os universitários de Belo Horizonte e a “*Inconfidência Mineira*”. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 out. 1936, p. 9.

<sup>113</sup> Carmen Santos e os estudantes mineiros. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 07 out. 1936, p. 5.

<sup>114</sup> Jornal fundado por Irineu Marinho em 1925, após sua saída da redação de *A Noite*. Em sua inauguração objetivava renovar a imprensa carioca e se pautou pela isenção de governos e de empresas, procurando demonstrar interesse por questões populares. Com a morte de Irineu no mesmo ano da fundação, O Globo se aproximou de Getúlio Vargas e apoiou a Revolução de 30. Em 1931, assumiu a direção Roberto Marinho e o jornal passou a lançar editoriais criticando as ações do governo Provisório, a Constituição de 1934, bem como os movimentos Integralistas e Comunistas, mas se apoiando numa postura mais moderada. Durante o Estado Novo sofreu repressões, foi a favor dos países Aliados durante a 2ª GM e acompanhou de perto do trabalho da FEB na guerra. Em 1944, fundou a Rádio *O Globo*, enquanto apoiou o movimento de redemocratização do país e o combate ao getulismo. Tornou-se o principal porta-voz da linha neoliberal, atacou o comunismo e criticou o segundo governo de Vargas. Seu famoso trabalho jornalístico durante a crise do governo Vargas, em 1954, quando acompanhou todo inquérito do atentado da Rua Toneleros, fez o jornal ser depredado quando do suicídio de Vargas. Aproximou das propostas da UDN, fez oposição a Kubitschek. O jornal sempre procurou combater iniciativas consideradas comunistas e apoiou o parlamentarismo na renúncia de Jânio Quadros, culminando numa defesa irrestrita do Golpe Militar de 1964, chegando a negar o regime de exceções. Fundou a *TV Globo* em 1965. Nos anos de redemocratização, continuou defendendo uma linha mais liberal, atacando políticos com propostas mais sociais, chegando a criticar alguns capítulos da nova Constituição, considerados nocivos ao progresso do país. São famosas as reportagens falaciosas que favoreceram a eleição de Collor nos anos 1990 e o apoio contrário ao seu *impeachment*. Nos anos seguintes, foi forte defensora do plano Real e das reformas ocorridas durante o governo FHC. Hoje, é um dos maiores grupos midiáticos do Brasil, com diversos jornais, revistas, canais e um dos maiores parques gráficos da América Latina. Nos anos 1940 e 1950, o jornal possuía a seção “O Globo no Cinema”, com um rol de cronistas especializados, muitos dos quais críticos das produções populares como as chanchadas. Já nessa época utilizavam o popular bonequinho que atribuía notas do espectador aos filmes. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>. Acesso em 19 jan. 2020.

dia 19 do mesmo mês<sup>115</sup>: “A homenagem dos estudantes de Minas tem, para mim, um valor inestimável e de um encorajamento assim expressivo e valioso que eu precisava<sup>116</sup>”. E segue em sua carta:

Os aplausos iniciais que recebo, por essa minha iniciativa, partem precisamente dos moços estudantes da terra dos Inconfidentes, daqueles que, por sua sinceridade, por seu entusiasmo e por seu amor à liberdade deviam ser mesmo os primeiros a compreender e a sentir o idealismo que me anima<sup>117</sup>.

Um texto do jornalista Brasil Gerson, de 14 de outubro de 1936, na *Gazeta de Notícias*<sup>118</sup>, elogia a atitude de Carmen na sua proposta de construção do estúdio. Ele segue afirmando que ela reuniu condições materiais e vontade para realizar esse sonho, certa do amadurecimento do cinema brasileiro. Afirma que o estúdio será o primeiro de acordo com a moderna técnica de som e todas as demais adaptações para uma filmagem perfeita. O primeiro palco ficaria pronto em três meses e, na sequência, ela daria início à construção de um segundo espaço, que ficaria à disposição de outros produtores independentes. O projeto seria inaugurado com os trabalhos *Inconfidência Mineira* e *Mentira Carioca* e a partir de janeiro funcionaria no espaço uma Escola Técnica Cinematográfica, com Moacyr Fenelon ministrando aulas de som<sup>119</sup>. Esse mesmo texto de Brasil Gerson é reproduzido em

---

<sup>115</sup> Os universitários de Bello Horizonte e a “Inconfidência Mineira”. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 out. 1936, p. 4.

<sup>116</sup> Cinema e films. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 out. 1936, p. 9.

<sup>117</sup> *Ibidem*

<sup>118</sup> O studio da Brasil Vita Film está em construção. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 out. 1936.

<sup>119</sup> Em construção o studio da Brasil Vita Filme. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 out. 1936, p. 8

*O Jornal*<sup>120</sup> e no *Jornal do Comércio*<sup>121</sup> em 14 de outubro<sup>122</sup> e em 16 de outubro<sup>123</sup>, no *Diário de Notícias*<sup>124</sup>.

Em *Cinearte*<sup>125</sup>, na edição de 15 de outubro de 1936, na sessão “Cinema Brasileiro”, em um conjunto de informações sobre o cinema no Brasil, estão os planos da produtora com *Mentira Carioca* e *Inconfidência* e a construção de seus estúdios<sup>126</sup>. É a primeira vez que encontramos referência ao projeto nesta

---

<sup>120</sup> Um grande studio em construção para o cinema brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 14 out. 1936, p. 5.

<sup>121</sup> Jornal carioca fundado em 1827 pelo editor francês e amigo do imperador Pierre René François Plancher de La Noé, é um dos mais antigos órgãos de imprensa da América Latina ainda em atividade. Durante toda a sua existência, pautou-se por uma orientação conservadora, apesar de em seu conteúdo trabalhar pouco a política, focando em publicar atos oficiais e assuntos do comércio. Nos primeiros anos, se destacou na luta abolicionista, no apoio à República e na publicação de romances em capítulos que depois se tornaram clássicos da literatura estrangeira e brasileira. Apoiou a Revolução de 30, o governo Provisório, mas enfrentou problemas durante o Estado Novo. O jornal não acompanhou as mudanças tecnológicas e sua importância na sociedade foi declinando nos anos 1940 e 1950, mas sempre manteve um perfil nacionalista e conservador, mesmo mudando de direção diversas vezes. Apoiou o golpe militar em 1964, mesma época em que foi adquirido por Assis Chateaubriand, mantendo ligação com assuntos do mercado financeiro e do comércio e indústria. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-comercio>. Acesso em 19 jan. 2020.

<sup>122</sup> Em construção o studio da Brasil Vita Filme. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 14 out. 1936, p. 8.

<sup>123</sup> Em construção o studio da Brasil Vita Filme. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 out. 1936, p.8.

<sup>124</sup> Fundado em 1930 por Orlando Ribeiro Dantas em meio aos agitos políticos deste ano. Esteve sob orientação de Orlando, Nóbrega da Cunha e Figueiredo Pimentel, todos saídos de *O Jornal*. Tinha clara oposição à estrutura oligárquica e se dizia porta voz de um “espírito revolucionário” em prol da transformação da sociedade. Nos primeiros anos, na coluna “Movimento Revolucionário”, apoiou as teses da Aliança Liberal e a candidatura de Getúlio Vargas, recebendo o título de “Jornal da Revolução”. Enfrentou censuras durante o governo provisório e o Estado Novo por sua posição combativa, tendo sido um dos principais veículos oposicionista e um dos jornais com maior circulação na época. Estendeu sua posição crítica no segundo mandato de Vargas e, na sequência, aos “herdeiros do getulismo”. Modificando sua linha antigetulista, ficou conhecido por fazer ferrenha campanha para a eleição de Jânio Quadros e, posteriormente, João Goulart, até chegar o momento de apoiar o golpe de 1964. Contrariado em suas expectativas, o jornal passou a fazer oposição à Ditadura Militar, mas, já sem forças, encerrou suas atividades em 1974. A seção “Cinematografia” teve tamanhos variados, mas apresentava um conteúdo diversificado, com críticas, textos opinativos e bastante uso de imagens. Ver o verbete sobre o jornal no sítio do CPDOC/FGV: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>. Acesso em 19 jan. 2020.

<sup>125</sup> *Cinearte* (1926 – 1942), da Editora O Malho, foi oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista *Paratodos*, e se tornou lócus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro (LUCAS, 2015). Esta última possuía ainda uma seção exclusiva para o cinema brasileiro, recebendo textos de diversos dos pioneiros da nossa cinematografia e intuía fortalecer a cinematografia nacional através dos debates proporcionados por seus artigos. Embora não tenha sido a primeira revista dedicada ao cinema, ela se destacou pela edição moderna, amplamente ilustrada aos moldes das famosas revistas americanas como a *Photoplay*, e pela força com que entrou no amplo debate acerca da industrialização do cinema no Brasil, sendo central na campanha em defesa da cinematografia inaugurada por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Foi fundada em 3 de março de 1926 tendo sido dirigida por Mário Behring e Adhemar Gonzaga.

<sup>126</sup> Cinema Brasileiro. **Cinearte**. Rio de Janeiro, 15 out. 1936, p. 8.



importante publicação para o cinema brasileiro. Já em *A Cena Muda*<sup>127</sup>, outra importante revista nacional, na edição de 27 de outubro, aparece a maior reportagem do ano de 1936 sobre os projetos de Carmen Santos<sup>128</sup>. Nela, o texto afirma que o filme é um desejo da realizadora há sete anos, mas que atrasou por não contar com condições técnicas necessárias até então. Aliada com o projeto de construção de seu estúdio, Carmen é retratada como uma defensora incansável do progresso do cinema nacional. Para a reportagem, ela já havia demonstrado seu talento e valor artístico com a realização de *Favela dos meus amores* (1935), obra que conseguiu dar ao Brasil um verdadeiro filme falado e agora trazia muita expectativa em torno do projeto de *Inconfidência*. Segue descrevendo que esta seria uma realização ultramoderna, principalmente no que se refere à fotografia, que iria contar com uma equipe de “homens de espírito” – escritores, musicistas e pintores como colaboradores, injetando sangue novo no cinema brasileiro. A reportagem traz ainda uma breve sinopse do projeto:

O argumento, segundo nos informaram, não é uma fantasia em torno dos amores dos inconfidentes. Pelo contrário: é uma síntese verídica da própria Inconfidência. Ele abrange o Brasil de 1780 a 1792 e mostra-nos, através a vida acidentada de Tiradentes em íntimo contato com o povo de sua terra, como a ideia de independência do Brasil foi pouco a pouco empolgando o seu espírito, até fazer dele o primeiro mártir da nossa democracia. A Inconfidência Mineira será a transplantação, para o cinema, daqueles heroicos momentos do século dezoito, amenizada com a evocação dos costumes simples e ingênuos dos nossos antepassados.

A mesma reportagem segue comentando sobre o importante papel exercido por Barbara Heliodora na Inconfidência, presente na causa revolucionária, mantendo-se firme mesmo após a prisão de seu marido. Segundo *A Cena Muda*:

---

<sup>127</sup> Dirigida por Renato de Castro, *A Cena Muda* (ou *A Scena Muda*) foi uma revista especializada em cinema da Companhia Editora Americana. Existiu de 1921 a 1955, sendo semanal até a metade de 1954. Considerada a primeira publicação brasileira voltada para o segmento, era considerada mais americanizada que a concorrente *Cinearte* (1926 – 1942), mas marcante na cultura de fãs do período, com muitas ilustrações, fofocas, sinopses, fotos e materiais recebidos diretamente dos estúdios hollywoodianos. A revista era alheia aos assuntos políticos e sociais do momento, mas participava das discussões em torno da cinematografia nacional, se destacando com a publicação de críticas de filmes e no estabelecimento de um *star system* nacional, principalmente no auge da era do Rádio. A revista tinha espaço para participação dos leitores, realizava concursos e tinha uma equipe de destaque, tais como os Victor José Lima e Celestino Silveira, ambos com uma forte postura de defesa pelo cinema nacional. Ver o verbete sobre a revista em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Cena\\_Muda](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cena_Muda). Acesso em 20 jan. 2020.

<sup>128</sup> Barbara Heliodora e a Inconfidência Mineira. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.814, 27 out. 1936, p. 6

“Carmen Santos encontrou na vida angustiada de Barbara Heliadora o seu papel que a tanto tempo procurava, próprio para seu temperamento dramático<sup>129</sup>”.

No mês de novembro, a revista *Walkyrias*<sup>130</sup> também traz uma longa reportagem, bem similar de *A Cena Muda*. O artigo diz que os preparativos para o filme estariam quase prontos, que o projeto contaria com diversos artistas de renome e que Carmen Santos garantiria todos os elementos indispensáveis à história. A reportagem ainda fala das dificuldades pelas quais passou o cinema nacional com a chegada do som, mas que essa seria uma barreira superada, pois Carmen estava trabalhando para que os estúdios da Brasil Vita Filme estivessem adaptados às mais modernas técnicas. Na sequência, a reportagem foca na importância de Bárbara Heliadora, no seu conhecimento intelectual e no seu papel de heroína:

Contam os cronistas do século dezoito que Barbara Heliadora gozava da fama de ser uma mulher perfeita, tanto por sua beleza, como por seu espírito. Num meio acanhado como o de Minas Gerais da época das minerações, essa herdeira direta das tradições bandeirantes parecia um fruto exótico, tamanha era a diferença que entre ela e suas contemporâneas existia.

(...)

Pois nesse meio acanhado, nessa época atrasadíssima, Barbara Heliadora sabia discutir com os homens mais cultos de Vila Rica (e, entre eles, Claudio Manoel da Costa, membro da Arcadia de Roma), fazia versos e conhecia os filósofos gregos<sup>131</sup>!

Em *O Jornal* de 15 de novembro<sup>132</sup>, Antonio Santos traça o perfil de Bárbara Heliadora como sendo uma mulher muito à frente do seu tempo e uma heroína para a Inconfidência. Ele narra o encontro da atriz com sua personagem: “Carmen Santos tinha uma grande mágoa: não havia ainda encontrado no cinema brasileiro um papel que lhe permitisse um sucesso definitivo. Os filmes por ela interpretados até hoje pouco se adaptavam ao seu temperamento”. E segue narrando acerca do trabalho da atriz, aplaudindo suas iniciativas: “mas agora

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Revista feminina criada pela paulista Jenny Pimentel de Borba em 1934. A escritora, jornalista e ilustradora fundou uma publicação mensal de e para mulheres sem nenhuma estrutura, mas contava com a colaboração de nomes expoentes na época, tais como Tarsila do Amaral, Bertha Lutz, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles. A revista era espaço de manifestações em prol da emancipação das mulheres, contemplava literatura, artes de vanguarda, artigos políticos, crônicas, poemas e conselhos médicos. É considerada bastante eclética e aberta à posições ideológicas diversas. A ousada publicação durou até 1960. Ver: <http://www.mulher500.org.br/jenny-pimentel-de-borba-1906-1984/>. Acesso em 20 jan. 2020.

<sup>131</sup> Barbara Heliadora e a Inconfidência Mineira. *Walkyrias*, Rio de Janeiro, nov. 1936, p. 14-15.

<sup>132</sup> O papel que Carmen Santos encontrou. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 nov. 1936, p. 13.

parece que ela resolveu o magno problema da sua carreira cinematográfica, encontrando finalmente o seu papel e no momento exato em que também reunia todas as outras condições indispensáveis a uma filmagem perfeita, com a construção do seu novo estúdio-modelo na Tijuca”.

Em 03 de dezembro, *O Jornal*, e no dia 04 do mesmo mês<sup>133</sup>, *O Globo*, afirmam que as obras dos estúdios da Brasil Vita Filme estão adiantadas e sendo supervisionadas pelos engenheiros Azevedo Netto e Amoroso Costa<sup>134</sup>. Encerrando o ano de 1936, *O Jornal* revela pela primeira vez que o argumento de *Inconfidência Mineira* estaria pronto e teria sido escrito por Brasil Gerson numa encomenda feita pela produtora há cerca de um ano<sup>135</sup>. A notícia coincide com a chegada das cinzas dos Inconfidentes ao Brasil<sup>136</sup>, um projeto de iniciativa do Governo que promoveu, através de um decreto Presidencial, a repatriação dos despojos de treze inconfidentes (um deles não foi encontrado) que jaziam em Moçambique e Angola. Estes seriam somados a mais três que já aguardavam no Brasil e iriam receber em cerimônia honrarias, acompanhadas pelos chefes de Estado.



Figura 14 - A repatriação das cinzas dos heróis da Inconfidência. Carioca, 02 jan. 1937

<sup>133</sup> O studio novo da Brasil Vita Film. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 de dez. 1936, p. 5.

<sup>134</sup> Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 3 dez.1936, p.5.

<sup>135</sup> Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 28 dez.1936, p.38.

<sup>136</sup> Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26 dez.1936, p.24.

No final do ano, o casal Jorge Randich e esposa, sendo ele um dos diretores da Distribuidora Nacional, ofereceu uma festa em homenagem à Carmen Santos, que teve um ano de muito trabalho, como pudemos observar, e que, segundo *O Jornal*<sup>137</sup>, iria descansar no final do ano fora do Rio de Janeiro, em Poços de Caldas, ou, como afirmou outro jornal, o isolamento seria para fixar ideias e traçar os últimos retoques do projeto<sup>138</sup>. Mas antes, planos para o cinema brasileiro foram discutidos junto com outros produtores também presentes. Antes de partir, no dia 22 de dezembro<sup>139</sup>, Carmen revelou ao periódico que o estúdio já estava com paredes levantadas e que, após o descanso, ela não teria outro objetivo senão realizar a grande obra *Inconfidência Mineira*.

A análise destas notícias nos mostra a importância que teve o ano de 1936 para a memória e a história brasileiras com o resgate dos dados sobre o fato histórico *Inconfidência Mineira*, mas principalmente para o projeto de Carmen Santos, que passou a ter corpo e um argumento definido, revelando ao país qual era o seu objetivo. Tal exposição conquistou o apoio de diversos setores a sua iniciativa e, a partir de tal respaldo, abriu caminhos para que ela conseguisse trazer para o projeto a colaboração de importantes pessoas e instituições que apareceram nesse levantamento, especialmente nos primeiros anos. Foi um período que auxiliou no entendimento do lugar de sua personagem Bárbara Heliodora na trama e onde conseguiu, paralelamente, manter um foco sobre sua carreira de atriz e sua perspectiva de estrela, no qual agora também se consolidava a imagem de proprietária de estúdio e produtora.

É igualmente muito importante seu trabalho na construção do estúdio, trazendo esperanças aos espectadores e defensores do cinema nacional. Essa notícia parece ter animado a imprensa, que recorrentemente exaltou a iniciativa, atualizando os avanços da obra e o que se podia esperar dela. Ao contrário do que se falava a respeito do comportamento de Carmen com a imprensa, acredito que essa quantidade de matéria em 1936 não se tratava de publicidade comprada – apesar dessa hipótese não ser excluída – mas sim de um interesse real da imprensa que, por sua vez, refletia um apetite dos leitores sobre o assunto, tão em alta no

---

<sup>137</sup> Um momento significativo do Cinema Brasileiro. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1936, p. 5.

<sup>138</sup> Cine-Chronica. **A Pátria**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1937. Acervo Cinemateca MAM.

<sup>139</sup> Carmen Santos vae a Poços de Caldas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 22 dez. 1936, p. 5.

momento. Tanto o interesse na construção do estúdio, quanto no projeto em si surgiram num momento onde intelectuais desejavam consolidar um determinado tipo de cinema no Brasil e contavam com o forte projeto de *Inconfidência*, aliado com um tema que interessava ao poder Executivo e uma vontade patriótica do tamanho da que Carmen mostrava ter.

### 2.2.2. 1937 - A construção do estúdio e a definição dos colaboradores do filme

O ano começa com um texto de Brasil Gerson para a revista *Carioca*<sup>140</sup>, em edição de 02 de janeiro. Após o mistério do ano anterior, nesse artigo o autor revela como foi difícil, mas prazerosa a incumbência que Carmen Santos lhe deu de escrever *Inconfidência Mineira*. Ele tece suas impressões de como a nossa história tem sido mal escrita, sem nenhum método eficiente, mal interpretada, com os fatos tratados como episódios vergonhosos do passado. Brasil Gerson acredita ser necessário interpretar os acontecimentos de maneira diferente para poder explicar o Brasil. O autor segue falando sobre a pesquisa que tem feito enquanto defende que, em sua perspectiva, o movimento não visava apenas libertar o Brasil da corte portuguesa, mas também fez uma “revolução democrático-burguesa”, que envolvia planos concretos de transformar o país numa potência econômica. No calor do debate, chegou a atingir a igreja, envolvendo alguns padres no movimento que tiveram importante papel na História e não iriam ser esquecidos no filme<sup>141</sup>. Finaliza seu texto dando alguns indícios sobre o que poderiam esperar de seu argumento para a Brasil Vita.

Neste ano também podemos destacar assuntos importantes para a recuperação da História da *Inconfidência Mineira* e sua valorização, mas que não têm ligação direta com a produção da Brasil Vita Filme, embora alimentem um grande interesse pelo assunto no período. O *Jornal do Brasil*, em 17 de janeiro, festeja a publicação completa dos *Autos da Devassa*, organizado pelo senhor

---

<sup>140</sup> Revista surgida no ano de 1935, do grupo *A Noite*, fundado por Irineu Marinho, dirigida por Raimundo Magalhães Júnior, dedica ao cinema, rádio e teatro, com ampla ilustração, sendo um sucesso de público no período.

<sup>141</sup> GERSON, Brasil. Os padres na *Inconfidência Mineira*. *Carioca*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1937, p. 16-17, 57.

Rodolfo Garcia, então diretor da Biblioteca Nacional<sup>142</sup>. O jornal segue ressaltando a importância de reunir e acessibilizar esses documentos, que contemplam uma importante peça composta por documentos coletados e construídos ao longo do processo judicial no século XVIII. Pela primeira vez, essa coletânea seria disponibilizada completa, com o jornal avisando que os volumes iriam ser lançados gradativamente.

Em 14 de março, o *Jornal do Brasil* publica sua opinião sobre a construção de estúdios e aquisição de equipamento de cinema no Brasil. Na matéria “A obra de uma progressista atrevida”, o jornal escreveu que Carmen trabalhava para antecipar o movimento natural das coisas, mostrando seu atrevimento na construção do moderno empreendimento na Tijuca e que este serviria não só para seus projetos, mas para todos aqueles que encaravam o cinema como um ideal<sup>143</sup>. Dias depois, em 16 de março, *A Cena Muda* também traz uma reportagem sobre a obra do estúdio. O texto honra o pioneirismo de Carmen, afirmando que a ela, uma mulher, coube a honra de construir uma obra definitiva que permitirá que o cinema brasileiro se desenvolva, rivalizando com os estúdios mais completos de Hollywood. A obra prometia, para a imprensa, ser finalizada em dois meses<sup>144</sup>.

*A Batalha*<sup>145</sup>, em 23 de março, recorda em sua crônica os avanços obtidos no cinema brasileiro após 1934, alicerçados no trabalho de pioneiros que muito fizeram nos primeiros anos, tal como Carmen Santos. Lutando sozinha, Carmen

---

<sup>142</sup> Bibliografia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1937, p. 12.

<sup>143</sup> A obra de uma progressista atrevida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1937, p. 25.

<sup>144</sup> Na sua phase final, a construção do studio de Carmen Santos. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n.834, 16 mar. 1937, p. 5.

<sup>145</sup> Jornal carioca fundado por Pedro Mota Lima em dezembro de 1929 com o objetivo exclusivo de apoiar a Aliança Liberal Nacional. O jornal era ligado a um grupo do Partido Comunista Brasileiro (PCB), então chamado Partido Comunista do Brasil, que defendia a união do operariado com outros setores da sociedade dentro do movimento aliancista. Os recursos para a instalação do jornal foram fornecidos por João Pallut, um dos grandes banqueiros do jogo do bicho do Rio de Janeiro no período. Fruto da confluência de tantos interesses, *A Batalha* defendia posições contraditórias, apesar de procurar dar cobertura aos políticos de oposição. Em 1930, o jornal foi adquirido por completo por Pallut, mas não deixou de fazer oposição ao governo, tendo vários jornalistas presos. Colaboravam com o jornal dois jornalistas próximos a Carmen Santos: Henrique Pongetti e Raymundo Magalhães Júnior. Durante o governo provisório desavenças fizeram o jornal se aproximar da oposição, apoiando a Revolução Constitucionalista em 32, atacando o primeiro governo de Getúlio Vargas em 34. Em crise financeira, foi adquirido por Júlio Barata, que passou a apoiar o governo varguista e atacar a ANL e a Revolução Comunista em 35. Apoiou o Estado Novo em 37, e em 38 seu proprietário Júlio Barata foi nomeado diretor do setor de radiodifusão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O proprietário então resolveu fechar o jornal em 1940. Ver o verbete sobre o jornal em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/batalha-a>. Acesso em 21 jan. 2020

foi dando forma aos seus ideais, segundo o jornal, estando prestes a inaugurar o estúdio da Brasil Vita Filme, dando início as filmagens de *Inconfidência Mineira*. O projeto, escrito por Brasil Gerson, foi baseado na “verdade histórica”, mas sem “nenhuma obediência ao estilo tradicional e pesado que os historiadores usam”, oferecendo uma interpretação nova e interessante. *A Batalha* usa, em seus argumentos, a aprovação que teria dado Humberto Mauro ao argumento e ao perfil de Tiradentes no projeto. Carmen tinha a vontade de realizar o filme desde 1929, quando esteve em Minas Gerais para rodar *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929) e pretendia, com este projeto, deixar de lado os “temas fúteis, os êxitos fáceis de bilheteria” do cinema brasileiro, trazendo um produto que também iria ter um papel “de relevo na educação do povo<sup>146</sup>”.

Ainda no mês de março, no dia 26, *Carioca* faz uma extensa reportagem sobre Carmen Santos e seus projetos. Numa matéria amplamente ilustrada com fotos panorâmicas, creditadas a Humberto Mauro, mostra a construção de seu estúdio na Tijuca que, segundo anunciado, iria ficar pronto naquele ano de 1937<sup>147</sup>. *O Cruzeiro*<sup>148</sup> reforça a empolgação do jornalismo brasileiro com o estúdio, publicando uma crônica amplamente ilustrada sobre a carreira de Carmen Santos,

---

<sup>146</sup> Para que o cinema eduque o povo. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1937, p. 4.

<sup>147</sup> GERSON, Brasil. Uma artista que 1937 definirá. **Carioca**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1937, p. 22-23.

<sup>148</sup> Revista semanal ilustrada fundada em 1928 por Assis Chateaubriand, com o projeto comprado do português Carlos Malheiros Dias e com o apoio de Getúlio Vargas, que ajudou na liberação do empréstimo. A revista inovou com impressão em quatro cores, muitas fotografias, papel de qualidade, recheada de anunciantes grandes, renomados jornalistas nacionais, correspondentes internacionais e grande tiragem logo nas primeiras edições. Sendo uma revista de variedades, tinha matérias bastante diversificadas. Em 1930, lançou seu primeiro concurso de beleza, o que fez aumentar ainda mais a procura pela revista. No período que antecedeu a Revolução de 30, Chateaubriand colocou seus veículos de imprensa a favor da ANL, apoiando a deposição de Washington Luís, mas logo esse apoio irrestrito se esmoreceu, sendo Chateaubriand perseguido em 1932. Durante o governo, se reconciliou com Vargas e conseguiu fortalecer a revista, mas no Estado Novo voltou à oposição. Tendo perdido a eleição, *O Cruzeiro* foi obrigada a publicar os feitos do governo Vargas. Apesar das contradições, no período em que existiu exerceu influência política. Nos anos 40, atingiu seu auge com a reformulação do setor de fotografia, alterando a estética da revista. Colaboraram na revista nomes de peso como Nelson Rodrigues, Millôr Fernandes, Manoel Bandeira, Graça Aranha, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Raquel de Queiroz, Gilberto Freyre, etc., mantendo sempre sua tradição literária. Na área de cinema, acompanhou a expansão dos estúdios de cinema norte americanos no Brasil. Ficou reconhecida pelos furos de reportagem que conseguiu, tais como a doença de Evita Perón e o suicídio de Getúlio Vargas. No início dos anos 1960, a revista começou a entrar em crise. Chateaubriand faleceu em 1968, e a revista foi vendida em 1975. Com outros donos, ressurgiu novamente algumas vezes, mas nunca mais se estabilizou. Ver o verbete sobre o jornal em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbetematico/cruzeiro-o>. Acesso em: 23 jan. 2020.

explicando como ela chegou a reunir condições e vontade para construir a obra modelo para o cinema brasileiro daquele período<sup>149</sup>.



Figura 15 - Carioca, 26 mar. 1937



Figura 16 - O Cruzeiro, 20 mar. 1937

No primeiro dia do mês de maio, *A Noite* traz um texto refletindo sobre a produção de filmes históricos pelo cinema brasileiro. Segundo o jornal, o que

<sup>149</sup> CASTRO LEGENE. A história de um estúdio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1937, p. 46-47.



parecia impossível passaria a ser uma realidade em 1937: o filme histórico de difícil montagem realizado no Brasil<sup>150</sup>. O texto coloca Carmen como uma progressista atrevida que se comprometia a filmar *Inconfidência Mineira*, prometendo o início das filmagens para o começo de junho daquele ano. A matéria destaca que o projeto é um sonho antigo e que era “uma iniciativa pessoal de Carmen Santos, sem nenhuma subvenção oficial”. Segue se referindo ao argumento de Brasil Gerson, que procurou dar um novo estilo ao argumento histórico, humanizando todos os personagens, sem fugir à verdade. Ao lado do projeto de Carmen estava a produção, também histórica, financiada pelo Instituto de Cacau da Bahia, *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), cujas fotos ilustram a matéria, em detalhes descritos. O mesmo jornal, no dia 04 de maio, na coluna "Cinema", noticia alguns boatos do meio cinematográfico e fala de um possível arquivamento de *Inconfidência Mineira*, como ocorreu com *Danton*, da Warner Bros<sup>151</sup>.

*O Jornal*, no dia 15 de maio, promete a inauguração dos estúdios da Brasil Vita Filme para o final de junho, com o início da filmagem de *Inconfidência*. Interessante que o jornal dá algumas informações acerca da obra do estúdio, uma novidade até então:

Com uma altura de 15 metros, sem nenhuma coluna interna, dispendo de varandas laterais e de outros aperfeiçoamentos, nele as câmeras poderão movimentar-se de todas as maneiras. Para que se obtenha um som perfeito, seu stage tem paredes duplas, com colchões de ar a prova de qualquer ressonância e de qualquer ruído externo<sup>152</sup>.

A mesma matéria fala da colaboração de Luiz de Barros ao filme, especialmente na parte de cenoplastia<sup>153</sup>; afirmando que a parte musical do filme estava entregue ao maestro J. Octaviano, que iria compor alguns motivos da época para as cenas principais; e os bailados, tanto de salão quanto de rua, que contariam com figuração, seriam coordenados por Michailowsky e Vera Grabinska<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Podemos fazer films históricos? **A Noite**, Rio de Janeiro, 01 maio 1937, p. 2.

<sup>151</sup> Cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 04 maio 1937, p. 4.

<sup>152</sup> Inaugura-se em junho o estúdio da Brasil Vita Filme. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 09 maio 1937, p. 11

<sup>153</sup> Provavelmente o jornal se refere ao cenário e figurinos, onde Luiz de Barros tinha muita experiência.

<sup>154</sup> Pierre Michailowsky e Vera Grabinska fixaram residência no Rio de Janeiro em 1926, após longa turnê pela América Latina. Foram referências na técnica clássica, corrente russa da dança,

No dia 22 do mesmo mês, a coluna de *A Noite* volta a falar dos esforços da realizadora para produzir um filme de “arte pura”, e que esta já estava coordenando todos os elementos necessários para sua primeira superprodução, cuja proposta era transpor para a tela o “maior drama nacionalista do Brasil”. Segundo o jornal, há cerca de um ano que artistas e intelectuais coordenados por ela, os quais ela fazia questão de manter em segredo, estudavam os detalhes da história, consultando documentação, museus e até a maneira de vestir dos brasileiros no período. Comenta ainda que Carmen não optou por soluções fáceis, focando na vida de um ou outro personagem, falseando ou omitindo a história, mas por um filme que estará

pintando ao vivo a angústia dos brasileiros oprimidos pela metrópole, impedidos por ela de aqui empregarem os recursos naturais da terra numa obra civilizadora, e dando-nos ainda uma ideia ampla de como contra isso eles reagiram, estimulados pelo triunfo do pensamento republicano na França e nos Estados Unidos<sup>155</sup>.

A reportagem deixa claro que Carmen não pretendia criar uma fantasia qualquer, com detalhes vagos da *Inconfidência*, focando somente na vida de um ou outro personagem já destacado e romanceado pela literatura; seu objetivo era transpor para a tela a história completa da *Inconfidência*, mostrando ao povo como realmente viveram os homens daquele tempo, sem usar recursos vulgares da cinematografia.

A revista literária *Dom Casmurro*<sup>156</sup> deu destaque para *Inconfidência Mineira* em 1937. Em 13 de maio, Brasil Gerson publicou um texto opinativo sobre a importância do uso do cinema para uma função útil, de suprir as deficiências do povo, aliado ao pensamento de muitos intelectuais do cinema educativo, questionando os motivos de não haver mais investimentos por parte do governo. Finalizando, ele exalta a iniciativa de Carmen em produzir *Inconfidência*,

---

responsáveis por algumas coreografias com temas brasileiros, responsáveis pelo primeiro livro sobre a história da dança em português, publicado pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1956.

<sup>155</sup> Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 maio 1937, p. 4.

<sup>156</sup> Revista literária semanal dirigida por Álvaro Moreyra e Brício de Abreu, que circulou entre 1937 a 1944. Foi considerada a publicação mais importante do gênero na época. A revista foi importante para o desenvolvimento de uma cultura literária na cidade, ao lado de editoras e outras revistas importantes, sendo sede do encontro entre muitos modernistas, um polo de animação cultural e de esquerda, que contava com diversos escritores da geração de 1930, tais como Oswald de Andrade, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Cecília Meireles, Jorge Amado, Carlos Lacerda, dentre outros. No número inaugural lia-se uma boa definição de seu objetivo: “Dom Casmurro se propõe a suprir uma falta no Rio: – a de um jornal para todo mundo, feito por intelectuais e com um único programa: evitar a burrice que aí anda. Nada mais [...]. Quanto às ideias, não temos o propósito de ocultá-las, nem restringi-las”.

defendendo que seu argumento foi feito para “dizer alguma coisa<sup>157</sup>” ao país. Em agosto, o colunista de cinema da *Dom Casmurro*, Celestino Silveira, defendia Carmen e seus projetos de prováveis ataques, afirmando que a artista seguia em silêncio e trabalhando em seus projetos para mudar os rumos do cinema brasileiro<sup>158</sup>.

Em agosto, o *Diário Carioca*<sup>159</sup> conta aos leitores que Carmen Santos pediu ao Presidente da República a supervisão artística e histórica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, a fim de melhor atingir suas finalidades<sup>160</sup>. O pedido fora atendido, segue a matéria, e sendo supervisionado por Roquette Pinto, com a colaboração de outros grandes nomes, como Affonso de Taunay, membro da Academia Brasileira, professor da Universidade de São Paulo e diretor do Museu do Ipiranga, tendo Humberto Mauro na direção. “Com isso Carmen Santos abre para o cinema, no Brasil, perspectivas novas, fazendo um filme que não se destina apenas a divertir, mas a cumprir um papel relevantíssimo na vida artística do país e na obra educativa do governo<sup>161</sup>”. A matéria finaliza narrando a visita do deputado mineiro e jornalista Octávio Xavier aos estúdios da produtora, acompanhado por Brasil Gerson, cuja foto ilustra a reportagem. A mesma visita

---

<sup>157</sup> GERSON, Brasil. Idealismo e cérebro para o Cinema do Brasil. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 13 maio 1937, p. 7.

<sup>158</sup> SILVEIRA, Celestino. Que é que há com Carmen Santos? *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1937, p. 7.

<sup>159</sup> Jornal fundado pelo ex-militar José Eduardo de Macedo Soares em julho de 1928 com a finalidade de fazer oposição ao governo de Washington Luís. De natureza essencialmente política, apoiou a Revolução de 30, recebendo em suas instalações um encontro de líderes da ANL. No mesmo ano, o jornal rompia com a situação, apontando os males do governo Provisório. A oposição ferrenha fez o jornal sofrer um "empastelamento", causando graves prejuízos que suspenderam sua circulação por um tempo. Tal ação provocou uma crise no governo Provisório, que vivia uma intensa discussão sobre a constitucionalização. Com a eleição em 1934, o jornal se aproximou do governo e passou a informar sobre as questões nacionais. Criticou a Revolução Comunista, mas recebeu com reservas a Constituição de 1937. Contraditoriamente, em 1938 passou a apoiar o Estado Novo, visto como a concretização dos ideais tenentistas, os quais Macedo sempre apoiou em sua carreira política. Exaltou o regime democrático com o fim do Estado Novo, e permaneceu aliado da situação até a reeleição de Getúlio Vargas, o qual voltou a criticar. Apoiou a eleição de Kubitschek, mas logo se decepcionou, principalmente pelo governo não ter concretizado promessas de cargos públicos. Nos anos seguintes, o jornal foi perdendo influência política, aumentando suas contradições internas e reduzindo sua circulação, até o fechamento, em 1965. Por seu corpo técnico passaram grandes nomes do jornalismo, tais como Fernando Sabino, Rubem Braga, Vinícius de Moraes, Otto Lara Resende, Sábato Magaldi, Carlos Lacerda, dentre outros. As publicações sobre cinema eram oriundas de materiais dos grandes estúdios norte-americanos e não possuía crítico especializado. Ver o verbete sobre o jornal em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>. Acesso em 21 jan. 202.

<sup>160</sup> A *Inconfidência Mineira* terá a supervisão do Instituto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 7.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

tem cobertura da *Folha de Minas* de 13 de agosto<sup>162</sup> e de *A Cena Muda*, no dia 7 de setembro, a fim de auxiliar na obtenção da oficialização do filme.

Como mineiro, Octávio Xavier disse a Carmen Santos que Minas inteira acompanha com entusiasmo a sua obra cinematográfica se preparava para festejá-la carinhosamente quando ela for a Ouro Preto e São João del Rey fazer os primeiros exteriores do filme, que terá a direção do mineiro Humberto Mauro, o maior dos diretores brasileiros<sup>163</sup>.

*A Cena Muda* justifica o atraso para o início das filmagens devido aos cuidados e minúcias que Carmen tem tido com a obra. Todo esse cuidado só poderia vir de uma "alma de educadora" que, ao invés de optar por caminhos fáceis, realizando filmes com retorno financeiro rápido, colocando "sambas delirantes e mulheres de pernas de fora", optou por caminho tão nobre.

A Inconfidência, para ela, deve ser qualquer coisa de sensacional e de novo no cinema brasileiro: um filme, por exemplo, que revolucione técnica e intelectualmente a arte cinematográfica no país, que marque uma época e eduque o povo em política e em História do Brasil<sup>164</sup>.

Em complemento, o *Jornal do Brasil* de 10 de agosto, afirma que o Sr. Affonso de Taunay visitou os estúdios da Brasil Vita Filme, corroborando com as notícias de sua colaboração no projeto<sup>165</sup>. Tal visita foi acompanhada pelo *Estado de São Paulo*<sup>166</sup> em agosto e registrada em fotografia<sup>167</sup>.

---

<sup>162</sup> Preparativos para a filmagem da Inconfidência Mineira. **Folha de Minas**, Belo Horizonte, 13 ago. 1937. Acervo Cinemateca MAM.

<sup>163</sup> Ibidem.

<sup>164</sup> Inconfidência Mineira. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n. 859, 07 set. 1937, p. 5.

<sup>165</sup> Afonso de Taunay e a Inconfidência Mineira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1937, p. 14.

<sup>166</sup> **O Estado de S. Paulo**, também conhecido como Estadão, é um jornal brasileiro publicado na cidade de São Paulo desde 1875. Foi fundado com base nos ideais de um grupo de republicanos, em 4 de janeiro de 1875. Nessa época, o jornal se chamava *A Província de São Paulo* e foi o pioneiro em venda avulsa no país. Ainda hoje é um dos periódicos de maior circulação no país. Em 1930, o Estado, ligado ao Partido Democrático, apoiou a candidatura de Getúlio Vargas pela Aliança Liberal. Com a eclosão do Estado Novo, o jornal fez oposição ao regime e, em março de 1940, foi invadido pelo Dops por supostamente armazenar armas. O jornal foi inicialmente fechado e logo depois confiscado pela ditadura, sendo administrado pelo DIP até 6 de dezembro de 1945, quando uma decisão judicial o devolveu aos proprietários. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Estado\\_de\\_S.\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Estado_de_S._Paulo). Acesso em 17 mar. 2020.

<sup>167</sup> Affonso de Taunay e a Inconfidência Mineira. **O Estado de São Paulo**, ago. 1937. Acervo da Cinemateca do MAM.



Figura 17- Humberto Mauro, um representante do INCE, Affonso de Taunay e Carmen Santos. Acervo Cinemateca MAM.

Paralelamente a isso, o *Jornal do Brasil* comemora, em 02 de julho, a edição do quinto volume dos *Autos da Devassa* pelo Ministério da Educação e Biblioteca Nacional<sup>168</sup>. Em agosto, o mesmo periódico publica um texto opinativo sobre a realização do primeiro filme histórico de peso no Brasil e a necessidade de se ter muito critério para que ele realmente seja um "padrão de cultura brasileira", jogando na obra uma responsabilidade grande de despertar nos brasileiros o desejo de aprender<sup>169</sup>. Uma fotografia de Carmen Santos e Brasil Gerson na reportagem de *O Globo* de 15 de agosto anuncia que, após estudos nos arquivos e pesquisas locais em Minas Gerais, Brasil Gerson havia finalizado o argumento para a produção de Carmen, avisando também que o filme contaria com a supervisão de altas autoridades e pessoas familiarizadas com a arte cinematográfica<sup>170</sup>. A matéria de *O Globo* é ilustrada por uma fotografia de Carmen ao lado de Brasil Gerson e, na legenda, o jornal a indicou como a "gentilíssima Marília da Conjuração", filme que teria a direção de Humberto Mauro. Nota-se que os textos jornalísticos noticiam o término do argumento em diversos momentos, até mesmo anos, diferentes. Certamente isso se deve às interferências e mudanças feitas no roteiro ao longo do processo, descoberta de novos elementos, assessoria de pesquisadores, adaptações, enfim, tudo que caracterizou a produção, como bem exemplifica a publicação de Carmen como a intérprete de Marília e as incertezas sobre o envolvimento de Mauro.

<sup>168</sup> O Ministério da Educação promove a publicação de documentos históricos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 02 jul. 1937, p. 6.

<sup>169</sup> A Inconfidência em filme. **Jornal do Brasil**, 28 ago. 1937, p. 5.

<sup>170</sup> Inconfidência Mineira. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 6.

A empolgação da imprensa com a iniciativa repercutiu bastante, como pudemos notar. Para *O Popular*, seria o maior e mais belo empreendimento artístico do continente, afirmando que Carmen deixava de ser “uma estrela como as outras, uma produtora de filmes destinados a êxitos fáceis de bilheteria, para elevar-se a altura a que só ascendem os que tem, na vida, finalidades altíssimas<sup>171</sup>”. Após demonstrar todo o apoio à iniciativa, o jornal publica um trecho do argumento de Brasil Gerson, um diálogo entre Barbara Heliadora e Alvarenga Peixoto, no qual ele mostra a bandeira da revolução.

*O Correio da Manhã* traz, em 10 de setembro, importantes dados sobre a produção. Ressalta a importância da instalação de todos os serviços da Brasil Vita Filme “porque veio dar não só ao Brasil, mas a América do Sul o seu primeiro estúdio construído segundo um plano de conjunto e de acordo com todas as exigências da técnica moderna”. Para o periódico, todo o trabalho aparentemente desconexo de Carmen Santos ganhava sentido admirável “por uma das mais eficientes obras construtivas já realizadas pela mulher no país<sup>172</sup>”. Tal empreendimento, segue o jornal, elevava o nível artístico do cinema brasileiro e colocava a obra num patamar notável de educação popular, “numa justa e necessária exaltação da democracia, da liberdade e do patrimônio, que são as três grandes virtudes do povo”. Finaliza afirmando que a realizadora havia escrito ao chefe do Governo para pedir a supervisão do governo através do INCE, como já divulgado anteriormente. A novidade, em relação aos outros colaboradores já noticiados, é a reconstituição arquitetônica de Paulo Barreto, do Serviço de Patrimônio Artístico da União.

Em outubro, o periódico *Dom Casmurro* escreve sobre a falta de estúdios para cinema no Brasil, fazendo com que os artistas sejam obrigados a filmar em espaços adaptados ou nos estúdios da Cinédia. Ainda segundo ele, muitos duvidavam da construção do estúdio da Brasil Vita Filme, que seguia em andamento e, estando pronto, faria justiça à Carmen<sup>173</sup>, defendia o jornal.

---

<sup>171</sup> O Popular revela um pequenino trecho da Inconfidência Mineira, de Brasil Gerson, que Carmen vai filmar. O Popular, 9 set. 1937. Acervo Cinemateca MAM. Não há informações mais detalhadas a respeito da circulação do periódico.

<sup>172</sup> A *Inconfidência Mineira* e a sua significação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 set. 1937, p. 7.

<sup>173</sup> SILVEIRA, Celestino. Deem studios ao cinema brasileiro! *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 07 out. 1937, p. 7.

Contraopondo a isso, *O Imparcial*, na coluna “Cinema”, assinada por William Schoucair, criticava a demora da produção que Carmen Santos tanto prometia na imprensa. Segundo ele, a publicidade em torno da realização ora noticiava a direção de Humberto Mauro, ora de Luiz de Barros; a sonorização, ora de Moacyr Fenelon, ora de Alexandre Alex; ora Edgar Brasil, ora Humberto Mauro como cinegrafista. O autor desacreditava que essa obra um dia ficaria pronta com tantas incertezas<sup>174</sup>. O mesmo colunista caçou da atriz dias depois, em 25 de outubro, quando retomou sua carreira artística de 20 anos e sua dedicação em ser uma estrela de cinema. Afirmava que ela prestava melhores serviços ao cinema construindo o estúdio que, agora que viu os andaimes erguidos, acreditava que ficariam prontos em breve<sup>175</sup>.

No final do ano, em 13 de novembro, um leitor perguntou à *Carioca* sobre o andamento das produções da Brasil Vita Filme e a revista respondeu acreditando no adiamento das filmagens de *Inconfidência* pelo fato de Carmen não ter conseguido auxílio financeiro do governo de Minas e do governo federal. Mas ainda assim não descartava a possibilidade de ela fazer por conta própria<sup>176</sup>. Interessante notar a oscilação de notícias a respeito de um possível financiamento do filme por parte do governo. Muitas vezes Carmen afirmou que não tinha este interesse assumindo sozinha a produção do filme. Mas não é difícil, nestes primeiros anos, encontrar reportagens que falem sobre a importância de um investimento financeiro e intelectual do Estado ao filme ou encontrarmos indícios de que Carmen procurou algum tipo de investimento e apoio, ora em depoimentos à imprensa, ora em fotografias ao lado de políticos. O único suporte que temos como afirmar atualmente foi mesmo o intelectual e político, principalmente por intermédio do INCE.

O ano de 1937 apareceu mais conturbado para Carmen, pois começou a enfrentar questionamentos e dúvidas da imprensa. Por outro lado, tudo começa a ter mais forma. As obras do estúdio, importantíssimas para o filme e para sua consolidação enquanto produtora de cinema, chegam perto do final. A pesquisa para a produção começa a sair do papel com o término do argumento. O

---

<sup>174</sup>SCHOUCAIR, William. Uma confidência. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 8 out. 1937, p. 15

<sup>175</sup>SCHOUCAIR, William. Pletora de Estúdios. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 25 out. 1937, p. 1

<sup>176</sup>Pergunte o que quiser. **Carioca**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1937, p. 20.

reconhecimento pelo seu esforço e a importância da construção do estúdio modelo é um fato lembrado diversas vezes pela imprensa. Lembrando que Carmen não possuía controle financeiro próprio, dependendo do financiamento de Antonio Seabra para realizar os investimentos e talvez nisso se dê um dos grandes fatores para os atrasos.

Paralelamente a isso, Carmen conseguiu firmar parceria com colaboradores de renome no meio artístico e teve a aprovação de intelectuais, um forte apoio institucional com a aproximação do INCE e, em certa medida, o que pareceu ser a benção do governo de Vargas para a produção, considerando as provas materiais do envio de correspondências de Carmen ao Presidente da República e a vinculação do INCE ao projeto. Apesar disso, restam fortes dúvidas no que tange a assuntos ligados ao financiamento do filme. Podemos depreender que esse impasse em busca dos apoios foi mais um dos motivos que atrasaram o início das filmagens nos primeiros anos. Tudo indica que a obra só começou quando ela finalmente resolveu assumir sozinha a empreitada. É mais comum encontrarmos referências de que Carmen estaria realizando o filme com seus próprios recursos, ao passo que um ou outro periódico contradiz essa informação. No final, a dúvida se houve uma tentativa de conseguir dinheiro público não foi solucionada, mas fica bastante claro, analisando os balanços da empresa apresentados anteriormente, que o filme foi pago com recursos da empresa, exclusivos ou não, inclusive causando graves prejuízos.

### 2.2.3. 1938 - Opiniões divididas: ataques e defesas ao projeto

Sobre o ano de 1938, algumas pequenas informações podem ser encontradas na sessão de perguntas e repostas da revista *Carioca*. Infelizmente, não foi possível identificar a data exata de algumas revistas devido à falta de páginas das edições. Ainda assim, levantou-se que a direção continuou sendo anunciada como de Humberto Mauro, logo, não foi nesse ano que Carmen deu início às filmagens de *Inconfidência Mineira*<sup>177</sup>. Essas informações aparecem mais

---

<sup>177</sup>Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, 1938, p. 23-24  
Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, 18 jun. 1938, p. 25



de uma vez até a edição de 19 de novembro de 1938, respaldando e enfatizando que realmente Carmen não iniciou o filme neste ano<sup>178</sup>. Se em 1937 vimos que Carmen enfrentou questionamentos, o ano de 1938 será pior nesse sentido, não só para ela como para todos aqueles defensores do cinema brasileiro, vítimas de muitos ataques duvidando de sua potência. Carmen, através da imprensa, precisou se desdobrar para defender seu projeto e a forma que optou por trabalhar.

Numa longa reportagem do *Cine-Rádio Jornal*<sup>179</sup>, encontrada no acervo da Cinemateca do MAM, cuja data exata não foi possível ser verificada, há uma tentativa de explicar os motivos da demora para o início de *Inconfidência Mineira* que fornece um bom panorama para entendermos o que ocorria na produção em 1938. Conforme atestou a reportagem, a filmagem ainda não havia sido iniciada, mas a produção da película não estava parada. A equipe do jornal visitou o estúdio e verificou que Carmen Santos havia acabado de retornar de Ouro Preto, onde esteve com seus técnicos recolhendo material, tendo, inclusive, coletando histórias orais da população da região<sup>180</sup>. Suas visitas a Ouro Preto lhe renderam espaço na imprensa para opinar sobre a ausência da mão do Estado na manutenção dos prédios históricos da cidade, que deveria se tornar uma cidade de estudos<sup>181</sup>. Segundo o *Cine-Rádio Jornal*:

filmou quase mil metro de paisagens. Mandou colocar a câmera em lugares os mais diversos, virgens ainda de fotografias. Vasculhou tudo quanto havia de interessante na cidade dos inconfidentes (...).  
Desses apanhados de máquina, muitos já são definitivos, outros servirão para modelar as montagens de estúdio.  
É um erro - fala-nos Carmen Santos - pensar que um filme começa quando começa a filmagem. Num argumento como este, sua parte mais difícil e vagarosa é a montagem. Trata-se de reconstituir a vida brasileira do século dezoito e todos sabem que aqui essas reconstituições são penosas, porque, a respeito, nada ainda foi feito<sup>182</sup>.

Carmen seguiu defendendo seu plano de produção, mostrando o que estava sendo feito, argumentando que havia muito pouco a respeito daquele episódio e

<sup>178</sup>Pergunte o que quiser. **Carioca**, Rio de Janeiro, 19 nov. 1938, p. 29.

<sup>179</sup>Oriundo de um programa de sucesso na Rádio Mayrink Veiga comandado por Celestino Silveira, passou a realizar a versão imprensa, sempre com temática na área da cultura.

<sup>180</sup> Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem data, com anotação a caneta **Estado de Minas BH**.

<sup>181</sup> Repercutiu amplamente uma entrevista de Carmen Santos ao “Diário da Noite”. Acervo da Cinemateca do MAM datado de 15 ago. 1938.

<sup>182</sup> Por que demora tanto “Inconfidência Mineira”? **Cine-Rádio Jornal**, Rio de Janeiro, s/d. Acervo Cinemateca MAM. Como há a informação sobre a ida de Humberto Mauro a Veneza, foi possível deduzir o ano do recorte.

dos personagens históricos, procurando justificar a demora. Os jornalistas chegaram a testemunhar um bilhete de Brasil Gerson para Carmen concordando com modificações propostas por ela no argumento, indicando as adequações da produção ao longo dos anos. A dificuldade, dizia ela, era devido ao desejo de construir uma obra definitiva, a qual sempre idealizou, e não mais um simples sucesso de bilheteria. A reportagem ainda verificou os diversos figurinos que estavam sendo confeccionados para a película, trabalho riquíssimo e já bastante adiantado. Também verificaram os trabalhos nos cenários, que naquele momento eram coordenados por Paulo Barreto, e a melhoria da acústica do estúdio para gravação dos diálogos. Carmen afirmou que estaria aguardando o retorno de Humberto Mauro da Exposição de Arte Cinematográfica de Veneza para, aí sim, iniciar as filmagens, explicando que a produção inovaria filmando de uma vez, sem interrupções para alterações de cenário.

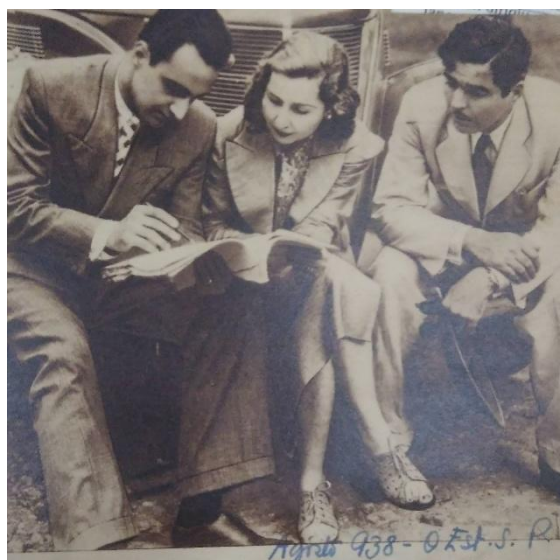


Figura 18 - Paulo Barreto, Carmen Santos e Humberto Mauro nos estúdios da Brasil Vita Filme planejando detalhes de *Inconfidência Mineira*. *O Estado de São Paulo*, ago. 1938. Acervo Cinemateca MAM.

Nos primeiros dias de janeiro, *Carioca* já anunciava: “Iniciam-se os trabalhos da *Inconfidência Mineira*”<sup>183</sup>. *O Jornal*, em 13 de janeiro, começou o ano exaltando a figura de Carmen Santos e sua carreira, dizendo que suas iniciativas estimularam o cinema brasileiro, pois ela trouxe máquinas de fora, fundou empresas, lançou atores, atrizes, técnicos que aos poucos foram permitindo ao Brasil produzir filmes iguais aos estrangeiros. “Cuidou, portanto, mais dos

<sup>183</sup> Iniciam-se os trabalhos da *Inconfidência Mineira*. *Carioca*, Rio de Janeiro, 05 jan 1938.

outros e do cinema, do que ela mesma”. Agora, finalmente, segue *O Jornal*, ela iria fazer um filme à altura de sua beleza, inteligência e temperamento artístico, uma nova Carmen Santos. Por gentileza do Governo Vargas, para além da supervisão do INCE, o periódico anuncia que o governo também colocou à disposição do filme o Ministério da Guerra, com técnicos e soldados da 1ª região, sob supervisão do general Almério de Moura, para contribuir com o filme, sendo fiel à vida militar do Brasil Colônia. Ainda assim, a reportagem fez questão de mencionar que isso não trouxe ao filme um caráter oficial, que continuou sem subsídio financeiro do Estado. A reportagem é encerrada acrescentando que a fotografia do filme ficaria a encargo de Edgar Brazil e que o pintor Hugo Adami começaria a trabalhar na indumentária<sup>184</sup>, nomes estes que aparecem afirmados na imprensa, pela primeira vez, em *Carioca* e em *O Jornal* de janeiro.

Um longo texto de Jurandyr Noronha sobre as parcerias e projetos desenvolvidos pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, na *Cinearte* de 1 de fevereiro, atesta a colaboração do INCE na preparação de *Inconfidência Mineira*<sup>185</sup>. Em 22 de fevereiro, a coluna “Cinema” de *A Noite* diz que Carmen Santos, naquele momento, trabalhava num filme de entrecho, que ficaria pronto antes de iniciar a filmagem de *Inconfidência*<sup>186</sup>. Considerando o acompanhamento realizado pela imprensa, poderia se tratar de algum curta-metragem documental rodado nas cidades históricas mineiras durante as pesquisas realizadas pela produção.

*A Noite*, em 03 de abril, criticava o cinema brasileiro dizendo que ele vivia de “balão de oxigênio da publicidade camarada”. Os realizadores divulgavam diversos projetos que sequer estavam amadurecidos apenas para fazer barulho, mas os filmes mesmo não apareciam. A coluna chegou a dizer que os projetos *Inconfidência Mineira*, *Romance Proibido* e *Alegria* eram pasmaceira<sup>187</sup>. Brasil Gerson, o autor do argumento de *Inconfidência*, respondeu à coluna dois dias depois, defendendo o projeto e a produtora, afirmando que o filme não era um mero pretexto para publicizar a carreira de Carmen Santos. Relatava que o argumento,

---

<sup>184</sup>Carmen Santos e a *Inconfidência Mineira*. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 13 jan. 1938, p. 5, 13.

<sup>185</sup>NORONHA, Jurandyr Passos. Cinema Educativo. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1938, p. 12, 50.

<sup>186</sup>Cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 22 fev. 1938, p. 5

<sup>187</sup>Cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 03 abr. 1938, p. 5

de sua autoria, tinha sido escrito quando esteve em São Lourenço, quatro meses após a Espanha ser invadida, portanto, há menos de dois anos, contradizendo o que o jornal dizia. Defendia que as notícias em torno do projeto se deviam pela importância do fato histórico e a minúcia da produção, e que ele estaria à frente desta divulgação, posto que Carmen não seria dada a exibições pessoais. “A *Inconfidência* vai devagar, porque seria um crime apressá-la<sup>188</sup>”.

Em 9 de julho, o *Jornal do Brasil*<sup>189</sup> avisou sobre a publicação do sétimo volume dos *Autos da Devassa*, encerrando o projeto do Ministério da Educação, apesar de informar a intenção de publicar outros documentos anexos e complementares. Uma notinha mais curta e sem detalhes aparecera em *O Jornal*<sup>190</sup> cerca de dois meses antes. Constou na obra os autos crimes e a conclusão da Devassa, as defesas e a sentença, dentre outros documentos. A reportagem forneceu, ainda, alguns detalhes do trabalho e dos fatos na época. Curioso verificar que apenas em meados do ano de 1938 a reunião dos documentos tenha sido finalizada pela publicação, posteriormente ao suposto término do argumento por Brasil Gerson. Mais um elemento para acreditarmos que houve alterações do roteiro ao longo da produção, provavelmente incluindo novos fatos ou adaptando os já existentes.

Em julho, a pré-produção parecia seguir a todo vapor, enquanto aguardavam a liberação de Humberto Mauro de seus compromissos no exterior para iniciar as filmagens, que, segundo a *Folha da Manhã*<sup>191</sup>, já tinha quase toda a cenografia e indumentárias em processo de finalização. Mais uma vez Carmen justificou a demora, afirmando que se tratava de uma experiência nova no cinema

<sup>188</sup>Cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 05 abr. 1938, p. 5

<sup>189</sup>CELSO, Afonso. *Autos da Inconfidência*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 09 jul. 1938, p. 5.

<sup>190</sup>Comemorações a Tiradentes. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1938, p. 5.

<sup>191</sup>Jornal da cidade de São Paulo, fundado em 1925, pertencente à empresa conhecida atualmente como Grupo Folha (à época *Empresa Folha da Noite Ltda*), tendo sido precedido por um jornal vespertino. Fora criado para concorrer com *O Estado de São Paulo*. Durante a Revolução de 1930, apoiou Julio Prestes e, após a derrota, teve a sede atacada. Foi vendida ao rico fazendeiro de café Octaviano Alves de Lima e passou a divulgar as cotações do café e criticar a industrialização, voltando-se assim para as elites agrárias. Abriu sucursais em cidades interioranas do estado. Voltando o país ao estado democrático com o fim do Estado Novo, novamente a empresa foi vendida criando um novo jornal chamado *Folha da Tarde*, em 1949. As publicações do grupo, sob direção de José Nabantino, foram modernizadas e em 1953 foi adquirida a sede própria. Em 1960, ele unificou as três "Folhas", extinguindo-as, dando início ao novo jornal, a *Folha de São Paulo*. Ver o verbete sobre o jornal em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Folha\\_da\\_Manh%C3%A3\\_\(S%C3%A3o\\_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Folha_da_Manh%C3%A3_(S%C3%A3o_Paulo)). Acesso em 07 mar. 2020.

brasileiro, feita com o máximo de cuidado e rigor. Brasil Gerson testemunha a favor de Carmen e seus esforços: “acha, por exemplo, que ela é uma das mulheres mais inteligentes do Brasil e que já agora o filme, a rigor, não deveria ser apresentado como escrito por Brasil Gerson, mas por Brasil Gerson e Carmen Santos<sup>192</sup>”.

Agosto é o mês em que a *Cinearte* defendeu Carmen Santos declarando que, no Brasil, o cinema era animado pelo entusiasmo e pela força de vontade dos verdadeiros amantes da arte, daqueles que não estavam preocupados com negócios lucrativos. O exemplo apontado na matéria é o da trajetória de Carmen Santos, que estava supervisionando e coordenando a preparação de *Inconfidência Mineira*, além de ter se dedicado às obras de um estúdio referência. Para a reportagem, o desafio era imenso, pois tudo estava sendo feito pela primeira vez, demandando muitas pesquisas. A dedicação da atriz vinha de seu idealismo e não de alguém que só queria brilhar à frente das câmeras<sup>193</sup>. Na matéria é possível verificar fotografias de Carmen trajando belos figurinos, enquanto a reportagem afirmava que o foco da produção seria a verdade histórica, a “lição magnífica e viva de História do Brasil”. O papel interpretado pela estrela era um dos menores do filme, já que o verdadeiro protagonismo era “o espírito nacionalista e revolucionário que o anima do princípio ao fim<sup>194</sup>”. Este parece ter sido um ano de ataques ao cinema brasileiro, personificado em figuras de destaque, tais como Carmen Santos e Adhemar Gonzaga, posto que também há em *Cinearte* defesa acerca da trajetória do proprietário da Cinédia<sup>195</sup>. Importante ressaltar que essas defesas publicadas em *Cinearte* são direcionadas a um tipo específico de cinema defendido pela revista, um cinema sadio, nacionalista, que acreditava difundir um valor educacional e cultural, permanecendo a crítica aos maus filmes<sup>196</sup>.

Também em agosto, surgiu em um jornal da coleção da Cinemateca do MAM, uma reportagem do *Diário de Pernambuco*<sup>197</sup>, que entrevistou Danilo

---

<sup>192</sup> MELLO, E. S. Carmen Santos, os lampiões de Ouro Preto e a Inconfidência Mineira. **Folha da manhã**, São Paulo, 24 jul. 1938. Acervo Cinemateca MAM.

<sup>193</sup> Carmen Santos e a Inconfidência Mineira. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 01 ago. 1938, p.10-11.

<sup>194</sup> *Ibidem*

<sup>195</sup> Cinema Brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 15 ago 1938, p. 8-9. Artigo também publicado em **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 ago. 1938, p. 7

<sup>196</sup> Cinema Brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 01 set. 1938, p. 7-8

<sup>197</sup> Jornal publicado na cidade do Recife, Pernambuco. É o mais antigo periódico em circulação da América Latina, fundado em 7 de novembro de 1825 pelo tipógrafo Antonino José de Miranda

Torreão, ex-colaborador daquele jornal e grande entusiasta do cinema nacional, falando sobre seu trabalho em *Inconfidência Mineira*, da Brasil Vita Filme, no qual seria o cinegrafista<sup>198</sup>. A reportagem tem informações desencontradas em relação ao que foi levantado em outros periódicos. Torreão fala das intenções do argumento de Brasil Gerson, mas afirma que o foco do roteiro está no caso amoroso de Barbara Heliodora e Alvarenga Peixoto, aproveitado de uma maneira inteligente, sem pieguice, segundo o entrevistado. Afirmou que estava dando continuidade ao argumento com todo o cuidado que merecia a obra histórica, levando em conta as sutilezas e os detalhes que exigia a reconstituição. Narrou suas experiências com a equipe da Brasil Vita, as idas a Ouro Preto e São João Del Rey, onde pretendiam filmar a maior parte dos exteriores e onde contavam com apoio do Governo Federal<sup>199</sup>. Essas informações se mostraram isoladas, pois nenhum outro indício sobre a participação de Torreão no filme foi encontrado, nos fazendo crer que talvez tenha sido um trabalho curto ou um convite sem continuidade, ainda que tenha participado das viagens da equipe.

Em agosto, no dia 09, *A Cena Muda* traz um importante texto denominado “O estilo da Inconfidência mineira”, de autoria desconhecida. Dele pudemos extrair alguns modelos que a produção dizia se reportar. A referência é o que o autor chamou de escola moderna, inaugurada pelos estúdios *Warner Bros*, com filmes como *Pasteur* (The story of Louis Pasteur, William Dieterle, 1936) e *Emile Zola* (The life of Emile Zola, William Dieterle, 1937), ambos interpretados por Paul Muni, que demonstravam um espírito, uma inquietação, uma maneira de sentir, um tipo de filme histórico subjetivo, e não apenas aqueles que mostravam cenas que impressionavam aos olhos, como faziam filmes históricos antigos. Segundo Gerson, Carmen possuía uma inteligência aguçada e todas as reformas feitas no roteiro foram sugeridas por ela com astúcia. Nas palavras do autor do argumento, verificamos importantes elementos:

---

Falcão. Desde 1931 pertence ao consórcio Diários Associados, hoje sócio minoritário. Sofreu diversos episódios de censura, tendo sido perseguido durante o Estado Novo. Ver o verbete sobre o jornal em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario\\_de\\_Pernambuco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario_de_Pernambuco). Acesso em 07 mar. 2020.

<sup>198</sup> Pela reportagem publicada, o trabalho de Torreão foi dar continuidade ao argumento iniciado por Brasil Gerson, com uma espécie de colaboração no desenvolvimento do roteiro, pois ele afirma “escrever a continuidade”.

<sup>199</sup> *Inconfidência Mineira* fixa o caráter e a personalidade dos protagonistas do movimento libertador. **Diário de Pernambuco**, 20 ago. 1938. Acervo da Cinemateca do MAM.

Eu não tinha ainda visto *Pasteur*, quando comecei a escrever *Inconfidência* e costumava dizer à presidente da Vita que o sistema usual americano, de produzir filme histórico, não servia para a evocação do drama dos Inconfidentes, feito mais de angústia interior e de inquietação ideológica, que de fatos exteriores, próprios para filmes marca Cecil. B. de Mille, por exemplo. Tínhamos que procurar um caminho novo, e que tal - perguntei-lhe - se o filme fosse a biografia de uma ideia? Da ideia da revolução em marcha, partindo-se de fora, isto é, da insatisfação das ruas, para depois mostrar, de um modo vivo e fácil, como a revolução foi tomando corpo, ganhando a adesão dos idealistas e dos traidores, até ser descoberta e levar à desventura os que a animaram? E de discussão em discussão, chegamos a este resultado ótimo: o argumento acabou sendo escrito para exaltar, de preferência, a revolução no seu todo, e não para romancear - o que seria atentar contra a história - episódios isolados da vida dos que nela tomaram parte. O sentido histórico da *Inconfidência* não ficou, pois, a reboque dos personagens mais cinematográficos do filme<sup>200</sup>.

Ainda sobre a referência aos filmes de Paul Muni, *A Tarde*<sup>201</sup> também forneceu essa informação, explicando que num filme como *Inconfidência* a grande dificuldade não era de ordem material, mas de ordem psicológica, o que para eles significava a necessidade de se ter um “controle intelectual” do filme. A reportagem segue dizendo que *Inconfidência Mineira* já estava tecnicamente resolvido, com cenários, figurinos, equipamentos de luz e câmera prontos e, naquele momento, cuidava de “fixar na tela em imagens e palavras, a maneira de ser do Brasil de 1789 e o exato estado d’alma de seus inquietos habitantes, todos já contaminados pelo espírito revolucionário<sup>202</sup>”. O protagonista do filme era a ideia, o anseio de libertação.

O *Diário de Notícias*, em 09 de setembro, traz uma longa matéria sobre o quão seria oportuna a realização de *Inconfidência Mineira* num momento em que se desejava o estreitamento das relações com os Estados Unidos. O argumento se baseia num artigo publicado no mesmo jornal pelo historiador Affonso Arinos de Mello Franco, que revelou um encontro na França de um jovem estudante brasileiro, José Joaquim da Maia, com Thomas Jefferson. Mello Franco mostrava aos leitores do jornal como o exemplo americano já estava presente na conspiração

<sup>200</sup>O estilo da *Inconfidência Mineira*. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, nº 907, 09 ago. 1938, p. 23

<sup>201</sup>Jornal diário que circula no estado da Bahia. Fundado por Ernesto Simões Filho, é o mais antigo jornal impresso baiano em circulação e um dos mais antigos do Brasil, fundado em 1912. Inspirado em *A Noite*, de Irineu Marinho, o jornal inovou na diagramação, na colaboração de uma mulher, a esposa de Ernesto, Helena Simões, e numa das sessões, numa sessão que antecedeu os atuais classificados. Ver o verbete sobre o jornal em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Tarde](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Tarde). Acesso em 07 mar. 2020.

<sup>202</sup>O drama da *Inconfidência* num filme nacional. **A Tarde**, Salvador, 25 ago. 1938. Acervo da Cinemateca do MAM.

mineira, pois o jovem estudante esteve imbuído de contar com a colaboração norte-americana para proclamar a independência brasileira. Segundo a reportagem, Tiradentes seria um conhecedor da revolução norte-americana, leitor de suas teorias, admirador de seus heróis. Para o *Diário*, havia no espírito da época um ímpeto de desenvolvimento industrial com a libertação do domínio da coroa, uma vontade de se aliar aos americanos para progredir, “desenvolver suas riquezas para se transformar rapidamente numa das maiores nações do mundo<sup>203</sup>”. Assim, para o periódico, nada mais certo do que a aproximação do governo Vargas com os norte-americanos e a exaltação do episódio histórico, seguindo o caminho que em 1786 já era indicado por nossos heróis.

De volta às perguntas enviadas pelos leitores à *Carioca*, no dia 24 de setembro foi anunciada a participação do cantor Alfredo Brandão em *Inconfidência Mineira*<sup>204</sup>. Em 17 de dezembro, a revista voltou a falar sobre a participação de Brandão num pequeno papel do filme e que estaria sumido das rádios devido aos ensaios na Brasil Vita<sup>205</sup>. Não há na ficha técnica do filme, de 1948, créditos que fazem referência à participação do cantor, cujos dados biográficos também não foram encontrados, deixando em dúvida sobre sua performance no filme. Outra participação que aparece nesse período é da filha de Carmen Santos, a pequena Berenice Seabra, no papel de Maria Ifigênia, filha primogênita de Barbara Heliodora e Alvarenga Peixoto. Também não há mais detalhes sobre essa interpretação<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup>Em 1786 Jefferson já se interessava pela felicidade dos brasileiros. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 set. 1938, p. 5

<sup>204</sup>Por trás do dial... **Carioca**, Rio de Janeiro, 24 set. 1938, p. 49.

<sup>205</sup>**Carioca**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1938, p. 45.

<sup>206</sup> Recorte encontrado no acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 29 set. 1938.





Figura 19 - Berenice Seabra aparece como intérprete de Maria Ifigênia. Acervo da Cinemateca do MAM, set. 1938.

Em outubro, no dia 11, a coluna Cinema de *A Noite* noticiou que Carmen Santos não iria iniciar as filmagens de *Inconfidência Mineira* naquele ano, mas no próximo. Também contou aos leitores que o projeto havia sido reconfigurado e seu título modificado. Agora o filme seria *Bárbara Heliadora*, focado na importância do papel feminino no movimento, interpretado pela dona da empresa. Essa notícia contradiz muitas outras reportagens ao longo de 1938, que apontavam para a realização de um outro filme, que não focaria em nenhum personagem. Nesse mesmo dia, o jornal revela uma aproximação entre a Cinédia e a Brasil Vita Filmes para a realização de *Argila*, projeto que seria dirigido por Humberto Mauro, lançado em 1942<sup>207</sup>. A *Cinearte* de 15 de outubro também noticia a realização de *Argila*<sup>208</sup> antes de *Inconfidência Mineira*.

Para encerrar o ano, em 21 de dezembro, o *Jornal do Brasil* trouxe a notícia da assinatura do decreto-lei para a criação do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, projeto supervisionado pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>209</sup>, para onde mais tarde acabaram sendo transferidos os despojos dos Inconfidentes, bem como reunidos documentos e objetos que contavam essa parte da História de Minas Gerais, reforçando um desejo do Governo do período em recuperar esse pedaço da História e transformá-lo em uma referência de patriotismo.

<sup>207</sup>Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1938, p.5

<sup>208</sup>*Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 out. 1938, p. 30.

<sup>209</sup>Foi criado o Museu da Inconfidência. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1938, p. 5.

O que parecia mais sólido em 1937, no conturbado ano de 1938 desmoronou em meio aos ataques e questionamentos ao cinema brasileiro e à figura da atriz e produtora. Carmen e seus colaboradores são provocados a defenderem o projeto, a opção do argumento e o que podemos chamar de modelo de produção. A grande pergunta que permeou a imprensa era sobre os motivos da demora. As explicações dadas pareceram convencer a maioria naquele ano. Ao mesmo tempo, surgiram algumas informações desencontradas, incertezas e indefinições do restante do elenco e da direção. Humberto Mauro, que aparecia envolvido na produção desde os primeiros anúncios, foi nomeado delegado brasileiro na Exposição Cinematográfica de Veneza e, após o seu retorno, a imprensa noticia a realização de *Argila*, projeto novo que reuniria Carmen Santos, Humberto Mauro e Roquette Pinto, mas que interrompeu o fluxo de produção de *Inconfidência*, envolvendo uma negociação entre o grande diretor e a produtora da Brasil Vita Filme e que segue sendo uma incógnita até hoje. Interessa também alguns textos que trouxeram à tona inspirações e referências para os autores do argumento, tornando as ideias que os guiaram mais claras. Por fim, neste ano foram definidos mais alguns colaboradores artísticos do filme, mas que, veremos mais à frente, não estarão até o fim da produção ou continuarão sendo colocados em dúvida nessa pesquisa.

#### 2.2.4. 1939 - Começam as filmagens

Já no começo do ano uma importante notícia inaugurou a produção de *Inconfidência Mineira*. Em uma das primeiras edições de 1939, a revista *Carioca* ofereceu aos leitores a aguardada confirmação do nome do intérprete de Tiradentes: Armando Louzada. A notícia era de que o ator teve seus testes para o papel elogiados e que já estava se preparando, estudando o caráter do personagem e frequentando aulas de montaria no exército, sob as ordens do tenente Geraldo da Silva Rocha, do 1º R.D.C<sup>210</sup>. Em fevereiro, a *Cinearte* publica uma foto de Armando Louzada ao lado de Carmen Santos, atestando que o ator faria parte da produção<sup>211</sup>.

<sup>210</sup>Pergunte o que quiser. **Carioca**, Rio de Janeiro, s/d 1939, p. 26.

<sup>211</sup> Cinema Brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1939, p. 9.



Figura 20 - Armando Louzada em aula de equitação, se preparando para interpretar Tiradentes. *Cinearte*, 15 jul. 1939

Uma outra matéria, mais robusta, é publicada em *Carioca* sobre a marcante realização da batalhadora Carmen Santos. Através de informações obtidas numa entrevista com Louzada, foi possível nos inteirar que, de fato, a produção andou naquele ano. O ator contou sobre o entusiasmo que reinava no estúdio entre todos os colaboradores e sobre o rigor histórico da produção, elogiando o argumento “altamente cinematográfico”:

A passagem da *Inconfidência Mineira*, que é o drama de um pequeno mundo fechado de alta tensão emotiva, teve de tudo, na realidade. Não se acrescenta nada, não se imagina coisa nenhuma, para “adaptação”. Romance, nas vidas de Dirceu e Marília; drama, ansiedade dos conjurados; comédia, na vida nômade do padre Rolim; grandiosidade, no ideal que os aquecia; perfídia, no gesto de quem os perdeu; epopéia, no rastilho de revolução pela liberdade que eles ateavam! Sem deturpar nem acrescentar uma linha, pode-se escrever um argumento inteiramente cinematográfico, narrando-se simplesmente a História. Não há herói. Há o grupo histórico. Cada um elegerá o seu herói, o romântico ou o político ou outro que preferir<sup>212</sup>.

Em continuidade desta mesma reportagem, a conversa com Louzada revelou mais alguns colaboradores até então desconhecidos deste levantamento. Ele comentou sobre o estudo minucioso feito por Wash Rodrigues, desenhista de muito talento e técnico balizador, que foi recomendado pelo general Meira de Vasconcellos. Afirmou que o argumento foi baseado nos *Autos da Devassa*, assim como na obra de José Lúcio dos Santos e do frei Raymundo de Penaforte, confessor

<sup>212</sup> O novo film de Carmen Santos. *Carioca*, Rio de Janeiro, s/d 1939.

de vários dos conjurados à época. Citou também a colaboração de outros escritores e historiadores: Luiz Edmundo, Taunay, Escragnoles Doria, José Mariano Filho<sup>213</sup>.

Pedro Lima publicou sua opinião sobre a realização de filmes históricos no *Diário da Noite*<sup>214</sup> de 21 de março, aproveitando para expor o que ele acreditava ser o melhor caminho para o projeto de Carmen Santos. Por muitos anos, o jornalista desacreditou do filme histórico, pois, ou o filme seguiria a verdade, mas não conseguiria fugir de uma narração monótona, ou o filme teria liberdade de criar, mas sem fidelidade histórica. Ele segue narrando aos leitores que a ideia para *Inconfidência Mineira* surgiu de uma reunião na casa do literato Goulart de Andrade<sup>215</sup>, em que se encontravam ele e Carmen Santos. Em tal ocasião, Goulart sugeriu a Carmen que realizasse o projeto, o que Pedro achou um absurdo. Anos depois, Carmen lhe contou a intenção de realizar tal projeto e o entusiasmo da atriz fez Pedro Lima estudar sobre o assunto com o material que Carmen lhe ofereceu, conhecendo a fundo a história e ficando encantado com as possibilidades. Em seu texto, Pedro coloca em xeque a capacidade de Carmen realizar tal produção de uma maneira adequada, pois para ele não bastaria só o amor patriótico da atriz e toda a pesquisa histórica coordenada por ela. Era preciso ter um bom diretor e um bom scenarista<sup>216</sup>, pessoas que entendessem da técnica cinematográfica. Para o autor, no filme de Carmen deveriam cooperar Mário Peixoto, para cenário e direção, e Serge Usun, para fotografia<sup>217</sup>.

A coluna Cinema de *A noite*, em 15 de abril, deu o crédito a Carmen Santos pelo pioneirismo em narrar a história dramática de Tiradentes e louvar sua figura através da arte. Segundo o texto, já fazia cinco anos que Carmen prometeu a obra ao público e estava preparando a película histórica, com altos investimentos em

---

<sup>213</sup> Ibidem

<sup>214</sup> Jornal carioca fundado em 1929 por Assis Chateaubriand, que já tinha fundado no Rio o Diários Associados e também contava com *O Jornal*. Apesar de ser o menor da organização, teve boa circulação nos primeiros anos, e contava com a colaboração de grandes autores, como Nelson Rodrigues, que escrevia folhetins sob pseudônimo. Funcionava no famoso Edifício da Noite, construído pelo próprio jornal, na Praça Mauá, onde estavam, no último andar, os estúdios da Rádio Nacional. A sua decadência se deu por volta de 1960, com tiragem baixa e o afastamento de Chateaubriand. Parou de circular em 1964. Ver mais em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario\\_da\\_Noite\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario_da_Noite_(Rio_de_Janeiro)). Acesso em 31 jan. 2020.

<sup>215</sup> José Maria Goulart de Andrade, escritor alagoano, membro da Academia Brasileira de Letras. Ver mais em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Maria\\_Goulart\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maria_Goulart_de_Andrade). Acesso em 31 jan. 2020.

<sup>216</sup> Tratava-se de um trabalho próximo do roteirista.

<sup>217</sup> LIMA, Pedro. O film histórico que o Brasil pode realizar. *Diário da Noite*, 21 mar. 1939, p. 8.

cenários e figurinos, além do trabalho em ambientes nas cidades históricas de Minas Gerais para embasar suas rigorosas pesquisas<sup>218</sup>.

Enquanto o filme não ficava pronto, 1939 apresentou outras obras artísticas que destacaram a figura heroica, uma “epidemia de Tiradentes”. Tratavam-se das peças *Tiradentes*, de Viriato Corrêa, realizada pela Companhia de Delorges Caminha; *Marília de Dirceu*, de Paulo Barros e Garcia Junior, com encenação de Renato Vianna; e *Gonzaga, ou a revolução em Minas*, de Castro Alves, encenada pela Casa dos Artistas. Segundo o autor da reportagem, era oportuna a realização do filme de Carmen, pois havia um enorme desejo nacional de resgatar a figura e a história do Alferes. Tais encenações iriam contribuir para essa página da história brasileira, ajudando a preparar o público para receber o filme artístico da Brasil Vita<sup>219</sup>.

Ainda em abril, Carmen publicou um texto de sua autoria na revista *O Cruzeiro*. No mês em que se comemora o herói, Carmen escreveu sobre Tiradentes, fazendo uma reflexão em que buscava compreender os motivos que ainda causavam estranheza a alguns a exaltação patriótica da figura do mártir. Carmen elogiou o livro de José Lúcio dos Santos, grande fonte de suas pesquisas, e escreveu um perfil de Tiradentes com diversas informações não usuais, demonstrando ao leitor todo seu conhecimento sobre a história, exaltando especialmente o herói nacional. O texto levava a ilustração de Armando Louzada caracterizado de Tiradentes<sup>220</sup>.

Em 18 de maio, *A Noite* revelou que Carmen finalmente iria iniciar as filmagens de *Inconfidência Mineira*, com o jovem ator Armando Louzada no papel de Tiradentes<sup>221</sup>. No dia 21, o *Jornal do Brasil* falava sobre um telegrama de Carmen para Getúlio Vargas, oficializando que no próximo mês iria começar as filmagens de *Inconfidência Mineira* e que, no mês anterior, havia finalizado as instalações do estúdio que podia ser considerado um dos melhores da América do Sul<sup>222</sup>.

---

<sup>218</sup>Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1939, p. 5.

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup>SANTOS, Carmen. Tiradentes. **O Cruzeiro**, 22 abr. 1939, p. 37.

<sup>221</sup>Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 18 maio 1939, p. 5.

<sup>222</sup>Diversas Notícias. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 maio 1939, p. 5.

O jornalista Edmundo Lys, numa extensa matéria da *Cinearte* de 01 de junho, escreveu suas impressões durante uma visita aos estúdios da produtora, com as filmagens de *Inconfidência* já iniciadas. O texto tratou do bom gosto das instalações, do aparelhamento técnico, elogiou a determinação de Carmen e as pesquisas realizadas para o filme. A revista ilustrou o texto com fotos de Carmen, Armando Louzada e Watson Macedo. A Edmundo, Carmen disse que não queria fazer um filme romanceado, pois não era sua intenção destacar a história de Gonzaga e Maria Dorothea. Tudo estava sendo preparado para uma reconstrução do fato, sem falseamento da verdade. Durante a visita, Carmen mostrou a Edmundo o palco onde estava reconstruindo as ruas de Vila Rica, segundo ele, com detalhes característicos, escadas, pontes, balcões, janelas; mostrou também os desenhos de Wasth Rodrigues para o vestuário do filme, feitos em cima de documentação histórica; os belos vestidos e joias de Barbara Heliodora. A produtora contou ainda sobre suas visitas aos lugares da *Inconfidência*, tudo registrado por fotos, filmagens e desenhos; a conversa com o vigário que acompanhou a exumação de alguns corpos, enfim, todos os esforços para ter em mãos um legítimo filme histórico, capaz de redimir o cinema brasileiro<sup>223</sup>.



Figura 21 - Croquis de figurinos feitos por Wasth Rodrigues. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.

Carmen Santos apareceu também no caderno feminino de *O Globo* do mês de junho. O texto traçou seu perfil exemplar, representante das trabalhadoras,

<sup>223</sup>LYS, Edmundo. Nas montagens de *Inconfidência Mineira*. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1939, p. 9.

daquelas que sonhavam com o futuro, devotas de uma causa, que se sacrificavam por algo; no seu caso, produzindo um filme histórico que mudasse o curso do cinema nacional. Na matéria, Carmen reforçou a importância da fidelidade aos *Autos da Devassa* no argumento encomendado a Brasil Gerson, mostrou os cenários, figurinos, croquis, testes de maquiagem, a preparação de Louzada, as fotografias de pesquisa em São João Del Rey e Ouro Preto. Ao falar sobre o rigor que está tendo com a sua produção, fala também do cuidado com seu elenco, onde finalmente encontramos algumas novidades: “tomaram parte mais de quarenta atores principais e mais de mil extras, passando-se cenas sobre sessenta e seis cenários diferentes<sup>224</sup>”.

Retornando aos investimentos no campo de cenários e figurinos, ainda no mês de junho, um colaborador do jornal *Diário da Noite* afirmou quão acertada havia sido a escolha de Carmen Santos ao convidar Wash Rodrigues para reconstituir os vestuários da época. Tal colaborador, tendo visto os desenhos, atestou a rigorosa fidelidade, com indumentária de todo tipo, de “gente de pé no chão” a desembargadores, soldados, oficiais, em diferentes ângulos e detalhes, demonstrando toda a experiência de um profissional de olhar aguçado há muito tempo, pesquisador que já “virou o Brasil do avesso”.

Olhando os desenhos de Wash para o filme de Carmen Santos a gente pasma que até hoje tamanha soma de conhecimento, de experiência, de segurança não se tenha ainda transformado num dos melhores instrumentos para o poder público na campanha meritória de defesa e proteção ao nosso patrimônio de arte e de história<sup>225</sup>.

A *Carioca* de junho noticiou o retorno da montagem das peças teatrais históricas, fazendo um paralelo com esse mesmo desejo no cinema, afirmando que as artes se submetiam ao “imperativo das predileções modernas”, destacando as biografias e evocações históricas. A montagem de Viriato Corrêa, à época, contava com Rodolfo Mayer no elenco<sup>226</sup>. Na mesma revista, a sessão *Pergunte o que quiser* avisou uma leitora que Carmen iria para França naquele ano para adquirir equipamentos para sua produção e que, no caminho, negociaria em Portugal as possibilidades de lançar *Inconfidência Mineira* no país<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> LYS, Edmundo. Carmen Santos, pioneira do cinema brasileiro, vitória expressiva da capacidade feminina. *O Globo*, Feminino, Rio de Janeiro, 09 jun. 1939, p. 1.

<sup>225</sup> Wash Rodrigues. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1939. Acervo da Cinemateca MAM.

<sup>226</sup> Uma teatralização da Inconfidência Mineira. *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1939, p. 38.

<sup>227</sup> Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1939, p. 40.

O *Correio Paulistano*<sup>228</sup> trouxe um recorte que noticiou a visita aos estúdios da Brasil Vita da poetisa Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça<sup>229</sup>, uma autoridade em assuntos da história de Minas e da arte colonial, acompanhada de alguns integrantes do teatro da Casa do Estudante, incluindo uma jovem atriz, Sonia Oiticica, um dos nomes lembrados para interpretar Marília no filme de Carmen<sup>230</sup>. As mesmas informações e fotografias foram publicadas em *O Globo*<sup>231</sup>.

Sobre a intérprete de Marília de Dirceu, em agosto, a *Carioca* noticiou pela primeira vez a realização do concurso “À procura de Marília”, realizado pela revista *Vamos Ler*<sup>232</sup>, que tinha a finalidade de escolher um novo talento para o cast do filme, dando oportunidade às jovens que almejavam entrar na carreira do cinema. Na reportagem, a revista oferecia algumas orientações para as candidatas que deveriam comparecer ao estúdio da Brasil Vita Filme<sup>233</sup>.

Também em agosto, o *Cine-Rádio Jornal* visitou os estúdios da Brasil Vita verificando os cenários que já estavam construídos para o filme, bem como os armamentos e uniformes fiéis à época e figurinos nas mais perfeitas condições, confeccionados com os melhores materiais, inclusive um enorme volume de

---

<sup>228</sup> Jornal lançado em 1854 em São Paulo, fundado por Joaquim Roberto de Azevedo Marques. Nascido liberal, tornou-se conservador devido às pressões financeiras e políticas. Mais tarde, mudando a direção, tornou-se reformista, abolicionista e republicano. Durante a República, tornou-se conservador novamente, tendo se aproximado do Partido Republicano Paulista, assumindo o caráter de órgão oficial do PRP. Apoiou a oligarquia paulistana e seus líderes. Com a Revolução de 1930 passou a ocupar posição secundária na circulação. Fechado, reabriu em 1934 para fazer oposição a Getúlio Vargas, situação que durou até o período de redemocratização em 1945. Em 1955 o jornal passou por mudanças e conseguiu estabelecer uma linha editorial independente do aval partidário. Deixou de ser editado em 1963. Ver o verbete sobre o jornal no sítio <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-paulistano>. Acesso em 31 jan. 2020.

<sup>229</sup>Poetisa, tradutora e feminista carioca, teve seus poemas e crônicas publicados pelos mais importantes jornais do país. Ficou reconhecida por traduzir diversas peças de William Shakespeare. Atuou em defesa dos direitos das mulheres e nas iniciativas promovidas pela Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Participou da fundação da associação Damas da Cruz Verde, da Casa do Estudante do Brasil, da União Nacional dos Estudantes, sendo a eleita a primeira presidenta mulher da entidade. Foi a primeira mulher membro de um tribunal eleitoral do país. Casou-se com o historiador e goleiro do fluminense Marcos Carneiro de Mendonça, e desde nova foi entusiasta do esporte no Brasil. O casal teve três filhos, sendo a mais nova a crítica teatral Bárbara Heliadora, nascida em 1923. Ver mais em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Am%C3%A9lia\\_Carneiro\\_de\\_Mendon%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna_Am%C3%A9lia_Carneiro_de_Mendon%C3%A7a). Acesso em 31 jan. 2020.

<sup>230</sup>*Correio Paulistano*, São Paulo, 20 jul. 1939, p. 4.

<sup>231</sup>*O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1939, p. 4.

<sup>232</sup> Revista do grupo de *A Noite*, dirigida por Raimundo Magalhães Junior. Tinha excelente vendagem na época e traziam temáticas ligadas ao teatro, cinema e rádio.

<sup>233</sup> À procura de Marília. *Carioca*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1939, p. 24-25.



figurinos para os extras. “Tudo que tivemos oportunidade de constatar com os nossos próprios olhos, nos fez acreditar que, se não surgissem contratemplos, iríamos ter afinal uma obra interessante e de valor do nosso cinema”<sup>234</sup>. À reportagem, Carmen afirmou que ainda em agosto iria começar os trabalhos de filmagem, pois já tinha tudo pronto e planejado. Comentou também sobre as inúmeras viagens realizadas às cidades históricas onde gravou “formidáveis shorts”, com fotografias bem naturais reveladas nos laboratórios da Brasil Vita Filme, extremamente bem equipados, que também contavam com um parque de luz recentemente adquirido em Los Angeles. Ao ser questionada sobre os artistas e técnicos, ela afirmou que inicialmente iria filmar apenas pequenos detalhes do cenário, pois ainda fazia testes de elenco, tendo apenas definido Armando Louzada, mas que estava animada com os testes. Sobre os técnicos, ela comentou que estaria se decidindo, pensando em talvez convidar um diretor estrangeiro, já que sentia necessidade de renovação e de ensinamento, mas que enquanto não se resolvia, ela mesma iria conduzir as filmagens. Pela primeira vez, Carmen assume publicamente a direção do filme<sup>235</sup>.

No mês de setembro, *A Cena Muda* publicou um texto de uma leitora sobre a produção de filmes históricos, defendendo a postura de Carmen e compreendendo a demora na produção, consciente das dificuldades e dos esforços que ela vinha fazendo<sup>236</sup>. Dias depois, em 19 de setembro, algumas fotos da produção estavam na revista, mostrando Carmen em meio aos cenários, em companhia do desenhista Wash Rodrigues. Das fotos, a mais reveladora é uma em que Watson Macedo aparece construindo uma maquete de Vila Rica, revelando alguma das técnicas utilizadas na produção<sup>237</sup>. Em outubro, a *Gazeta de Notícias* falou sobre a participação dos cantores José e Maria Amaro<sup>238</sup> na película, no entanto não ofereceu maiores informações<sup>239</sup>. Os irmãos não foram creditados em pesquisa realizada pela Cinemateca para reconstituição dos créditos do filme.

---

<sup>234</sup>Inconfidência Mineira ainda este ano. **Cine-Rádio Jornal**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1939. Acervo da Cinemateca do MAM.

<sup>235</sup>Ibidem.

<sup>236</sup>CERQUEIRA CESAR, Eloy. Correspondências. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 05 set. 1939, p. 26-27.

<sup>237</sup>A Inconfidência Mineira. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 19 set. 1939, p. 27.

<sup>238</sup>Cantores com tradição na rádio, haviam participado de *Cidade-Mulher* (1936). Eram filhos da cantora lírica Zola Amaro.

<sup>239</sup>Os irmãos José e Maria Amaro. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 out. 1939, p. 9.

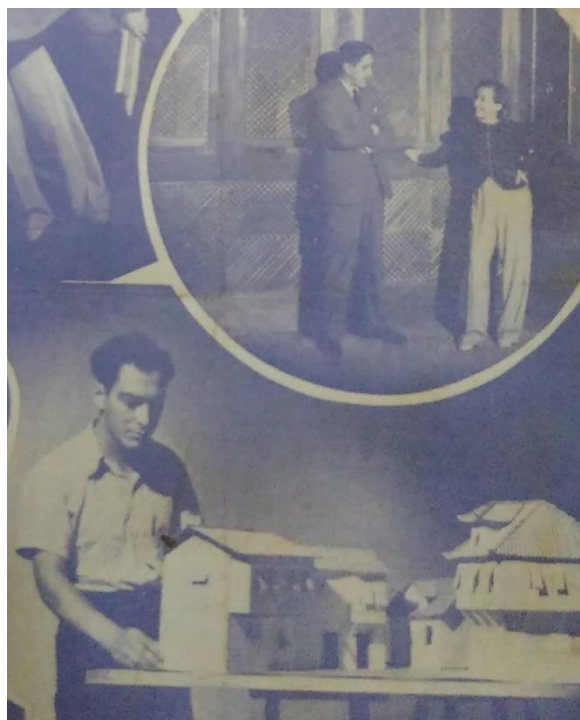


Figura 22 - Acima, Carmen e Wash Rodrigues. Embaixo, Watson Macedo trabalha com as maquetes. Recorte da edição de *A Cena Muda*, 19 set. 1939.

No último mês do ano, *Dom Casmurro* anunciou que o romance *Mar Morto*, de Jorge Amado, seria filmado pela Brasil Vita Filme em 1940, estrelado por Carmen Santos, musicado por Dorival Caymmi e dirigido por Humberto Mauro. A notícia era que Carmen havia adquirido os direitos de filmagem e pedira que Amado fizesse o *scenário* e acompanhasse as filmagens como diretor artístico. Na mesma matéria, Carmen prometeu lançar *Inconfidência* no dia de Tiradentes no próximo ano<sup>240</sup>.

1939 foi um ano em que podemos afirmar que Carmen teve todas as condições para iniciar as filmagens, e certamente o fez, capturando uma ou outra cena, já com cenários prontos e alguns personagens com intérpretes definidos. Ainda assim, Carmen preferiu ir devagar, decerto com receio de tomar a frente da direção definitivamente, aguardando, talvez, a resposta de convidados. A indefinição de técnicos e elenco foi outro fator que pareceu ter atrasado a produção. Nas matérias jornalísticas apresentadas, conseguimos levantar a colaboração de alguns novos elementos, estudiosos, atores e cantores, ainda que não possamos afirmar que essas presenças se mantiveram na versão final da obra. O grande destaque ficou por conta da escolha do intérprete de Tiradentes, revelado no início

<sup>240</sup>Mar Morto no cinema. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 09 dez. 1939, p. 10.

do ano e que entusiasmou a imprensa, mostrando um Armando Louzada empolgado com o filme, preparado, defensor da ideia e do personagem. A imprensa também louvou o trabalho de José Wash Rodrigues e seus preciosos croquis dos figurinos e objetos de cena, que iam desde pessoas “do povo” a cada detalhe de infantaria ou regimento que esteve envolvido na trama.

Do mais, persistiu a discussão acerca das condições do cinema brasileiro em realizar filme de tal proporção, respeitando os critérios históricos imaginados naquele período, discussão aparentemente interminável e que contaminava diversas áreas. A imprensa revelou o interesse pelo drama da *Inconfidência* através de outras linguagens artísticas, especialmente o teatro, enfatizando o quão estava enraizado naquele momento o nacionalismo e o resgate dos valores patrióticos e heroicos intrínsecos à história com o intuito maior de educar a população. Apesar dos questionamentos sobre o atraso, Carmen conseguiu ainda justificar e defender suas escolhas, sendo lembrada por sua persistência e patriotismo naquele trabalho.

#### 2.2.5. 1940 - A substituição do ator principal e o concurso

O papel de Tiradentes com Armando Louzada durou aproximadamente um ano. Nos primeiros meses de 1940, vamos nos deparar com novidades e revelações importantes como a confirmação do início das filmagens de *Inconfidência* e a notícia de que a produção havia trocado de intérprete para o papel de Tiradentes<sup>241</sup>. A revista *Carioca* afirmou que já existiam partes filmadas (certamente em momentos de 1939) e abordou a interpretação do novo Tiradentes, que passou a ser realizada por Rodolfo Mayer, sem, no entanto, explicar os motivos da saída de Louzada do papel. Essas informações são comprovadas por ilustrações publicadas na matéria em que vemos Mayer em cena, caracterizado. Anos depois, a *Carioca*, ao trazer um perfil da carreira de Rodolfo Mayer, afirmou que o convite para o papel de Tiradentes fora realizado em 1940<sup>242</sup>. A expectativa em torno de Mayer é grande, pois ele era considerado um jovem e brilhante ator, que havia se

---

<sup>241</sup>A *Inconfidência Mineira* está sendo filmada. **Carioca**, Rio de Janeiro, n. 233, s/d 1940, p. 30-31

<sup>242</sup>CURI, Miguel. A vida de Rodolfo Mayer. **Carioca**, Rio de Janeiro, 16 out.1947, p. 30.

distinguido nos palcos no espetáculo de Viriato Corrêa<sup>243</sup>. A reportagem revelou que as filmagens estavam sendo dirigidas por Carmen Santos, inaugurando sua carreira de diretora, além de ser produtora, presidente e intérprete. Afirmou ainda, pela primeira vez, um roteiro realizado a diversas mãos, escrito por Brasil Gerson, mas que havia recebido a colaboração de Humberto Mauro e de outros especialistas no assunto.



Figura 23 - Armando Louzada caracterizado como Tiradentes. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.

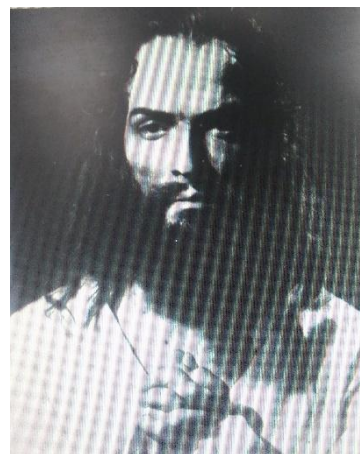


Figura 24- Rodolfo Mayer caracterizado como Tiradentes. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.

Numa entrevista dada por Armando Louzada ao *Cine Rádio Jornal* em 1940, o ator falou como se deu o convite de Carmen Santos. Segundo ele narrou, Carmen e Brasil Gerson o convidaram através de uma troca de cartas. Ao retornar de uma temporada no teatro, ele ficou alguns meses na Brasil Vita Filme, estudando o personagem, viajou para as cidades históricas, consultou alguns historiadores, afirmando que estava entusiasmadíssimo, apesar de ciente do tamanho da responsabilidade. O ator afirmou ao jornal que desistiu quando foi fechar o acordo financeiro, pois ele viu que os sacrifícios seriam enormes e que já tinha gasto muito no período de preparação. Segundo Louzada: “Eu não poderia, de modo algum, aceitar a proposta, que além de diminuta quantia em dinheiro, não estipulava o prazo certo do tempo que se gastaria na filmagem<sup>244</sup>”.

<sup>243</sup>Rodolfo Mayer esteve no espetáculo *Tiradentes*, de Viriato Corrêa, mas não foi possível verificar se estava escalado para o papel de Tiradentes.

<sup>244</sup>Recorte de jornal encontrado no acervo da Cinemateca do MAM com anotações a caneta, **Cine Jornal**, 27...1940.

A sessão de cinema de *A Noite*, em 31 de janeiro, fez um apanhado das ações realizadas pelo governo para proteger o cinema brasileiro, com a intenção, segundo o jornal, de que ele finalmente fosse capaz de criar raízes. A matéria destacou a obrigatoriedade dos complementos, a reserva de mercado para exibição de um longa-metragem anual por cinema e o prêmio em dinheiro oferecido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda ao vencedor dos concursos mensais. Na opinião de *O Jornal*, seriam poucos os filmes “de classe” que poderiam disputar o prêmio oferecido pelo DIP, e dentre eles estaria *Inconfidência Mineira*, que tinha por mérito o fundo histórico e patriótico<sup>245</sup>.

A *Carioca*, no ano de 1940, trouxe novos detalhes e atualizações da “produção de oito anos<sup>246</sup>”. Comentou sobre o guarda-roupa do filme, enorme, luxuosíssimo e que já estava completo há dois anos, evidenciando o grande apreço que Carmen tinha pelos figurinos em suas produções. Noticiou, sem nomear, que houve a visita de um diretor estrangeiro aos estúdios brasileiros, e que este comentou sobre o aparelhamento técnico da Brasil Vita Filme, o que tinha de mais perfeito no Brasil. Por fim, a atualização mais interessante é a que avisou da viagem de Carmen Santos “acompanhada de uma verdadeira caravana de diretores, técnicos, artistas e figurantes” para Mariana, a fim de capturar detalhes e cenas no berço histórico, mas que não tivemos como apurar.

Em fevereiro, a *Dom Casmurro* publicou uma breve nota, acompanhada de uma fotografia, revelando a participação do ator de rádio Antônio Laio em *Inconfidência Mineira*. A revista fez alguns comentários sobre a presença do elenco do rádio no cinema, utilizando vários exemplos na cinematografia nacional. Carmen utilizou muito desse recurso e convidou vários artistas da rádio para seus filmes, o que não deixou de acontecer com *Inconfidência Mineira*<sup>247</sup>, estruturando um verdadeiro *star system* para seu filme.

Em 1º de abril, a *Cinearte* avisou ao público sobre os avanços das filmagens de *Inconfidência Mineira*, ilustrando a matéria com algumas fotos da produção. O texto contou ainda sobre o atraso e a troca de elenco ocorrida no filme

---

<sup>245</sup> O cinema brasileiro em 1940. *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1940, p. 5.

<sup>246</sup> Acervo Cinemateca do MAM. Recorte datado de 1940.

<sup>247</sup> Várias. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1940, p. 21

estadunidense *E o vento levou* (*Gone with the wind*, Victor Flaming, 1939)<sup>248</sup>, o qual *Cinearte* usa para argumentar sobre a complexidade da produção do filme de Carmen Santos e a substituição do intérprete de Tiradentes:

Mais ou menos ao mesmo tempo em que o cinema americano começava a prometer *Gone with the wind*, o nacional prometia *Inconfidência Mineira*. E as mesmas escalafões problemáticas para o elenco da versão cinematográfica da obra de Margaret Mitchell sucederam aqui, com relação a produção da Brasil Vita Filme, tendo Armando Louzada um dos que foram apontados com maior insistência como o possível intérprete do papel de Tiradentes, embora agora, com surpresa para muita gente, possamos informar que foi Rodolfo Mayer quem o conquistou<sup>249</sup>.

A comparação com o clássico norte americano pareceu interessante, pois *E o vento levou* passou por inúmeras dificuldades de produção, substituição de atores, diretores, o roteiro construído por inúmeras mãos, assim como *Inconfidência*. Tendo realizado um enorme movimento para entrevistar candidatas e encontrar uma protagonista adequada, o filme gastou bastante dinheiro com tal recurso, mas criou uma excelente publicidade da empreitada, muito semelhante ao que fez nossa diretora brasileira em 1940. O anúncio de Mayer como o protagonista apareceu repentinamente, numa narrativa que elogiou a escolha, exaltou o intérprete e escondeu o fato de que Louzada havia sido confirmado no papel anteriormente, inclusive aparecendo caracterizado em fotografias e não apenas apontado insistentemente.

Retomando a mesma reportagem, o texto finalizou avisando que a dificuldade não residia mais à falta de recurso monetário, já que o filme estava sendo realizado por um milagre de Carmen Santos, comprovado pela riqueza de cenários e figurinos que a reportagem pessoalmente verificou nos estúdios, todos acompanhados de desenhos feitos a partir dos estudos realizados por diferentes técnicos colaboradores. Durante a visita, a reportagem foi acompanhada por Carmen, sua irmã Juliana<sup>250</sup> e Rodolfo Mayer. Na entrevista concedida por

---

<sup>248</sup> Dirigido por Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, baseado no romance de Margaret Mitchell que tem como pano de fundo a Guerra de Secessão americana, anunciado em 1927 e lançado em 1939. Lançamento no Brasil em 1940. Para mais informações ver: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Gone\\_with\\_the\\_Wind](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind). Acesso em 06 fev. 2020.

<sup>249</sup> PEÇANHA, Ivo. Inconfidência Mineira em filmagem! **Cinearte**, Rio de Janeiro, 01 abr. 1940, p 18-19.

<sup>250</sup> Ao que tudo indica, Carmen sempre envolveu em seus trabalhos sua família, especialmente a irmã Juliana e o pai, João.

Carmen, ela forneceu alguns nomes do elenco, além do já citado Rodolfo Mayer: Roberto Lupo, Álvaro de Souza, Floriano Faissal, Bandeira de Mello, Antonio Laio. Sobre o lançamento do filme, Carmen falou em finalizar o filme com calma e que, portanto, não tinha convicção sobre a estreia do filme no ano de 1940<sup>251</sup>.

A *Carioca* de abril publicou algumas imagens com fotografias da produção em que podemos ver Rodolfo Mayer e Carmen Santos caracterizados em seus papéis, segundo a revista, publicadas para reverenciar o esforço da produção que estava a todo o vapor e celebrava o dia de Tiradentes<sup>252</sup>. Nas fotografias é possível ver detalhes do cenário, mesas, cadeiras, figurino de época com uma riqueza de detalhes impressionante para um filme brasileiro naquele período, além de comprovar que, de fato, as filmagens estavam em andamento, com cenas que, numa sequência narrativa clássica, correspondiam à boa parte da história, com começo, meio e fim.



<sup>251</sup>PEÇANHA, Ivo. op cit.

<sup>252</sup>Tiradentes, o proto-mártir. *Carioca*, Rio de Janeiro, 20 abr. 1940, p. 17-19.



Figura 25 - Cinearte, 20 abr. 1940, p. 17-19.

A *Cena Muda* também visitou os estúdios em abril, verificando ao vivo os trabalhos que lá aconteciam, testemunhando e relatando aos leitores Carmen Santos na direção de uma cena<sup>253</sup>. No mês seguinte, em maio, *A Cena Muda* informou que Carmen também construiu no seu estúdio, além de Villa Rica, a praça da Lampadosa, no Rio de Janeiro, lugar onde ocorreu o enforcamento de Tiradentes<sup>254</sup>.

Em 20 de julho, *Carioca* fez uma reportagem sobre as melodias de *Inconfidência Mineira* realizadas pelo maestro Francisco Braga<sup>255</sup>. Em uma

<sup>253</sup> A hora do cinema nacional. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 09 abr. 1940, p. 22.

<sup>254</sup> *Close up*. **A Cena Muda**, 07 maio 1940, p 10

<sup>255</sup> Compositor, regente e professor brasileiro. De origem humilde, órfão e mestiço, ingressou no Asilo dos Meninos Desvalidos em 1876, onde iniciou os seus estudos musicais. Pelo destaque na instituição foi inscrito como aluno no Conservatório Imperial onde concluiu o curso de clarineta. Finalizado o curso, passou a contribuir com o Asilo como professor de música e regente da banda. Em 1890 participou do concurso oficial para a escolha do novo Hino Nacional brasileiro, classificando-se entre os quatro primeiros colocados e, com isso, obteve bolsa de dois anos em Paris, onde estudou composição com Jules Massenet e, posteriormente, fixou residência em Dresden, Alemanha. Influenciado pelo compositor alemão Wagner, decidiu compor uma obra de maiores proporções, utilizando recursos cênicos, vocais e orquestrais. Baseado na novela de Bernardo Guimarães, compôs *Jupira*, ópera em um ato, na sua volta para o Brasil em 1900. Dois anos depois foi nomeado professor do Instituto Nacional de Música, no Rio. Em 1905 compôs o Hino à Bandeira, cujos versos são de Olavo Bilac. Em 1909 se tornou instrutor de bandas da Marinha do Brasil. Participou da inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com *Insônia*, em 1910. Suas composições primavam pelo bom acabamento e leveza de técnica, sem complexidade aparente, marca de sua formação francesa, sendo conhecido pelas composições de



audição acompanhada pela revista e convidados como Raquel de Queiroz, Vieira de Mello e Carmen Santos, Braga e Corbiniano Villaça<sup>256</sup> executaram no piano as partituras feitas para o filme. Segundo a crônica, o repertório passava por uma “congada bem africana”, um “minueto elegantíssimo”, uma gavota. Aos ouvintes da audição, o maestro demonstrou toda a sua criação feita em cima de cada personagem: “um ou dois acordes, no máximo, mas que revelam, inteirinho, o caráter de cada um. Para Tiradentes, uma clarinada, como um toque de alvorada de liberdade. O de Marília é uma frase suave, sem melodias retóricas”<sup>257</sup>.



Figura 26 - Francisco Braga e Corbiniano Villaça durante audição acompanhada pela revista *Carioca*.

Retornando um pouco no tempo, a partir do mês de maio, com destaque para o mês de julho, a imprensa praticamente ficou dominada pelo concurso organizado para a escolha de um novo talento para o filme. No dia 20 de maio, *A Noite* trouxe em suas páginas uma propaganda do concurso, organizado pela revista *Vamos Ler*<sup>258</sup>, para o papel de Marília em *Inconfidência Mineira*.

---

marchas e hinos. Para mais informações ver: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Braga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Braga). Acesso em 06 fev. 2020.

<sup>256</sup> Artista plástico e cantor lírico (barítono).

<sup>257</sup> CALLÁO, R. J. Música de uma época. **Carioca**, Rio de Janeiro, 20 jul, 1940, p.30-31.

<sup>258</sup> **A Noite**, Rio de Janeiro, 20 maio 1940, p. 5.

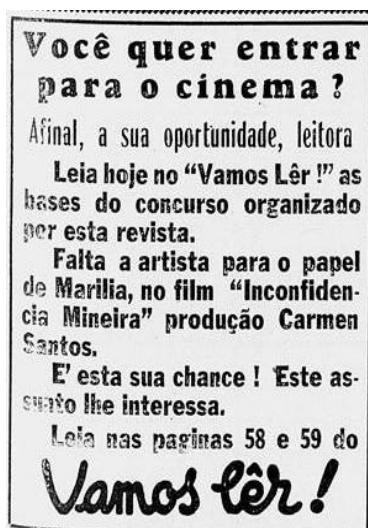


Figura 27- Propaganda publicada em *A Noite*, 20 mai. 1940, p. 5.

A parceria realizada entre a Brasil Vita Filme e a revista *Vamos Ler*, por intermédio de Vieira de Mello, seu diretor, organizou um concurso, de âmbito nacional, para procurar um novo talento entre as jovens moças que tivessem interesse em entrar para o cinema. Segundo Carmen, “tive no espírito a ideia de interessar as gerações novas na preocupação de, em um Brasil novo, qual o que se forma, não desenharem as conquistas do nosso bom passado, deslembrando-as<sup>259</sup>”. Personalidades do mundo artístico acompanharam o concurso, tais como a escritora Rachel de Queiroz<sup>260</sup> e a atriz e diretora Esther Leão<sup>261</sup>. Acredita-se que fizeram parte do júri de alguma das etapas.

<sup>259</sup>As iniciativas de *Vamos Ler*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1940, p. 9

<sup>260</sup>**A Noite**, 09 jul. 1940, p. 1

<sup>261</sup> Recorte encontrado no acervo da Cinemateca do MAM, sem referência de periódico. Esther Leão, portuguesa naturalizada brasileira, foi professora, diretora e atriz. Coordenou atividades do Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, Escola de Teatro do Ministério da Educação e no Teatro de Arte do Rio de Janeiro. Para mais informações ver: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349645/esther-leao>. Acesso em 10 mar. 2020.

## MARILIAS EM DESFILE -- Outra prova no proximo domingo



**Q**UANTAS Marilias! E que bonitas! Era o que exclamavam todos vendo aquele desfile de lindas moças, tão lindas que cada uma poderia insinuar aos Dirceus de hoje versos tão apolíticos e ternos como os do inconfidante. O Concurso de "Vamos Lêr!" e da Brasil Vita Film teve este resultado maravilhoso: o desfile de meia centena de Marilias, cada qual mais bonita e mais viva.

Os organizadores estão radiantes.

— Que maravilha! diz Carmen Santos. Cada uma delas seria a Marília ideal. Preciso do fichário completo dessas garotas porque em cada uma está uma estrela futura.

E depois de uma pausa:

— Mas não queria ser juiz!

A romancista Rachel de Queiroz comenta a graça dessas Marilias esportivas e radiosas.

— Que esplêndido concurso realiza "Vamos Lêr!". A vitória de qualquer destas moças será um êxito magnífico.

A direção de "A Procura da Marília" convocou novamente todas as candidatas para uma reunião, no próximo domingo, às 14 horas, nos estúdios da Brasil Vita Film.

Figura 28 - A Noite, 09 jul. 1940, p. 1.

As candidatas do concurso visitaram os estúdios da Brasil Vita Filme. Conforme noticiou *A Noite*, foram 20 moças de ônibus para a Brasil Vita, e tiveram a oportunidade de visitar alguns dos cenários onde seria filmada a película. Segundo o periódico, as inscrições para o concurso iriam até o dia 11 de julho<sup>262</sup>. No dia 6, a chamada pedia que as candidatas comparecessem ao estúdio no dia 7 para a realização da leitura das sequências que iriam ser utilizadas para os testes, além de organizarem uma segunda turma para a prova de fotogenia<sup>263</sup>. Todas as candidatas do concurso foram convocadas novamente para comparecer à empresa no dia 14, dessa vez para filmarem cenas do *short* que foi produzido em torno do concurso<sup>264</sup>. No dia 15, o mesmo periódico publicou uma fotografia em que vemos diversas candidatas reunidas ao lado de uma fotografia de Carmen conversando com alguns homens. Segundo a legenda, tratava-se do coronel Costa Netto, superintendente da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, que havia ido à empresa conhecer o *set* e prestigiar a obra<sup>265</sup>.

No *A Noite: Suplemento* do dia 16, encontramos uma pequena matéria recheada de fotografias das candidatas. O texto afirmava que o concurso estaria

<sup>262</sup>Quase dois séculos depois. *A Noite*, 04 jul. 1940, p. 6

<sup>263</sup>Concurso "À procura de Marília". *A Noite*, Rio de Janeiro 06 jul. 1940, p. 3.

<sup>264</sup>À procura de Marília. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1940, p. 2. Trata-se do curta-metragem *Um minueto para Mozart* (1941).

<sup>265</sup>*A Noite*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1940, p. 24.

fazendo um bem para a cinematografia nacional, pois mais do que encontrar a intérprete de Marília estava organizando novos talentos necessários para o cinema no Brasil, que carecia de gente, abrindo oportunidades para artistas anônimos<sup>266</sup>. Um dia depois, o jornal falou sobre a expectativa com as candidatas que estavam se mostrando muito talentosas durante a realização do *short* e afirmava a intenção da diretora em oferecer outros papéis para algumas moças. A notícia ainda anunciou a realização de um suntuoso desfile para realizar uma “seleção de físico”, um dos testes pensados para o filme. O evento ocorreu nos salões do Tijuca Tennis Club, juntamente com o “Chá Dançante do Sabonete Tabarra”. O jornal avisou ainda que tal evento seria irradiado pela PRE-8 Sociedade Rádio Nacional<sup>267</sup>.

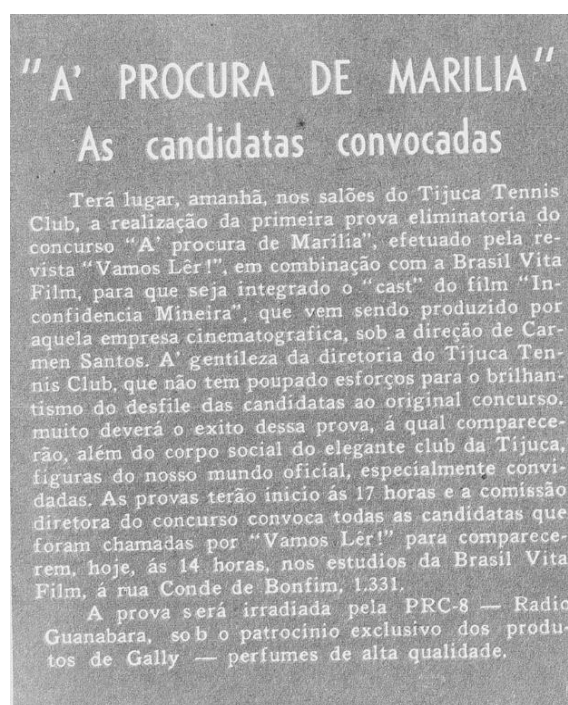


Figura 29 - Carioca, 27 jul. 1940, p. 24

No dia 19, a chamada para os preparativos do desfile se repetiu com o jornal acrescentando que o concurso já podia ser considerado um sucesso, com centenas de inscritas confirmando o êxito da iniciativa. A reportagem revelou também quais eram as provas a serem aplicadas: físico, fotogenia, fonogenia, arte dramática e filmagem<sup>268</sup>. O *Correio da manhã*, no dia 27, noticiou a programação das rádios, avisando da cobertura do desfile e etapa do concurso realizado no Tijuca Tennis

<sup>266</sup> À procura de Marília. **A Noite: Suplemento**, Rio de Janeiro, 16 jul. 1940, p. 10-11.

<sup>267</sup> À procura de Marília. **A Noite**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1940, p. 1.

<sup>268</sup> Concurso “À procura de Marília”. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 jul. 1940, p. 2.

feita pela *Rádio Sociedade Guanabara* (PRE-8) a partir das 17h. O evento seria narrado pelos *speakers* Cristóvão de Alencar e Zanni Filho, além de ser filmado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>269</sup>



Figura 30 - Testes de dança para o concurso. Da coreografia foi realizado o curta "À procura de Marília" (1941). *Cinearte*, 15 set. 1940, p. 5.



Figura 31 - Foto de realização do desfile no Tijuca Tennis Club. Acervo Cinemateca MAM. Anotação a caneta faz referência *A Noite Ilustrada* (Rio)

Quase um mês depois, *A Noite* noticiou o êxito do desfile, onde compareceram 45 moças já trajadas no guarda-roupa do século XVIII feito para o filme, tendo sido selecionadas 22. A comissão foi composta por Israel Souto, diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo, o escritor Joracy Camargo e o cronista Jorge Maia. A nota convocava para a realização do próximo teste, agora de fotogenia, e explicava que as candidatas seriam submetidas a uma filmagem com closes e com o uso de estudos de expressão<sup>270</sup>. Na sequência, é anunciada a prova final, que ocorreria no dia 18 de agosto, em outra cerimônia no Tijuca Tennis Club. O jornal explicou também que a cerimônia estaria aberta ao público, que poderia votar em uma das quatro

<sup>269</sup>Rádio. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1940, p. 21.

<sup>270</sup>À procura de Marília. *A Noite*, Rio de Janeiro, 06 ago. 1940, p. 16

candidatas: Dilú Dourado, Rosaria de Miguel, Lita Ney e Edelweiss Vasconcellos, além de poder apreciar os números de dança feitos para o filme<sup>271</sup>. Um dia antes da final, o empolgado jornal mostrou como seria a festa organizada pela revista *Vamos Ler*:

A própria originalidade da apresentação é uma garantia de sucesso: as candidatas dançarão um minueto de Mozart, vestidas com magníficas *toilettes* a caráter, e muitos outros números estão fadados a ressuscitar na paisagem da velha Tijuca um autêntico sarau da melhor tradição brasileira<sup>272</sup>.

No periódico *Beira Mar*<sup>273</sup>, do dia 17, temos a programação da noite do baile completa, com o programa artístico em três partes: na primeira, a apresentação das três candidatas vencedoras do concurso “À procura de Marília”, em que ocorreria a escolha de uma para ser a intérprete; na sequência, a apresentação de um bailado por senhorinhas do “mundo social artístico”, com orientação de Margarida Igel; e, por fim, o encerramento ficaria com apresentação de Gilda de Abreu e Vicente Celestino<sup>274</sup>. O *Jornal do Brasil* também traz detalhes da noite, acrescentando a informação do nome das orquestras que também se apresentaram, a de Napoleão Tavares e a da Rádio Nacional<sup>275</sup>. O concurso se mostrou um verdadeiro sucesso de público, com bastante adesão de candidatas e com impacto na imprensa e no meio artístico da cidade, promovendo ainda mais a carreira do filme. A discussão acerca das finalistas na imprensa foi acalorada, sendo a votação acessível ao público no geral, numa urna colocada pela *Vamos Ler* no Tijuca Tennis Club e que seria contabilizada numa cerimônia aberta no dia seguinte.

---

<sup>271</sup> À procura de Marília. **A Noite**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1940, p. 10.

<sup>272</sup> À procura de Marília. **A Noite**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1940, p. 2.

<sup>273</sup> Jornal diverso surgido nos anos, cujo nome era **Beira-Mar**: Copacabana, Ipanema e Leme, se destacou de forma decisiva nas reivindicações dos moradores especialmente de Copacabana. Deixou de circular em 1955.

<sup>274</sup> Festas. **Beira Mar**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1940, p. 5.

<sup>275</sup> Tijuca Tennis Clube. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 ago. 1940, p. 12



Figura 32 - As finalistas Rosário Miguel, Lita Ney, Edelweiss Vasconcellos e Dilú Dourado.

No dia 21 de agosto, *A Noite* publica o resultado do concurso, que teve Dilú Dourado como vencedora, com Edelweiss em segundo. O jornal deu como encerrado o concurso, concluindo que a grande propaganda e o sucesso da organização serviu para chamar a atenção do público para a realização do filme. *A Cinearte* de 15 de setembro traz algumas imagens de *Inconfidência Mineira* e do *short* realizado durante o concurso "À procura de Marília", com Dilú Dourado. Após a competição, pouco se soube a respeito da carreira da vencedora e sobre sua participação no filme. *Carioca* revisitou a carreira e o perfil da vencedora em 1941. À revista, ela declarou que ficava muito feliz quando lembrada e que muitos a abordavam na rua porque gostariam de vê-la no papel de Marília. Ao que tudo indica, em 1941 ela ainda não havia rodado nenhuma cena, pois a situação da filmagem não era das melhores. A atriz seguia tralhando na rádio teatro e esperando pela oportunidade no filme de Carmen Santos<sup>276</sup>.

<sup>276</sup>Dilú Dourado. *Carioca*, 1º mar. 1941, p. 32.



Figura 33 - A vencedora, Dilú Dourado. Carioca, 1º mar. 1941.

Durante o ano outras notícias tiveram pauta na imprensa. Em agosto, as críticas às produções brasileiras continuaram. Um pequeno texto da sessão “Cinema Brasileiro” da *Cinearte* defendeu Carmen de críticas, afirmando ser ela uma das pessoas mais injustiçadas trabalhando em prol da indústria cinematográfica brasileira. Raríssimas vezes vemos um texto que seja explícito ao dizer que Carmen entende de cinema, o que é muito diferente de dizer que ela é uma animadora, como muitas vezes encontramos na imprensa. Fato é que em nenhum momento de sua carreira ela deixou de ter que provar sua capacidade.

Mas não é apenas a pioneira, a sacrificada, a heroína, a batalhadora ou a idealista. Carmen sabe o que quer e é uma cineasta. Conhece cinema e há muito tempo sabe o que significa o cinema brasileiro. A sua grande angústia é apenas a falta de chance para uma demonstração clara do seu valor. Dedicar-se a realização de *Inconfidência* com o conhecimento do assunto como nenhum produtor ou diretor no mundo inteiro. Acreditamos na sua vitória e estamos bastante satisfeitos<sup>277</sup>.

Em meados do ano, em data exata não localizada, o periódico *Aspectos: mensário de letras, artes, ciências, política*<sup>278</sup>, trouxe um texto em que acusa, embora não nomeie, algumas empresas distribuidoras e exibidoras de estarem se esforçando contra o trabalho daqueles que têm iniciativas interessantes, tal como Carmen Santos. Segundo o texto, trata-se de um trabalho diabólico, em que esses inimigos têm o poder nas mãos e conseguem “esconder as películas brasileiras”. Aos leitores, o semanário pedia que ficassem atentos, pois a situação não se tratava de falta de técnicos ou de capacidade do cinema nacional, mas sim de um boicote,

<sup>277</sup> Cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1940, p. 5

<sup>278</sup> O periódico parece ter circulado nos anos 1930 e 1940, no Rio de Janeiro, mas não foi encontrada mais nenhuma referência.



da formação de um *trust*, terminando por desejar que haja uma legislação para regular isso<sup>279</sup>.

No dia 21 de setembro, *Dom Casmurro* trouxe uma extensa reportagem problematizando a construção das luxuosas salas de cinema da Metro-Goldwyn Mayer no Brasil e sua negação em exibir filmes brasileiros. Com isso, conseguimos entender o contexto daquele momento anteriormente abordado por *Aspectos* e as defesas publicadas na imprensa em torno da produção nacional. A campanha da revista, juntamente com diversos produtores, reivindicava que o governo tomasse uma atitude diante da formação de um *trust* no Brasil por parte da *major* americana. A opinião comum dos diversos profissionais de cinema que o periódico trouxe era a de que a construção das salas da MGM iria prejudicar toda a cadeia cinematográfica brasileira, concorrendo deslealmente com os exibidores menores e fechando espaço para as produções brasileiras, que já encontravam dificuldades por parte da fraca política de distribuição, pelo alto número de filmes estrangeiros no Brasil e a não abertura de espaço para exibição dos filmes brasileiros. Carmen, a única mulher, é uma das entrevistadas, ao lado de outros produtores, tais como Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e Armando Carijó. A revista abordou a produtora durante seu trabalho em *Inconfidência*, no estúdio. Na opinião de Carmen, a abertura das salas da MGM era perigosa para a indústria de cinema do Brasil, concordando com a opinião dos colegas. Para ela, o governo poderia amparar as distribuidoras ou constituir uma distribuidora nacional de modo que pudesse melhorar o escoamento da produção brasileira dentro do próprio país. Ela também reforçou a necessidade do barateamento do filme virgem. A opinião geral é de que as ações da *major* ofereciam perigo para a indústria brasileira, chamando a atenção do governo para a necessidade de algum tipo de intervenção que defendesse a produção nacional<sup>280</sup>.

Para além da opinião de Carmen sobre a polêmica econômica do momento, interessa também observar o que aparece na matéria de maneira não intencional, fora do debate acerca da formação do *trust*. Ao ser abordada pela revista durante

---

<sup>279</sup> Cinema. *Aspectos*: mensário de letras, artes, ciências, política, nº 28, ano IV, 1940, p. 115-116.

<sup>280</sup>As construções da Metro Goldwyn nos bairros e nos estados visando a morte dos nossos exibidores e produtores!!! *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 21 set. 1940, p. 15.

seu trabalho em *Inconfidência*, a revista comenta sobre as cenas que estavam sendo filmadas no momento:

Tiradentes acabava de chegar em Villa Rica. E a velha cidade de Nossa Senhora do Pilar lá estava como todo o seu velho encanto. Negras vendiam guloseimas; palanquins forrados de cetim passavam; portugueses a porta de uma estalagem dançavam o fandango; e, ao fundo, em toda a sua graça, a cidade colonial, com janelas mouriscas e homens de cabeleira empoada<sup>281</sup>.

Ao narrar o encontro com a cineasta, a revista descreveu uma cena de ambientação e a riqueza de detalhes trabalhados pela equipe. No momento em que a reportagem a abordou, ela também pediu que eles seguissem primeiro falando com Humberto Mauro, presente na filmagem, enquanto ela finalizava suas atividades. Curiosa a presença do cineasta que chegou a ser anunciado como diretor do filme, mas, com sua retirada, Carmen assumiu a direção da empreitada e, naquele momento, apropriava-se da função de diretora publicamente. Acredita-se que Humberto Mauro continuou presente na produção, prestando assistência à Carmen, relação comum ao longo da carreira da cineasta durante os anos na Brasil Vita Filme<sup>282</sup>.

Em outubro, *A Cena Muda* escreveu sobre os esforços da realizadora para colocar em pé o projeto de *Inconfidência Mineira* da maneira como idealizou, ou seja, "um filme que ultrapassasse o que de mais belo e emocionante se já houvesse realizado no cinema nacional<sup>283</sup>". A revista narrou como iniciou o martírio da produtora, quando, após empregar tudo o que tinha no empreendimento da construção e aparelhagem do novo estúdio, o filme ficou estancado. Carmen não se deu por vencida e procurou maneiras para dar prosseguimento ao projeto. Tentou empréstimos na Caixa Econômica com o plano de hipotecar o terreno e o estúdio, cumpriu todas as exigências de documentação solicitada, desperdiçou tempo, dinheiro, paciência até que o pedido de empréstimo lhe foi negado. Para a revista, ela falou que todo o investimento feito é justificável pela qualidade do material de produção que é mostrado e pela importância de se realizar um cinema de verdade, com o grau de importância desse projeto. A produtora seguiu narrando a quão dramática estava a situação da obra, pelo que faltava ser filmado e

---

<sup>281</sup> Ibidem.

<sup>282</sup> Ibidem.

<sup>283</sup> ALECAR, Renato. Loucuras Cinematográficas. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 08 out. 1940, p 28-30.

construído. Na estimativa do autor da reportagem, o custo do filme não iria conseguir ser coberto pela sua arrecadação, correndo os circuitos nacionais e recebendo as porcentagens de aluguel e exibições.

O sacrifício era enorme, pois a produção envolvia várias pessoas, muitos que viviam da profissão, mas tinham suas vidas paralisadas pelas barreiras enfrentadas pelo filme. Para a reportagem, o Governo Federal deveria amparar a indústria mais adequadamente, não apenas com “auxílios platônicos”, mas instituindo uma carteira na Caixa Econômica de amparo aos cinematografistas, onde houvesse recursos para realização de grandes filmes aprovados pelo Governo, que pudessem ser financiados pelo próprio rendimento ou receita futura. *A Cena Muda* também propunha a realização de prêmios, auxiliando nossa indústria que sofria de desleal concorrência. “É preciso salvar da ruína definitiva esses audazes pioneiros da indústria fílmica brasileira, já exaustos, queimando a própria alma na fogueira inexorável do martírio idealista<sup>284</sup>”.

A reportagem acima, sobre as dificuldades enfrentadas por Carmen, ajuda a explicar os atrasos para começar a filmar *Inconfidência Mineira*, entre 1939 e 1940, e também a interrupção dos trabalhos nos anos que seguirão, acumulando a produção. A cada pausa, alinhada a outros problemas, Carmen precisou procurar uma maneira de se reorganizar financeiramente. Por outro lado, nota-se como a imprensa se beneficia de toda a trama, pois a mesma revista que traz uma longa reportagem defendendo os esforços da produção da realizadora no mesmo mês publicou piadas a respeito dessa demora, nas edições do dia 22<sup>285</sup>, dizendo que já estariam adestrando os netos dos atores para dar continuidade à produção, e, no dia 29 de outubro<sup>286</sup>, chamando a obra de crochê de Carmen Santos.

A coluna “*Close Up*”, assinada por Walter Rocha, em novembro, fez um levantamento dos filmes prometidos para 1940. Para ele, o início do ano parecia prometer para o cinema brasileiro, com vários anúncios de produções interessantíssimas, mas que chegaram ao final do ano com muitos projetos inacabados ou sem notícia. O jornalista critica diversos projetos, mas destaca

---

<sup>284</sup> *Ibidem*.

<sup>285</sup> *Close Up. A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 22 out. 1940, p. 27.

<sup>286</sup> *Close Up. A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 29 out. 1940, p 10.

*Inconfidência Mineira*, que prometeu ser exibido naquele ano, mas não cumpriu. Para o jornalista, o filme estava se tornando uma obra que perdia seu valor pouco a pouco, que teria seu lugar na história como a “película inacabada<sup>287</sup>”.

Em 13 de dezembro, um breve comentário de *A Noite* falou da participação do ator Frederico Jacobetty em *Inconfidência Mineira*, diretor do Conjunto Artístico Pró-Teatro Brasileiro<sup>288</sup>. Anteriormente, na *Carioca* de 20 de julho, é possível ver uma fotografia em que Carmen aparece rodeada por diversos jovens, integrantes do Conjunto Artístico Pró-Teatro Brasileiro, que teria sido fundado para apoiar o Serviço Nacional de Teatro, órgão criado por Gustavo Capanema em 1937, destinado a animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro. A legenda noticia a visita do grupo ao estúdio da Brasil Vita e a participação de alguns na figuração do filme<sup>289</sup>. A *Carioca* de 1940, dia e mês não identificados, escreveu sobre a participação de Anita Otero<sup>290</sup> na película. Anita iria cantar um folclore acompanhada de sua irmã<sup>291</sup>. Para a revista, ambas tinham talento para vencerem no cinema e serem estrelas de primeira grandeza. Não há no levantamento feito para créditos do filme referência ao ator e às bailarinas.

No último dia de dezembro, *A Cena Muda*, ao fazer votos de que o ano de 1941 fosse mais promissor para o progresso cinematográfico no Brasil, fez um discurso político afirmando a necessidade de mais linhas de crédito, financiamentos, prêmios, formação de quadro técnico, um real amparo do poder público para a indústria. Para Renato Alencar, autor do texto, poucas produções se distinguiam para o bem, e este seria o caso dos trabalhos de Carmen Santos, uma espécie de Joana D’Arc do cinema brasileiro, movida por um espírito patriótico que seguia enfrentando sua epopeia sem recuar. Para ele, era desse tipo de espírito que o cinema brasileiro precisava<sup>292</sup>.

---

<sup>287</sup> *Close Up. A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 05 nov. 1940, p. 23.

<sup>288</sup> Um grupo de artistas visita a redação de *A Noite*. **A Noite**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1940, p. 6.

<sup>289</sup> **Carioca**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1940, p. 46.

<sup>290</sup> Cantora, atriz e bailarina, circulou pelo país nos anos 1930 a 1950. Participou da Cia. Marquise Branca, grupo que excursionou em cidades do Norte-Nordeste, cantando e dançando frevos, maracatus, pontos de umbanda e outras melodias do folclore brasileiro. Estava no elenco de *Argila* (1942) executando uma coreografia que na época chamou a atenção da crítica brasileira.

<sup>291</sup> Anita Otero, a Dorothy Lamour brasileira, cantará folclore no mais discutido dos filmes nacionais. **Carioca**, Rio de Janeiro, s/d 1940, p. 47.

<sup>292</sup> ALENCAR, Renato. Crônica. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1940, p. 3.

Após o levantamento realizado, no ano de 1940 a notícia sobre *Inconfidência Mineira* circulou mais, em maior número de periódicos e em maior quantidade. A imprensa cobrava, conjuntamente com os produtores, mais esforços do Governo, que acenava para os trabalhadores dos diversos setores da “indústria cinematográfica”, mas efetivamente fazia pouco, com medidas de baixo impacto e que ficavam mais na letra da lei. A produção continuava dividindo opiniões, de um lado atacando as condições do cinema brasileiro e a capacidade de uma mulher como Carmen Santos executar projeto de tal porte, de outro exaltando a ideia de um filme patriótico, nacionalista, educativo. Foi um ano importante na produção, em que Carmen finalmente assumiu a direção do projeto, ainda que já viesse exercendo essa função, mas que ela ainda entendia como provisória, pois tinha expectativa de conseguir uma direção de renome para o filme.

Após a mudança do intérprete do protagonista Tiradentes, ocorrida sem muito alarde da imprensa, a produção iniciou mais forte em 1940, ao que tudo indica. Algumas filmagens ocorreram, possíveis de serem verificadas pelas fotografias publicadas pela imprensa, mais intérpretes e colaboradores entraram no projeto, mas foi interrompida em meados do ano pela falta de dinheiro, com o empréstimo da Caixa Econômica negado a Carmen. O estúdio também dedicou um bom tempo aos eventos em torno da seleção da intérprete de Marília durante a realização do concurso e que teve excelente recepção na imprensa. Mas, na sequência, ficou um vazio, pois a intérprete não chegou a filmar nenhuma cena até 1941, quando se encontrou a notícia. A partir do próximo ano, iremos acompanhar mais uma lacuna na produção e a interrupção das filmagens.

#### 2.2.6. 1941- Primeira interrupção das filmagens

O ano de 1941 começou com um novo e extenso texto de Renato de Alencar para *A Cena Muda* de janeiro. Seus comentários analisaram a produção internacional, norte-americana, europeia e argentina, para fazer uma comparação com as produções em andamento e projetos futuros nos estúdios brasileiros, enxergando caminhos possíveis para as melhorias das condições de produção e a conquista do mercado nacional. Alencar iniciou sua análise pelos trabalhos que

estavam sendo realizados pela Brasil Vita Filme e que, apesar de todas as dificuldades enfrentadas, prometia prosseguir com *Inconfidência Mineira*, pois já havia gasto 600 contos, valor alto para um filme brasileiro, apesar de distante do custo das produções hollywoodianas. Carmen conseguiu um verdadeiro milagre ao construir no estúdio as ruas de Vila Rica, com materiais de verdade, da melhor qualidade. A matéria veio acompanhada de diversas fotos e a descrição de alguns espaços, nos quais é possível admirar os detalhes e o realismo, tais como o pelourinho, onde escravos eram torturados, um poço onde se retirava água, “sobradinhos pretensiosos, com balcões azuis, onde as reixinhas entrançadas serviam muitas vezes de miradouro olhos bisbilhoteiros<sup>293</sup>”, os crucifixos no alto das casas, balizas para amarrar animais. Chamam atenção duas informações nas entrelinhas do texto. Os jornalistas foram recepcionados pelo pai de Carmen Santos, dando mais indícios do envolvimento da família de Carmen no estúdio. Na ocasião, o pai afirmou que Carmen não pretendia iniciar mais nenhuma produção enquanto não terminasse a saga histórica. A outra era a liberação do uso do estúdio da Brasil Vita Filme para algumas cenas de *Céu Azul* (Ruy Costa, 1941), produção da Sonofilme, que havia passado por um grande incêndio meses antes. Carmen começava a autorizar o uso de seu estúdio para outras produções, uma maneira de ter retorno financeiro e movimentar os equipamentos e o cinema brasileiro.

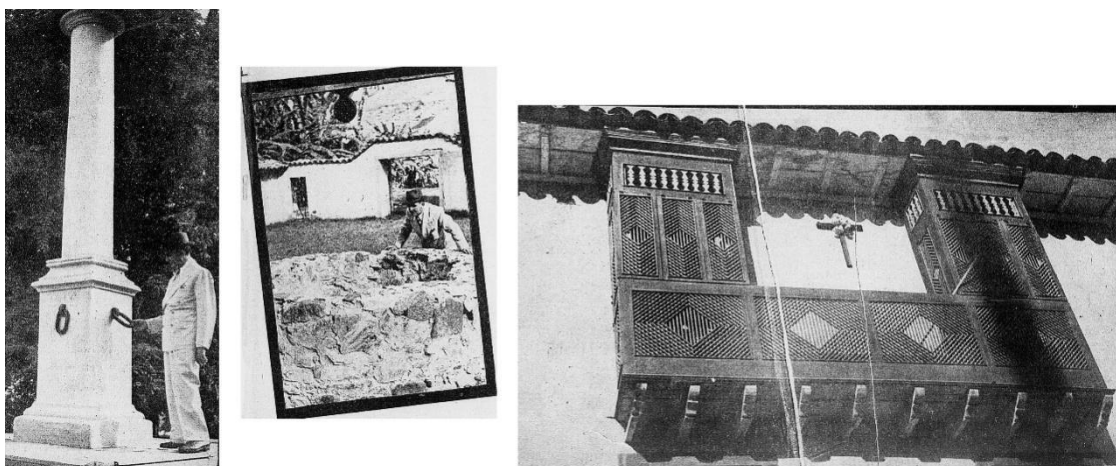


Figura 34 - Detalhes do cenário descritos por Renato Alencar. *A Cena Muda*, 21 jan. 1941, p. 5.

O ano de 1941 é marcado por dificuldades para *Inconfidência Mineira*, como foi possível notar nos últimos textos de *A Cena Muda*, entre o final de 1940

<sup>293</sup> ALENCAR, Renato. Cinema Brasileiro. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 21 jan. 1941, p. 4-7.

e o início de 1941, que apontou obstáculos vividos por Carmen. *Carioca*, na sessão “Pergunte o que quiser”, respondeu a um leitor, avisando da nova paralisação de *Inconfidência Mineira*, chegando a dizer que todos os projetos de Carmen não tinham continuidade, pois ela vivia de promessas e trabalhava pouco<sup>294</sup>. A cutucada volta a acontecer na mesma sessão em junho daquele ano<sup>295</sup>.

Em abril, *O Globo* fez uma breve nota sobre uma visita programada aos estúdios da Brasil Vita organizada pelo Instituto Brasileiro de História da Arte, para que a entidade tomasse contato com o acervo do século XVIII organizado pela produtora<sup>296</sup>. A imprensa indica que o ano no estúdio foi de muitas visitas e pouca produção.

Edmundo Lys escreveu um rápido perfil de Carmen Santos na sua coluna “Close Up” em *O Globo* de agosto. Com uma foto em primeiro plano de Carmen Santos caracterizada de Bárbara Heliodora, o jornalista afirmou que ela vinha finalizando seu *Inconfidência Mineira*, mas que antes iria aparecer nas telas em *Argila*, produção de Humberto Mauro. O jornalista seguiu acompanhando os planos da diretora que prometia um novo projeto denominado *Represada*, “cheio de subjetivismo cinematográfico e do agrado dos intelectuais brasileiros<sup>297</sup>”. A matéria não dá mais detalhes sobre as produções.

Setembro foi o mês de maior agito para *Inconfidência Mineira* na imprensa carioca. No dia 2, Edmundo Lys fez um panorama sobre algumas produções brasileiras e contou aos leitores que Carmen havia retomado as “cintas” da produção, realizando cortes, refilmando cenas e já tinha a película prestes a ser concluída. O repórter segue escrevendo que cenas importantes já haviam sido rodadas por completo, principalmente as que contam com Rodolfo Mayer como Tiradentes. Paralelamente a isso, ele noticiou a participação de Carmen como protagonista da produção de *Argila*<sup>298</sup>.

Concomitantemente à comemoração do dia da Independência, o *Diário Carioca* anunciou, em 4 de setembro, a apresentação da ópera *Tiradentes* no

<sup>294</sup> Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, s/d 1941, p. 61.

<sup>295</sup> Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1941, p. 60.

<sup>296</sup> Notas de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1941, p. 4.

<sup>297</sup> LYS, Edmundo. Close up. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1941, p. 7.

<sup>298</sup> LYS, Edmundo. Cinema brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 02 set. 1941, p. 5.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com todo o figurino cedido pela Brasil Vita Filme do guarda-roupa confeccionado para o filme *Inconfidência Mineira*<sup>299</sup>. A notícia sobre a apresentação da ópera no 7 de setembro, com colaboração da Brasil Vita, também se repetiu no *Jornal do Brasil*<sup>300</sup>. O mesmo periódico, três dias depois, destacou a importância de iniciativas como essa, de “tornar conhecidas e amadas as coisas grandes e belas do Brasil”. Assim, encontramos uma matéria louvando a iniciativa do maestro Eleazar de Carvalho, autor da ópera, de realizar uma obra lírica brasileira, inédita, inaugurando na linguagem a política do Estado Novo que já era vista no teatro e no cinema. A reportagem seguiu falando como a obra foi criada e como teve a aprovação de mérito do maestro Francisco Braga, referência na área e autor das composições do filme de Carmen Santos<sup>301</sup>.

Ainda em setembro, outra notícia chamou a atenção em *Gazeta de Notícias*: a de que *Inconfidência Mineira* teria sua estreia para breve. Notícia isolada no ano, que também acrescentou algumas informações sobre a produção, tais como a “preciosa indumentária” e as “jóias autênticas, do mais alto preço, colhidas em antiquários mineiros e joalheiros do Rio de Janeiro”, informações acompanhadas por um *still* da atriz e diretora caracterizada de Bárbara Heliodora<sup>302</sup>. Não houve nenhum detalhe sobre o lançamento em si. Tudo indica que em setembro de 1941 Carmen reuniu condições para retomar a produção do seu filme, despertando nela e na imprensa o desejo de finalização.

Nesse mesmo mês, a produção enfrentou uma situação triste e inesperada: o falecimento do ator Álvaro de Souza, com pouco mais de 50 anos. O ator tinha iniciado a carreira no teatro e naquele período era reconhecido pelos papéis realizados na rádio teatro, mas estava trabalhando em um dos papéis de *Inconfidência Mineira* ao lado de colegas da rádio, como Rodolfo Mayer<sup>303</sup>. Álvaro tinha sido escalado para o papel de Capitão Rezende Costa e sua participação foi confirmada no dia 03, em *O Globo*, que publicou uma fotografia dele ao lado de Roberto Lupo, caracterizados em cena<sup>304</sup>. Tratava-se de um

<sup>299</sup> Música. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 04 set. 1941, p. 6

<sup>300</sup> Tiradentes, domingo a noite, no Municipal, em homenagem ao dia da Independência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 set. 1941, p. 11.

<sup>301</sup> Tiradentes. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 07 set. 1941, p. 08.

<sup>302</sup> *Inconfidência Mineira*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 04 set. 1941, p. 13

<sup>303</sup> Faleceu o ator Álvaro de Souza. **A Noite**, Rio de Janeiro, 08 set. 1941, p. 10.

<sup>304</sup> *Inconfidência Mineira*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 set. 1941, p. 5.



trabalho certamente de destaque no filme<sup>305</sup>, que foi creditado pelo levantamento feito pela Cinemateca Brasileira.

Também foi em setembro que a *Cinearte* reproduziu trechos da entrevista realizada pela revista portuguesa *Animatógrafo* com o operador de câmera Aquilino Mendes, técnico português experiente, que participou de algumas filmagens brasileiras naquele ano. A revista pediu a opinião do operador acerca da Brasil Vita Filme e da produção de *Inconfidência Mineira*:

Esplêndido. Muitíssimo Bom. Bem construído, bem apetrechado, com bom material e iluminação...Máquinas de filmar, duas: uma Debie e uma Mitchell. Carmen Santos, a nossa compatriota, continua a realizar *Inconfidência Mineira*, filme começado há anos e com o qual já gastou muito dinheiro em espantosos cenários, indumentária e filmagens. Entram muitos portugueses nesta produção, que é esperada com ansiedade, visto focar uma das páginas mais curiosas da história do Brasil<sup>306</sup>.

Após setembro não foram encontradas mais notícias a respeito de *Inconfidência Mineira*, ressaltando que o ano de 1941 foi mesmo de paralisação na produção. Carmen pareceu encontrar algum ânimo no segundo semestre, mas não forte o suficiente para mover a produção novamente, o que fez o filme ficar parado por um bom tempo, inclusive no ano seguinte. Tudo leva a crer que essa paralisação a tenha feito aceitar o papel em *Argila*, bem como a levou a abrir seus estúdios para o filme de Humberto Mauro, em parceria com a Brasil Vita Filme, e para a possibilidade de outras produções acontecerem em seu estúdio. Outra notícia que certamente impactou foi a morte de Álvaro de Souza sem as filmagens estarem concluídas, o que deve ter feito Carmen repensar algumas cenas. Apesar da crise e das críticas, ela insistia em continuar e concluir *Inconfidência*.

#### 2.2.7. 1942 – O trabalho de Orson Welles no Brasil rouba a atenção da mídia enquanto Inconfidência Mineira enfrenta grande paralisação.

No ano de 1942, Orson Welles veio para o Brasil para produzir *It's all true* (É tudo verdade, Orson Welles, 1942), projeto de coprodução entre a RKO<sup>307</sup> e o

<sup>305</sup> Álvaro de Souza. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 set. 1941, p. 6.

<sup>306</sup> Impressões dum português sobre o cinema brasileiro. **Cinearte**, Rio de Janeiro, set. 1941, p. 36.

<sup>307</sup> Trata-se da Radio-Keith-Orpheum Corporation, empresa norte-americana fundada em 1928 para realização de filmes sonoros. Operou na produção e na distribuição de filmes importantes nos anos 1930 e 1940, sendo o mais famoso *Citizen Kane*, de Orson Welles, de 1941.

*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, sendo uma das políticas estadunidenses que se propunha a realçar a solidariedade pan-americana, desequilibrar a concorrência e favorecer as relações comerciais com os EUA, abrindo assim mais caminhos para o cinema de Hollywood (SIMIS, 2008). Sua movimentação foi acompanhada de perto pela imprensa, interessada no trabalho do grande diretor norte americano. A proposta do projeto era um documentário ficcionalizado, em episódios, rodados no Brasil e no México, num claro apoio à política da boa vizinhança. O filme incluiria o episódio *My friend Benito*, filmado no México e dirigido por Norman Foster, e os trabalhos de Welles no Brasil, filmando um documentário sobre o carnaval e um episódio sobre os jangadeiros que viajaram de Fortaleza ao Rio de Janeiro para brigar por direitos trabalhistas diretamente com o Presidente da República. Após seis meses na América do Sul e atrasos na produção, além de mudanças na direção da RKO, a empresa decidiu não apoiar mais financeiramente as aventuras e extravagâncias de Orson Welles no Brasil. O filme nunca foi concluído, mas algumas imagens foram recuperadas nos anos 1980<sup>308</sup>.

Retomando os jornais do ano, em fevereiro, *A Noite* avisou aos leitores que após as filmagens externas do carnaval, Welles iria filmar artistas da rádio interpretando canções carnavalescas para formarem o pano de fundo da produção. Sem nenhum artista fechado, a reportagem afirmou que para filmar os trechos sonoros o diretor havia escolhido os estúdios da Brasil Vita Filme. Após avaliações, os técnicos que acompanhavam Welles afirmaram ser o estúdio mais bem equipado e que iriam trabalhar lá por duas semanas<sup>309</sup>. Notícia similar aparece em meio a inúmeras informações de *Vamos Ler* sobre a estadia de Welles no Brasil. Segundo a revista, o americano iria começar os trabalhos de estúdio e laboratório no espaço cedido por Carmen Santos<sup>310</sup>. Não foi possível encontrar mais detalhes acerca do assunto, mas nota-se, mais uma vez, que Carmen havia começado a abrir seu estúdio para outras produções, procurando se aproximar de outros realizadores em iniciativas mais empresariais.

---

<sup>308</sup> WIKIPEDIA. It's all true. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/It%27s\\_All\\_True](https://pt.wikipedia.org/wiki/It%27s_All_True). Acesso em 12 mar. 2020.

<sup>309</sup> Orson Welles vai filmar na Brasil Vita Filme. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1942, p. 5.

<sup>310</sup> Orson Welles, um cacique, Jovet e Os Comediantes. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1942, p. 68-69.

Não é objetivo deste subcapítulo entrar profundamente no mérito da produção de Orson Welles no Brasil, mas a realização do filme marcou o meio cinematográfico e a imprensa naquele ano. A obra fugiu do controle da *RKO Pictures*, que teve seu novato e brilhante diretor perdido durante a produção no país, tornando-se até hoje motivo de curiosidade para muitos pesquisadores. O descontrole é atestado em *A Noite* de julho, que publicou um aviso da *RKO* declarando não assumir nenhuma responsabilidade pelos atos praticados por Orson Welles no Brasil<sup>311</sup>. Toda a produção de *It's all true* foi confusa, mas o que se sabe ao certo é que, afinal, Orson Welles alugou os estúdios e alguns equipamentos da Cinédia<sup>312</sup>, ficando a dúvida se, de fato, houve alguma utilização da produção norte-americana no estúdio da Tijuca.

Ainda que a presença de Welles tenha "esquentado" a imprensa durante boa parte do ano, ainda foi possível encontrar informações remetendo à *Inconfidência Mineira*. No mês de fevereiro, uma matéria em *A Cena Muda* sobre artistas negros no cinema elencou algumas participações de destaque em produções. A matéria evidenciou o início da carreira no cinema dos sambistas Carmen Costa e Henricão, artistas já conhecidos nas rádios. A notícia focava na contratação dos cantores por um cassino nos Estados Unidos, com cláusula que também incluía participações em cinema. O texto aproveitou para trazer à tona a participação de Carmen Costa e Henricão no inacabado *Inconfidência Mineira*, onde interpretavam uma rainha e rei "de um candomblé africano no Brasil"<sup>313</sup>. Tudo leva a crer que a participação se deu na cena da congada, uma das poucas que sobreviveram aos dias de hoje<sup>314</sup>. A participação de Henricão e Carmen Costa era desconhecida pelo levantamento de ficha técnica realizado pela Cinemateca Brasileira.

*O Globo* de abril noticiou uma nova visita do Instituto Brasileiro de História da Arte à Brasil Vita Filme para conhecer cenários e figurinos, além dos trabalhos de restauração que ali continuavam sendo realizados. Foi confirmado o funcionamento de uma oficina de carpintaria ao lado do estúdio, onde seguiam sendo reproduzidos em detalhes os cenários. A visita foi acompanhada pelo ator

---

<sup>311</sup> Aviso. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1942, p. 6.

<sup>312</sup> HOLANDA, Nestor de. Mais um filme brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1942, p. 23.

<sup>313</sup> Da favela para Hollywood. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1942, p. 30.

<sup>314</sup> Ver anexo I.

Manoel Rocha, que também estava colaborando no desenvolvimento do argumento ao lado de Carmen Santos<sup>315</sup>. A mesma nota apareceu na *Revista da Semana*, acrescentando a informação de que houve projeção de trechos da película ao grupo<sup>316</sup>.

A *Cena Muda*, por intermédio do jornalista Nestor de Holanda, anunciou para breve *Argila*, filme realizado por Humberto Mauro, protagonizado por Carmen e rodado na Brasil Vita Filme paralelamente à *Inconfidência Mineira*. O filme ainda estaria procurando uma “oportunidade não encontrada” e, segundo a opinião do jornalista, talvez nem se encontrasse mais. Apesar disso, Carmen estava obstinada e não desanimada, e prometia continuar na luta: “todos gritam a um tempo só, que a *Inconfidência Mineira* fracassou, foi d’água abaixo. É uma verdade. Mas o que não se pode dizer é que Carmen fracassou ou foi d’água abaixo, porque ela continua navegando, embora contra a maré e contra o vento...”<sup>317</sup>.

Em junho, o mesmo colunista de *A Cena Muda*, Nestor de Holanda, ao fazer sua crítica referente à *Argila*, contou aos leitores que após seu texto de abril, Carmen lhe enviou uma carta, protestando, em resposta: “A *Inconfidência Mineira* ainda não fracassou porque só vai ser apresentada ao público no dia de Tiradentes - 1º de abril de 1943...”<sup>318</sup> Holanda se justificou dizendo que não foi sua intenção ferir Carmen, mas não perdeu a oportunidade de caçoar o erro da estrela, afirmando que o 1º de abril é o dia dedicado aos mentirosos, posto que Tiradentes se comemora no 21º dia.

Em setembro, uma nota informou sobre uma doação em dinheiro feita por Carmen Santos à Cruz Vermelha para a fundação de um posto na Tijuca, na qual pedia que o posto levasse o nome de Bárbara Heliadora<sup>319</sup>. No mesmo mês, Adhemar Gonzaga publicou um texto em *A Cena Muda*, procurando defender os esforços daqueles que faziam cinema no Brasil, dissertando sobre a necessidade

<sup>315</sup> Uma visita ao Brasil Vita Filme. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1942, p. 7.

<sup>316</sup> Instituto Brasileiro de História da Arte. **Revista da Semana**, 28 mar. 1942, p. 20.

<sup>317</sup> HOLANDA, Nestor de. Mais um filme brasileiro. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1942, p. 23.

<sup>318</sup> HOLANDA, Nestor de. *Argila*, *Inconfidência Mineira* e Carmen Santos. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 09 jun. 1942, p. 26.

<sup>319</sup> Carmen Santos colabora com a Cruz Vermelha. **A Noite**, Rio de Janeiro, 08 set. 1942, p. 7. A mesma doação foi noticiada em **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 04 set. 1942, p. 7 e **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 04 set. 1942, p. 7.

dos trabalhadores da sétima arte manterem-se unidos, com espírito de equipe, deixando o ego de lado. Na sua crônica, Gonzaga publicou duas belas fotografias de cena da produção de *Inconfidência Mineira*, e seguiu falando dos esforços de Carmen, trazendo a notícia de que a diretora havia retomado as filmagens em grande atividade e estava prestes a terminar o filme. Para ele, não havia problema com a demora, uma vez que sua contribuição para o cinema brasileiro era bem-vinda e devia ser apoiada<sup>320</sup>.

O ano de 1942 foi bem parado para *Inconfidência Mineira*, talvez o mais estagnado até então. Carmen Santos parece ter passado o ano tentando superar a crise iniciada em 1941. Nos primeiros meses do ano, a atenção da imprensa ficou em cima da estadia de Orson Welles no Brasil. Segundo dados levantados por Anita Simis (2008), em 1942 o Brasil produziu muito pouco devido à dificuldade de importação de película virgem e toda a crise provocada pela 2ª Guerra Mundial, afetando o processo de industrialização. Ainda assim, a produção não pareceu ter ficado totalmente paralisada, pois Carmen forneceu algumas informações e demonstrou sua vontade de terminar o filme. Houve uma tentativa de movimentação pela imprensa, mas não foi possível encontrar informações acerca da produção do filme em si, apenas trabalho “de escritório”. Também se registrou a continuidade de viagens a Ouro Preto, com a realização de novas tomadas<sup>321</sup> e, por fim, em setembro, o anúncio feito por Gonzaga sobre a retomada das filmagens de *Inconfidência Mineira*, que havia ganhado um novo fôlego ao final daquele ano.

#### 2.2.8. 1943 - A promessa de terminar o filme.

Podemos considerar o ano de 1943 como um novo período de paralisação na obra de Carmen Santos. As notícias continuam escassas em relação aos primeiros anos. A *Cena Muda* de janeiro publicou o comentário de um leitor de Belo Horizonte falando sobre o marasmo em que se encontrava o cinema nacional em 1943. Não havia investimento. Segundo ele, Carmen seguia filmando

---

<sup>320</sup> GONZAGA, Adhemar. Filmarte. *A Cena Muda*, 22 set. 1942, p. 9.

<sup>321</sup> Essa revelação se dará em reportagem publicada em 1944, quando Carmen narrou o encontro da sua equipe com a de Orson Welles em Ouro Preto em 1942.

*Inconfidência Mineira*, mas com atrasos por falta de recursos. Na opinião do leitor cronista, era um absurdo o país perder uma preciosidade como esse projeto que Carmen lutava para manter em pé. Fazia-se necessário unir inteligência, arte e dinheiro para que a indústria cinematográfica vingasse no país<sup>322</sup>.

No editorial de *A Cena Muda* de 16 de fevereiro, Celestino Silveira contou sobre sua visita a Ouro Preto como repórter da revista. Sendo acompanhado por cidadãos da cidade histórica, narrou as conversas que teve sobre as produções de cinema que lá estiveram, pois, conforme atestou, tratava-se de uma cidade muito cenográfica. Relatou a passagem de Carmen Santos e equipe por lá, investigando, filmando, fotografando, e também de Orson Welles, que fora filmar as festas da Semana Santa. O repórter destacou a decepção dos moradores por ainda não terem visto resultados desses trabalhos. Seguiu contando sobre os diversos realizadores de *shorts* que por lá estiveram, sempre bem recepcionados pelos locais, mas que estes nunca tiveram retorno em seus esforços em prol do cinema<sup>323</sup>.



Figura 35- Carmen Santos em uma de suas visitas as cidades históricas de MG. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.

Em março, *A Cena Muda* trouxe o relato de Victor José de Lima que, de férias em São Lourenço, Minas Gerais, foi ao cinema e assistiu a alguns *shorts* brasileiros defasados. Um deles, o curta realizado pela Brasil Vita Filme sobre os bastidores da escolha da intérprete de Marília em *Inconfidência Mineira*, tendo

<sup>322</sup> OTTONI, Ildefonso. Fala o amigo fan. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 05 jan. 1943, p. 10.

<sup>323</sup> SILVEIRA, Celestino. Bilhete de Ouro Preto. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 16 fev. 1943, p.1

ocorrido dois anos antes, mas que só então circulava pelo interior, demonstrou o grave problema de distribuição enfrentado pelos produtos brasileiros<sup>324</sup>.

Em pequenas notícias sobre o cinema e a rádio, *A Cena Muda* de abril contou aos leitores sobre a retomada das filmagens de *Inconfidência Mineira*. A nota afirmou que dessa vez Carmen não falou com a imprensa sobre a retomada dos trabalhos, mas a revista soube de um incidente que ocorrera com a intérprete de Marília, a atriz Lídia Matos, que havia desmaiado por ter trabalhado a noite toda no estúdio<sup>325</sup>. A intérprete, que por razões desconhecidas substituiu a vencedora do concurso Dilú Dourado, também não foi listada nos créditos pesquisados pela Cinemateca Brasileira.

Em 08 de junho, *A Cena Muda* traçou um panorama sobre os trabalhos que estavam sendo realizados nos estúdios nacionais e apontou que na Brasil Vita Filme as atividades seguiam em torno de *Inconfidência Mineira*, que tinham se decidido a continuar a obra já quase terminada. Noticiou também a realização, no mesmo estúdio, de *Barulho na Universidade* (Watson Macedo, 1943)<sup>326</sup>. Dias depois, em 22 de junho, *A Cena Muda* publicou mais fotografias das filmagens, demonstrando os esforços de produção em cada legenda das fotografias. Atestou o uso de materiais reais na confecção dos cenários, os detalhes e acabamento, o acompanhamento de perto do professor Roquette Pinto. A matéria procurava justificar o gasto em torno do filme:

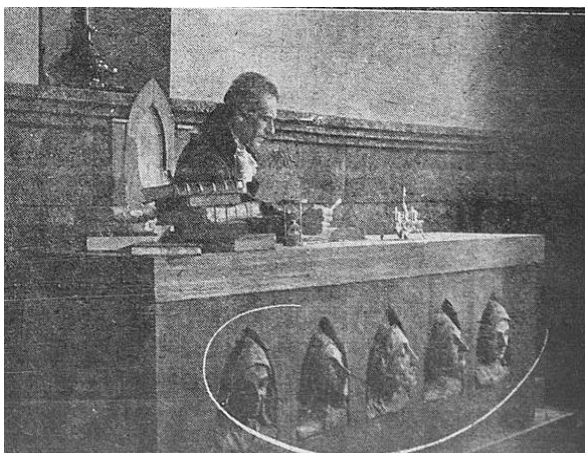
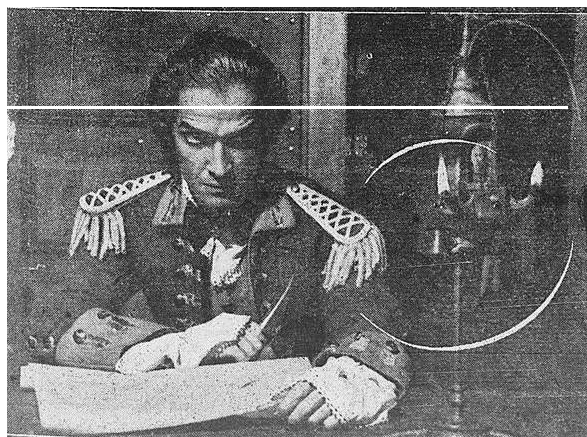
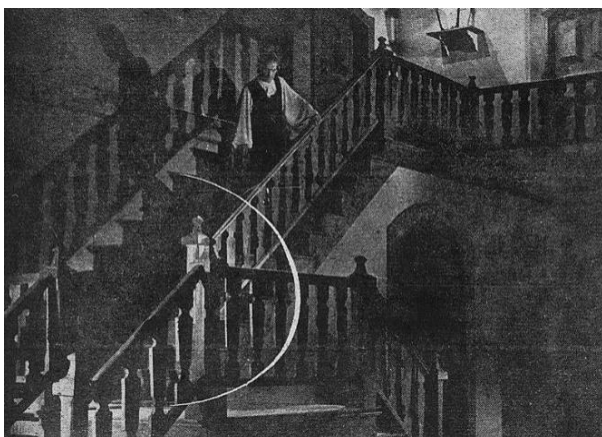
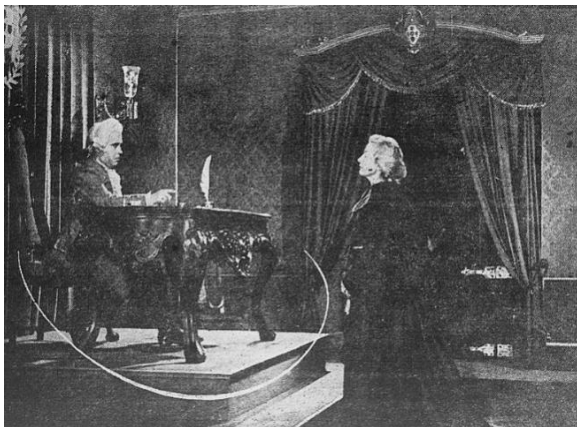
Depois de cinco anos de exaustivos trabalhos nos quais inverteu para cima de um milhão de cruzeiros, enfrentando todos os sacrifícios e obstáculos, Carmen Santos informa-nos estar em vésperas de conclusão o seu filme *Inconfidência Mineira*. Ainda nenhuma película rodada no Brasil atingiu um custo tão elevado. Carmen fez verdadeiras loucuras. Reconstituiu ruas e interiores de Ouro Preto e Vila Rica, nos seus estúdios da Tijuca. Possui um guarda-roupa rigorosamente à época, todo de sedas e bordados de alto preço. Fez diversas excursões à província onde germinou o drama dos Inconfidentes. Cuida dos mínimos detalhes. Esmiúça. Fica doente. Consome a saúde e gasta dinheiro... Agora, *Inconfidência* atingiu o seu ponto final<sup>327</sup>.

<sup>324</sup> LIMA, Victor José. Tomadas de Câmera. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1943, p. 19. Trata-se do curta-metragem *Um minueto para Mozart* (1941).

<sup>325</sup> *Cock-tail* de cinema e rádio. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 20 abr. 1943, p. 19.

<sup>326</sup> LIMA, José Victor. Câmera. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 8 jun. 1943, p. 4.

<sup>327</sup> Mais de um milhão de cruzeiros! **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1943, p. 21.



*Figura 36 - Fotografias que ilustrara a reportagem:  
Mais de um milhão de cruzeiros! A Cena Muda, Rio de  
Janeiro, 22 jun. 1943.*



O *Jornal do Brasil* também traz um panorama das produções brasileiras em outubro, endossando que Carmen estava dando os últimos retoques em *Inconfidência Mineira* que seria, sim, finalizado<sup>328</sup>.

De maneira discreta, a produção de *Inconfidência Mineira* foi retomada em 1943, mas nunca mais ela teve a força inicial da produção ocorrida entre 1939 e 1940. Em entrevista realizada com Watson Macedo (MACEDO, 1972), ele revela que em 1943 teria entregado os negativos de imagem e som prontos e montados, antes de sair da empresa. Conforme veremos mais à frente, o trabalho ainda não tinha deixado Carmen satisfeita.

Ao que tudo indica, sempre que possível, Carmen continuou rodando as cenas faltantes, talvez por não ter sido possível filmar o que estava planejado, ou por ser fundamental incluir cenas adjacentes necessárias para a coesão no processo de montagem. O planejamento feito para o filme, independentemente da qualidade, foi interrompido inúmeras vezes e foi sendo realizado nas brechas em que as condições financeiras, agenda de intérpretes e técnicos, além de demais fatores envolvidos, fossem permitindo. O destaque desse ano foi a interpretação do papel de Marília realizada por Lidia Matos, atriz que não estava na lista das finalistas do concurso. Por razão desconhecida, Carmen não aproveitou em nada o resultado do concurso de 1940. Também a imprensa e Carmen, sempre que possível, retomaram o assunto sobre o valor da produção, os gastos feitos com cenário e figurino, aproveitando do luxo destes para requestrar o assunto *Inconfidência Mineira*.

#### 2.2.9. 1944 - O incêndio atrasa a produção e o filme é adiado mais uma vez.

Na coluna assinada por Humberto Mauro em *A Cena Muda*, o grande diretor repassou aos leitores algumas comunicações enviadas por Carmen Santos em abril. Mauro contou que a produtora estava reformando seu laboratório, adquirindo novas máquinas e organizando um setor voltado para documentários de alto padrão. Também avisou que estava finalizando *Inconfidência*, já quase pronto, com trechos cortados, só faltando filmar cenas externas na cidade de Ouro Preto.

---

<sup>328</sup> O surto do Cinema Brasileiro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 out. 1943, p. 8.

Saindo um pouco do assunto inicial, Humberto Mauro falou também sobre os planos da Brasil Vita Filme de organizar uma incorporação para construir um grande cinema no centro da cidade para lançamento de filmes nacionais. Na opinião dele, seria um grande passo para a industrialização do cinema, já que os principais problemas, na interpretação dos produtores daquele período, eram o espaço para lançamento e a distribuição insuficiente dos filmes. Mauro entendia que o cinema nacional deveria seguir exemplo das grandes companhias norte-americanas e distribuir as próprias produções, pois deixar a tarefa aos intermediários não estava tendo bons resultados<sup>329</sup>.

Nos primeiros dias de junho, *A Cena Muda* publicou um perfil de Carmen Santos, exaltando a atriz e produtora e todo o trabalho por ela feito pelo cinema brasileiro. Segundo esse perfil, a consagração definitiva de Tiradentes como herói para a história se devia muito à cineasta, que podia ser considerada uma precursora do movimento que vinha animando estudantes universitários a glorificar a *Inconfidência Mineira*, arrancando-a do esquecimento<sup>330</sup>. A mesma matéria segue, afirmando que os leitores iriam testemunhar um acontecimento que marcaria época por ser a maior realização cinematográfica até o período: o lançamento de *Inconfidência Mineira*, prometido para breve, ainda em 1944. A matéria resgatou alguns dados já sabidos do filme, certamente para refrescar a memória dos leitores, destacando os números extravagantes, tais como quando o ator Rodolfo Mayer contracenou com 80 personagens de primeiro plano, sem contar os milhares de extras, e o valor do filme que se aproximou de um milhão de cruzeiros, não tendo recorrido a nenhum dinheiro público<sup>331</sup>.

Ainda no mesmo mês, o que parecia um cenário de otimismo em torno do lançamento teve uma grande reviravolta. Em 19 de junho, *A Noite* informou sobre o grande incêndio ocorrido na Brasil Vita Filme no dia anterior, em que se perderam instalações como o galpão de carpintaria onde estavam cenários e móveis de *Inconfidência*, os quais vinham sendo trabalhados há mais de seis anos para o projeto. O incêndio se alastrou rápido por conta do material altamente inflamável,

---

<sup>329</sup> MAURO, Humberto. Figuras e gestos. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1944, p. 30.

<sup>330</sup> PITHAN E SILVA, N. Carmen Santos e a *Inconfidência Mineira*. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1944, p. 23-24.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

levando a produtora a um grande prejuízo, no valor de mais de oitocentos mil cruzeiros<sup>332</sup>. Segundo o jornal, a Brasil Vita não possuía seguros. A matéria seguiu descrevendo como ardeu nas chamas o rico mobiliário construído para o filme ainda não lançado, mas que estava prometido para breve. Por sorte, a película se salvou, pois havia sido retirada do espaço dias antes.

Na ocasião, não foi descoberta a origem do fogo. As investigações apontavam para um provável curto-circuito, apesar de Carmen chegar a acusar um ex-funcionário responsável pela parte elétrica da empresa, fornecendo detalhes sobre a relação problemática que teve com o rapaz, que havia saído da Cinédia e sido contratado por ela, mas que não estava satisfeito com o salário. Dias depois, o ex-funcionário entrou em contato com Carmen afirmando ter feito algumas trapalhadas nos quadros de luz e gostaria de voltar para corrigir, mas ela não permitiu. Pediu a outros que verificassem, no entanto, essa vistoria não foi feita no setor onde começou o incêndio. Carmen se mostrou bastante desolada com a tragédia, segundo o jornal, afirmando que os prejuízos eram impossíveis de serem contabilizados. Ela afirmou que a notícia era capaz de encerrar sua carreira, pois não tinha mais forças para reiniciar trabalhos tão penosos a ela e seus colaboradores. Seguiu contando que tinha planos de “aproveitar o material ontem queimado também para a confecção de filmes baseados em alguns livros de Jorge Amado, cuja ação se passa na capital do Estado da Bahia, com cenários de estilo colonial, ou seja, o mesmo de *Inconfidência Mineira*<sup>333</sup>”.

Na mesma data, uma crônica de Raymundo Magalhães Junior ressaltou a brilhante carreira de Carmen Santos e seus esforços em prol da cinematografia nacional, porém apontou certos amadorismos que acometem nossos produtores, como não ter proteções de seguro, tal como ocorreu na Brasil Vita e também na Sonofilmes. O cronista seguiu afirmando que Carmen estava trabalhando na montagem do filme em sua casa e, por acaso do destino, o filme se salvou. Porém, seguia, Carmen agora ia ter que enfrentar um grande problema para finalizar seu filme, visto que tudo ficou destruído.

Agora desalentada, diz ela que terminará essa película e cruzará as armas de combatente do cinema brasileiro. Será a sua última tentativa.

---

<sup>332</sup> Destruído pelo fogo um estúdio de cinema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 2. A notícia também é divulgada em **O Jornal**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1944, p. 5

<sup>333</sup> O Incêndio do estúdio de Carmen Santos. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 13.

É o que diz agora, sob a emoção e a dureza desse terrível golpe. Mas nós que a conhecemos há tanto tempo, que sempre a vimos obstinada, quase fanática mesmo, simplesmente nos recusamos a acreditar que ela se deixe abater por esse golpe. Se a grande lutadora admite a derrota quem há de, então, levantar a bandeira que ninguém jamais elevou com tanto ardor quanto ela<sup>334</sup>?

Intitulada “A história se repete”, *A Cena Muda* de julho publicou uma reportagem sobre o incêndio na Brasil Vita Filme, relacionando o fato a prejuízos ocorridos com outras empresas produtoras, inclusive episódios que teriam acontecido com a própria Carmen no começo de sua carreira na F.A.B.<sup>335</sup>. Mais uma reportagem buscando dar forças para Carmen, afirmando que ela deveria seguir sem abandonar sua força de vontade e trabalho em prol do cinema<sup>336</sup>.

Ainda em julho, *Carioca* escreveu uma reportagem abordando a longa produção. Tudo indica que a entrevista e a reportagem foram feitas antes do fatídico incêndio, que sequer é mencionado. Nela, Carmen prometeu finalizar o filme naquele ano, pois a intensa publicidade fizera o público achar erroneamente que o filme já estivesse pronto quando, na realidade, a produção enfrentou diversos problemas que “viriam, afinal a obrigar a própria mutilação do *screen play*”<sup>337</sup>. Carmen narrou ao repórter os esforços empreendidos, mostrou a produção minuciosa de cenários e figurinos e contou sobre as últimas cenas filmadas nas ruas de Ouro Preto. Seguiu explicando que as primeiras investidas na cidade fracassaram, mas que em fevereiro de 1944 a produção retomou as cenas; no entanto, com as intensas chuvas, precisou interromper, faltando agora poucos *takes*. A diretora relatou também que, enquanto tentava rodar imagens na cidade, cruzou com a equipe de Orson Welles que também lá estava. A comparação com as condições técnicas dos norte-americanos foi inevitável, mas ela teve a compreensão da potência que esse contato causaria, pois a inferioridade de recursos a fez sentir orgulho do trabalho feito e a certeza do futuro que o cinema brasileiro esperava<sup>338</sup>.

---

<sup>334</sup> MAGALHÃES JUNIOR, R. O esforço de uma vida. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 3.

<sup>335</sup> Certamente a reportagem se referia ao incêndio ocorrido na F.A.B. que queimou o material de *A Carne* (1924) e *Mademoiselle Cinema* (1925)

<sup>336</sup> RIBAS, Pery. A história se repete. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1944, p. 4.

<sup>337</sup> O próximo lançamento de *A Inconfidência Mineira*. *Carioca*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1944, p. 48, 56-57.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

Carmen seguiu em conversa com a revista, afirmando que sempre teve muito boa vontade com a produção, e ressaltando que toda a demora foi motivada, principalmente, pela falta de recursos, visto que todo o capital empregado era privado e, muitas vezes, houve falta de dinheiro. Relatou outros tipos de problemas que enfrentou, como a negativa de empréstimo pela Caixa Econômica, os erros dos operadores de câmera, a busca de artistas pela madrugada para filmar uma determinada cena, brigas por causa do gênio de alguns atores, percalços que, segundo ela, dariam pequenos *shorts* documentais sobre a produção. A matéria finalizou com uma curiosa declaração de Carmen, que antecede um pouco do que a produção enfrentou em seu lançamento nos anos que sucederam 1944.

Não creio nas exibidoras nacionais. E, se não conseguir fazer um lançamento como *Caminho do céu* - no Metro, aqui no Rio, e em São Paulo, através da Empresa Serrador, devo assegurar-lhe que *A Inconfidência Mineira* será arquivada em nosso laboratório. Não permitirei lhe imponham a sorte de *Argila* com o lançamento nos poeiras da cidade...<sup>339</sup>

Enquanto Carmen tentava se reconstruir, em Ouro Preto a notícia que se destacava era a da inauguração do Museu da Inconfidência, local onde ficariam os restos mortais dos inconfidentes e que foram repatriados pelo governo de Vargas. Segundo a matéria, o espaço também abrigaria todo o material relativo à conspiração<sup>340</sup>.

A febre que rondava as artes em reproduzir e ressignificar a *Inconfidência Mineira* continuou durante aqueles anos. Em agosto, *A Cena Muda* tratou desse assunto, do alcance dos motivos históricos nas artes. Além do lançamento do filme *Inconfidência Mineira* para o final do ano, a matéria pleiteava o retorno da ópera *Tiradentes*, do maestro Eleazar de Carvalho, e da peça de Viriato Corrêa<sup>341</sup>. *A Noite* de outubro noticiou a realização de algo novo, a peça *Vila Rica*, de seu colaborador Raymundo Magalhães Filho, estrelada por Jayme Costa<sup>342</sup>. Na sequência, *A Cena Muda* de dezembro trouxe detalhes da montagem do espetáculo de Magalhães Junior e da companhia de Jayme Costa, espetáculo que teve êxito, aplaudido pela revista e elogiado pela crítica. A matéria chamou a atenção para o material do filme

---

<sup>339</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>340</sup> Museu da Inconfidência. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1944, p. 6.

<sup>341</sup> O cinema e a nossa história. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1944, p. 33

<sup>342</sup> Vão começar, no Glória, os ensaios de Vila Rica. **A Noite**, Rio de Janeiro, 25 out. 1944.

*Inconfidência Mineira*, colocado à disposição de Jayme Costa para a realização da montagem<sup>343</sup>.

A extensa matéria publicada por *Carioca*, em julho de 1944, traduziu bem as dificuldades pelas quais Carmen passou a partir de 1941, e que já vinham sendo notadas nesse apanhado de informações reunidas neste capítulo. Somados ao incêndio ocorrido em 1944, os problemas financeiros aumentaram e Carmen se embaralhava cada vez mais com a continuidade do filme, pois perdeu no incêndio quase tudo o que fora construído em cenário e figurino. Ela mesma já admitia na matéria as modificações no roteiro e a finalização do filme se tornava cada vez mais complicada. Apesar do trágico ano e do enorme abalo que a estrela sofreu, Carmen irá retomar o projeto.

#### 2.2.10. 1945 - Desânimo e sumiço na imprensa.

Em março, um leitor de *A Cena Muda* se mostrou atento aos projetos dos estúdios de cinema no Brasil. Citou o trabalho dos principais deles, quase sempre elogiando, mas quanto a Brasil Vita Filme, diz que a produtora não teria correspondido às expectativas, pois todos seguiam aguardando notícias do lançamento de *Inconfidência Mineira*<sup>344</sup>.

Em junho, a polêmica da dublagem dos filmes americanos é discutida em *A Cena Muda* através da opinião de profissionais do meio. Carmen é entrevistada, opinando contrária à realização dos filmes dublados, pois, para ela, iria prejudicar o cinema brasileiro que ainda procurava o seu espaço no mercado. Nada é falado sobre *Inconfidência*, exceto que o filme estava às vésperas de ser lançado<sup>345</sup>.

A revista *O Cruzeiro* de julho avisou aos leitores que tinha estado com a produtora Carmen Santos, que afirmou ter terminado a filmagem de *Inconfidência*

---

<sup>343</sup> Vila Rica: uma evocação do Brasil antigo. *Carioca*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944, p. 48; 56.

<sup>344</sup> Fala o amigo fan. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1945, p. 32.

<sup>345</sup> A dublagem na palavra dos entendidos. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1945, p. 8-9.

*Mineira*, faltando apenas a parte do som que, segundo a revista, a diretora pretendia fazer com a aparelhagem do Ministério da Agricultura<sup>346</sup>.

A *Carioca* de agosto fez uma requintada narrativa sobre a origem de Carmen Santos, uma das poucas matérias na imprensa que retoma seu passado humilde, de imigrante, trabalhadora do comércio que sonhava em ser atriz. Trata-se de um perfil da atriz e produtora, como vivia, sua relação com os filhos, os prazeres e sua rotina. Sobre *Inconfidência Mineira* pouco é relatado, apenas o ritual de Carmen de, diariamente, trabalhar no filme após o almoço, mas nenhum detalhe é revelado<sup>347</sup>.

Certamente o incêndio de 1944 abalou Carmen a ponto de mexer com seu ânimo. Em 1945, notou-se que ela sumiu da imprensa, apesar de, em poucas matérias, ser possível verificar que ela continuou trabalhando no filme e que teria terminado as filmagens e a montagem, faltando apenas a parte de áudio. Sobre as filmagens, não foi possível verificar se mais imagens foram capturadas ou se Carmen simplesmente resolveu terminar o filme com o que já tinha em mãos após o incêndio. O que pode ser dado como certo é que, ao longo dos anos e tendo passado por tantos empecilhos, Carmen teve que abdicar de muitos planos que havia construído para a sua produção.

#### 2.2.11. 1946 - O filme pronto, mas sem lançamento

Em janeiro, a *Carioca* colocou em nota a ida de Carmen Santos aos Estados Unidos. A revista comentou que ela estava indo ao “país amigo” para observar de perto a indústria americana e adquirir equipamentos mais modernos para seu estúdio, destacando a persistência da produtora em dar ânimo ao cinema brasileiro<sup>348</sup>. No roteiro, Carmen iria a Boston acompanhando a filha e o genro e, na sequência, desembarcaria em Hollywood. O mesmo assunto aparece mais

---

<sup>346</sup> Cinema Brasileiro. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 09 jul. 1945, p. 24.

<sup>347</sup> FLORES, Mario. Das terras portuguesas para o mundo cinematográfico brasileiro. **Carioca**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1945, p. 34.

<sup>348</sup> Carmen Santos vai aos E.E.U.U. **Carioca**, Rio de Janeiro, jan. 1946, p. 38.

detalhado na *Gazeta de Notícias* em fevereiro, contando que Carmen pretendia ir aos estúdios cinematográficos de Hollywood, onde teria a oportunidade de fazer contatos e, ao mesmo, tempo realizar uma velha aspiração, que era a de conhecer a indústria cinematográfica dos Estados Unidos. “Com o intuito de mostrar aos produtores estrangeiros, Carmen Santos levou em seu poder uma cópia do seu último filme *Inconfidência Mineira*, oferecendo, assim, uma parcela ainda que pequena do quanto já se pode fazer na matéria em nosso país<sup>349</sup>”. A segunda reportagem reconheceu os esforços da produtora e destacou os obstáculos que ela vinha enfrentando, sendo incompreendida pelos seus colegas do meio. Os textos deixam claro aos leitores que em abril de 1946 ocorreria a exibição de *Inconfidência Mineira*, a qual Carmen não poderia comparecer, pois ainda estaria fora do país. Segundo o jornal, o filme estava passando pelos últimos retoques<sup>350</sup>.

Martins Fonseca, em fevereiro para a *Carioca*, narrou uma visita a Brasil Vita Filme, onde recolheu fotografias e fotogramas de *Inconfidência Mineira* que estariam sendo descartados. Além das fotos, o jornalista conseguiu assistir a alguns trechos da película e demonstrou, em seu texto, admiração pela qualidade do que viu, avisando que o filme merecia ser visto o quanto antes, pois iria honrar o cinema nacional. Ademais, o texto exaltou a escolha e a participação de Rodolfo Mayer, prometendo o lançamento do filme em abril<sup>351</sup>. Dias depois, uma nova reportagem em *A Cena Muda* focava na carreira de Rodolfo Mayer, mostrando diversos trabalhos feitos pelo ator, enquanto o público e o próprio Mayer aguardavam o lançamento de *Inconfidência*, prometido para abril daquele ano<sup>352</sup>.

O mesmo jornalista, para a *Gazeta de Notícias*, escreveu um texto sobre o tipo de produção realizada por Carmen Santos ao longo de sua carreira, mesmo em um ambiente de despreparo técnico e com muitos realizadores filmando qualquer coisa. Carmen era um exemplo de dedicação, que colocava sua fortuna em prol da indústria cinematográfica, apresentando filmes interessantíssimos, merecedores das melhores opiniões, longas-metragens que continuam percorrendo o mercado

---

<sup>349</sup> MARTINS DA FONSECA. Segue, amanhã, para os E.U.A. a “estrela” cinematográfica Carmen Santos. **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1946, p. 7.

<sup>350</sup> Ibidem.

<sup>351</sup> MARTINS DA FONSECA. Rodolfo Maier no papel de Tiradentes. **Carioca**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1946, p. 38-39, 62.

<sup>352</sup> MIGUEIS, Armando. A Inconfidência Mineira é o meu 13º filme... **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 05 fev. 1946, p. 14-15.



brasileiro. Para o jornalista, *Inconfidência Mineira* iria trazer honra para a indústria, a prova do que Carmen desejava para o cinema brasileiro. Ela seguia, dia e noite, trabalhando para a finalização do filme, mesmo diante de tantos obstáculos.

Trabalhando sozinha na ultimação do filme, Carmen Santos está dando todas as suas forças físicas em benefício de uma causa, de um ideal e de uma cultura de arte. De manhã à noite essa criatura incansável metida nos estúdios, vai desenvolvendo as suas atividades na preparação final de *Inconfidência Mineira*, deixando para os lados a futilidade da vida que se espelha pelas alamedas da cidade. Ela trabalha sem os alardes muito costumazes. Seu ideal será essa apresentação ainda que os eternos amigos do “contra” saltem pelas ruas da cidade apregoando inverdades e servindo-se de intermediários para satisfazer as suas ameaças de uma campanha sórdida e de intuito inconfessáveis<sup>353</sup>.

Além da obstinação de Carmen para terminar o filme, esse trecho revela como, depois de tantos problemas enfrentados, ela precisou trabalhar praticamente sozinha na finalização do filme. No início, com tantos colaboradores envolvidos, ao longo dos anos e com as dificuldades, além de terem modificado seu plano de produção, colocaram-na numa situação em que, ao que tudo indica, ela precisou assumir algumas tarefas técnicas do filme, tais como revelação e montagem. Completamente sozinha, ou não, parece claro que a produtora "colocou a mão na massa". Nas hipóteses provocadas por essa matéria, talvez estejam as explicações para algumas críticas que o filme enfrentou quando do seu lançamento. É desconhecida a experiência de Carmen com a parte técnica, especialmente na parte de finalização do filme. Nos créditos, a montagem é atribuída a Watson Macedo que, apesar de ter iniciado sua carreira ao lado de Carmen Santos, assumindo várias atividades em *Inconfidência Mineira* nos primeiros anos, nesse período já tinha uma carreira bastante alicerçada na Atlântida, realizando vários filmes de sucesso.

---

<sup>353</sup> MARTINS DA FONSECA. O cinema nacional e a “estrela” Carmen Santos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 fev. 1946. Acervo da Cinemateca MAM.



Figura 37 - Carmen Santos, em foto posada, trabalhando com maquinaria de cinema. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ

Em abril de 1946, uma pequena nota em *A Manhã* contou aos leitores do novo adiamento do lançamento de *Inconfidência Mineira*:

Afinal de contas, quando será estreado *Inconfidência Mineira*? Perdura uma atmosfera de mistério em torno desta realização, cujo custo constitui o *Record* no cinema brasileiro: mais de um milhão e quinhentos mil cruzeiros! Várias vezes tem sido anunciado sua *premiere*, sempre protelada. Novamente o fato acaba de se repetir. Havia sido programada para o próximo dia vinte e um do corrente no Metro Passeio que, dessa forma, cumpriria o último decreto de obrigatoriedade. Com surpresa geral, fomos informados de novo adiamento. A sra. Carmen Santos, conforme tivemos ocasião de noticiar, encontra-se nos Estados Unidos, e não regressaria a tempo de assistir ao lançamento. Enquanto assim sucede, os responsáveis pela Brasil Vita Filmes se esquecem que o tempo passa<sup>354</sup>.

Também em abril, *A Cena Muda*, na ocasião das comemorações de Tiradentes, falou como o herói vinha sendo festejado nas artes, mas que no cinema, até hoje, se aguardava o filme de Carmen Santos. A crítica, em tom de piada, é que sempre na véspera do dia 21 de abril a notícia de seu lançamento era requentada, com mais fotografias de Carmen Santos como Bárbara Heliadora do que de Tiradentes<sup>355</sup>. *A Gazeta de Notícias*, de agosto, cobrava notícias sobre o lançamento do filme na coluna “Cinema”. O filme tão aguardado, acompanhado pela imprensa durante todos esses anos e que havia um bom tempo se dizia quase pronto, intrigava os jornalistas com sua demora. A imprensa e os leitores ficaram

<sup>354</sup> No estúdio e na tela. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1946, p. 6.

<sup>355</sup> MAGALHÃES JUNIOR, R. Variações sobre o cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1946, p. 1.

se indagando os motivos e se perguntando se o lançamento iria ocorrer ainda em 1946<sup>356</sup>.

No mês de setembro, a notícia de *A Manhã* era de que a A.B.C.C., Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos<sup>357</sup>, negociava com Carmen Santos uma exibição especial de *Inconfidência Mineira*, mas não foi possível encontrar informações sobre tal realização neste ano. Na mesma data, *Carioca* noticia que *Inconfidência Mineira* teve o som nivelado nos Estados Unidos e que Carmen ainda o prometia para aquele ano. Na sequência, o autor solta mais uma piada, solicitando que se fizesse uma missa aos atores que morreram de velhice aguardando a finalização do filme<sup>358</sup>.

A notícia de dezembro é da partida de Carmen Santos para Nova York pela *Pan American World Airways*, onde visitaria também Hollywood para “entrar em contato com os meios ligados ao cinema daquele país<sup>359</sup>”. Não há detalhes sobre o que Carmen teria ido fazer no país novamente, mas sabendo de sua impulsividade, poderia se tratar das negociações acerca da exibição e comercialização de *Inconfidência Mineira*, além de conversas sobre novos projetos, os quais sempre tinha à mão.

Finalmente, com o filme totalmente concluído, a proximidade do lançamento parecia evidente pelas notícias. Na época, muitos se perguntavam, então, por que Carmen não lançava logo esse filme no cinema? Para que postergar mais essa obra tão aguardada e tão dispendiosa? Certamente, nesse momento, Carmen já estava envolta nos problemas que iriam estourar na imprensa em 1948, envolvendo a comercialização e a distribuição do seu filme no circuito brasileiro e que serão tratados no próximo capítulo.

Outras perguntas acerca das notícias publicadas em 1946 seguem sem resposta. O que Carmen teria ido fazer nos EUA duas vezes neste ano? Suas

---

<sup>356</sup> M. DO VALE. Afinal, quando? **Gazeta de notícias**, Rio de Janeiro, 10 ago. 1946, p. 6. Segundo Melo (2011), M. do Vale era assinatura usada por Israel Souto.

<sup>357</sup> Segundo Anita Simis (2008), a A.B.C.C. foi fundada em 1946, sendo presidida por Pedro Lima, e contava com a participação de críticos, principalmente do Rio, mas também de São Paulo.

<sup>358</sup> AMARANTE, Paulo. A propósito de cinema brasileiro. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 17 set. 1946, p. 1.

<sup>359</sup> No estúdio e na tela. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 07 dez. 1946, p. 6.

intenções de negociar o filme teriam tido resultados? Ela teria encontrado algum canal de comunicação com alguma empresa norte-americana, como a MGM, a qual sempre afirmou ser seu desejo para lançar *Inconfidência*? A segunda ida aos EUA teria relação com o cancelamento da exibição do filme em abril de 1946? Infelizmente, as respostas necessárias não foram possíveis de serem encontradas ao longo dessa pesquisa. Do mais, um importante indício saltou aos olhos nesse apanhado de notícias: o de que Carmen teria finalizado o filme sozinha ou acompanhada por técnicos diferentes dos que iniciaram a produção. As notas da imprensa dão pistas de que ela mesma teria realizado alguns procedimentos técnicos de finalização, assunto desconhecido até então na sua biografia, que já acumulava as funções de atriz, produtora e diretora.

#### 2.2.12. 1947 - A exibição do filme para a A.B.C.C. e a promessa de lançamento nos cinemas da Metro.

Em janeiro de 1947, no *Cine Repórter*<sup>360</sup>, outra notícia sobre a ida de Carmen Santos aos EUA com o propósito de visitar Hollywood e estabelecer contatos foi publicada<sup>361</sup>. Acredita-se se tratar de uma informação com atraso, se considerarmos a matéria veiculada em dezembro de 1946.

Em um recorte de jornal do acervo da Cinemateca do MAM, Alceu Pinheiro escreveu em abril sobre como os feitos dos Inconfidentes vinham sendo lembrados na literatura, nas artes e na cultura popular, mas, para ele, foi no cinema da Brasil Vita Filme que as figuras históricas foram ressuscitadas. O autor relatou

---

<sup>360</sup> Fundado em 1934 por Antenor Teixeira, o semanário *Cine-Repórter* era voltado para os profissionais do cinema nacional, produtores, distribuidores e exibidores, mas também tinha notícias sobre personalidades do cinema, conteúdo dos filmes, história do cinema e de movimentos cinematográficos, congressos e encontros, etc. Teve um forte papel na discussão das políticas públicas para o cinema, sendo um grande incentivador da indústria cinematográfica no Brasil. Sofreu perseguições durante o Estado Novo que interromperam sua circulação. No período posterior, de mais estabilidade, modificou seu quadro de direção algumas vezes, sem modificar seu formato. Insistindo em focar assuntos específicos e sem renovação, teve seu formato enxugado. Vivenciou por uma reforma editorial em 1964, passando a se chamar *Revista mensal de cinematografia*, mas manteve alguns aspectos originais. A revista continuou oscilando, tendo seus últimos números publicados em 1965 e 1966. Ver sobre o semanário no sítio: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/cine-reporter/>. Acesso em 26 fev. 2020.

<sup>361</sup> Está nos Estados Unidos a artista e produtora de cinema Carmen Santos. *Cine Repórter*, São Paulo, 04 jan. 1947 p. 5.

já ter visto a película que, na época, apesar de depender de cortes e arrumação de sequência, o deixou extasiado:

Embora realizado há dez anos atrás quando a nossa técnica cinematográfica, principalmente a de som, ainda estava bem atrasada, podemos dizer sem erro e sem medo que esse filme é o melhor, mais bem dirigido, que tem a mais luxuosa montagem, que os artistas vivem os seus papéis com talento e ainda possui a mais perfeita fotografia jamais obtida em nosso cinema<sup>362</sup>.

O jornalista seguiu elogiando a atuação de Rodolfo Mayer no papel de Tiradentes, e destaca também a direção de Carmen, afirmando ser ela melhor diretora do que atriz, pois “soube imprimir nesse filme um claro e insofismável estilo brasileiro<sup>363</sup>”. Sem assistir à versão completa da obra, ele continuou dizendo que Carmen fez “cinema puro, genuinamente nacional” e que tinha um comportamento egoísta e inexplicável em ainda não ter deixado o público e a crítica ver *Inconfidência*. Não foi possível verificar em que ocasião o jornalista teria visto o filme, mas certamente em alguma visita ao estúdio ou mesmo em alguma das sessões organizadas para a A.B.C.C.

No mesmo mês, o colunista de cinema da *Gazeta de notícias*, dialogando com um leitor, propôs que Carmen Santos abrisse seus estúdios para os colegas realizadores que não tinham condições técnicas para produzir seus trabalhos com qualidade tal como ela. Isso porque ele afirmava que nada estava sendo realizado no espaço no momento, então acreditava que, dessa maneira, ela também auxiliaria o cinema brasileiro<sup>364</sup>.

A coluna de *A Noite*, em maio, publicou na sua crônica uma visita aos estúdios da Brasil Vita Filme que, àquela altura, já estavam arrendados para a produção de *O malandro e a granfina* (Luiz de Barros, 1947). Na ocasião, a reportagem também encontrou Carmen no laboratório trabalhando na copiagem de *Inconfidência Mineira*, já finalizado. Da declaração de Carmen feita ao jornal tiramos algumas informações importantes:

Foram tantas as adversidades, que parece até um sonho o término deste celuloide, parte integrante da minha própria vida. Sem dúvida alguma, o desânimo contra os múltiplos imprevistos surgidos, influiu bastante na dilação do prazo. Entre tantos os desgostos, jamais poderei esquecer

<sup>362</sup> PINHEIRO, Alceu. *A Inconfidência Mineira*. Acervo da Cinemateca do MAM, datado a mão em 11 abr. 1947. Acredita-se se tratar de publicação de **Correio da manhã**.

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> MARTINS DA FONSECA. Segue, amanhã, para os E.U.A. a “estrela” cinematográfica Carmen Santos. Acervo da Cinemateca MAM.

a expressão de meu pai, quando presenciava as labaredas devorando esforços de anos e anos. Ainda bem que o ânimo não se abateu completamente. Desta vez não haverá novo adiamento da estreia. Peço a fineza de transmitir à diretoria da A.B.C.C. a minha satisfação de oferecer uma “avant-première” do mesmo, na sede da A.B.I., durante o transcurso do próximo mês. O lançamento para o público será efetuado somente na data de 7 de setembro, nos três Metros<sup>365</sup>.

Ainda nesta mesma visita, Carmen mostrou à equipe do jornal trechos projetados de *Inconfidência*, elogiados pelo artigo, que afirmava ser um “invulgar espetáculo”, destacando a espetacular reconstituição do ambiente e os desempenhos de Rodolfo Mayer e Benjamin de Oliveira, intérpretes de Tiradentes e seu escravo<sup>366</sup>.

Ao findar de maio, *O Jornal* publicou um texto afirmando que *Inconfidência Mineira* estava terminado, inclusive a parte musical, uma das tarefas mais árduas que teve a produção *record*. O texto passou a fazer um panorama do roteiro e ofereceu alguns detalhes inéditos neste levantamento. Resgatando o argumento moderno de Brasil Gerson, afirmava que ele tinha feito mais do que uma biografia de personagens, utilizando um caminho novo, fazendo uma história sobre o nascimento de uma ideia revolucionária, um estado de espírito coletivo. Para o autor, transpor o fato histórico para o cinema foi um grande feito, posto que poucos episódios do enredo poderiam ser considerados como “cinematografáveis”, portanto, havia aí uma inovação a ser destacada. O alto valor intelectual do filme estaria em não se contentar com uma simples representação da manifestação, mas que tal movimento estaria enquadrado dentro do “mesmo espírito revolucionário burguês do século dezoito que fundou a democracia norte-americana em 1776 e criou na França, em 1789, uma nova ordem social<sup>367</sup>”. Os inconfidentes queriam mais que a independência, queriam construir uma nação e ficou provado que conheciam a literatura revolucionária da época.

O grande ganho da produção, segundo a matéria, estava em não falar somente aos olhos dos espectadores, pois Carmen Santos soube orientar muito bem o filme, com a realização criteriosa tal qual fora no argumento, utilizando “apenas o essencial e rigorosamente certo” nos ambientes e figurinos. Seguiu afirmando que Carmen conseguiu criar algo inédito no imaginário brasileiro, que não estava

<sup>365</sup> Cinemas. **A Noite**, Rio de Janeiro, 10 maio, 1947, p. 5.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

<sup>367</sup> Jefferson, personagem da *Inconfidência Mineira*. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 30 maio 1947, p. 7.

em museus e arquivos: a iconografia desses revolucionários<sup>368</sup>. No longo texto, por fim, há ainda a informação inédita de que a fotografia do filme era de Hélio, Zequinha Mauro, Silvio Rabelo, etc.<sup>369</sup>, certamente técnicos chamados para filmar trechos faltantes e necessários à montagem, já que sempre se soube que a fotografia, pelo menos em sua maior parte, era de Edgar Brazil.

Em julho, *A Manhã* noticiou uma sessão particular de *Inconfidência Mineira* dedicada aos sócios da A.B.C.C. e convidados, realizada no auditório do Ministério da Educação<sup>370</sup>. O anúncio também apareceu em *A Noite*<sup>371</sup>.

No mesmo mês, L. Fernandes comenta a finalização da obra após muito esforço da produtora. Segundo o texto, o filme teria sofrido mais atrasos pela ausência de químicos de boa qualidade para realizar cópias na uniformidade desejada. Resolvido tal problema, o cronista promete a exibição para o dia da Independência daquele ano, previsto para a linha de cinemas da Metro que, segundo ele, certamente faria de tudo para receber ao trabalho que mobilizou tantos nomes expressivos da arte brasileira, se associando à homenagem realizada em uma das datas mais importantes da nacionalidade<sup>372</sup>. Em resposta as notícias que prometiam o lançamento de *Inconfidência Mineira*, um outro periódico de São Paulo opina que Carmen Santos deveria desistir do filme e se dedicar a outra produção, pois *Inconfidência* já estava parecendo uma colcha de retalhos, filmado em épocas diversas, com artistas e técnicas diferentes. A opinião do texto é de que a produção, com a “idade de Matusalém” não acompanhou as modificações, ficou presa no passado e não teria como ter um bom tratamento pela crítica<sup>373</sup>.

Em outubro, a coluna Cinema de *A noite* fez um panorama do cinema brasileiro com uma lista de filmes concluídos aguardando estreias. Dentre eles estavam *Inconfidência Mineira*, *O Malandro e a granfina* e *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947)<sup>374</sup>, este último envolvido nas polêmicas em torno do lançamento de *Inconfidência* no ano seguinte. No mesmo mês, *Carioca* ainda tinha

---

<sup>368</sup> Ibidem.

<sup>369</sup> Ibidem.

<sup>370</sup> No estúdio e na tela. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1947, p. 6.

<sup>371</sup> Cinema. *A noite*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1947, p. 5.

<sup>372</sup> FERNANDES, L. Afinal, a Inconfidência. Acervo da Cinemateca do MAM, datado a mão em 22 jul. 1947.

<sup>373</sup> Um filme eternamente em produção. Acervo Cinemateca do MAM datado a mão em 18 jul. 1947, com referência a Notícias – SP.

<sup>374</sup> Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 04 out. 1947, p. 5.

esperanças de que o filme estresse naquele ano, colocando isso em palavras num texto sobre Rodolfo Mayer<sup>375</sup>.

Paralelamente a isso, a revista *O Cruzeiro* de outubro revelou conversas ocorridas entre a MGM e Carmen Santos, por conta da distribuição de *Inconfidência Mineira*. Não se sabe se o interesse partiu da insistência de Carmen ou da própria MGM, de olho nos bons lucros que as últimas produções cinematográficas brasileiras teriam dado naquela época. A matéria, assinada pelo pseudônimo Operador, oferecia um conselho à Carmen Santos sobre essa negociação – que ela tomasse cuidado, pois a entrega do filme a uma *major* seria uma tremenda loucura. O texto alertava a realizadora que a empresa “esfolava” o produtor nacional em benefício próprio. Para argumentar, usou como exemplo o ocorrido com o filme *Banana da Terra* (Wallace Downey, 1939) que, para que o exibidor conseguisse a cópia do filme, tinha que engolir os abacaxis da MGM, produções de baixa qualidade tratadas como superprodução. Na hora de fazer o faturamento e a divisão dos lucros, *Banana da Terra* se tornava um filminho qualquer, empurrado junto das grandes produções norte-americanas, enquanto na hora da comercialização, *Banana da Terra* era, na realidade, o chamariz do público e do lucro. Chamou a atenção a maneira com que o conselho é exposto na imprensa, antecipando uma possível retaliação ou julgamento, mas o autor se justificava colocando que tal conselho era um dever de quem gostaria de ver o cinema brasileiro se consolidar<sup>376</sup>.

No fim do ano, o jornal *Diretriz*<sup>377</sup>, do Rio de Janeiro, avisou que o filme tinha conseguido o título “Educativo”, obtendo o visto do Serviço de Censura de Diversões Públicas em setembro de 1947. Segundo o periódico, o filme estava

---

<sup>375</sup> CURI, Miguel. A vida de Rodolfo Mayer. **Carioca**, Rio de Janeiro, 16 out. 1947, p. 30.

<sup>376</sup> O Engodo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 25 out. 1947, p. 27-28.

<sup>377</sup> Revista mensal lançada em 1938 por Samuel Wainer, e transformada em jornal semanal em 1941. Fundada após a decretação do Estado Novo, de início tinha um caráter mais acadêmico, com artigos voltados para um público intelectual, contando com diversos colaboradores de renome, podendo circular sem censura. A partir de 1941 passou por mudanças, se tornando fonte política, com formato mais acessível. O jornal passou a lutar para a abertura do Estado Novo, defendendo uma linha liberal. Enfrentou diversos problemas com a censura a partir de então. O jornal foi exemplar ao movimentar campanhas importantes, entrevistas que se tornaram referências. O caráter provocativo dessa entrevista fez com que o DIP suspendesse o suprimento de papel ao jornal em 1944, que se viu forçado a encerrar suas atividades. Wainer retornou no exílio em 1945 e reabriu o jornal, que passou a ter um caráter mais eclético e uma posição política menos combativa, não conseguindo se sustentar por muito tempo. Para mais informações ver o verbete em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diretrizes>. Acesso em 10 maio 2020.



esperado para abril daquele ano, tendo sido adiado para setembro, depois novembro e, por fim, dezembro. “Com tão boa credencial da Censura – essa de classificá-lo 'educativo com louvor' – o filme não teria dificuldade de encontrar um cinema para lançá-lo<sup>378</sup>”. O jornal procurou entender os motivos de adiar o lançamento se o filme já estava pronto e com certificado da censura. Os exibidores reclamavam da falta de filmes nacionais para cumprir o decreto de obrigatoriedade, e a notícia de que a Metro tinha o desejo de exibir o filme nas suas salas já havia circulado. O texto cobrava uma justificativa da alta administração dos escritórios da MGM no Rio, solicitando os motivos pelos quais os Cines Metro não iriam mais lançar *Inconfidência Mineira*, pois não parecia existir argumento para tal atitude. Teriam eles acreditado em alguma “intriguinha”? Teriam julgado, como muitos, que Tiradentes era adepto do credo vermelho, finaliza a matéria.

*A Noite* publicou uma nova nota sobre a *avant-première* de *Inconfidência Mineira* para a A.B.C.C. no dia 12 de dezembro<sup>379</sup>. O uso da expressão “finalmente” no texto pode ser um indicativo de que as sessões programadas anteriormente não ocorreram, mas não foram encontradas informações sobre essas sessões exclusivas.

O ano de 1947 antecedeu o tão aguardado lançamento de *Inconfidência Mineira*, objeto do próximo capítulo em que procuraremos entender os fatos que ocorreram nesse polêmico lançamento. Foram muitas as informações trazidas por esse levantamento da etapa de produção do filme e, para que seja melhor visualizado, destacamos os principais marcos desta etapa em um esquema gráfico:

---

<sup>378</sup> FERNANDES, L. Onde está a “Inconfidência”? Acervo Cinemateca do MAM. Em anotações feitas a caneta consta Diretrizes (Rio), 3 dez. 1947.

<sup>379</sup> Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1947, p. 7.

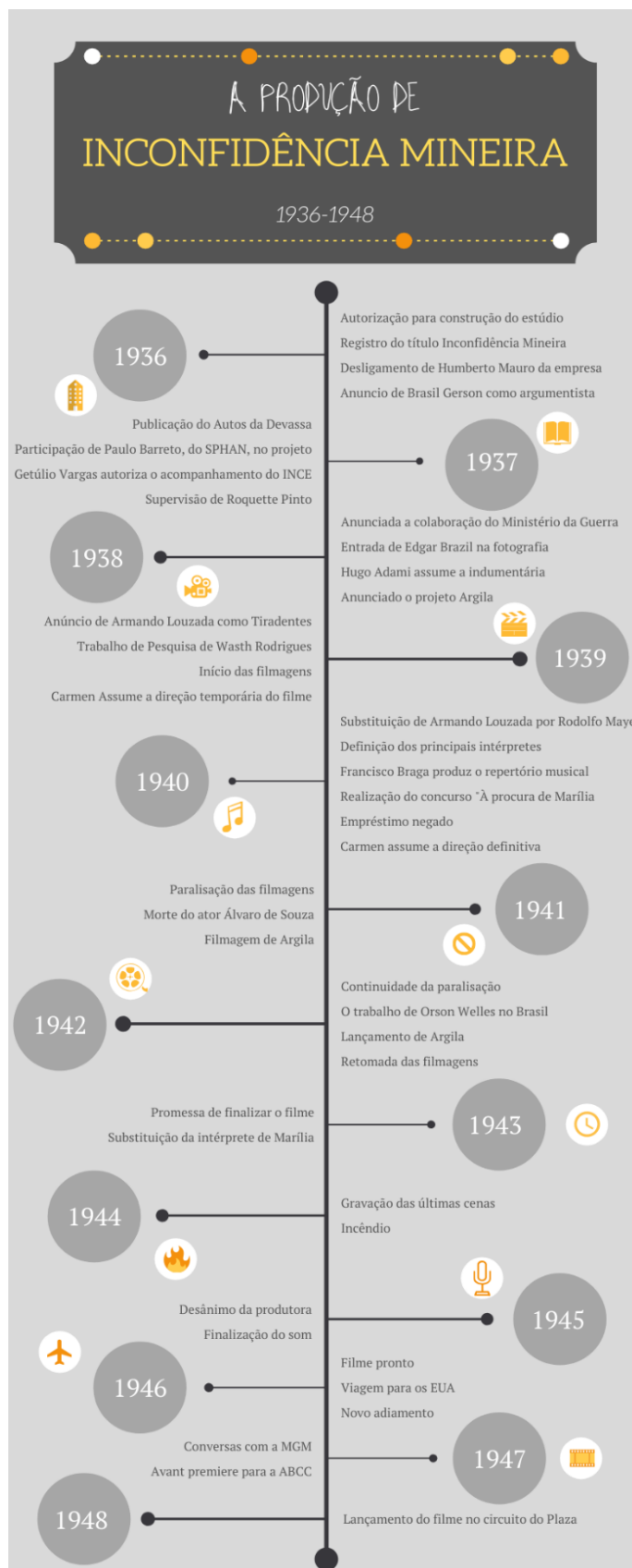


Figura 38 - Gráfico com os marcos ao longa da produção de Inconfidência Mineira.

A redução gradativa da quantidade de matérias jornalísticas, especialmente as que focavam diretamente na produção de *Inconfidência Mineira*, mostrou uma diminuição do interesse da imprensa pelo tema. Tudo leva a crer que um dos principais motivos tenha sido a demora e a repetição dos assuntos. Outra razão a ser levantada é a mudança de pensamento ao longo dos anos. Conforme os entusiastas do cinema nacional foram percebendo que as promessas do governo em prol do cinema começaram a serem deixadas de lado ou, para ser mais exata, foram transformadas e seus instrumentos foram cooptados para realização de um projeto político pedagógico (SIMIS, 2008), a popularidade do projeto de Carmen foi decaindo e o entusiasmo com uma possível consolidação da indústria cinematográfica brasileira também. Somado a isso, levantou-se cada vez mais a popularidade e os êxitos de bilheteria do cinema popular.

Durante esses 11 anos de produção, ficou claro quais foram os principais problemas enfrentados por Carmen Santos em *Inconfidência Mineira*. Os grandes gastos com cenários e figurinos, aliados à crença de uma reconstituição fiel da Vila Rica do século XVIII, desandaram os planos de produção. Acredita-se que Carmen, enquanto produtora, nunca chegou a realizar algum tipo de planejamento financeiro, pois por toda a vida contou com a colaboração de Antonio Seabra em seus projetos. Além disso, o momento político quando a produtora anunciou a intenção de realizar tal projeto, em 1936, parecia muito propício para o cinema brasileiro, principalmente para um filme que se encaixava no perfil patriótico e educativo, tal qual era *Inconfidência*. É possível que Carmen acreditasse obter algum tipo de ajuda governamental, já que o próprio governo lançava propostas, ainda que vagas, de beneficiar o cinema brasileiro com premiações em dinheiro e apoios governamentais para os filmes considerados “sérios” (SIMIS, 2008).

Como vimos anteriormente, isso nunca chegou a ser consolidado efetivamente, mas a promessa reacendeu nos realizadores da época a crença de que haveria um investimento concreto na industrialização do cinema brasileiro. Com a não efetivação de tais promessas e o golpe do Estado Novo, os produtores passaram a modificar um pouco suas expectativas. Considera-se que, a partir disso, Carmen resolveu assumir a empreitada sozinha, arcando com todos os custos do filme, mas provavelmente sem um planejamento financeiro consolidado e compatível com sua proposta, que ela insistia em manter. Como vimos ao longo desses anos de

pesquisa, preparação e produção, o grande problema foi a falta de dinheiro, especialmente após os anos 1940, quando acreditamos ter acontecido a maior parte das filmagens e, conseqüentemente, os maiores gastos. Após ultrapassar diversas barreiras ao longo dos anos, ainda enfrentou o duro golpe sofrido com o incêndio de 1944, que interrompeu o andamento do trabalho que caminhava para a fase de conclusão.

Também é interessante notar que, nos primeiros anos, na etapa que hoje a indústria chama de pré-produção, Carmen precisou defender muito o ousado e dispendioso modelo de produção que desejava implantar no seu filme. Constantemente aparecia na imprensa procurando esclarecer e justificar a demora do longa-metragem, aproveitando o espaço para divulgar suas ideias e defender o modelo de cinematografia que desejava para o Brasil. Quando finalmente ela reuniu as condições para viabilizar a produção, foi percebendo que se tratava de um modelo inviável para a Brasil Vita Filme.

Acompanhando as declarações de Carmen Santos e Brasil Gerson na imprensa, nota-se que havia a tentativa de produzir uma obra histórica diferente, com um argumento que eles consideravam moderno, leve, que construísse um caminho distinto das obras históricas mais rígidas, tais como aquelas que vinham sendo produzidas pelo INCE. Um exemplo concreto do que, talvez, ele estivessem se referindo, seria *O Descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1937), que realizou a interpretação de um fato histórico de forma didática e descritiva, ilustrando o que se aprendia nos livros escolares, com uma preocupação na autenticidade científica, sem se preocupar em lançar dispositivos para fornecer algum entretenimento ao público. Em depoimento de Graciliano Ramos citado por João Luiz Vieira (2018, p. 362), o autor afirma que ia ao cinema assistir a película brasileira mais por patriotismo e pelo trabalho sério do que por algum tipo de animação ou diversão que a película pudesse provocar. Essa defesa em torno do tipo de filme histórico a ser realizado apareceu no levantamento como mais um dos imbróglios pelos quais *Inconfidência Mineira* passou. O discurso em torno desse roteiro é confuso, pois se por um lado defendiam um novo modelo de filmes históricos, muitas vezes Carmen Santos apareceu defendendo a cientificidade de seu roteiro e a ausência de truques cinematográficos ou romantização em seu filme.

Por esse modelo não ser claro aos autores do roteiro, a película passou por dificuldades e muitas modificações.

Outro fator interessante a ser apontado foi a coordenação da realizadora na pesquisa sobre a Inconfidência Mineira. Com os dados levantados, é possível verificar o seu pioneirismo na representação do episódio histórico no campo artístico. Carmen reuniu em torno do projeto diversos estudiosos e especialistas, pesquisou, buscou materiais para embasar a realização do filme e reproduziu elementos do período, que foram utilizados em diferentes obras. A partir dessa animação de Carmen em torno do assunto, foi possível verificar uma multiplicação de obras artísticas sobre o episódio da Inconfidência, especialmente teatros e óperas.

A imagem de Carmen em nossa historiografia é muito limitada, além de pouquíssimo conhecida. Com esse levantamento também foi possível comprovar que Carmen não era apenas uma estrela ou uma animadora do cinema nacional, como muitas vezes foi apontada pela imprensa e replicada pela História. Tal qual inúmeros pioneiros da cinematografia brasileira, Carmen exerceu múltiplas funções ao longo de sua carreira. De inédito, esse levantamento encontrou indícios de que Carmen teria realizado atividades mais técnicas, de laboratório, revelação, montagem, copiagem, provavelmente sem experiência, mas numa ousadia que lhe era característica e imbuída do desejo e da necessidade de concluir *Inconfidência Mineira*.

Carmen finalmente tinha o filme pronto em 1947, após alguns ajustes realizados ainda em 1946 e, talvez, ainda no início de 1947. Pouco se falou, nas notícias pesquisadas, sobre as dificuldades da aquisição de negativos para a reprodução do filme e para a distribuição. Com a Segunda Guerra Mundial, a dificuldade já existente em adquirir negativos certamente piorou – mais um dos motivos que podem ter atrasado o lançamento. Carmen passava, então, para a difícil etapa de realização de cópias, comercialização e distribuição nos circuitos brasileiros. As notícias, até então, pareciam otimistas, pois o desejo em ver a obra na tela supostamente era enorme. Com tamanho interesse do público e da imprensa, não seria difícil encontrar espaço para a exibição de tão aguardada obra histórica.

### 3. “VÃO CONHECER A OBRA PRIMA DO CINEMA BRASILEIRO<sup>380</sup>”: O LANÇAMENTO DE *INCONFIDÊNCIA MINEIRA*, A RECEPÇÃO CRÍTICA E OS CONFLITOS ENTRE PRODUÇÃO, DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO.

*Inconfidência Mineira* aí está! Carmen Santos furta-se agora do grande compromisso que assumiu com o público, com o cinema brasileiro e com a História do Brasil<sup>381</sup>.

No período que antecedeu o lançamento, ficou evidente que a produção do filme *Inconfidência Mineira*, que estreou em 1948, foi rodeada por uma série de adversidades, substituições e polêmicas, tudo acompanhado de perto pela imprensa nacional, que o aguardava com expectativa, assim como o público do chamado “cinema sério<sup>382</sup>”.

A proposta deste capítulo é analisar o lançamento do filme *Inconfidência Mineira*, (1948) nas salas de cinemas brasileiras, bem como a sua circulação. Será feita uma reflexão acerca dos problemas enfrentados por Carmen Santos no lançamento, distribuição e exibição. A artista tinha muitas intenções para sua grandiosa obra, mas enfrentou inúmeras dificuldades que colocaram seu filme numa trajetória distinta da que desejava. Com esse estudo, objetivamos levantar questões relacionadas ao circuito exibidor, especialmente o carioca, devido a sua importância no cenário nacional, posto que o Rio de Janeiro era a capital do país e local de efervescência das principais ideias e publicações sobre cinema. Também era na cidade que se localizava a empresa produtora de Carmen Santos, a Brasil Vita Filme, e onde residiam os principais colaboradores do filme. Buscaremos avaliar como as salas de cinema e as estratégias de lançamento puderam influenciar na trajetória da obra, no tipo de público, nas críticas da imprensa. Ademais, a pesquisa se estendeu para outras cidades nas quais houve lançamento no mesmo período, procurando desvendar os caminhos percorridos e o alcance nacional da obra.

---

<sup>380</sup> Finalmente, amanhã, *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem referências.

<sup>381</sup> Terá grande significação a estreia de *Inconfidência Mineira*. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1948, p. 2.

<sup>382</sup> É comum verificarmos a imprensa diferenciando a iniciativa de Carmen Santos dos filmes populares feitos no período, as ditas chanchadas. Para muitos, *Inconfidência Mineira* era um filme sério, que exaltava os valores patrióticos e tinha a nobre missão de educar através do cinema.

Na sequência, concluindo a última etapa levantada pelo Circuito Comunicacional (OLIVEIRA, 2016), a análise irá se debruçar sobre a recepção do filme. Utilizando as críticas especializadas, mas também os comentários menores que ajudaram a complementar o universo de pensamentos naquele momento, a investigação partirá para os textos escritos e publicados após a exibição. Qual terá sido o impacto de *Inconfidência Mineira* na produção cinematográfica em 1948 para os especialistas? Na impossibilidade de acessarmos as opiniões de espectadores comuns, temporalmente distantes, o material produzido pela crítica especializada e a circulação do filme poderão também oferecer alguns vestígios da recepção entre o público, bem como trarão um conjunto de opiniões sobre os rumos do pensamento sobre cinema nacional naquele período. Carmen lutou para levar sua proposta até o fim, mas interessa também sabermos como isso foi recebido pelo público e pela imprensa brasileira após doze anos de espera.

Anunciado no ano de 1936, a grandiosa produção da Brasil Vita Filme viu à luz apenas em 21 de abril de 1948. As expectativas da imprensa, assim que foi confirmado o lançamento, eram muitas: “demonstra que o nosso público sente perfeitamente que vão conhecer a obra prima do cinema brasileiro, um celuloide que vem abrir novos horizontes<sup>383</sup>” ou “nosso primeiro filme histórico, também pela primeira vez se combinam o cinema e o patriotismo, tendo o filme, além de seus valores artísticos, um sentido nacionalista, representando uma bela lição de história<sup>384</sup>” A quantidade de matérias nas semanas que o antecederam foi enorme, geralmente positivas e esperançosas, sendo possível encontrar as corriqueiras piadas em torno do histórico do filme e de sua realizadora, tais como a publicada em *Carioca*, que sugeriu que a película fosse recolhida ao Museu Histórico como rara preciosidade do cinema nacional<sup>385</sup>.

O jornal *Época*<sup>386</sup>, em 01 de abril, fez uma nota demonstrando toda sua expectativa após ter recebido da Brasil Vita Filme a confirmação do lançamento. Entusiasta do progresso do cinema brasileiro, o periódico afirmava que o título iria

---

<sup>383</sup> Finalmente, amanhã, *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem referências.

<sup>384</sup> Vai ser estreado hoje o Filme “*Inconfidência Mineira*”. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem referências.

<sup>385</sup> FERNANDO, Carlos. Pergunte o que quiser. *Carioca*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1948, p. 50.

<sup>386</sup> Trata-se de um jornal de orientação católica, que funcionou por um tempo como órgão oficial do regime do Estado Novo, já deposto.

reunir, pela primeira vez, “uma plêiade dos maiores astros do nosso cinema”, sob a direção de Carmen Santos, que soube imprimir nas sequências a sobriedade e a inteligência necessárias.<sup>387</sup> *O Jornal dos Sports*<sup>388</sup> acrescentou ainda se tratar de “o maior elenco já visto em um filme brasileiro<sup>389</sup>”, com dezenas de artistas e centenas de extras. No anúncio do lançamento dado pelo *Diário da Noite*, o destaque ficou para “a realização mais cara de toda a história do cinema brasileiro<sup>390</sup>”. *O Jornal* resumiu bem toda a admiração pela realizadora: “sua fortuna, sua coragem e sacrifícios, os melhores anos da sua vida, tudo ela deu a essa obra que lhe custou anos e anos de trabalho<sup>391</sup>”.

No dia 10 de abril, *O Globo* publicou sua expectativa em torno do lançamento do filme, pois a ousadia de Carmen Santos em realizar um trabalho em um “ambiente de cinema em que técnica e artisticamente tudo ainda é experiência, ensaio, quase aventura” era de uma audácia que beirava a loucura. Na mesma matéria, o texto afirmava que Carmen Santos colaborou no argumento, ao lado de Brasil Gerson, como coautora. No dia 15, o cronista Edmundo Lys registrou a especial estreia de *Inconfidência Mineira*, que não poderia deixara passar em branco, dado todo o histórico da produção. Ele destacou as pesquisas realizadas pela diretora, afirmando que ela teria se tornado uma autoridade no assunto, primeiro indo até às cidades históricas mineiras revirando arquivos, igrejas, casas, museus e, depois, consultando os mais renomados especialistas. Só após esse período de preparação é que ela teria partido para a segunda etapa, a do argumento escrito, encomendado a Brasil Gerson, contando com o trabalho de diversos colaboradores de renome. Na matéria, ele também retomou todo os principais

---

<sup>387</sup> J.F. *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 01 abr. 1948, *Época* (SP).

<sup>388</sup> *O Jornal dos Sports* foi um diário de notícias esportivas do Rio de Janeiro, tendo sido fundado pelo jornalista Argemiro Bulcão em 13 de Março de 1931. Interessado em fortalecer o jornalismo esportivo, Sua última edição circulou no dia 10 de abril de 2010. Em outubro de 1936, Mário Filho, que já era colaborador do *Jornal dos Sports*, recebeu a ajuda dos amigos Roberto Marinho, José Bastos Padilha e Arnaldo Guinle para comprá-lo e passou a dirigi-lo, promovendo uma série de inovações. Nesse período, passaram pelas páginas do *Jornal dos Sports* cronistas como José Lins do Rego e Nelson Rodrigues, irmão de Mário Filho, entre outros. No início dos anos 60, surgiu a seção Segundo Tempo, voltada às artes e à cultura. Assim, os cronistas esportivos ganharam a companhia de críticos do porte de José Ramos Tinhorão e Alex Viany. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal\\_dos\\_Sports](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_dos_Sports). Acesso em 17 mar. 2020.

<sup>389</sup> Finalmente, amanhã, *Inconfidência Mineira*. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 21 abr. 1948, p. 2.

<sup>390</sup> Filmes da Semana. **Diário da noite**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1948, p. 6.

<sup>391</sup> Cinema. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1948, p. 3.



contratempos que a produção teve, inclusive os problemas com o exibidor, os quais atrasaram mais dois anos o lançamento<sup>392</sup>. O *Jornal dos Sports* endossou a empolgação em torno do lançamento, na esperança de que o filme seria uma obra de arte a indicar novos rumos ao cinema nacional, um “atestado de maioridade” da cinematografia, que custou muito tempo, trabalho e dinheiro. Tratava-se de uma alta lição, um marco de mudança e um exemplo a ser seguido<sup>393</sup>.

Em 18, o *Jornal do Comércio* antecipou os elogios à atuação de Rodolfo Mayer, cujo trabalho poderia ser admirado na *avant première* realizada. A deferência ao ator considerava seu desempenho como “a maior interpretação do cinema nacional”, “criação extraordinária<sup>394</sup>”, descrevendo o trabalho como minucioso, vigoroso, combinado com uma caracterização que se encaixou perfeitamente com os traços físicos do ator, que viveu com entusiasmo notável o personagem<sup>395</sup>.

No dia 20 de abril, Fred Lee<sup>396</sup>, de *O Globo*, escreveu sobre os filmes que estreariam naquela semana, anunciando que seria uma semana de filmes nacionais, não por serem muitos – eram apenas dois – mas por serem obras pretenciosas e anunciadas como grandes realizações. *Asas do Brasil* (Moacir Fenelon, 1947) iria ocupar o circuito Severiano Ribeiro, em nove cinemas<sup>397</sup>, enquanto que *Inconfidência Mineira* cobriria o circuito Vital Ramos de Castro, também em nove salas. Sobre *Inconfidência*, o jornalista contou que Carmen Santos estava há dois anos esperando um exibidor e que finalmente havia conseguido, lançando no Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, simultaneamente.

O texto ainda forneceu algumas informações que devem ser destacadas, como a finalização do som que foi realizada pelo INCE e, devido aos diversos obstáculos, Carmen precisou refilmar e substituir diversos trechos. Além disso, por

---

<sup>392</sup> LYS, Edmundo. *Inconfidência Mineira*, **O Globo**, 15 abr. 1948.

<sup>393</sup> A lição de *Inconfidência Mineira*. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1948, p. 2.

<sup>394</sup> *Inconfidência Mineira*. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1948, p. 28.

<sup>395</sup> *Ibidem*.

<sup>396</sup> Segundo informações de Celso Oliveira (2016), trata-se de poeta Antônio Gabriel de Barros Vale, que escreveu sobre cinema em diversos periódicos, utilizando-se de pseudônimos como Fred Lee e Edmundo Lys, sendo conhecido pelo desgosto pelas produções de caráter cômico e “filmes de carnaval”.

<sup>397</sup> O filme foi lançado em apenas 7 salas no Rio de Janeiro, uma em Niterói e uma em Petrópolis, mas prolongou a exibição em outras salas durante as semanas seguintes.

influência de Affonso Arinos de Mello Franco, ela teria optado por não tratar do romance de Gonzaga e Marília, pois isso confundiria os assuntos, se tratando de histórias de gêneros diversos, um épico, outro lírico. Tendo acatado a orientação, Carmen decidiu, então, por destacar a personagem Barbara Heliodora, partícipe da revolução. Essa orientação talvez explique a confusão na imprensa acerca da intérprete de Marília nos anos anteriores, pois ora noticiavam que seria realizada pela ganhadora do concurso, ora por uma atriz convidada, mas não há evidências na imprensa que nos confirme sobre a existência dessa personagem no filme. A expectativa em torno do trabalho de atuação realizada por Rodolfo Mayer também era grande, bem como o trabalho de intérprete de Carmen Santos<sup>398</sup>.



Figura 39 - Matéria da revista Carioca, 13 mai. 1948, p. 28

Antes do lançamento oficial do filme no Rio de Janeiro, a imprensa carioca noticiou uma *avant première* na cabine do Serviço da Prefeitura, à rua do Passeio, 84, às 17 horas, do dia 19 de abril de 1948<sup>399</sup>, realizada exclusivamente para os

<sup>398</sup> O Globo nos cinemas. Filmes da semana. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 abr. 1948, p. 6

<sup>399</sup> **A Noite**, 17 abr. 1948, p. 5.

jornalistas especializados<sup>400</sup>. No entanto, o *Diário Carioca*<sup>401</sup> publicou matéria a respeito da realização da sessão exclusiva, contudo referindo-se à ocorrida no dia 21 daquele mesmo mês, o que sugere ter havido outra sessão fechada<sup>402</sup>. A própria imprensa aguardava a opinião dos críticos acerca do filme que tanto prometia. Em toda sua trajetória, Carmen sempre teve uma relação muito estreita com a imprensa e soube usá-la em benefício próprio e de seus projetos. Muitos colunistas especializados em cinema eram seus amigos e parceiros em campanhas publicitárias e também defensores da industrialização do cinema brasileiro, embora nem sempre tivesse garantido críticas positivas diante de suas ações ou sobre seus filmes. A sessão exclusiva para a imprensa se somava a mais uma tentativa de conseguir uma boa recepção para seu tão aguardado longa-metragem. *O Jornal*, a propósito da cabine para imprensa, contou aos leitores, numa nota, que o Sr. Mário Nunes, como presidente da A.B.C.C., Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, foi assistir ao filme na *avant première* oferecida por Carmen aos cronistas cinematográficos e, na sequência, compareceu à missa em memória de Tiradentes<sup>403</sup>.

Nas matérias que antecederam o lançamento, além de anunciar a cabine exclusiva para os cronistas cinematográficos, a imprensa publicou um convite especial da Brasil Vita Filme para os admiradores e entusiastas de Tiradentes. Diversos anúncios em jornais, como o *Correio da Manhã*, de 21 de abril de 1948, convidaram o público para a celebração de uma missa pelo sufrágio da alma do protomártir da Independência<sup>404</sup>, que seria realizada na igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, a mesma em que Joaquim José da Silva Xavier teria feito sua última oração, também às 10 horas, antes do horário da execução por enforcamento<sup>405</sup>. A celebração assinalava a estreia do histórico filme no dia 22, no circuito encabeçado pelo Cine Plaza:

---

<sup>400</sup> **O Jornal**, 20 abr. 1948, p. 7.

<sup>401</sup> O Cinema. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 22 abr. 1948, p. 6. O convite também foi publicado no **Jornal do Brasil**, 09 abr. 1948, p. 8.

<sup>402</sup> As datas divergem para 19 e 21, mas como houve crítica publicada no próprio dia 21, suspeita-se que tenham ocorrido mais de uma sessão fechada.

<sup>403</sup> Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 24 abr. 1948, **O Jornal**.

<sup>404</sup> O cinema. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 16 abr. 1948, p. 6.

<sup>405</sup> **Jornal do Comercio**, 17 abr. 1948, p. 16.

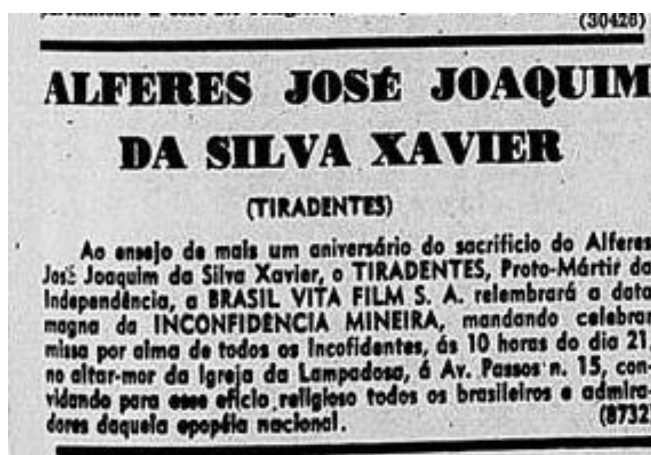


Figura 40 - Correio da Manhã, 21 abr. 1948, p. 7.

No jornal *Diário de Notícias*, de 16 de abril de 1948, fica bem clara a intenção patriótico-cristã, mas também a estratégia publicitária de Carmen:

Esta solenidade é, sobretudo, expressiva, e, desde logo, mostra o alto sentido que Carmen Santos deu a obra, que agora o público brasileiro vai conhecer, e pela qual reina em todo o país o mais extraordinário interesse: o sentido artístico aliado ao patriotismo e à verdade histórica<sup>406</sup>.

A imprensa acompanhou a solenidade, relatando aos leitores alguns detalhes da celebração, como quando o vigário realizou um eloquente sermão lembrando a passagem do protomártir pelo altar-capela, onde assistiu à missa, mas teve de se retirar no momento da eucaristia, regra que era determinada aos condenados<sup>407</sup>, endossando o interesse que o assunto despertava nas diferentes esferas e buscando detalhar as narrativas.

A produtora possuía estratégias destacáveis para o que se propunha a fazer. Compreendia a dimensão da obra proposta e, como o filme havia se tornado muito mencionado pela imprensa e pelo público, utilizava da propaganda exaustivamente. Sua expertise com publicidade a fez usar a seu favor o que poderiam ser normalmente empecilhos. Através de uma foto encontrada no acervo de Jurandyr Noronha, disponível no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, verificou-se que Carmen constituiu uma espécie de museu, com diversos objetos e figurinos de cena feitos para a filmagem. Acredita-se que esse museu tenha ficado exposto no saguão do cinema *Plaza*, local onde houve a estreia do filme,

<sup>406</sup> *Diário de Notícias*, 16 abr. 1948. Recorte do Acervo da Cinemateca do MAM

<sup>407</sup> Hoje, enfim, o lançamento de *Inconfidência Mineira*. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1948, p. 6.

demonstrando a veracidade dos seus investimentos e exaltando o caráter épico da obra.



Figura 41 - Exposição realizada na ocasião do lançamento do filme. Coleção Jurandyr Noronha, Acervo MIS/RJ.

### 3.1 O CIRCUITO EXIBIDOR E A CAMPANHA NACIONAL DO FILME

Em meio às diversas polêmicas que cercaram a produção de *Inconfidência Mineira*, uma merece destaque. Durante a fase de finalização da obra, Carmen Santos anunciou que estava fazendo um acordo para distribuição e lançamento do filme com a Metro-Goldwyn-Mayer, MGM, que já possuía três grandes e luxuosas salas na cidade do Rio de Janeiro: o Metro Passeio, de 1936, localizado na Rua do Passeio, centro da cidade, com 1.821 lugares; o Metro Tijuca, de 1941, localizado na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca, com 1.785 lugares; e o Metro Copacabana, também de 1941, localizado na Av. Nossa Senhora de Copacabana, com 1.708 lugares (GONZAGA, 1996). A construção de salas de cinema por companhias distribuidoras e produtoras estrangeiras representou um dos grandes avanços do domínio estadunidense no mercado cinematográfico brasileiro.

Segundo Anita Simis (2008), a penetração dos filmes hollywoodianos no mercado afastou os exibidores dos produtores brasileiros, desfazendo a fórmula de sucesso que funcionou durante alguns anos, como na chamada Bela Época do cinema (ARAÚJO, 1976), quando muitos exibidores estavam alinhados com produtores de filmes, comprando ou participando das produções. O mercado brasileiro começou a receber cada vez mais distribuidores de filmes estrangeiros que alugavam as fitas aos exibidores, tornando o processo mais diversificado e barato. O retorno financeiro passou, então, a ficar concentrado nas mãos dos exibidores e dos distribuidores estrangeiros, sem repasse aos produtores das películas nacionais, que foram perdendo sua fonte de renda. Simis (2008) explica que a aproximação das atividades de distribuição e exibição também produziu contratos de arrendamento de salas, tornando algumas exclusivas de determinados escritórios e representantes. Esse processo de reorganização da economia também possibilitou uma revitalização dos espaços físicos dos cinemas, que passaram a investir em conforto, luxo, reforçando o clima de sedução e atratividade em busca de atrair maior público, especialmente os das classes mais altas. No Brasil, o ápice da verticalização da economia foi a construção das suntuosas salas de cinema da Metro, três numa única cidade, o Rio de Janeiro.

Os cinemas MGM eram um dos circuitos mais disputados pelos produtores, indicando que Carmen permanecia procurando oferecer tudo o que havia de melhor para sua obra. Apesar disso, eram recorrentes reclamações por parte dos produtores, devido ao descumprimento, por parte, da Metro dos decretos de obrigatoriedade de exibição do filme nacional em vigência no período, contando a seu favor com a fragilidade da fiscalização por parte do Estado (MELO, 2011). No capítulo 2 ficou claro que Carmen visava lançar o filme nas salas da Metro desde 1946, mas enfrentou alguns contratemplos que não estavam claros para a imprensa naquele momento, e que foram adiando esse lançamento por cerca de dois anos. Em 1947, o lançamento previsto para abril, Dia de Tiradentes, passou para setembro, Dia da Independência, depois para novembro, Proclamação da República. No final do ano de 1947, após o filme ter obtido a classificação de

educativo “com louvor” pela Censura, o rompimento dessa negociação com MGM foi noticiado<sup>408</sup>, atrapalhando o lançamento programado para 1947:

Mas o que se sabe é que os Cine Metro não lançarão “Inconfidência Mineira”. Temos um quadrimestre a cumprir e, na falta de outro celulóide – o que será provável – veremos se o Metro ainda insiste em não programar a aludida produção. Seja como for, a alta administração dos escritórios da MGM aqui no Rio estão no dever de justificar publicamente o que teria havido em relação à “Inconfidência Mineira”. Isso não é negócio para ficar em segredo como qualquer negócio da companhia. Não parece mesmo que sobre-existam razões para tal atitude, nem acreditamos que se dessem ouvidos a intriguinhas intencionalmente preparadas para fazer a Metro desinteressar-se pela “Inconfidência Mineira”. A não ser que a Metro esteja indo nessa onda dos que fazem do Tiradentes um remoto adepto do credo vermelho, e que, uma vez exibindo “Inconfidência Mineira” seja levada mais tarde a prestar explicações perante a comissão de atividades antiamericanas” ...

O trecho citado é interessantíssimo, pois reforça as denúncias feitas em torno dos recorrentes descumprimentos da Metro e, posteriormente, as denúncias feitas por Carmen e demais produtores quanto à polêmica envolvendo a formação do *trust* por Luiz Severiano Ribeiro, que começou a aparecer na imprensa em 1948, revelando detalhes dos conflitos existentes no período. Também revelam as disputas políticas que estavam no “pano de fundo” durante toda a produção do filme, realizado num período de enrijecimento ideológico do Estado<sup>409</sup>.

Em *Estado e Cinema no Brasil*, Anita Simis (2008) explica como passou a funcionar a comercialização e a distribuição de filmes naquele período, após a vigência do decreto-lei 1.949, de 1939, que criou a obrigatoriedade de exibição de um filme por ano<sup>410</sup>, e o decreto 4.064 de 1942, que instituiu um valor mínimo para o aluguel de filmes, fixando 50% do valor da bilheteria<sup>411</sup>. Tais medidas abriram

<sup>408</sup> Recorte de jornal pertencente ao Acervo da Cinemateca do MAM indicado, à caneta, ser do periódico *Diretriz* (RJ), de 3 dez. 1947.

<sup>409</sup> Carmen esteve em situações delicadas com a polícia varguista. Em 1935, precisou dar explicações sobre sua relação com o Padre Nascimento, investigado e preso por supostas atividades comunistas.

Casaco vermelho e alma verde-amarela. **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 dez. 1935, p.1.

<sup>410</sup> Art. 34. Os cinemas são obrigados a exibir anualmente, no mínimo, um filme nacional de entrecho e de longa metragem.

BRASIL. DECRETO-LEI nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Ver mais em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1949-30-dezembro-1939-412059-publicacaooriginal-1-pe.html>, Acesso em 30 mar. 2020.

<sup>411</sup> Art. 4º, § 1º O preço mínimo da locação de filme de longa metragem (art. 34 do decreto-lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939) será de valor de cinquenta por cento da renda da bilheteria. BRASIL. DECRETO nº 4.064, de 29 de janeiro de 1942. Ver mais em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4064-29-janeiro-1942-414465-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em 30 mar. 2020.

espaço para o produto cinematográfico nacional e criaram muitas esperanças, mas não conseguiram romper com o sistema de locação em lote que vigorava, onde os escritórios estrangeiros faziam contratos com exibidores com um grande número de filmes, o lote, obrigando-os a exibir todos, lotando o espaço da grade, dividindo a arrecadação igualmente entre os filmes. Essa medida impedia que filmes brasileiros de sucesso lucrassem mais, seja pelo número de bilheteria real, seja pelo tempo em cartaz (SIMIS, 2008). A expectativa para *Inconfidência* o tornava potencialmente um cabeça-de-lote (SIMIS, 2008), provocando o interesse do escritório da MGM e a intriga dos concorrentes, seja no espaço para produção ou nos lucros que poderiam ser adquiridos pela exibição.

Cinco meses antes da queda do Estado Novo, o decreto 7.582, de 25 de maio de 1945, transformou o Departamento de Imprensa e Propaganda em Departamento Nacional de Informações, vinculado ao Ministério de Justiça e Negócios Interiores, que passou a comandar os assuntos ligados ao cinema. O DNI promulgou então a portaria nº 131/45, que aumentou a cota de obrigatoriedade para três filmes nacionais anuais (SIMIS, 2008). Após a eleição do general Eurico Gaspar Dutra, foi assinado o Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946, que estabeleceu um novo regulamento para o Serviço de Censura de Diversões Públicas, do Departamento Federal de Segurança Pública, obrigando os cinemas lançadores a exibirem três filmes nacionais de longa-metragem de ficção por ano (MELO, 2011). Segundo a análise de Anita Simis (2008) o novo governo realizou mudanças pouco significativas em relação as ações do Estado Novo, mantendo um arcabouço autoritário e intervencionista, tais como a manutenção dos filmes sob análise da censura prévia, controle do que era produzido e veiculado, manutenção da obrigação da exibição do complemento, mantendo a tabela de preços estipulada em 1939 e 1942.

Desenhado o cenário de conflito entre exibidores, distribuidores e produtores no período que antecedeu o lançamento de *Inconfidência Mineira*, o ano de 1948 foi marcante para tais disputas pois, a partir da instituição das denúncias feitas por diversos produtores, incluindo Carmen Santos, o governo abriu mais espaços para o debate em torno de uma política pública protecionista para o desenvolvimento do cinema nacional. As discussões percorreram uma trajetória de anos e só foram consolidadas após o falecimento de Carmen Santos.



Assim, a partir de agora, a proposta é descrever e analisar os fatos ocorridos durante a distribuição e exibição de *Inconfidência Mineira* e como essas disputas políticas interferiram na trajetória do filme.

### 3.1.1 A denúncia de monopólio das empresas Severiano Ribeiro e os prejuízos no lançamento de *Inconfidência Mineira*

Retomando o gatilho que provocou essa pesquisa, o vasto material de recortes de jornais sobre a *Inconfidência Mineira* no acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira, um dos assuntos que mais chamou a atenção foi a polêmica que acompanhou o lançamento do filme. Sabe-se que, com a obra pronta, Carmen enfrentou problemas na distribuição e exibição, problemas esses que envolveram acusações públicas ao empresário Severiano Ribeiro. Denúncias iniciadas pelo empresário Domingos Segreto, e posteriormente endossadas por outros produtores, como Carmen Santos, acusavam Severiano de constituir um *trust* cinematográfico. Segundo as reportagens, o empresário estava dominando todas as etapas da industrialização do cinema: produção, distribuição e exibição, encurralando a produção dos concorrentes e obrigando-os a se submeter aos seus injustos acordos comerciais. As acusações alegavam que “os produtores brasileiros vêm sendo asfixiados pelo referido *trust*, não conseguindo exibir suas películas nos grandes cinemas<sup>412</sup>”. Carmen, na época, alegava também ter sido prejudicada em suas negociações com a poderosa Metro-Goldwyn-Mayer e, posteriormente, ter sido pressionada a aceitar as condições da Distribuidoras de Filmes do Brasil e do circuito exibidor de Severiano<sup>413</sup>. A produtora acabou fechando acordo para a exibição do seu filme no circuito carioca de Vital Ramos de Castro, composto pelos cinemas Parisiense, Astoria, Olinda, Ritz, Star, República, Primor e Mascote, encabeçado pelo cinema Plaza, este último a sala lançadora do empresário. Mas antes, precisou enfrentar uma longa batalha que só foi exposta na imprensa meses após o lançamento de *Inconfidência*.

---

<sup>412</sup> A questão do “Trust” Cinematográfico. *Correio Paulistano*, 03 jun. 1948. p. 3.

<sup>413</sup> Recorte de jornal *A Notícia* pertencente ao Acervo Pedro Lima, datado de 29 maio 1948.

Depois das denúncias lideradas por Domingos Segreto, foi constituída pela Comissão Central de Preços uma subcomissão de inquérito sob a presidência do Dr. Antonio Francisco Carvalhal, representante dos consumidores, para investigar o *trust*<sup>414</sup>. Prestaram depoimentos durante os meses de maio e junho de 1948, além de Domingos Segreto, os produtores Carmen Santos, Adhemar Gonzaga e Alexandre Wulfes; João Tinoco de Freitas, Presidente da Cooperativa Cinematográfica Brasileira; Vital Ramos de Castro, exibidor; Israel Souto, ex-Diretor da Divisão de Cinema e Teatro do extinto DIP, Antenor Novaes, diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento Nacional de Informações, Melo Barreto Filho, diretor do Serviço de Censura e Diversões Públicas e Paulo Cleto, jornalista e cinegrafista, conforme relato da *Cine Repórter* de 12 de junho de 1948 e em diversas outras reportagens veiculadas no *Correio Paulistano*. Nota-se que nem mesmo os produtores e exibidores de maior peso à época conseguiam desviar do cerco do grupo Severiano Ribeiro.



Figura 42- *Cine Repórter*, 12 jun. 1948.

Em uma crônica de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sergio Porto, publicada na revista *Manchete* em outubro de 1954 e reproduzida na biografia de Severiano Ribeiro, *O Rei do Cinema*, de Toninho Vaz (2008), lê-se:

não é somente por serem os donos da maioria das casas de espetáculos referidas que os Severianos são os donos do cinema. O *trust*, iniciado pelo pai e continuado pelo filho, vai muito mais longe e é muito mais

<sup>414</sup> Rumoroso caso em nossa cinematografia. *Cine-Repórter*, São Paulo, 12 jun. 1948, p. 1.

funesto à indústria cinematográfica brasileira do que se pode pensar (VAZ, 2008, p. 111).

Segundo Luís Alberto Rocha Melo (2011), as acusações de formação de *trust* remontam aos anos 1930, mas a batalha que envolveu as denúncias contra as empresas de Severiano Ribeiro e que serão tratadas nessa etapa tem início em 1946, quando foi lançado *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946) no circuito de Severiano. Segundo o pesquisador, os protestos se iniciaram quando a Companhia Brasileira de Cinemas optou por retirar *O Ébrio* para lançar *Gilda* (Charles Vidor, 1946). Diante de fortes reclamações e protestos que chegaram a depredar alguns cinemas do grupo, houve necessidade da interferência do governo federal através da Comissão Central de Preços, CCP. Uma das regulamentações oriundas das discussões que permearam a CCP durante aquele ano foi a que impôs o tabelamento do preço dos ingressos e a reclassificação dos cinemas em quatro grupos, A, B, C e D<sup>415</sup>. Segundo Simis (2008), a divisão em grupos seguiu em conformidade com o número de pontos que cada sala recebia pelo exame de algumas características, tais como sala de espera, saídas laterais, tipos de poltrona, tipos de aparelhagem, dentre outros. Para ser classificado na categoria A, por exemplo, era requisito “ser na cidade o primeiro exibidor dos filmes que passar” (SIMIS, 2008, p. 185). A CCP também negociou um teto de 40% da renda para o locador, distribuidor, importador de filmes ou produtor, que no final das discussões, ficou fechada em 42%, pois até então as *majors* cobravam uma porcentagem de cerca de 60, 70% dos exibidores menores. No ano de 1948, devido às novas regulamentações, as distribuidoras e importadoras de filmes estrangeiros chegaram a ameaçar o Brasil com suspensão de distribuição, não renovação de contratos e interferência na aquisição de filmes virgens.

A vitória em prol das empresas nacionais deveu-se muito à força de Severiano Ribeiro, o pai, cuja influência pesou na mediação do órgão representante do governo brasileiro (MELO, 2011). A partir disso, a análise de Luís Alberto Melo (2011) e as reportagens na imprensa da época revelam duas visões no meio cinematográfico: de um lado, uma corrente mais intervencionista, que alertava o Estado sobre a pressão que as empresas norte-americanas faziam para barrar a

---

<sup>415</sup> O regime de tabelamento foi instituído pela primeira vez pela Comissão Central de Preços, órgão do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, através da Portaria nº58 de 2 de julho de 1948.

criação de uma indústria de filmes brasileiros; e, do outro, uma opinião mais liberal, que apontava o monopólio comandado por Luiz Severiano Ribeiro. A discussão iniciada em 1946 exemplifica bem o jogo de interesses que circulava no mercado cinematográfico brasileiro e que impedia a consolidação de diversas empresas e, por sua vez, o desenvolvimento da industrialização do cinema brasileiro.

Luiz Severiano Ribeiro, o pai, era proprietário da maioria das salas de cinema do Rio de Janeiro, Niterói e Petrópolis, além de já dominar as salas do norte e do nordeste há muito tempo. Desde os anos 1930 era acusado de formação de *trust*. O empresário, naquele final dos anos 1940, ainda estendia seus domínios para Belo Horizonte e Juiz de Fora, controlando, portanto, as melhores praças, com exceção de São Paulo, de domínio do grupo Serrador<sup>416</sup>. Tornou-se imbatível quando tomou conta da Companhia Brasileira de Cinemas, em 1941, passando a ter mais de 60 salas no Rio de Janeiro – as melhores, excluindo as da Metro. Segundo Melo (2018), de cerca de 2.000 salas no Brasil, o grupo de Severiano programava aproximadamente 400. Seu domínio sobre as salas de exibição atraía as distribuidoras norte-americanas, que o procuravam para formar seus circuitos de exibição, estabelecendo excelentes acordos e alimentando seu crescimento (MELO, 2018).

Luiz Severiano Ribeiro Junior, o filho, construiu carreira monopolizando a distribuição e, posteriormente, entrando para o ramo da produção. Ribeiro Junior foi adquirindo cotas da Distribuidora de Filmes do Brasil, a DFB, sociedade surgida conectada à Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e ao decreto 21.240 de 1932, que instituiu a obrigatoriedade de exibição do complemento cinematográfico. A DFB foi pensada para escoar a produção das empresas nacionais associadas e acompanhar a obrigatoriedade imposta pelo decreto. Eram membros os maiores e mais representativos nomes da produção cinematográfica nacional, como Carmen Santos e Adhemar Gonzaga, dentre outros. Severiano, principal cliente da DFB, atrasava propositalmente o pagamento para pequenos produtores, os colocando em situações difíceis, devendo

---

<sup>416</sup> Severiano Ribeiro tinha com Serrador um “pacto de honra” e não chegou a estender seus domínios para a capital paulista (MELO, 2011).

mensalidades, fazendo, assim, com que vendessem suas partes na sociedade. Adquirindo pequenas cotas, conseguiu modificar a composição da diretoria, o estatuto da DFB, alcançando a maior parte acionária da empresa em 1940 (MELO, 2011). Ele ainda teria adquirido o controle acionário de diversas pequenas distribuidoras (VAZ, 2008), incluindo a DN, Distribuidora Nacional<sup>417</sup>, na época uma das maiores empresas brasileiras no ramo, prejudicada com a separação da empresa produtora Atlântida, em 1946. Em pouco tempo, dominava as principais distribuidoras do país, formando uma cadeia para escoar o fluxo de mercado.



*Figura 43 - Da esquerda para a direita, Luiz Severiano Ribeiro e o filho, Ribeiro Junior; as três gerações, incluindo Ribeiro Neto criança; e o primeiro logotipo do grupo (VAZ, 2008).*

Antes, em 1942, em resposta ao que vinha acontecendo no mercado brasileiro, o isolamento da produção nacional (SIMIS, 2008), houve uma organização de vários pequenos produtores para criar a Cooperativa Cinematográfica Brasileira, mas Ribeiro Junior procurava enfraquecê-la, oferecendo vantagens isoladas a alguns membros e agindo contra todas as instituições classistas, que se formavam em busca de meios para defender as empresas menores.

Luís Alberto Melo (2011) aponta que, curiosamente, Severiano Ribeiro passou a mudar seu discurso, defendendo o cumprimento da obrigatoriedade do complemento cinematográfico e questionando a ausência dos longas-metragens nacionais no setor de exibição. Após adquirir o controle de boa parte das

<sup>417</sup> A Distribuidora Nacional foi criada em consonância com a produtora Sonofilmes e realizou a distribuição dos primeiros filmes da Atlântida. A criação da UCB prejudicou o balanço da empresa, pois a empresa passou a distribuir as produções da Atlântida.

distribuidoras nacionais, na sequência ele fundou a UCB, União Cinematográfica Brasileira, em 1947; sociedade que se propunha a distribuir, exhibir, importar e exportar filmes nacionais e estrangeiros (MELO, 2011). Neste período, como já foi mencionado, o governo havia voltado atenção para a exibição, aumentando a obrigatoriedade de filmes (três filmes anuais em 1946), e o empresário enxergou um momento propício para fundar sua própria distribuidora, começando do zero, após neutralizar as concorrentes, contando com a *expertise* dos principais sócios da DFB e da DN. No final dos anos 1940, sua empresa se tornou a principal distribuidora nacional (MELO, 2011). Assim, ele criou condição: para que os filmes fossem exibidos no circuito de salas Severiano Ribeiro deveriam ser distribuídos pela UCB. Passou, então, a ditar exigências e controlar cada vez mais o mercado. Segundo o biógrafo Toninho Vaz:

A UCB ficava com uma grande fatia da rentabilidade das fitas, uma vez que a sua distribuidora era uma das poucas saídas para que os filmes realmente pudessem ser vistos por um grande número de espectadores. A partilha de renda funcionava da seguinte maneira: 50 a 60% para o exibidor; outros 30% para a UCB, restando 20% para o importador ou produtor da película. Houve muita gritaria, pois não havia opções de grandes circuitos no país que suportassem um modelo industrial de produção (VAZ, 2008, p. 119).

Ainda segundo a biografia *O Rei do Cinema*, de olho nas produções e no sucesso da Atlântida Cinematográfica, companhia cinematográfica brasileira que melhor se identificava ao modelo industrial e que possuía o melhor retorno financeiro de bilheteria, Ribeiro Junior adquiriu um bom lote de ações da empresa em outubro de 1947, poucos meses após a fundação da UCB, e durante o período de desentendimentos que culminou com a saída de Moacyr Fenelon (MELO, 2018) da empresa, entrando de vez para o ramo da produção. Inicialmente, ele ingressou em um sistema de cotas em algumas produções, realizou adiantamentos de renda, até se tornar o maior acionista da Atlântida, principalmente por ter se tornado o seu grande credor, como explica Luiz Alberto Rocha Melo (2018). O grupo Severiano já produzia complementos e jornais cinematográficos desde o momento que se tornou obrigatória a sua exibição. Cada complemento era pago, por lei, o equivalente a cinco cadeiras por sessão. Severiano viu nisso mais uma oportunidade; passaram a ser responsáveis por 90% dos complementos nacionais (MELO, 2011) e a controlar também estúdio mais rentável naquele período, a Atlântida Cinematográfica. Melo (2008) ainda coloca que Severiano Ribeiro

adquiriu tamanha estrutura e força econômica no mercado que se estruturou também em outros campos, como o de laboratórios e publicidade cinematográficos, sendo “proprietário da *Cinematográfica São Luiz*, que executava trabalhos de laboratório, das *Empresa de Publicidade São Luiz*, que distribuía a maior parte dos anúncios, e a *Gráfica São Luiz*, que executava trabalhos gráficos” (SIMIS, 2008, p. 152).

Severiano conseguiu amarrar a Atlântida à distribuição da UCB, solucionando o impasse das leis de reserva de mercado promulgadas pelo Presidente Dutra em 1946 (obrigatoriedade de exibição de três filmes por ano), conseguindo cumprir, estrategicamente, a obrigatoriedade e auferir o maior lucro possível em todas as etapas, tudo dentro da legalidade, ainda que ele sempre demonstrasse publicamente ser contra a reserva de mercado (MELO, 2018). “Estava formada a primeira cadeia do cinema nacional que detinha todas as fases de produção: das filmagens à exibição, passando pela revelação e distribuição” (VAZ, 2008, p. 125).

Retornando às denúncias do *trust* cinematográfico à imprensa naqueles meses de maio e junho de 1948, Melo (2011) explica o que provocou a fúria do empresário Domingos Segreto. Proprietário do Cine São José há muitos anos, Segreto havia arrendado a sala para Luiz Severiano Ribeiro que, com outras salas do centro do Rio de Janeiro, formava um conjunto de cinemas lançadores centrais e estratégicos para oferecer aos distribuidores de filmes estrangeiros (MELO, 2011). Em 1948, com a perspectiva de alterações do mercado cinematográfico, Segreto rompeu o contrato com Severiano, que passou a articular dentro do Sindicato das Empresas Exibidoras Cinematográficas do Rio de Janeiro para fazer o empresário voltar atrás em sua decisão. Com o rompimento, Domingos iniciou as denúncias aos poderes públicos e a imprensa, acusando-o de manobrar na associação de classe e controlar quase a totalidade dos exibidores e produtores, sendo uma ameaça ao progresso da indústria cinematográfica brasileira. A reportagem *do Correio Paulistano* detalhou o depoimento de Domingos Segreto:

Os cinemas são obrigados a exibir filme determinado pelo “trust”, o que importa em desestímulo ao produtor. Declarou que o Sr. Luiz Severiano criou a União Cinematográfica Brasileira para ser ele próprio o distribuidor, recebendo 20 por cento da renda pela distribuição e 60 por cento da renda de exibição. O Sr. Luiz Severiano

ainda possui laboratório, impondo aos produtores fazer os letreiros no mesmo, sob pena da não exibição de seus filmes<sup>418</sup>.

Em outra denúncia levantada, fornecendo um exemplo prático do que acontecia, Segreto narrou o ocorrido com o filme *O Ébrio*, de Gilda de Abreu e Vicente Celestino, produzido pela Cinédia, que teria rendido 15 milhões de cruzeiros, mas os produtores teriam recebido apenas 2 milhões<sup>419</sup>.

Adhemar Gonzaga, em depoimento coletado pelo *Correio Paulistano*, afirmou que a denúncia já havia sido feita, em outro momento, quando estava na Presidência o Sr. Getúlio Vargas<sup>420</sup>. Acusou o empresário de só exibir filmes nacionais revelados em seus laboratórios e distribuídos pela sua marca. Gonzaga afirmou que quase todos os jornais cinematográficos estavam sob o controle direto de Luiz Severiano Ribeiro, sem contar que o empresário também produzia complementos exigidos pela obrigatoriedade, diminuindo ainda mais o espaço do pequeno produtor<sup>421</sup>. João Tinoco de Freitas, representante da Cooperativa Cinematográfica Brasileira, declarou para a subcomissão que a Cooperativa não conseguia distribuir as películas de seus associados, a maioria pequenos produtores, sobretudo de jornais cinematográficos, porque Ribeiro Junior não consentia, sendo a Cooperativa obrigada a encontrar outros pontos do território nacional. Disse ainda que, por um tempo, fora possível a exibição no Pathé e nas salas da Metro, mas logo essas deixaram de projetar por imposição do empresário. Melo Barreto, chefe do Serviço de Censura, também endossou as declarações, expondo para a subcomissão as técnicas operadas por Severiano Ribeiro, ainda segundo reportagens do *Correio Paulistano*<sup>422</sup>. O periódico seguiu afirmando que o Presidente Eurico Gaspar Dutra tinha grande interesse em esclarecer os fatos, recebendo políticos para tratar do tema. O próprio governo teria sido vítima do *trust*, segundo o jornal, pois os filmes do DIP foram distribuídos pelo empresário acusado.

---

<sup>418</sup> O inquérito sobre o *trust* cinematográfico. *Correio Paulistano*, São Paulo, 10 jun. 1948, p. 12.

<sup>419</sup> O inquérito sobre o *trust* cinematográfico. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 jun. 1948, p. 12.

<sup>420</sup> Novos detalhes sobre o *trust* cinematográfico. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 jun. 1948, p. 4.

<sup>421</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1948, p6.

<sup>422</sup> O inquérito sobre o *trust* cinematográfico. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 jun. 1948, p. 12.



Israel Souto denunciou, segundo matéria do *Diário da Noite*<sup>423</sup>, que Severiano utilizava algumas estratégias como segurar o lançamento de filmes nacionais, retendo a distribuição dos lucros por longo tempo, burlando a obrigatoriedade dos curtas-metragens, produzindo seus filmes e vendendo a um preço muito inferior, quebrando pequenos produtores como Alexandre Wulfes, outra testemunha do *trust* que alegou à subcomissão estar vendendo suas máquinas para sair da asfixia econômica em que se encontrava.

As reportagens que acompanharam o trabalho da subcomissão são muitas, a maioria endossou fatos repetidos. De diferente se destaca o *Correio Paulistano*, que afirmou que o *trust* teria solicitado a empresa *Kodak* a venda de grandes lotes de negativos e positivos para o grupo de modo a monopolizar os produtos, que ficavam retidos nos depósitos de Severiano<sup>424</sup>. *O Jornal* afirmou que os produtores que tivessem seus filmes distribuídos pela UCB eram obrigados a fazer revelação e copiagem nos laboratórios de Severiano Ribeiro<sup>425</sup>. E, por fim, para *Diário da Noite*, Domingos Segreto e Carmen Santos alegaram que o poder de Severiano Ribeiro também atingia a publicidade na imprensa e que o empresário teria colaboradores nos jornais e nas agências americanas<sup>426</sup>.

O *Correio Paulistano* noticiou que o Sr. Antonio Carvalhal, presidente da subcomissão da Comissão Central de Preços<sup>427</sup>, afirmou que todos os depoimentos confirmaram a denúncia iniciada por Segreto. Afirmou também ao jornal que os trabalhos iriam indicar ao governo medidas para combater o *trust*, como o tabelamento dos cinemas, a fim de garantir a integridade dos consumidores e da indústria cinematográfica brasileira. Em *Diário da Noite*, Carvalhal falou da quantidade de depoimentos, todos unânimes, que a subcomissão recebeu, e como os trabalhos caminhavam para condenar a atuação do monopólio, pedindo a

---

<sup>423</sup> Um ex-diretor do DIP acusa o trust cinematográfico. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1948, s/p, op cit. MELO, 2011, p. 145.

<sup>424</sup> O inquérito sobre o trust cinematográfico. **Correio Paulistano**, São Paulo, 23 jun. 1948, p. 12.

<sup>425</sup> **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10 jul, 1948, p.6.

<sup>426</sup> Documentos sensacionais contra o trust do cinema. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1948.

<sup>427</sup> O Inquérito sobre o “trust” cinematográfico. **Correio Paulistano**, São Paulo, 09 jun. 1948. p. 3

intervenção do governo no mercado de filmes e a atenção do Congresso para garantir o que rege a Constituição, vetando o monopólio<sup>428</sup>.

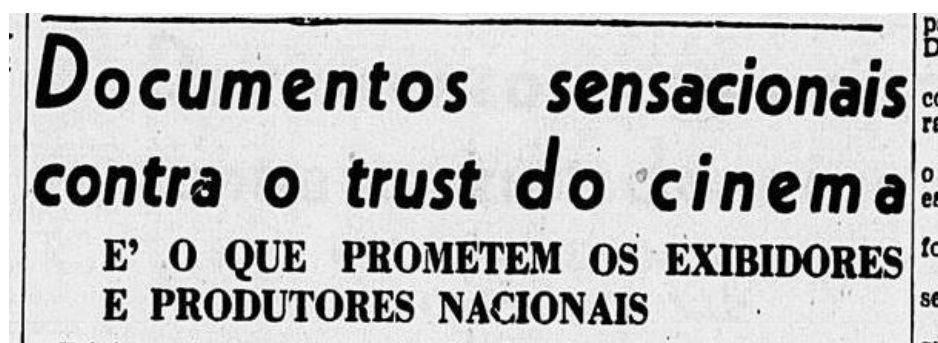


Figura 44 - Diário da noite, 10 jun. 1948, p. 10

A novidade em torno das denúncias de 1948 era o aparecimento da União Cinematográfica Brasileira, constituída em 1947 por Severiano Ribeiro Junior, empresa distribuidora de filmes brasileiros, curtos e longos, e de filmes estrangeiros. Melo (2011) explica que a UCB se tornou a “espinha dorsal” do *trust*, pois cobrava do produtor para distribuir o filme nos cinemas que não pertenciam a Severiano, mas dele dependiam, cobrando 20 a 30%. Os cinemas que exibiam esses filmes pagavam a Severiano cerca de 50% da receita arrecadada, e o saldo era repartido entre o produtor e o dono do cinema. Assim, Severiano recebia 70% da renda.

Em reportagem de Robério Julio, publicada em *O Jornal* de 09 de julho de 1948<sup>429</sup>, o destaque ficou por conta do depoimento de Carmen Santos, que narrou como *Inconfidência Mineira* teria sido prejudicado pelo *trust*. Detalhadamente, ela contou que havia fechado negociação verbalmente com a Metro-Goldwyn-Mayer para o lançamento do filme, procurando garantir as melhores condições de imagem e som para a tão aguardada obra. Segundo ela, o gerente da MGM do Brasil assistiu ao filme, gostou e concordou em exibi-lo, pedindo a produtora que enviasse uma carta à sede da empresa nos EUA, o que foi feito. Posteriormente, Carmen alegou ter sido procurada por conhecidos que se apresentaram como intermediários de Severiano Ribeiro, e que estes lhe propuseram um acordo para a distribuição e

<sup>428</sup> Documentos sensacionais contra o trust do cinema. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 jun. 1948

<sup>429</sup> Absorvente e implacável o *trust* brasileiro de cinemas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1948, p. 6, 9.

exibição do filme, chamando a atenção para a quantidade de salas e poder de publicidade que teria o longa-metragem se fosse distribuído por Severiano, mas Carmen não quis romper com a palavra dada a Metro. Os emissários lhe mostraram uma estimativa de renda para o filme e a distribuição dos lucros: o exibidor ficaria com 50% e a taxa de distribuição seria de 20%, no Rio de Janeiro, e de 30% nas demais localidades. Já tendo o acordo com a empresa norte-americana, Carmen recusou a proposta, que também não lhe parecia vantajosa pela porcentagem considerada abusiva.

Tempos depois, Carmen ficou sabendo, por intermédio de um cinegrafista da Metro, do desinteresse da companhia pelo seu filme, confirmando o rompimento da negociação com a empresa. Ela chegou mesmo a lançar uma suspeita sobre reportagens feitas por um colunista cinematográfico não nomeado, e que a teriam colocado numa situação de hostilidade e desconfiança em relação à Metro, mas não foi possível ter certeza sobre tal acusação. Um indício poderia ser uma matéria de *O Cruzeiro*, de 25 outubro de 1947, assinada pelo pseudônimo Operador, que ofereceu a Carmen um conselho, alertando-a que a empresa estadunidense esfolava o produtor brasileiro em benefício próprio e, portanto, ela deveria tomar cuidado em fazer negócios com a MGM<sup>430</sup>. A produtora passou a acusar Severiano Ribeiro de tê-la boicotado, pois a empresa norte-americana dependia do circuito do empresário.

Luís Alberto Rocha Melo (2011) explica que Severiano Ribeiro negociava uma troca de exclusividade através da UCB. Ele cobrava exclusividade de exibição de seus complementos em troca de ceder espaço na sua enorme rede de cinemas aos longas-metragens. Além disso, oferecia os complementos a um preço muito abaixo da tarifa de locação imposta por lei, prejudicando os produtores menores. Como a Metro não possuía salas de segunda linha para garantir a continuidade de suas películas, cedia a esse tipo de pressão, pois cumpria a obrigatoriedade do complemento e garantia mais salas e mais tempo para seus filmes. A reportagem ainda afirmou que a Metro iria anunciar a exibição do filme *Asas do Brasil*, da

---

<sup>430</sup> O Engodo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 25 out. 1947, p. 27-28.

Atlântida, dirigido por Moacyr Fenelon, distribuído pela UCB, o que depois acabou não se confirmando.

**ABSORVENTE E IMPLACAVEL O TRUST BRASILEIRO DE CINEMAS**

**História de uma ofensiva ou a sabotagem organizada contra o filme "Inconfidência"**

Reportagem de Roberto Juízo  
(Primeiro de uma série)




Quando o sr. Domingos Negro denunciou o sr. Luiz Severiano Ribeiro à Comissão Central de Fisco, como organizador de um "trust" cinematográfico, a notícia do público ficou surpreendida com as informações então divulgadas sobre o poderio econômico e a ação monopolista do colosso brasileiro do cinema. São aqueles que, no entanto, não constituiam surpresa para as pessoas que estão diretas ou indiretamente ligadas aos diferentes setores da cinematografia nacional. Há muito eles vêm suportando a sua interferência esvaziadora.

Denúncia contra ela o sr. Antonio Cavalcanti, presidente da comissão de inquérito constituída para apurar a denúncia do sr. Domingos Negro, que se dá a seu compatriota chegando a um resultado positivo sobre a existência do "trust", não indica ao presidente do C. F. P. as medidas tendentes a frustrá-lo, bem que isso significa ignorar a honestidade e competência da comissão, permitindo divulgar a eficácia dessas providências, caso viessem a ser apontadas. O sr. Luiz Severiano Ribeiro é um homem de negócios experientado e sagaz. Ele não permitirá que mais duma de medidas constantes de uma política do C. F. P. debata o seu próprio monopólio.

**O CASO DA "INCONFIDÊNCIA MINEIRA"**

Antes de nos atermos ao estudo da política organizadora esvaziadora, distribuidora e produtora do sr. Severiano Ribeiro, vamos comentar o caso concreto que prova a existência do "trust" e os seus efeitos nocivos sobre o cinema brasileiro.

Não vamos revelar fatos inéditos. O povo já sabe o que se passa nos bastidores do cinema nacional. Mas, até hoje nenhum dos jornais tem sido capaz de expor, não permitindo, desde mesmo uma visão completa de quando. Por outro lado, os departamentos gerenciais do C. F. P. até hoje não estão sendo cercados do maior sigilo. Por isso procuramos as pessoas que podem nos fornecer as mais simples informações. Algumas das quais já se manifestaram sobre o assunto, mas de maneira superficial.

A nossa primeira entrevista foi com Carmen Santos, que, espontaneamente, pôde fornecer-nos a sua opinião em detalhes a respeito do "trust".

Carmen Santos é uma das "pioneiras" da nossa cinematografia. Ela começou quando aos dez anos de idade, aprendendo, teatralmente e publico. Desde moça tem dedicado toda a sua inteligência e capacidade realizadora a esse empreendimento difícil e inglorio.

Instintivamente de ter gravado em um disco as suas palavras. Ela fala com espontaneidade, inocência. A sua natureza é viva, calorosa e inteligente.

Quando dois anos Carmen Santos se dispôs a exhibir a "Inconfidência Mineira" — uma das mais lindas produções aqui realizadas e cuja filmagem fora paralisada oito anos atrás — pretendeu fazer o lançamento nos cinemas "Metro", que, pela qualidade de sua arquitetura de projeto e de som, poderiam proporcionar ao seu filme uma melhor apresentação.

Desobedecendo os primeiros entendimentos e as consequências "oficiais" com o dono especial, depois do filme e concordado em exibição, o ajuste ficou acertado e a Brasil Vita Filme deveria apresentar o filme nos cinemas como uma carta-propriedade. Após formalidade, estreitaram. A carta foi enviada.

Desde o início dos "cineas de Carmen" — na realidade estreitos dissimulados do sr. Severiano Ribeiro — ela, a sua casa visitada a conversa, naturalmente, recaiu sobre a "Inconfidência".

**MANOBRAS DE "AMIGOS"**

Como estranho entre amigos, a revista falou com a francesa que lhe é característica, de sua intenção de lançar a fita nos cinemas "Metro". Interrogava-se em que sua obra se apresentaria aos olhos do público com a melhor apresentação técnica possível. E revelou já ter iniciado o cinematográfico da "Inconfidência".

A sua altura, os dois "amigos" estreitaram, então, com sua manobra "tática", tentaram persuadir a conhecida produtora a entregar o filme ao sr. Severiano Ribeiro.

Carmen explicou que você não vai fazer bom negócio. A "Inconfidência" poderia ser lançada em grande estilo no "cinema" do Severiano. Outro dia, ocasionalmente, em conversa conosco, ele se mostrou interessado em exhibir a sua fita. Afirmou que ela seria apresentada em nove cinemas no mesmo dia e utilizaria uma ampla publicidade para que ficasse em cartaz durante duas semanas. E a grande pergunta: "mas você não acha?"

**SEVERIANO FICARIA COM A PARTE DE LEAO**

A estreia de "Fátia dos meus amores", recebeu logo o alarido daquela instauradora instauradora. Lembrou que já havia se comprometido com o "Metro" e não queria falar a palavra empreitada. Naturalmente, como quem não quer o seu alarido e não dando boas respostas durante o lançamento, os dois "amigos" insistiram. Em uma semana a fita poderia render somente aqui no Rio cerca de um milhão e duzentos mil reais.

Cocli, de 1.ª pag. de 2.ª seção

Um cena do filme "Inconfidência Mineira", uma realização bastante a de boa qualidade, exibindo o filme de Tardent, em

Figura 45 - O Jornal, 09 jul. 1948.

A longa reportagem seguiu detalhando que, após o rompimento com a Metro, houve nova investida de Severiano, mas Carmen entregou o seu filme para o circuito de Vital Ramos de Castro, no Rio de Janeiro. Milton Rodrigues<sup>431</sup>, em contrato com a Brasil Vita Filme, ficou encarregado de negociar o filme em São Paulo e Belo Horizonte. Em São Paulo, o acordo foi fechado com o Sr. Julio Lorenti, do circuito Serrador<sup>432</sup>, sem maiores problemas, mas em Belo Horizonte Severiano já estava associado ao maior exibidor local e Milton conseguiu apenas um circuito menor, com três cinemas. O exibidor maior chegou a voltar atrás da negociação, propondo novas porcentagens, mas Carmen não cedeu mais. No Rio de Janeiro, por intermédio de Milton Rodrigues, Severiano tentou mais uma vez conseguir a fita, mas não houve acordo devido às porcentagens fixadas. Foi então que Severiano seguiu o lançamento de *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947) para fazê-lo junto de *Inconfidência*. A reportagem ainda citou a retirada dos cartazes de *Inconfidência* da cidade e a substituição pelos cartazes de *Asas*.

<sup>431</sup> Diretor, roteirista, produtor, trabalhou para a Cinédia e para a Brasil Vita Filme. Na Cinédia trabalhou em filmes como roteirista de *Pureza* (1941), *O dia é nosso* (1941) e como roteirista e diretor de *Alma e corpo de uma raça* (1938), *Caminho do céu* (1943), tendo também realizado diversos complementos. Em 1946 realizou o filme *Cem garotas e um capote* (1946), utilizando o dinheiro do setor de exibição, em parceria com Vital Ramos de Castro (MELO, 2011).

<sup>432</sup> Francisco Serrador faleceu em 1941, mas os negócios continuaram em andamento com seus sócios e os herdeiros.

Na *Cine-Repórter* de 29 maio de 1948, há uma lista de filmes lançados em abril de 1948, com suas respectivas empresas distribuidoras. *Inconfidência Mineira*, a distribuidora consta como diversas, evidenciando as barreiras que Carmen enfrentou com a distribuição do seu filme. Acredita-se que, em cada cidade, Carmen procurou fechar algum acordo de distribuição para o filme, após o desentendimento com Severiano Ribeiro. Carmen tentou fazer o lançamento do seu filme com as melhores condições possíveis, garantindo algumas das melhores salas das cidades que não pertencessem ao circuito Severiano Ribeiro, conseguindo um alcance mediano da obra em alguns Estados e cidades, com uma boa circulação no país na semana de lançamento. Infelizmente, o filme enfrentou muitos obstáculos, deve ter feito pouco público e provavelmente enfrentou forte concorrência, pois foram encontradas pouquíssimas sessões em lugares bem dispersos após a primeira semana de exibição.

Celso Oliveira (2016) reforça a importância da circulação e da distribuição para a compreensão do contexto o qual o filme está inserido. Quando levantamos as informações sobre a distribuição de *Inconfidência Mineira*, conseguimos compreender melhor as escolhas feitas pela produtora e o funcionamento do mercado no Brasil, criando condições para entender o circuito de exibição do filme. Com os dados sobre o lançamento da obra, a pesquisa buscou, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, mapear as principais salas de exibição pelas quais o filme passou. Chamou a atenção a matéria publicada pelo *Jornal dos Sports*, de 14 de abril de 1948: “Deixa grande ansiedade em todas as plateias pela estreia de *Inconfidência Mineira* que será lançada ao mesmo tempo em cerca de vinte cinemas, no Rio, em São Paulo e em Minas e que vai marcar o início de uma nova era na produção cinematográfica nacional<sup>433</sup>”. A partir disso, destacaremos as salas, primeiramente no Rio de Janeiro, e, numa segunda etapa, trabalharemos as demais salas e exibições que ocorreram em outras cidades e Estados a partir do que foi encontrado no acervo digitalizado da Biblioteca Nacional.

Talitha Ferraz (2017) discute o quanto a triangulação equipamentos cinematográficos de exibição, programação dos cinemas e experiências das

---

<sup>433</sup> Terá grande significação a estreia de *Inconfidência Mineira*. **Jornal dos Sports**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1948, p. 2.

audiências são importantes para a História e pouco foram contempladas nos estudos sobre cinema que, quase sempre, privilegiaram o texto fílmico. No caso desta pesquisa, em que só há pequenos trechos do filme, se fez necessário procurar olhares diversos para resgatar a trajetória da obra naquele contexto dos anos 1940. Com o enorme auxílio da imprensa, a proposta irá lançar um olhar sobre as salas de cinema pelas quais *Inconfidência Mineira* foi exibido e as nuances que permearam essa relação. Mapear, dentro das possibilidades, as condições materiais de exibição, trará indícios da forma como o filme foi oferecido ao público. Os equipamentos e circuitos que absorveram a histórica película irão complementar, mais à frente, algumas questões colocadas pela crítica, o mais próximo possível de acessar a opinião do público a respeito do filme. A proposta a partir de agora é fazer um breve panorama acerca das características dos circuitos, procurando construir algumas hipóteses com as informações colhidas, importantes para o entendimento sobre a recepção da obra pelo público e pela crítica. Para essa investigação, destaca-se a importância do pioneiro trabalho de Alice Gonzaga, *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro* (1996).

### 3.1.2 O circuito exibidor no Rio de Janeiro

Em meio aos diversos impasses que permearam a distribuição e exibição de *Inconfidência Mineira* e às denúncias dos boicotes que teria sofrido, Carmen Santos finalmente encontrou um circuito para exibir seu filme, no ano de 1948, conforme notícia do *Diário de Notícias*, de 14 de abril de 1948. Seria o circuito de Vital Ramos de Castro<sup>434</sup>, cineasta e empresário do ramo cinematográfico, proprietário do Circuito Independente Vital Ramos de Castro, conhecido como “Linha do Plaza”, que chegou a ter 20 salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro,

---

<sup>434</sup> Nascido em 29 de maio de 1879 em Areias, interior de São Paulo, foi comerciante em sua cidade natal. Acredita-se que tenha chegado à capital na virada do século, passando a vender *bijouteries* na região da rua do Ouvidor e, somente anos depois, tenha passado para o ramo cinematográfico, quando adquiriu o Cinematógrafo Popular, inaugurado em 1908. Tinha fama de poupador, investindo sempre com o máximo de economia. Quando reformou suas salas, as obras aconteciam de madrugada para poder continuar funcionando durante o dia. A fama de “poeiras” para seus cinemas vem desse fato.

sendo concorrente direto do poderoso circuito de Severiano Ribeiro<sup>435</sup>. Castro adquiriu seu primeiro cinema em 1908, o Cinematógrafo Popular, e iniciou a montagem de um circuito com salas de cinema populares, de ingressos mais baratos, conhecido como “Poeiras” (GONZAGA, 1996). Nos anos 1920, o empresário adquiriu algumas salas existentes na cidade, iniciando adaptações a essas, estruturando a empresa familiar denominada Agencia Cinematographica Popular. Privilegiou casas em Copacabana e no Passeio Público. Com a construção do Cine Plaza, carro chefe da empresa, em 1936, Ramos de Castro entraria para a cadeia dos grandes cinemas, com uma sala lançadora, que atendia a um público mais requintado, abrindo espaço para se tornar um dos maiores e melhores circuitos independentes de cinema no Rio de Janeiro<sup>436</sup>: “A estreia de *Inconfidência Mineira*, marcada para 22 de abril de 1948, no circuito exibidor da empresa Vital Ramos de Castro, nos nove cinemas encabeçados pelo Plaza, representa sem dúvida um acontecimento na história do filme nacional”<sup>437</sup>.



Figura 46 - *Jornal dos Sports*, 22 abr. 1948, p. 2.

*Inconfidência Mineira* é então anunciado com lançamento no Rio de Janeiro em nove salas de cinema do Circuito V. R. de Castro: Plaza, Parisiense, Astoria, Olinda, Ritz, Star, República, Primor e Mascote. Chama a atenção os cinco horários destinados ao filme: 14h, 16h, 18h, 20h e 22h, conforme o anúncio.

<sup>435</sup> Wikipedia. Vital Ramos de Castro. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vital\\_Ramos\\_de\\_Castro](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vital_Ramos_de_Castro). Acesso em 07 abr. 2019.

<sup>436</sup> Ibidem

<sup>437</sup> *Jornal do Commercio*. 15 abr. 1948, p. 20.

Pode-se encontrar notas sobre as nove salas até o dia 28 do mesmo mês, completando uma semana em cartaz, permanecendo posteriormente algumas exhibições isoladas, variando para outras salas do mesmo circuito. O programa do circuito, abaixo, anuncia o circuito, destacando as duas grandes estrelas do filme, Carmen Santos e Rodolfo Mayer, além de contar com pequenas ilustrações de cenas que revelam a força da ambientação e o volumoso elenco.



Figura 47-Programa do filme, frente. Acervo do CEDOC/Funarte



Figura 48 - Figura 52 - Programa do filme, verso. Acervo do CEDOC/Funarte



Seguindo a ordem de data de inauguração, o Parisiense, o mais antigo do circuito, foi inaugurado em 10 de agosto de 1907 como Grande Cinematógrafo Parisiense, a sala mais antiga do Rio de Janeiro em funcionamento no período, localizado na então Avenida Central, posteriormente Avenida Rio Branco. O espaço passou por inúmeros proprietários até ser adquirido por Ramos de Castro, em 1927, quando foi reformado, sendo reinaugurado em 1930, com 880 lugares (GONZAGA, 1996). O cinema é oriundo de um *boom* de construções de cinemas na Avenida Central na primeira década do século XX, e era considerada uma sala mais popular, com pouco requinte, localizada do lado da calçada frequentado pela parcela mais pobre da população – o lado mais quente devido à posição do sol, como conta Alice Gonzaga (1996). Interessante destacar que, na resolução do Governo Federal de 1948, quando a Comissão de Preços e Valores passou a ter a atribuição de interferir no preço dos ingressos dos cinemas, o Parisiense estaria elencado ao lado dos cinemas de primeira linha, do grupo A, ao lado de cinemas lançadores e *movie palaces*, aqueles que poderiam praticar os preços mais altos do mercado, que iam de Cr\$8,40 para lançamentos a Cr\$7,20 para as demais exhibições (SOUSA, 2013). Contraditoriamente, em coluna publicada na revista *A Cena Muda*, um colunista denominado Van Jada afirmou que o Parisiense era conhecido como uma “boite do sacrifício<sup>438</sup>”. Atualmente o prédio abriga o Teatro Glauce Rocha, na avenida Rio Branco, 179.



Figura 49 - Cine Parisiense em diferentes momentos. Da esquerda para a direita: 1) Antigo Parisiense, hoje Teatro Glauce Rocha, s/d. Autor desconhecido; 2) Cinema Parisiense a esquerda, Cinema Central a direita, na antiga av. Central. Filme Cultura, ago. 1986; 3) Cinema Parisiense, aproximadamente anos 1930. Autor desconhecido.

<sup>438</sup> *A Cena Muda*, 25 jan. 1949, p. 8.

Alice Gonzaga (1996) conta que Vital Ramos de Castro tinha como estratégia de expansão, assim como outros empresários da exibição, comprar antigas salas populares e reformá-las, incorporando mais cinemas ao seu circuito<sup>439</sup>. Segundo a autora, com as mudanças técnicas pelas quais o cinema vinha passando, os proprietários das salas menores não tinham condições de arcar com as reformas e adaptações, optando por vendê-las aos comerciantes maiores. Primeiramente Vital realizava apenas alguns “enfeites” na sala, às vezes adaptações para o filme sonoro para, só posteriormente, já capitalizado, e tendo conquistado um cinema lançador para competir com os circuitos maiores, realizar melhorias no conforto e decoração em suas salas do centro, constituindo um patrimônio mais adequado aos anseios do público, principalmente o de classe média-alta.

Na sequência temporal, Ramos de Castro adquiriu o Cinema Mascote, na Rua Arquias Cordeiro, 232, no bairro do Méier, rua importante para o bairro por ser paralela a linha do trem e ter outros cinemas ao redor. A sala, fundada em 19 de outubro de 1909, pela empresa Daniel Carvalhaes & Sampaio, foi vendida em 1914 e reinaugurada por Castro em 1937, passando a ter 1.060 lugares. Foi fechado nos anos 1970 e o prédio demolido (GONZAGA, 1996). Provavelmente o Mascote entrava na categoria D, definida pela Comissão de Preços e Valores, grupo com um enorme número de cinemas na cidade, com valores de Cr\$4,80 e Cr\$3,30.

---

<sup>439</sup> Estratégia usada por outros empresários como Severiano Ribeiro e Vivaldi Leite Ribeiro. Para mais informações, consultar Gonzaga (1996).

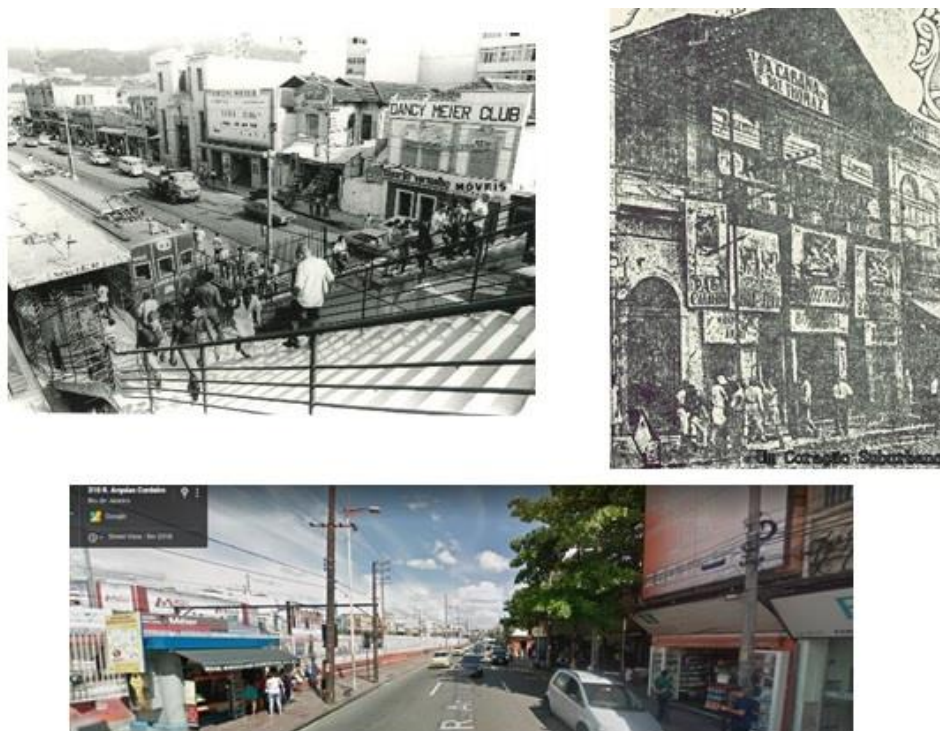


Figura 50 - O Mascote em diferentes momentos. 1) Região do Méier próxima da localização do cinema, s/d. Autor desconhecido; 2) Cine Mascote, aproximadamente anos 1910. Autor desconhecido; 3) Foto atual da região. Google street view, 2020.

Inaugurado em 29 de maio de 1916, o Cine Primor, localizado na Avenida Passos, 119, região central da cidade, pertencia à Empresa Celestino Abreu, sendo adquirido por Ramos de Castro em 1921, reformado, seguindo a estratégia de ampliar seu circuito adquirindo e melhorando salas já existentes. O cinema foi reinaugurado em 14 de dezembro de 1938, com 1.704 lugares (GONZAGA, 1992), uma nova fachada inspirada na *art déco*, com linhas mais retas e estruturas arredondadas, e um destacado letreiro com o nome do cinema (SOUSA, 2013). Ainda assim, o público frequentador era o de baixa renda, de trabalhadores da região da Central do Brasil, localizada próxima ao endereço do cinema (SOUSA, 2013). O Governo Federal, em sua tabela de preços, classificou o Primor no Grupo C, com preços que de Cr\$6,00 e Cr\$4,80.



Figura 51 - Cine Primor, a esquerda, 1942. Acervo AGCRJ. A direita, região onde era sua localização. Google street view, 2020.

Com uma história semelhante a maioria das salas do Circuito V. R. de Castro, o Cine República, fundado em 20 de julho de 1916 como Teatro República pela empresa Oliveira Marques, era localizado na Avenida Gomes Freire, 82, Centro, tendo, inicialmente, 2.756 lugares divididos em camarotes, frisas, cadeiras de primeira classe, cadeiras de segunda classe, galerias e lugares em pé. Foi adquirido por Ramos de Castro em 1945, passando por adaptações que resultaram numa sala de 1.749 lugares (GONZAGA, 1996) e o transformaram num cinema grande e bem cuidado, um dos melhores deste exibidor (SOUSA, 2013). Na tabela de preços de 1948, o República ficou classificado no Grupo C, contrariando as expectativas e investimentos do exibidor. Em 25 de abril de 1948, o *Jornal dos Sports* anunciou que *Inconfidência Mineira* (1948) estaria na tela do República às 14h, enquanto no palco a programação era de show com “Rola-Rola”, Miss Dolly e outros artistas, às 16h e 21h, fornecendo uma pequena amostra da estrutura e programação da casa. Após o fechamento do cinema, nos anos 1960, o prédio foi reformado, descaracterizado, e passou a abrigar o Centro Nacional de Televisão Educativa, nos anos 1970; hoje TV Brasil, com endereço modificado para Rua Gomes Freire, 474.



*Figura 52 - A esquerda, o Cine-Teatro República, aproximadamente anos 1920. Acervo Biblioteca Nacional. A direito, o prédio do República, completamente modificado, funcionando a TV Brasil. Google street view, 2020.*

Finalmente, em 1936, Ramos de Castro construiu o seu próprio cinema, uma sala lançadora de primeira linha para disputar com os maiores *movie palaces* do Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996). Em 20 de maio inaugurou o Cine Teatro Plaza, na Rua do Passeio, n. 78, lugar privilegiado da Cinelândia Carioca. Em estilo *art déco*, contendo 1.180 lugares, sem refrigeração inicialmente, o prédio também abrigava seu escritório e apartamentos residenciais nos andares de cima (GONZAGA, 1996), onde ele procurou uma espécie de garantia do investimento. Na época, Ramos de Castro conseguiria a exclusividade dos filmes produzidos pela *RKO* (GONZAGA, 1996). Após algumas décadas abandonado e em ruínas, o prédio foi restaurado e hoje funciona BVEP Negri Plaza, um prédio destinado ao uso comercial e empresarial<sup>440</sup> e que preservou a fachada original do antigo cinema.

<sup>440</sup> Edifício do Cine Plaza renasce na Cinelândia. Disponível em: <http://envolverde.cartacapital.com.br/edificio-cine-plaza-renasce-na-cinelandia/>. Acesso em 07 abr. 2019.

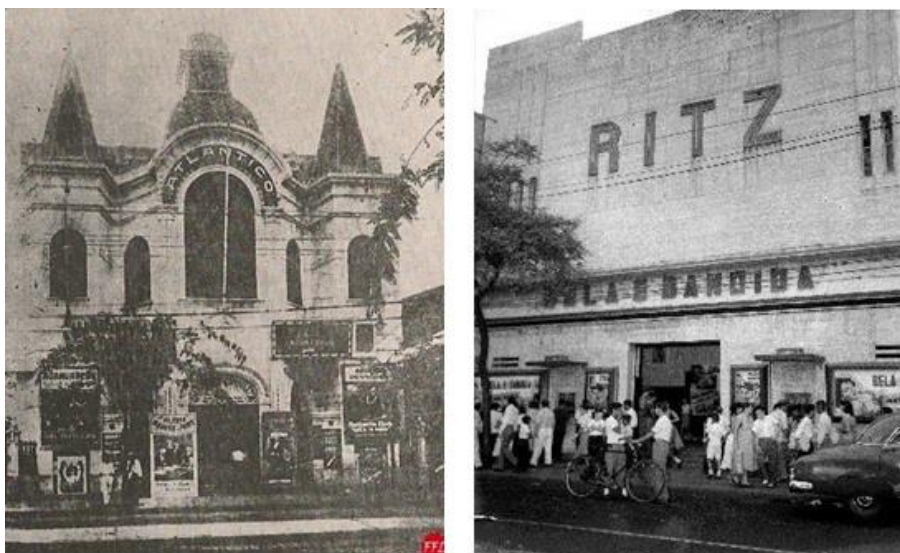


*Figura 53 - Cine Plaza, anos 1950, autor desconhecido. Na sequência a atual fachada restaurada, autor desconhecido.*

Expandindo seus empreendimentos para bairros da Zona Sul, área mais nobre da cidade, o circuito adaptou e reinaugurou o Cine Ritz, em 05 de dezembro de 1938, novamente com a fachada transformada, indicando a adequação aos novos tempos. O cinema, situado na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 580, antes denominado Cinema Atlântico, possuía aproximadamente 961 lugares e tinha sido elencado no grupo C pela Comissão de Preços e Valores (GONZAGA, 1996), sendo um dos mais antigos “poeiras” da Zona Sul. O prédio foi demolido nos anos 1950<sup>441</sup>, dando lugar a um edifício comercial que ainda conserva o nome do cinema.

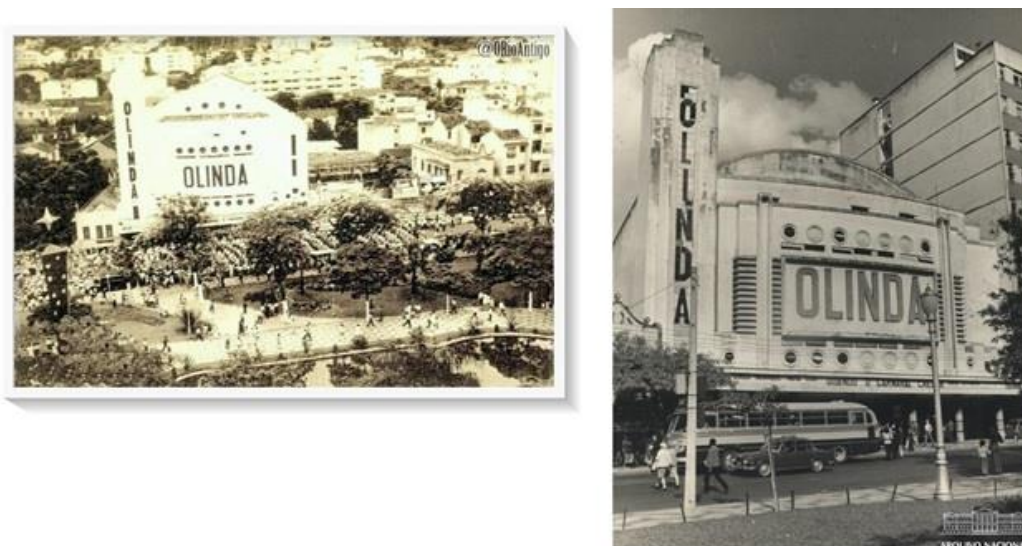
---

<sup>441</sup> Blog Cinema é magia. Disponível em: <https://cinemagia.wordpress.com/2013/10/22/cinemas-antigos-ritz-copacabana-rj/>. Acesso em 07 abr. 2019.



*Figura 54 - A esquerda, Antigo Cinema Atlântico, autoria desconhecida. A direita, O Ritz nos anos 1950. Autor desconhecido.*

Na sequência temporal, o Circuito inaugurou o seu mais suntuoso empreendimento: o Cine Teatro Olinda, localizado na praça Saenz Peña, n. 61, no bairro da Tijuca, com o grandioso número de 3.500 lugares, carregando consigo o título de maior cinema da história do Rio de Janeiro (GONZAGA, 1996). Foi inaugurado por V. R. de Castro em 23 de setembro de 1940 e, em sua fachada, traços de *art déco* semelhantes aos irmãos Ritz e Primor, mas com uma grande torre vertical que destacava o nome do cinema na paisagem urbana do bairro, localizado numa importante praça da região (SOUSA, 2013). Na tabela de preços da Comissão Central de Preços o cinema estava no grupo B, certamente por estar localizado em bairro, com valores de Cr\$7,20 e Cr\$6,00. O prédio foi demolido em 1972, dando lugar a um shopping center, tamanha sua grandiosidade (SOUSA, 2013).



*Figura 55 - A esquerda, Olinda e a Praça Saenz Peña, s/d. Autoria desconhecida. A direita, o Olinda, anos 1970. Acervo Arquivo Nacional.*

Dois anos depois, a empresa iria inaugurar mais uma sala na zona sul carioca, no bairro de Ipanema, o Cinema Astoria, em 02 de março de 1942, localizado na Rua Visconde de Pirajá, 595, com o expressivo número de 2.147 lugares, um dos maiores da zona sul, elencado no grupo B na tabela de preços do Governo Federal. A grandiosa sala, anos depois, viraria uma referência para projeções em bitola 70mm, passando por mudança de nome, conforme a aquisição da sala por outros proprietários<sup>442</sup> (GONZAGA, 1996). O prédio do cinema foi demolido nos anos 1970, dando lugar a um prédio comercial.



*Figura 56 - A esquerda, prédio do Astoria ocupado pela TV Excelsior, final dos anos 1960. Autoria desconhecida. A direita, o Astoria, anos 1950. Autoria desconhecida.*

<sup>442</sup> A sala passaria a se chamar Super Bruni 70, após a compra pelo exibidor Lívio Bruni.



Por fim, o Circuito V. R. de Castro inaugurou o Cinema Star, em 06 de outubro de 1944, localizado na Rua Voluntários da Pátria, 35, bairro de Botafogo, onde hoje funciona o multiplex Estação Net Rio. A sala continha 1.402 lugares e se somava à expansão de cinemas na zona sul carioca, apesar do exibidor já se mostrar financeiramente enfraquecido nesse período (GONZAGA, 1996). A sala, considerada uma das melhores do bairro, estava entre um cinema de médio e de grande porte.



*Figura 57 - A esquerda, o Star, final dos anos 1950. Autoria desconhecida. A direita, a atual fachada do Estação Net Rio. Google street view, 2020*

Nota-se que Vital Ramos de Castro foi expandindo do final dos anos 1920 ao começo dos anos 1940, constituindo um circuito independente, aproveitando o crescimento do mercado cinematográfico, adequando as salas às transformações do cinema, ou seja, à exibição em massa, às novas técnicas, como as que vieram com os filmes sonoros. Some-se a isso um aburguesamento do público, que foi ficando cada vez mais exigente em relação ao conforto da sala (GONZAGA, 1996), bem como a existência de um comércio concorrente que fez os empresários buscarem pelos melhores pontos, por melhorias dos aparelhos, projeção, luz, som, refrigeração e outros diferenciais, expandindo o circuito de forma que tivessem salas que atendessem a todos os gostos e classes, chegando às diversas regiões da cidade, conforme podemos verificar nos mapas abaixo<sup>443</sup>:

---

<sup>443</sup> Ver também Anexo III.

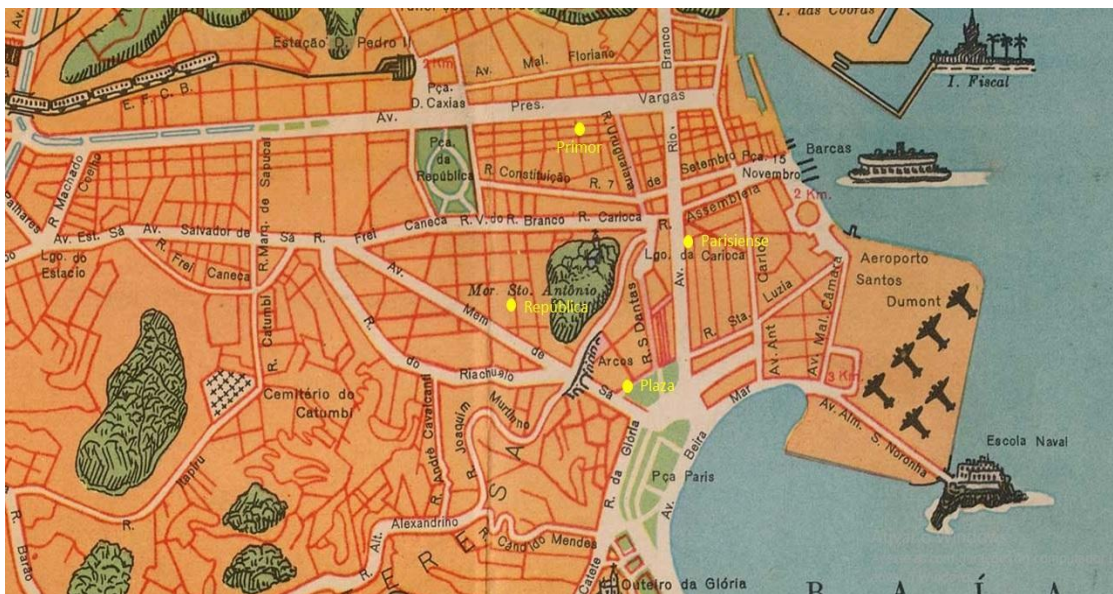


Figura 58 - Localização das quatro salas no centro do Rio de Janeiro. Mapa Turístico produzido em 1951 pelo Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros.

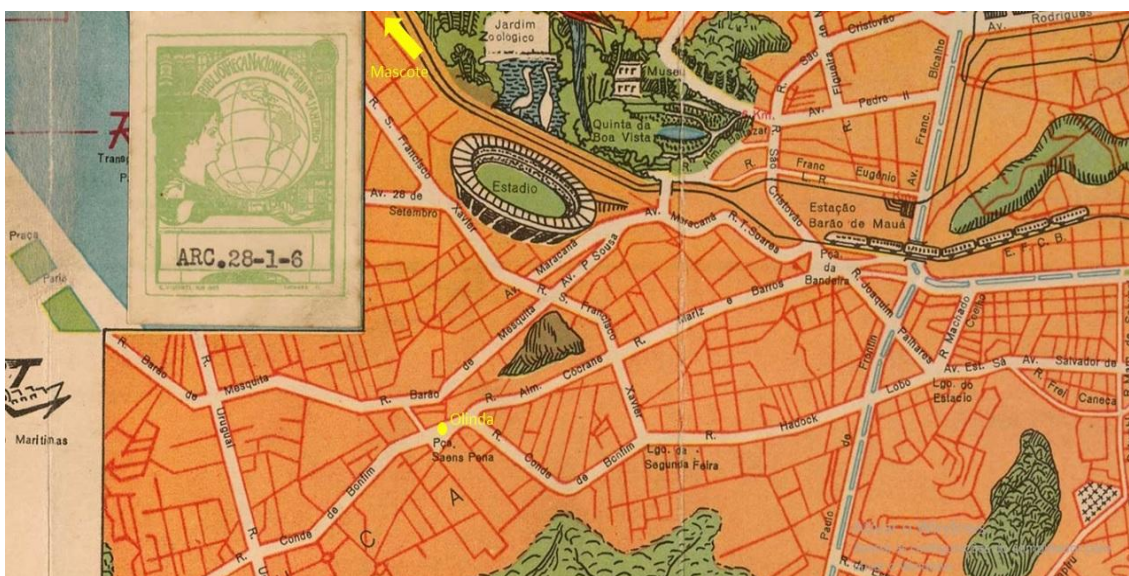


Figura 59 - Localização aproximada das duas salas da zona norte do Rio de Janeiro. Continuação do mapa do Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros.



Figura 60 - Localização aproximada das três salas da zona sul do Rio de Janeiro. Continuação do mapa do Instituto Cartográfico Canabrava Barreiros.

Segundo Alice Gonzaga (1996), na metade dos anos 1940 Ramos de Castro passou a enfrentar algumas dificuldades financeiras provocadas pela guerra, estagnando a sua expansão. Nesse período o seu grande concorrente, Severiano Ribeiro, consolidou o *trust* de suas empresas, verticalizando a exibição, distribuição e produção, tornando-se um concorrente imbatível. Em 1948, são implementadas as maiores intervenções do Estado na economia cinematográfica, aumentando a cota de obrigatoriedade e impondo o tabelamento de ingressos, enfraquecendo alguns circuitos do Rio de Janeiro e de São Paulo ao longo das décadas seguintes, ainda que os mais prejudicados tenham sido os produtores (SIMIS, 2008).

Carmen, na época em que declarou à imprensa o desejo de apresentar o filme nas salas da Metro, havia declarado que não queria para o seu filme o mesmo destino de distribuição que tivera *Argila*, programado nos “poeiras” da cidade. Após esse breve levantamento das características das nove salas lançadoras de *Inconfidência Mineira* (1948), é possível aferirmos alguns pontos importantes. Apesar das dificuldades e alegações de boicote, Carmen Santos conseguiu fazer negócio com um dos melhores circuitos da cidade do Rio de Janeiro no período que, apesar de ser bastante criticado, contava com as maiores salas de V. R de Castro, as três principais do seu circuito, Plaza e Parisiense, no centro da cidade, e Olinda, a maior sala da cidade, seguido por seus principais cinemas na zona sul e,

por fim, salas medianas e mais populares na região da Central do Brasil e uma no bairro do Méier. Importante deixar claro que a empresa tinha salas bem populares, como, por exemplo, o famoso Cinema Popular, mas que ficaram de fora das salas que lançaram *Inconfidência*, reservando para o filme apenas as que eram consideradas melhores e mais estratégicas.

Embora a análise das características dos cinemas nos indique pouco acerca das condições técnicas da sala, foi possível encontrarmos uma crítica negativa sobre o circuito negociado para o filme. Segundo reportagem de *Mundo Rio* de 23 de abril de 1948<sup>444</sup>, o lançamento foi prejudicado “nos pardieiros do Sr. Capitão Vital Ramos de Castro”, que estavam “longe de poder ser uma sala lançadora”; para a reportagem, o som dificultou o entendimento dos diálogos. A aferição de maior lucro possível era muito comum no ramo da exibição nesse período. A expansão dos circuitos investia mais no número de salas e de cadeiras do que na renovação de equipamentos técnicos (SIMIS, 2008), prática que trazia retorno financeiro muito mais rápido. Pressupõem-se que as condições do circuito exibidor podem ter afetado a recepção de boa parte da crítica ao filme, predominantemente negativa quando o assunto era o som. Considere-se também o impacto das disputas entre os exibidores e distribuidores que certamente influenciava a opinião de alguns columnistas e jornais.

De qualquer modo, parece claro que o filme não fez uma boa trajetória de exibição. Segundo informações trabalhadas por Anita Simis (2008), a forma como funcionava a comercialização do filme nacional no mercado brasileiro dificultava que ele seguisse em cartaz por muito tempo, mesmo que fizesse boa bilheteria. O distribuidor vendia ao exibidor lotes fechados e a arrecadação era dividida igualmente, não importando o desempenho de cada filme. Ainda que *Inconfidência* provavelmente não tenha sido negociado em lote, pois não foi distribuído por nenhuma empresa grande, Vital Ramos de Castro precisava cumprir seus contratos e abrir espaço para os filmes estrangeiros acordados com as empresas maiores. A autora também explica que a exibição compulsória favorecia o lançamento de filmes nacionais em um grande número de salas, ao invés de serem explorados em um número menor de cinemas por mais semanas, procurando fazer o que ela

---

<sup>444</sup> Recorte encontrado na coleção Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.

considera um “aproveitamento em profundidade”, fornecendo maior tempo ao público e diversificando as opções (SIMIS, 2008). Esse tipo de prática, alinhada ao enrijecimento da tabela de preços em voga a partir de 1948, serão grandes inimigos do desenvolvimento e da arrecadação do cinema nacional.

Após a semana de lançamento, *Inconfidência* ainda foi exibido nas primeiras semanas do mês de maio<sup>445</sup> no Cinema Popular, próximo à Central do Brasil, e no Cine Haddock Lobo, na Tijuca, ambos pertencentes a Vital Ramos de Castro. Em julho, encontrou-se registro da exibição no Cinema Beija-Flor, em Madureira, da Empresa de Cinemas São Luiz, e no Bento Ribeiro, no bairro de Bento Ribeiro, de propriedade de Cinemas Darze<sup>446</sup> (GONZAGA, 1996), talvez cumprindo a obrigatoriedade. Todos esses cinemas eram inferiores e mais populares que as nove salas nas quais o filme fora lançado, fugindo um pouco do perfil esperado para a produção, mas seguindo a tendência de circulação dos filmes nacionais naquele período, muito criticada pela produtora, da qual seu filme não conseguiu desvencilhar.

Carmen Santos, ambientada às práticas da alta sociedade daquele período, frequentemente envolvida em atividades filantrópicas, liberou o filme para uma exibição em prol da obra de assistência aos filhos de tuberculosos do Rio de Janeiro, a fim de que a instituição pudesse arrecadar valores para construção de sua sede. O evento acabou comprometido quando nenhum dos proprietários de salas de cinema liberou espaço para o evento<sup>447</sup>. Foram ainda encontrados registros de exibições isoladas de *Inconfidência Mineira* no Clube Português<sup>448</sup>, no centro da cidade, no dia 19 de outubro de 1948<sup>449</sup>, em seu programa social, artístico e desportivo<sup>450</sup>. Esses são os últimos registros encontrados nos jornais de exibição do filme na cidade do Rio de Janeiro.

Do outro lado da baía de Guanabara, o filme foi exibido no Cinema Rio Branco, em Niterói, do proprietário Albino Capri, localizado na Avenida Visconde

---

<sup>445</sup> **Correio da Manhã**, 05 maio 1948, p. 11. O filme segue sendo anunciado nesses cinemas até o dia 11 maio 1948, p. 15.

<sup>446</sup> **Diário da Noite**, 22 jul. 1948, p. 5 e **Diário da Noite**, 24 jul. 1948, p. 5.

<sup>447</sup> **Diário de Notícias**, 22 abr. 1948, p. 8 e **A Noite**, 29 abr. 1948, p. 9.

<sup>448</sup> Talvez a exibição tenha sido intermediada por Álvaro Rocha, que tinha envolvimento com a programação do Clube.

<sup>449</sup> **A Manhã**, 19 out. 1948, p. 5.

<sup>450</sup> **Jornal do Commercio**, 27 e 28 set. 1948, p. 11.

do Rio Branco, 165; inaugurado em 1940, com lotação de 1000 espectadores, representante da “renovação do circuito de segunda linha de Niterói na era do Cinema Sonoro” (FREIRE, 2012, p. 142). A pesquisa realizada por Freire (2012) mostrou que se tratava de uma sala popular, onde eram exibidas versões faladas em espanhol de filmes norte-americanos, comédias, desenhos animados, mas também há registros de exibições de produção regular de Hollywood. *Inconfidência Mineira* foi exibido para o público frequentador do cinema na região central de Niterói a partir de 11 de maio de 1948.

### 3.1.3. A exibição em outros Estados

No jornal *Correio Paulistano* de 21 de abril 1948, página 6, na programação dos principais cinemas da cidade de São Paulo, constatamos que *Inconfidência Mineira* entrou em cartaz, concomitante ao seu lançamento no Rio de Janeiro, nos cinemas Ipiranga, Esmeralda, Majestic, Paratodos – todos eles com sessões às 14h, 16h, 18h, 20h e 22h. O destaque aparece para programação do Ipiranga, o mais importante do circuito, exibição acompanhada pelo *Fox Jornal*. O lançamento já era anunciado semanas antes<sup>451</sup>, verificado através de pequenas notas que aguardavam a exibição do filme, sempre destacando o esforço de Carmen e a importância da produção para a memória brasileira.

Na pesquisa realizada por Inimá Simões (1990), conseguimos perceber a dimensão do Cinema Ipiranga, o “cabeça” desse circuito lançador de *Inconfidência Mineira* na Cinelândia Paulistana<sup>452</sup>. No texto escrito por Guilherme de Almeida em *O Estado de São Paulo* acerca da inauguração do Ipiranga, em 7 de abril de 1943, podemos entender um pouco da expectativa em torno da sala:

E sobre o leito da grande via paulistana, como a repelir o gesto de Pedro I, na sua tesa altivez de espada vertical, um arranha-céu de mármore fidalgo ergue-se, nobre e orgulhoso. As luzes modernas e fortes escrevem sobre a sua fachada: IPIRANGA. Ele é um puro Monumento ao Cinema: a arte mais nova das mais novas civilizações. Na sua ânsia de atualidade, São Paulo recebe hoje o novo IPIRANGA como uma consequência natural da sua grandeza: daquela grandeza

<sup>451</sup> *Correio Paulistano*, 01 abr. 1948, p. 6

<sup>452</sup> Trata-se do trecho localizado ao redor das avenidas Ipiranga e São João, entre o largo do Paissandú e a praça Júlio Mesquita. Para mais informações ver Simões, 1990.

nascida nas margens do riacho histórico que vendeu, como um seio materno, o leite sagrado que amamentou a Pátria<sup>453</sup>...

O Ipiranga, localizado na famosíssima Avenida Ipiranga, número 786<sup>454</sup>, tinha capacidade para 1.936 espectadores. Projetado pelo arquiteto Rino Levi, contava com uma característica singular na época, um hotel de 200 apartamentos sobrepostos ao terreno, cuja fachada abrigava a entrada do Cinema e do Hotel Excelsior<sup>455</sup>. Pertencia à Empresa Cinematográfica Serrador e foi o cartão de visitas da empresa, por alguns anos considerado o cinema número um de São Paulo, estando no topo da hierarquia das companhias distribuidoras para exibir os principais lançamentos, intercalando *Fox*, *Warner*, *Paramount*, *Universal*, *RKO* (SIMÕES, 1990). O cinema também tinha um balcão de primeira classe, o Pullman, com acesso por um elevador exclusivo, com grandes poltronas, onde se podia fumar, era obrigatório o uso de terno e gravata e cujo ingresso era mais caro. Antes das sessões surgia no palco, por um elevador, um órgão elétrico para apresentações musicais.

Ainda colhendo dados na pesquisa de Simões (1990), verifica-se como eram as demais salas que lançaram *Inconfidência Mineira* em São Paulo. O Cine Paratodos, dos anos 1930, reformado em 1947, era considerado um cinema de segunda linha, localizado no Largo de Santa Ifigênia esquina com a rua Antonio de Godói; o Esmeralda, de 1947, com 1.694 lugares, localizado na Avenida General Olímpio da Silveira, 613, em Santa Cecília<sup>456</sup>; o Majestic, de 1947, localizado na região central, na Rua Augusta, 1475<sup>457</sup>, próximo à Avenida Paulista. Além de todos serem centrais na cidade de São Paulo, pertenciam ao circuito de Francisco Serrador<sup>458</sup>, o mais nobre na cidade de São Paulo (SIMÕES, 1990), e haviam sido inaugurados no ano anterior, 1947, numa injeção de investimento feita pelo grupo Serrador na cidade de São Paulo<sup>459</sup>.

---

<sup>453</sup> Almeida, Guilherme de. *Ipiranga: um monumento aos cinemas* apud SIMÕES, Inimá. Salas de Cinema em São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1990, p. 48.

<sup>454</sup> O prédio ainda existe e é tombado pelo Condephaat desde 2010.

<sup>455</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cine\\_Ipiranga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cine_Ipiranga). Acesso em 23 mar. 2019.

<sup>456</sup> Hoje é uma loja de tecidos.

<sup>457</sup> Segundo o blog de Soriano, em 1967 o cinema passou a ser Majestic Cinerama, ainda propriedade de grupo Serrador, em 1985 passou a ser Gaumont Majestic, do grupo Gaumont do Brasil, em 1993 passou por diversas de descaracterizações, foi dividido em três salas e virou o Espaço Banco Nacional de Cinema, funcionando hoje em dia em dia como Espaço Itaú de Cinema.

<sup>458</sup> **Cine Repórter**, 15 abr. 1950.

<sup>459</sup> Ver Anexo IV.

No *Cine Repórter Semanário Cinematográfico* de 01 maio de 1948, foi grande o destaque a *Inconfidência Mineira*. Com um quadro denominado “O gosto do público paulistano”, o jornal elencou os principais filmes em cartaz nas grandes salas na semana enfrentando os norte-americanos: o português *O homem do Ribatejo* (Henrique Campos, 1946), o argentino *Um verdadeiro homem* (Todo um hombre, Pierre Chenal, 1943), o israelita *Cantor de Vilna*<sup>460</sup>, o sírio *O primeiro olhar*<sup>461</sup>, o francês *O Idiota* (L’Idiot, Georges Lampin, 1946), o italiano *Torna a Sorrento* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1945) e, em primeiro, o brasileiro *Inconfidência Mineira*. Ainda no *Cine Repórter* de 08 maio de 1948, algumas informações sobre *Inconfidência Mineira* aparecem, como preço do ingresso, Cr\$8,00 e Cr\$7,00<sup>462</sup>, a censura livre e o tempo de duração, 95 minutos – duração desconhecida até então nessa pesquisa.

---

<sup>460</sup> Não foi possível a identificação dos diretores e anos para referenciar os filmes por desconhecimento do título original da obra.

<sup>461</sup> Não foi possível a identificação dos diretores e anos para referenciar os filmes por desconhecimento do título original da obra.

<sup>462</sup> Os demais filmes que aparecem ao lado de *Inconfidência* no Cine-Repórter têm valores de Cr\$6,00 (Cine Avenida e Cine Pedro II), Cr\$7,00 (Cine Paratodos) e Cr\$8,00 (Cine Broadway, Ópera, Ritz).





Figura 61 - Programação de filmes em O Estado de São Paulo, 21 abr. 1948, p. 19.

Pesquisando sobre o período em que o filme ficou em cartaz na cidade ao longo do ano, o jornal humorístico *Moscardo*, edição de mês de maio de 1948, faz um comentário ácido:

*Inconfidência Mineira* não teve muita vida. Morreu na primeira semana, sem glórias e sem luz. Tiradentes foi enforcado outra vez na tela do Ipiranga para dar passagem às *Aulas de amor*, outra fita italiana, com Alida Valli, uma estrelinha italiana que foi parar em Hollywood, para a glória da sua terra e para a fortuna do seu bolso.

Posteriormente, se verifica na programação de cinemas do *Correio Paulistano*, em 27 de abril de 1948, e do *O Estado de São Paulo* de mesma data, que na semana seguinte ao lançamento, *Inconfidência Mineira* fez sua última exibição somente no *Ipiranga*, mantendo os cinco horários, mas ao lado nota-se o anúncio de *Aulas de amor* (Lezione di chimica, Mario Mattoli, 1941), que iria substituí-lo a partir do dia 28. Não foi encontrada mais nenhuma sessão do filme na cidade de São Paulo.

O terceiro Estado em que *Inconfidência Mineira* teve lançamento certo foi Minas Gerais. A análise restrita a essa unidade federativa se mostrou bastante frustrante. Com dados colhidos que provam que Carmen Santos viajou algumas vezes para as cidades por onde passaram os Inconfidentes para realizar pesquisas e filmagens, parecia óbvia a facilidade para encontrar materiais acerca de exposições nas cidades mineiras. Os jornais disponibilizados pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, a maioria com a coleção incompleta, não atingem o ano de 1948. Os que chegam no ano de lançamento do filme não possuem a programação de cinema das cidades. Estendendo a pesquisa para o acervo da Biblioteca Nacional, na possibilidade de consultar os microfilmes de parte do acervo, também não foi possível encontrar periódicos que nos ajudassem a verificar com mais precisão as salas que receberam *Inconfidência Mineira* no Estado. Ainda assim, foi possível descobrirmos por jornais cariocas quais as salas da capital lançaram o filme.

No *Diário de Notícias* da cidade do Rio de Janeiro, em 14 de março de 1948, em matéria republicada na *A Cena Muda* de 18 de maio de 1948, o colunista Renato Alencar falou sobre a saga para finalização do filme, e garantiu o lançamento em Belo Horizonte no mês de abril. Alencar fez um apelo para o governador, o prefeito e o empresário que o fosse exibir para que não montasse um programa vulgar, mas sim

que se organize uma verdadeira festa cívica, uma semana inteira de comemorações, convidando-se Carmen Santos para presidir ao lançamento, pois que esta cineasta, pelos sacrifícios feitos para dar ao Brasil o primeiro filme histórico de real merecimento, não mediu esforços e se classificou, espontaneamente, como uma mártir, mártir do seu idealismo, semelhante ao outro, figura principal do filme<sup>463</sup>.

A expectativa para o lançamento também apareceu no jornal *Estado de Minas*<sup>464</sup>, que retomou a trajetória do filme, explicando que Carmen havia realizado uma película sincera, produzida fielmente após recolhimento de materiais, sob demorados estudos e pesquisas realizadas em diversas viagens para

---

<sup>463</sup> ALENCAR, Renato. O que se passa em Minas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 mar. 1948, p. 11.

<sup>464</sup> Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM, com anotação a caneta 09 abr. 1948, **Estado de Minas BH. Estado de Minas** é um jornal brasileiro pertencente aos Diários Associados. Fundado em 7 de março de 1928, é um dos mais importantes jornais impressos do estado de Minas Gerais e um dos maiores e mais tradicionais jornais do Brasil. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado\\_de\\_Minas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_de_Minas). Acesso em 17 mar. 2020

Minas. Todos os brasileiros, especialmente os mineiros, aguardavam o lançamento do filme, um hino de liberdade e de valores nobres. O jornal anunciou a *premiere* brasileira do filme em Belo Horizonte, no dia 21, simultaneamente nos Cines Guarani, Odeon e Leão XIII.

Meses depois, em 9 de maio de 1948, o mesmo colunista no *Diário de Notícias* anunciou que havia estreado, em 21 de abril, em três cinemas de Belo Horizonte, *Inconfidência Mineira* e que, segundo ele, nenhuma autoridade – Secretaria da Educação, prefeitura, governo do Estado – deu a devida importância ao acontecimento ou louvou o esforço de Carmen Santos. Apesar dos problemas que a fita apresentou, para ele, o heroísmo da realização deveria prevalecer. Dessa matéria, retiramos uma importante descrição do cinema em que o colunista assistiu ao filme:

Estivemos no ‘Cine Guarani’, elegante casa de exibição e ali atestamos a desusada enchente de espectadores; mas, infelizmente, esse cinema não tem capacidade suficiente para compensar lançamentos dessa natureza, o mesmo sucedendo com os dois outros, onde foi programado, ambos cinemas de bairro. Não compreendemos o motivo por que este filme deixou de ser lançado no circuito da Companhia de Cinemas e Teatros Minas Gerais, única empresa que, atualmente, dispõe de casas de primeira ordem e de grandes plateias<sup>465</sup>.

Os motivos que deixaram o colunista intrigado sobre o lançamento do filme em apenas três salas não estavam claros naquele momento, mas trata-se do fato de Carmen ter se negado a entregar o filme para o circuito de Severiano Ribeiro. No dia 23 de maio, o mesmo Renato de Alencar, em comentários para o *Diário de Notícias*, forneceu as explicações, informando que o Sr. Luís Severiano Ribeiro “acaba de estender a Minas Gerais a órbita de sua influência, incluindo as casas de exibição da Companhia Cinemas e Teatros no seu vasto circuito instalado por todo o país<sup>466</sup>”. O autor fez projeções que, em breve, o público passaria a ter que pagar mais caro no cinema e que o produtor independente teria que se humilhar ainda mais ao poder de Severiano.

Com os materiais que foram encontrados, só foi possível identificarmos as características de um cinema em que houve o lançamento de *Inconfidência*

---

<sup>465</sup> ALENCAR, Renato. O que se passa em Minas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 maio 1948, p. 15.

<sup>466</sup> ALENCAR, Renato. O que se passa em Minas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 maio 1948, p. 17.

*Mineira*, o Cine Guarani. A sala funcionou no prédio restaurado onde atualmente estão o Museu Inimá de Paula, na Rua Bahia, 1201, no coração de Belo Horizonte. Inaugurado nos anos 1930, o prédio em estilo *art déco*, abrigou antes o Clube Belo Horizonte. Em uma nota de rodapé de um artigo publicado na *Revista de Cinema* por Mauricio Gomes Leite, podemos levantar alguns dados interessantes:

O Cine Guarani fica situado na Rua da Bahia, que liga os mais limpos bairros de Belo Horizonte ao Centro Comercial. Sua história é a da própria burguesia belorizontina, que desde os tempos da nova Capital mineira fez da célebre rua o seu ponto predileto de passeio, frequentado, inclusive, ligares elegantes como a *Confeitaria Elite*, já por volta da Segunda Guerra. São desse tempo, também, as *matinée*s elegantes que o Guarani promovia, à quintas, sábados e domingos, mais tarde durante toda a semana. Um pouco afastado do centro Comercial, é um cinema pequeno, tranquilo, especializado em projeções de filmes domésticos, aconchegantes. Compreendendo essa sua importante função na vida de Belo Horizonte, a empresa *Cinemas e Teatros* fez com que o Guarani lançasse os filmes da Fox simultaneamente com o Cine Tamoio, que tem contrato exclusivo com a companhia norte-americana. Lá foram exibidos quase todos os filmes citados nesse artigo, sempre com excelente - e selecionada - frequência<sup>467</sup>.

Há ainda mais outras poucas informações acerca dos outros dois cinemas que teriam participado do lançamento de *Inconfidência Mineira* na capital mineira. Num recorte de jornal encontrado no acervo da Cinemateca do MAM<sup>468</sup>, intitulado “Novo e seguro passo do cinema nacional”, anuncia a estreia do filme para o dia 21, nos Cines Odeon, Guarani e Leão XIII, todos propriedade da Cinemas e Teatros Minas Gerais S/A. Poucas informações foram conseguidas através da internet<sup>469</sup>. O Cine Odeon, situado na Avenida do Contorno, 1.328, no Bairro Floresta, com 1.200 lugares, hoje tem o prédio abandonado, e o Cine Leão XIII, situado na Rua Guarani, 597, com 593 lugares, onde hoje funciona uma loja. Os três cinemas estavam situados na região central da cidade, ainda que Odeon e Guarani estejam em bairros, mas dentro do perímetro da Avenida do Contorno<sup>470</sup>.

Procurando em periódicos de outras cidades de Minas Gerais, no mês de novembro de 1948, o *Correio de Uberlândia* noticiou a exibição de *Inconfidência*

<sup>467</sup> LEITE, Mauricio Gomes. **Revista de Cinema**, mai/jun. 1961, p. 11.

<sup>468</sup> Não há nenhuma referência sobre o periódico e sua data.

<sup>469</sup> Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2012/06/24/noticias-cinema,102488/veja-lista-de-cinemas-de-rua-em-bh.shtml> e <http://cinemafalda.blogspot.com/2010/05/belo-horizonte-mg-letras-e.html>. Acesso em 23 mar. 2019.

<sup>470</sup> Ver anexo IV.

*Mineira* num domingo, pela empresa exibidora Diversões Triângulo Mineiro S.A., proprietária dos cinemas Cine Teatro Uberlândia e Eden Cinema. Pelo que pudemos apurar pelo Trabalho de Conclusão de Curso de Luziano Pinto (1997), tratavam-se de salas grandes, a primeira com 2.200 lugares e a segunda com 847, situadas na região central da cidade e inauguradas respectivamente em 1937 e 1938. O Cine Teatro Uberlândia, por muitos anos, foi considerado a maior sala do Brasil Central, com alguns jornais alegando ser o maior do Estado (PINTO, 1997).

Após o mapeamento dos cinemas onde ocorreu o lançamento do filme nas três principais capitais do Sudeste, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, esbarrando ainda em duas cidades importantes para o Rio de Janeiro e Minas Gerais, respectivamente Niterói e Uberlândia, foi possível expandir e encontrar registros em outros Estados da Federação, elencados a seguir.

*O Dia*, jornal de Curitiba, em 23 de maio 1948, publicou uma crítica do filme com um convite para que os espectadores não perdessem a película de grande importância para o cinema nacional. No jornal *Diário da Tarde*, também de Curitiba, de 20 de maio de 1948, vemos *Inconfidência Mineira* anunciado na propaganda do Cine Ópera como o “maior filme nacional”, acompanhado no programa por *O homem sem coração* (*The private affairs of Bel Ami*, Albert Lewin, 1947) e *O pequeno Mr. Jim* (*Little Mr. Jim*, Fred Zinnemann, 1947). O filme seria exibido no dia 27, às 14h e às 20h, conforme o anúncio. Há ainda registros no mesmo jornal, nas datas de 01 e 02 de junho de 1948, mostrando que o filme foi exibido ainda na semana seguinte naquela cidade. Não foi possível identificar como se deu a negociação para a distribuição da película em Curitiba.



Figura 62 – Diário da Tarde, 26 mai. 1948, p. 6.

Segundo a página de entretenimento denominada *Curitiba Space*<sup>471</sup>, o Cine Ópera foi inaugurado em 1941 e estava localizado na Rua Luiz Xavier, 34, no Edifício Eloísa, construção residencial com apartamentos amplos e luxuosos<sup>472</sup>. Ficava próximo a outros cinemas importantes na cidade, no circuito denominado, também, de Cinelândia Curitibana<sup>473</sup>. Era um dos melhores e mais luxuosos da cidade, possuía uma famosa confeitaria ao lado, da proprietária D. Elsa. Além das projeções, programava shows, concertos e outros eventos, sendo um ponto importante de entretenimento da classe média-alta curitibana. Fechado em 1979, o prédio resiste no mesmo endereço, mas com a fachada bastante descaracterizada.

Numa reportagem para a *Revista Ideias* podemos ter noção da expectativa em torno do cinema e suas inovações para a cidade à época:

os jornais alardeando uma realização brilhante do jovem Leôncio<sup>474</sup> com sua arquitetura, modernos projetores americanos e sistema de som de altíssima qualidade, 2.400 poltronas em três plateias, sendo a última a “geral” com preços menores, como era comum na época. O filme escolhido: “Tudo isto e o céu também” (All this and heaven too), produção da Warner Max Steiner, indicado ao “Oscar” de melhor filme de 1940 com Bette Davis, Charles Boyer, direção de Anatole Litvak, música de

<sup>471</sup> Disponível em: <https://curitibaspace.com.br/cine-opera/>. Acesso em 25 mar. 2019.

<sup>472</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria\\_dos\\_cinemas\\_de\\_Curitiba#Cinel%C3%A2ndia\\_Curitibana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_dos_cinemas_de_Curitiba#Cinel%C3%A2ndia_Curitibana). Acesso em 25 mar. 2019.

<sup>473</sup> A Cinelândia Curitibana compreendia uma área em que um complexo de cinemas foi sendo construído a partir dos anos 20, localizando-se na Rua XV de Novembro e Avenida Luiz Xavier, atualmente conhecida como Rua das Flores, entre o Palácio Avenida e Edifício Garcez, perto da Praça General Osório.

<sup>474</sup> Leôncio Aranowski (1915 – 1968)

Outro fato que causou interesse, ressaltando seu requinte, é que o cine Ópera rompeu o costume de os cinemas colocarem nas cortinas que cobriam as telas anúncios publicitários. Tinha uma linda cortina de veludo vermelho bordada com fios dourados na base que refletiam as luzes da boca do palco, executada com esmero pela esposa do construtor, senhora Renata. Os frequentadores chegavam bem antes das sessões para apreciar a cortina, a decoração e ouvir música<sup>475</sup>.

O *Diário de Pernambuco*, de 24 de abril de 1948, noticiou *Inconfidência Mineira* no Cine Trianon. Ao que tudo indica, o filme foi exibido em Recife alguns dias após o seu lançamento no Rio de Janeiro, a partir do dia 26 de abril, mas não foi possível mapear de que forma ocorreu a comercialização do filme na capital pernambucana. *O Pequeno Jornal*, já em 22 de abril do mesmo ano, anunciou a futura exibição do filme no Trianon em programa com *Rua das Almas Perdidas* (Irving Pichel, 1947), seguindo até dia 29 do mesmo mês.

Localizado na Rua do Sol com a Avenida dos Guararapes, em frente ao Rio Capibaribe, do outro lado da margem do famoso Cine São Luiz, o edifício Trianon, que hoje se encontra fechado, é atualmente tombado pelo IPHAN. Segundo a pesquisadora Kate Saraiva (2013), o prédio é um marco da arquitetura moderna, projetado para ser de uso misto, característica comum nos anos 1940, abrigando além do cinema, escritórios e comércio, aos moldes do Ipiranga em São Paulo e do Ópera em Curitiba. O cinema, localizado numa rua considerada cartão postal de Recife, foi fundado em 1945, tinha 611 lugares e pertencia ao grupo Art Filmes, da família Sorrentino (SARAIVA, 2013). Apesar de estar situado num lugar privilegiado da cidade de Recife, o bairro de Santo Antônio, diferentemente da maior parte dos cinemas das outras cidades, era de porte menor. Não foi encontrado mais nenhuma sala onde *Inconfidência* tenha sido exibido em Recife.

---

<sup>475</sup> JENSEN, José Augusto. David Carneiro também exibidor. Disponível em: <http://www.revistaideias.com.br/2017/05/12/david-carneiro-tambem-exibidor/>. Acesso em 25 mar. 2019.



Figura 63 - *Pequeno Jornal*, 26 abr. 1948, p. 8.

Em *O Estado de Florianópolis* de 07 de setembro de 1948 encontramos registros de exibição no Ritz e no Roxy:

finalmente a Brasil Vita Filmes apresenta a maior obra do cinema nacional com Carmen Santos e Rodolpho Mayer nos principais papéis” e continua “uma realização gigantesca e sensacional levada a efeito pela coragem e dedicação de sua produtora Carmen Santos. Um espetáculo épico da nossa história<sup>476</sup>...

Pouco se sabe acerca desses cinemas de rua da cidade de Florianópolis. Informações encontradas em um blog da internet<sup>477</sup> revelam que o Cine Ritz funcionava na Rua Arcipreste Paiva, 110, anteriormente conhecido como Cine Rex, de 1935. José Daux, então proprietário do prédio, resolveu assumir o cinema e assim o Ritz foi inaugurado, em 1943 (BASTOS, 2013), se tornando a maior sala de Florianópolis, com 700 lugares e ambiente tido como familiar. No texto de anúncio da inauguração lia-se:

Grande data!  
Em 18 de agosto de 1935  
O REX SURGIRÁ!  
O deslumbrante palácio da rua Arcipreste Paiva recepcionará neste dia memorável o GRANDE PÚBLICO desta ilha maravilhosa!  
RICOS e POBRES terão as suas ordens:  
Uma elegante bombonnière!  
Um bar parisiense!  
Uma iluminação surprehendente!

<sup>476</sup> *O Estado de Florianópolis*. Florianópolis, 7 set. 1948, p. 3.

<sup>477</sup> Disponível em: <http://floripendio.blogspot.com/2010/06/cinemas-de-rua-de-florianopolis.html>. Acesso em 25 mar. 2018.



Uma galeria de mostruário em crystal fulgurante!  
 Um mobiliário ultra moderno!  
 e  
 O único aparelhamento de classe de todo o Estado por onde  
 passarão as mais fascinantes películas com harmoniosas canções,  
 com bailados estonteantes e com os mais canóros rouxinóis da téla!!!  
**Todos, sem exceção ao REX<sup>478</sup>!**

O prédio tinha um túnel com saída para a rua de trás para permitir rápido escoamento e sessões menos espaçadas, bem como evitar com que a plateia permanecesse no prédio para assistir outro filme sem pagar. A construção contava com marquise e fachada marcadas na entrada e na saída do outro lado. O prédio, cujo cinema fechou nos anos 90, hoje pertence à cúria diocesana da capital, tem a fachada preservada e abriga um colégio.

O Cine Roxy funcionava num prédio na Rua Padre Miguelinho, 73, também no centro. Antes de se tornar o Roxy, o prédio foi Palácio do Arcebispo nos anos 1930, dando lugar, posteriormente, ao Cine Popular onde, além de projeções, ocorriam grandes festas, apresentações teatrais e concertos. A sala era considerada confortável, com 410 poltronas, e possuía camarotes superiores feitos para o Arcebispo e autoridades. Foi o primeiro a projetar um filme sonoro na cidade e por curto período se chamou Cine Odeon. Em 1944 foi arrendado por Jorge Daux, da mesma família proprietária do Ritz e se tornou o Cine Roxy, conhecido por “Rei das Matinês”, com sessões vespertinas das 14h às 18h, pipoqueiro e *bombonnière* (BASTOS, 2013). No prédio, que fica posicionado em perspectiva com a Rua Anita Garibaldi, a fachada era ornamentada no estilo eclético e, além do cinema no segundo pavimento, funcionavam outros tipos de comércio. Atualmente o prédio está preservado e também pertence à cúria diocesana da capital.

Com o mapeamento foi possível perceber o impacto que o rompimento com Severiano Ribeiro causou na circulação do filme de Carmen Santos. *Inconfidência* conseguiu um bom espaço no Rio de Janeiro e em São Paulo, ainda que aquém do desejado. Em Belo Horizonte a exibição ficou bastante abafada, com salas menores e, ao que parece, pouco espaço na imprensa. O mais intrigante é não ter sido possível encontrar registro de exibições nas cidades históricas, onde Carmen esteve diversas vezes pesquisando, colhendo depoimentos orais dos moradores. No mais,

---

<sup>478</sup> Ibidem.

*Inconfidência* ainda conseguiu uma pequena circulação em algumas capitais, Curitiba, Florianópolis e Recife, em cinemas frequentados pela classe média, público mais atraído pelo filme.

Estes foram os registros encontrados de exibição do filme no país. Note-se que a maior parte dos cinemas pesquisados em decorrência da exibição de *Inconfidência Mineira* são salas centrais em grandes cidades, quase sempre destinada a uma classe média-alta, característica perceptível devido a arquitetura, localização, condição de exibição. Esses elementos reforçam que a estratégia para lançamento, ainda que tenha enfrentado muitos problemas, procurou focar num tipo de público bem específico, aburguesado, que tinha interesse nesse tipo de cinema chamado de “sério”, patriótico, educativo e histórico. Como não fechou acordo com nenhuma distribuidora fixa, podemos aferir que houve um cuidado no lançamento do filme caso a caso, dentro do limite que lhe havia sido imposto por seus desentendimentos e dentro do que seria possível realizar sem uma distribuidora de peso comercializando. Acredita-se que toda a publicidade em torno da produção atraiu alguns exibidores em capitais fora do Sudeste, como Recife, Curitiba e Florianópolis.

Carmen procurou fazer o lançamento do seu filme com as melhores condições, conseguindo um bom alcance da obra em diversos Estados e cidades, com uma boa circulação no país na semana de lançamento. No Rio, Carmen conseguiu selecionar as melhores salas de Vital Ramos de Castro, assim como em São Paulo, negociando as melhores e mais novas salas do circuito Serrador. Apesar disso, o filme ficou pouco tempo em cartaz, e a historiografia o considerou um fracasso de bilheteria – embora essa afirmação possa ser colocada em dúvida, já que não há como ter acesso aos reais números. Sabe-se que era grande a pressão exercida pelas distribuidoras estrangeiras sobre os exibidores em busca de espaço. Raros filmes brasileiros conseguiam fazer uma carreira longa nos circuitos. No caso de *Inconfidência*, além da concorrência estrangeira, outras circunstâncias afetaram a recepção da obra, como a ausência de um distribuidor forte e a concorrência com outro filme brasileiro do gênero histórico. Considerando os fatores expostos, a afirmação sobre o fracasso de *Inconfidência Mineira* se torna frágil e generalizante, pois existem outras circunstâncias que atravessaram a obra.

### 3.1.4. A concorrência com *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947)

Ao longo da denúncia contra a formação de *trust* por Severiano Ribeiro Junior, Carmen Santos detalhou sua dificuldade em negociar a distribuição do filme e a punição enfrentada por não ter aceitado a proposta do poderoso empresário. Segundo ela relatou à imprensa, a União Cinematográfica Brasileira atrasou o lançamento de *Asas do Brasil*, que já estava pronto desde 1947, para coincidir com o lançamento de *Inconfidência Mineira*. O filme, dirigido por Moacyr Fenelon, era baseado em um argumento de Raul Roulien, filmado em 1940, mas que se perdeu no incêndio que acometeu a Sonofilmes. A nova versão narrava o dia-a-dia dos pilotos da Força Aérea Brasileira, num drama ufanista; produzido pela Atlântida Cinematográfica do Brasil, àquela altura já sob o domínio de Severiano Ribeiro Junior, distribuído pela UCB, também de sua propriedade, exibido num circuito que contava com suas melhores salas na capital do Brasil.

Para efeito de comparação, *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947), o grande concorrente nacional, estreou no Rio de Janeiro em 22 de abril de 1948, sendo exibido na primeira semana nos cinemas Palácio (Centro), São Luiz (Catete), Rian (Copacabana), Carioca (Tijuca), América (Tijuca), Pirajá (Ipanema), Monte Castelo (Casadoura), além do Icaraí, em Niterói, e do Capitólio, em Petrópolis. Após a semana de lançamento, o filme foi exibido pelo menos uma vez ao mês até virar o ano. Encontrou-se registro da exibição no mês de maio no Cine São José (Praça Tiradentes), Rex (Centro) e América (Tijuca); no mês de junho no Vila Isabel (Vila Isabel), Jovial (Piedade) e Metrópole (Centro) e Velo (Tijuca); no mês de julho no Guanabara (Botafogo), Tijuquinha (Tijuca), Quintino (Quintino), Moderno (Bangu); em agosto no São Cristóvão (São Cristóvão) e no Apolo (Rio Comprido); outubro em Vila Meriti, no Cine Glória e ainda, no ano de 1949, em janeiro, foi exibido no Vaz Lobo (Vicente de Carvalho) e em março no Alfa (Madureira)<sup>479</sup>. Os quatro primeiros cinemas eram grandes salas lançadoras da Companhia Brasileira de Cinemas, uma das empresas do complexo de

---

<sup>479</sup> Os dados foram consultados em Gonzaga (1996).

Severiano Ribeiro. As demais salas também tinham uma capacidade de média para grande, e todas pertenciam ao mesmo grupo exibidor nesse período, com exceção do Jovial e do Vaz Lobo, cujos donos não foram encontrados. Com um filme de sua propriedade, Severiano cumpriu parte da lei de obrigatoriedade de suas salas, e conseguiu perseguir as salas que lançaram *Inconfidência*, fazendo uma concorrência geográfica, pode-se dizer, programando *Asas do Brasil* num cinema próximo a *Inconfidência*, conforme mapa.

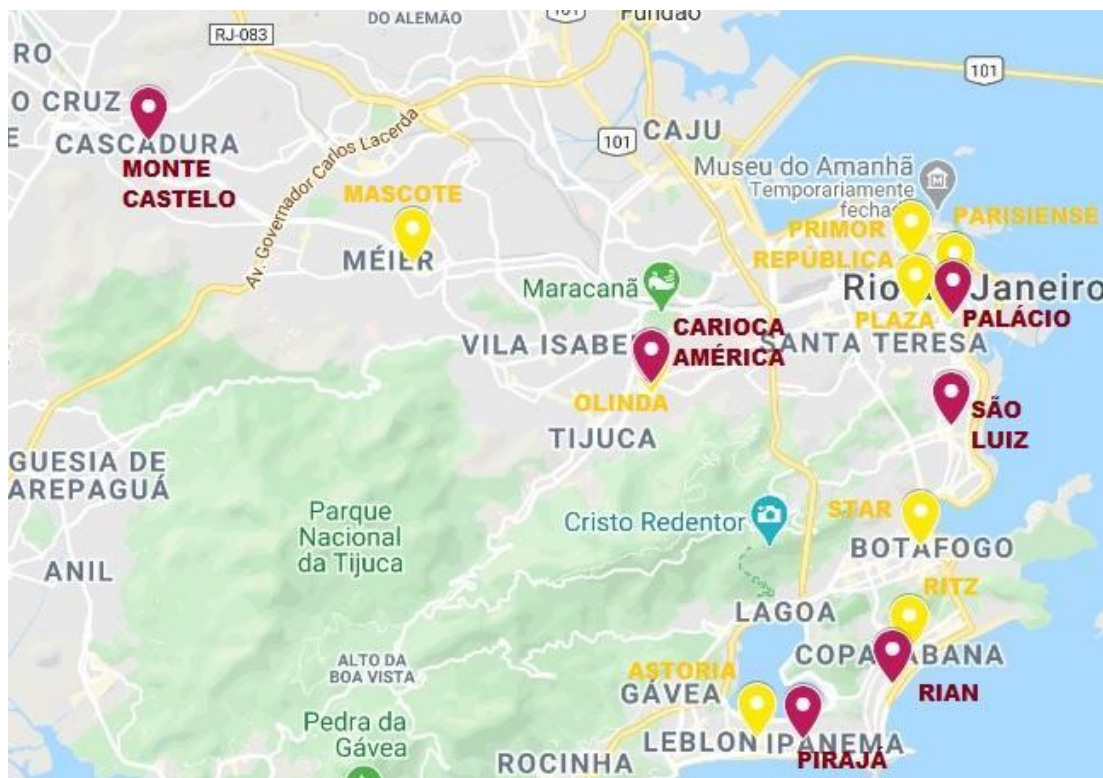


Figura 64 - Mapa contrastando os dois circuitos, com marcação das salas em 1948. Em amarelo V. R. de Castro com *Inconfidência Mineira*, em vermelho, Severiano Ribeiro com *Asas do Brasil*. Google maps, 2020.

Já em São Paulo, pela pesquisa realizada no jornal *Correio Paulistano*, nota-se que *Asas do Brasil* não fez um lançamento concomitante ao Rio de Janeiro, aos moldes do que ocorreu com *Inconfidência Mineira*. Diferente do que aconteceu no Rio, onde ocorreu um grande investimento no lançamento em várias grandes salas, em São Paulo o filme foi exibido de forma mais espaçada, com exibições ao longo do segundo semestre de 1948 e em alguns meses de 1949, variando as salas de cinema. Encontrou-se registro do filme em julho no Cine Bandeirantes (Largo do Paissandú, Centro); em agosto no Alhambra (Centro), Universo (Brás) e Odeon (Rua da Consolação, Centro); em setembro no Hollywood (Santana); em dezembro

no São Geraldo (Centro); em março de 1949 no Rialto (Brás) e em agosto de 1949 no Esperia (Bela Vista)<sup>480</sup>.

Fica claro que a investida maior de Severiano Ribeiro em *Asas do Brasil* foi mesmo no Rio de Janeiro, utilizando de todo seus instrumentos, na distribuição e na exibição, para garantir um grande lançamento na principal cidade sob domínio do seu circuito exibidor, fundamentando a denúncia de Carmen Santos. Nota-se também que o filme teve uma vida comercial bem mais longa que *Inconfidência*, conseguido espaço em um bom número de bairros da cidade, de maneira espaçada, durante quase um ano. Essa circularidade também ocorreu, de maneira mais reduzida, na cidade de São Paulo, onde o filme foi exibido em cinemas de primeira linha e em salas menores, todos na região central da cidade, com exceção do Cine Hollywood. Ainda que em São Paulo o domínio fosse do grupo Serrador, *Asas do Brasil* conseguiu explorar bem as salas da cidade, numa programação temporalmente melhor e diversa, revelando um trabalho de distribuição melhor. Percebe-se o diferencial para um filme quando há por trás de sua comercialização uma distribuidora estruturada como era a U.C.B.; o que não ocorreu com *Inconfidência Mineira*, onde a pesquisa indicou que Carmen e seus colaboradores fizeram negociações individuais em cada região, a fim de dirimir os problemas que enfrentavam naquele período, procurando caminhos para fugir do estrangulamento comercial.

Alice Gonzaga, na sua clássica retrospectiva sobre Carmen Santos (GONZAGA, 1979), comentou sobre um prejuízo amargado por *Inconfidência*, afirmando que em São Paulo o filme teria feito programa duplo com *Ali Babá e os 40 ladrões* (Arthur Lubin, 1944), tendo arrecadado o valor de 2 contos e 500 mil réis. Hoje em dia, sendo possível acompanhar o lançamento dos filmes consultando jornais digitalizados na Biblioteca Nacional, essa informação não foi confirmada. O único programa encontrado foi com o *Fox Jornal* conforme informado anteriormente. Ainda assim, verificando a programação dos jornais do período, o circuito Vital Ramos de Castro anunciou a exibição de *Sinbad, o Marujo* (Richard Wallace, 1947), filme visualmente exuberante para a época, em *technicolor*, produção *RKO*. Acompanhando a programação cinematográfica após a semana de

---

<sup>480</sup> Os dados foram consultados em SIMÕES (1990) e no blog Salas de Cinema de São Paulo.

lançamento de *Inconfidência*, o circuito substituiu *Inconfidência* para exibir *A ilha da maldição* (Adventure Island, de Sam Newfield, 1947), produção da *Paramount* e, na sequência, realizou o grande lançamento de *Sinbad, o Marujo*.

Além da disputa por espaço com o concorrente brasileiro, *Inconfidência Mineira* rivalizou com produções norte-americanas de peso no Rio de Janeiro, como *Sagrado e Profano* (Desire me, Jack Conway, George Cukor, Mervyn Le Roy e Victor Saville, 1947) e *As Garçonetes de Harvey* (The Harvey Girls, George Sidney, 1946), ambos no circuito Metro, que acabou por não exibir nenhum filme brasileiro, nem *Inconfidência* e nem *Asas do Brasil*. *Sagrado e Profano* também esteve em cartaz no mesmo período no Metro de São Paulo, enquanto *Inconfidência* foi substituído no circuito Serrador por *Aulas de amor* (Lezione di chimica, Mario Mattoli, 1941), italiano da *Cinecittà Studios*, *A dama de Changai* (The lady from Shanghai, Orson Welles, 1947), da *Mercury Production*, distribuído pela *Columbia*, *A Aventura do Falcão* (The Falcon's Adventure, William Berke, 1946), da *RKO*, e *Trem de luxo* (Broadway Limited, Gordon Douglas, 1941), Hal Roach Studios, distribuição *United Artists*.



Figura 65 - Publicidade dos filmes em *O Jornal*, 28 abr. 1948, p.7, últimos dias de *Inconfidência* em cartaz.

### 3.2 A CRÍTICA ESPECIALIZADA FINALMENTE ASSISTE A *INCONFIDÊNCIA MINEIRA*

Após a imprensa comemorar o aguardado lançamento do filme, publicando diversos anúncios, um bom volume de textos opinativos e críticas escritas por jornalistas especializados começaram a aparecer nos jornais do país, principalmente do Rio de Janeiro. Este subcapítulo apresentará o levantamento e a análise desses textos, procurando vestígios sobre a recepção do filme no contexto em que foram escritos. Num filme temporalmente distante, trata-se de uma maneira de nos aproximar do diálogo entre público e filme, mediado pela imprensa. A historiografia do cinema brasileiro pouco trabalhou a obra por essa perspectiva, se limitando a relembrar a trajetória longa e tortuosa do filme, considerando-o mais um fracasso do cinema brasileiro. Tais textos permitem aferir o impacto do filme na imprensa e poderão elucidar melhor algumas nuances dessa extensa trajetória, iluminando outros lados da história de *Inconfidência*.

No mesmo dia do lançamento oficial de *Inconfidência Mineira*, Adolfo Cruz publicou um texto sobre suas impressões da película vista em sessão especial – certamente a sessão oferecida para a Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos. Para ele, o filme premiava os gigantescos esforços da produtora, apresentando um “espetáculo apreciável”. Seguiu afirmando, entretanto, que a história tinha saltos e que detalhes escapavam, mas que era fiel nas narrativas que apresentava, um “documentário que enriquece a cinematografia nacional”. Cruz destacou ainda a atuação de Rodolfo Mayer, uma interpretação impecável, na opinião dele, o mais completo artista brasileiro. Os demais intérpretes apareciam perfeitamente adaptados aos papéis. Finalizou seu texto pedindo aos espectadores que não perdessem a obra, “um atestado eloquente de nossas possibilidades no tratamento de assuntos que visam cuidar da cultura do povo, reverenciando a memória de nossos maiores vultos<sup>481</sup>”. A cotação dada foi “bom, uma realização patriótica”.

---

<sup>481</sup> CRUZ. Adolfo. *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 21 abr. 1948, **Notícia Rio**.

Logo após a estreia, Mário Nunes escreveu para o *Jornal do Brasil* sua opinião sobre *Inconfidência Mineira*. Para ele, o maior defeito da obra era a de ter demorado tanto, apesar de reconhecer os contratemplos enfrentados pela produção, e o alto investimento que Carmen realizou para finalizar e exibir o filme. O avanço do tempo e a produção por etapas prejudicaram a unidade. Nunes também escreveu sobre a “manutenção da continuidade da emoção”, dificuldade sempre presente no cinema nacional, que carecia de “insegurança do fio emocional”. Segundo sua explicação, trata-se do dispositivo que atinge e deixa inerte o espectador. O segredo estaria na boa direção, que ainda não teria sido completamente desvendado pelos técnicos do Brasil. Por outro lado, Nunes ressaltou as qualidades do filme, que reconstituiu fielmente o importante episódio histórico patriótico, mostrou ambientes com rigor artístico e permitiu que se apreciasse o alto valor de alguns intérpretes brasileiros, que estavam “à vontade” em seus papéis, com destaque para Rodolfo Mayer. Elogiou ainda a caracterização e a maquiagem do protagonista e também destacou o trabalho de Carmen Santos, a mais fotogênica das estrelas e a quem estavam relacionados alguns dos momentos mais belos do filme. Ao fim, o autor recomendou que o público fosse ao cinema fazer justiça à *Inconfidência Mineira*<sup>482</sup>.

Ainda no dia 23 de abril, Nilo Braga escreveu no jornal *O Mundo*<sup>483</sup>, do Rio de Janeiro. O autor lamentou que a senhora dona Carmen Santos, depois de tantos esforços em prol do filme, tinha sido prejudicada no seu lançamento no Rio de Janeiro, “não propriamente em cinemas, mas nos pardieiros do Sr. Capitão Vital Ramos de Castro”, fornecendo rara opinião sobre as condições materiais de exibição. Nilo Braga afirmava que Ramos de Castro abusava do povo, cobrando um ingresso caro sem oferecer qualidade, conforto e requisitos técnicos mínimos para um cinema lançador, prejudicando o entendimento do filme com um som ruim, que dificultava o entendimento dos diálogos. Muitas vezes o público se enganava acreditando que o mal estava no som do filme, mas a realidade era de

---

<sup>482</sup> NUNES, Mário. *Inconfidência Mineira*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1948, p. 3.

<sup>483</sup> *Jornal carioca*, fundado em 1947 por Geraldo Rocha, com o objetivo de combater a política de Eurico Gaspar Dutra. Possuía um caráter nacionalista e procurava defender a economia nacional. Articulou, junto do governo de Juan Domingo Perón, ditador argentino, um projeto de união das forças latinas contra o capital estrangeiro. Chegou a se aproximar de Vargas durante sua candidatura em 1950, mas, com a queda de Perón, se enfraqueceu e foi extinto em 1957. Ver o verbete sobre o jornal em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematico/mundo-o>. Acesso em: 19 mar. 2020.



falta de manutenção das salas do circuito V. R. de Castro. Por experiências anteriores, o autor dizia saber que se tratava de uma sala com som ruim, mas, ainda assim, foi possível perceber uma regularidade, uma “constância na tonalidade” em *Inconfidência*. Ressaltou também a qualidade e o luxo da reconstituição de cenários e figurinos, elogiou a qualidade da fotografia, embora também prejudicada pela projeção da sala, e exaltou as interpretações de Rodolfo Mayer e Carmen Santos. Sua conclusão foi a de seria um filme bom, porém um pouco monótono<sup>484</sup>.

A *Folha da Manhã* comentou o lançamento em três cinemas de São Paulo, apontando as dificuldades técnicas e a pobreza de recursos, ainda que os esforços dos realizadores tenham sido reconhecidos. Para o jornal, muitos no Brasil tinham talento e capacidade para realizar grandes obras, caso de Carmen Santos, que demonstrou, ao longo de sua trajetória, um belo exemplo ao traçar seu caminho com afinco, seriedade, estudo e talento. Apesar dos pontos fracos do filme, como a reminiscência teatral de vários intérpretes e a pobreza técnica, o projeto merecia ser visto, pois possuía diversas belas cenas. O texto destaca a prisão de Tiradentes, a condecoração de Silvério, relacionada com o momento que o Alferes é levado para a forca e a cena em que Tiradentes observa o pássaro voando da janela da prisão. Segundo o autor, o cinema brasileiro precisava explorar outros temas, transformá-los em argumentos inesquecíveis, pois um dia os recursos técnicos iriam chegar. *Inconfidência Mineira* “é sobretudo um apelo. Um convite insistente a todos os homens de cinema do Brasil para que se unam, estudem, aprofundem a riqueza de nossos motivos históricos, folclóricos, literários e poético. Basta de explorar o samba, a macumba<sup>485</sup>”, finaliza a crítica.

Para dar seu ponto de vista, Luiz Giovannini fez um texto didático, explicando que a realização de uma película se assemelhava a construção de um prédio. Para ser levado à tela, o argumento sofria um ritual, a realização de um planejamento com todos os detalhes, levantando os prós e os contras, e, após essa etapa, finalmente iria para a mão do diretor. Sem esses alicerces, a estrutura se

---

<sup>484</sup> BRAGA, Nilo. *Inconfidência Mineira*. **O Mundo**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1948. Recorte do Acervo da Cinemateca do MAM com anotações do periódico e da data.

<sup>485</sup> C.O. *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 23 abr. 1948, **F. Manhã** (SP).

tornava frágil, exatamente o que ele acreditava ter ocorrido com *Inconfidência*, em cartaz em São Paulo. Para ele, a maior fraqueza do filme estava na direção de Carmen Santos, que revelou precariedade de conhecimentos e de bom gosto. Seguiu dizendo que havia falta de unidade nas cenas, somadas à má qualidade das imagens, mostrando falta de sensibilidade e completa ausência de ritmo. O autor reclamou ainda do excesso de primeiros planos, que davam a impressão de um amontoado de retratos. Criticou ainda a qualidade da cópia e a desconexão entre narrativa e montagem<sup>486</sup>.

O mesmo autor retoma a crítica um dia depois<sup>487</sup>, abordando as atuações. Para ele, Carmen Santos estaria interpretando a si mesma, praticamente sem nuances, enquanto que Rodolfo Mayer, embora fosse o melhor do *cast*, não decolava, estava sempre mediano, mesmo na segunda parte do filme, onde estavam as melhores cenas. Para Giovannini, o aspecto positivo estava em, pela primeira vez no cinema nacional, terem filmado um argumento sério, apesar de maneira pouco artística e cinematográfica. Finalizou dizendo que o argumento de Brasil Gerson estaria melhor se tivesse sido dado para mãos mais hábeis.

No dia 24 de abril, a crítica de Hugo Barcelos foi publicada, com cotação de um “espetáculo regular”. Ritmo irregular, enredo razoável, fotografia comum e interpretação boa para Rodolfo Mayer. Segundo Barcelos, o filme se ressentiu da falta de bons recursos materiais, originando as falhas de ordem técnica, disfarçadas pela concepção artística do trabalho. Um filme documentário que acrescentou uma faceta de espetáculo dramático. Afirmou que existia um relativo equilíbrio da atmosfera, que oscilava do convincente para o artificial, sendo necessário, às vezes, que o espectador preenchesse algumas falhas visuais. O enredo foi considerado amplo, pois trabalhou a temática do amor, da lealdade e ideias universais de liberdade, não se limitando à história local<sup>488</sup>.

Em *O Globo*, Fred Lee<sup>489</sup> começou seu texto demonstrando suas expectativas com a obra, pois para ele era primeira vez que o cinema brasileiro

---

<sup>486</sup> GIOVANNINI, Luiz. *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 23 abr. 1948, *J. Notícias* (SP).

<sup>487</sup> *Ibidem*.

<sup>488</sup> *Ibidem*.

<sup>489</sup> Trata-se de Antônio Gabriel de Barros Vale

tinha a oportunidade de se voltar para um assunto sério. Atriz de carreira indiscutível, Carmen traçou um vasto plano para colocar em cena uma obra extraordinária, se cercou de ótimos colaboradores, se entregou à tarefa de pesquisa e reconstituição, conseguindo concretizar os planos materiais e mecânicos necessários ao filme. Mas no âmbito que ele chama de espiritual, moral, artístico e disciplinar, a realizadora precisou lutar, pois, apesar de seus apelos, faltou ambiente, ordem, ética profissional, resultando num processo lento, difícil, que sofreu com muitas alterações, elenco, técnicos e direção, o que culminou em uma obra mal-acabada e artisticamente superada. O autor seguiu escrevendo que o argumento focou mais em uma crônica sobre a vida de Tiradentes do que na história do movimento em si, deixando de lado outros assuntos que poderiam ter sido melhor explorados, como a história de Barbara Heliodora e o romance de Gonzaga e Marília, que teriam dado mais cor ao filme<sup>490</sup>.

O mesmo texto seguiu elogiando a ambientação e a reconstituição do filme, fiel e expressiva, apesar de ter resultado numa obra basicamente de interiores, tornando a narrativa um pouco monótona. A direção de Carmen Santos foi feliz em muitos pontos, numa linguagem mais romântica do que realista, com ritmo agradável, que se utilizou de uma boa variedade de planos, de ângulos e efeitos, uma fotografia bem realizada de Edgar Brazil. Criticou a inserção de uma cena com um preto velho contando a história de Tiradentes, mas alegou que foi bem montada. Sobre as atuações, considerou-as boas, e afirmou que Carmen apareceu deslumbrante no filme, embora muito estática. O destaque ficou, mais uma vez, para Rodolfo Mayer:

Está admirável de vida, de verdade, de compreensão e de à vontade. Mayer nos dá a perfeita ideia do Tiradentes que a tradição conservou: o predestinado irresistível, o homem marcado pelo destino e que nenhuma força deterá. E no mesmo tempo, o homem fascinante, a presença magnética, a palavra inflamada, comunicativa, o idealismo arrebatado, a humanidade simples e generosa. Sente-se esse homem na figura, no gesto, na voz de Mayer. Ele fez uma criação que não teve precedentes em nosso cinema. É minucioso e impressionante nos detalhes e no conjunto. Sua presença dá uma alta categoria artística ao filme e torna *Inconfidência Mineira* uma das principais realizações do cinema nacional e, certamente, um dos melhores filmes brasileiros até hoje produzidos – pelo mérito de seu tema, como pelo cuidado de sua elaboração...<sup>491</sup>

<sup>490</sup> FRED LEE. *Inconfidência Mineira*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1948, p. 4.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

No *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, a “Crônica de Cinema” atacou as produções brasileiras, especificamente em decorrência do lançamento de *Inconfidência Mineira* e *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1948). O autor fez uma ressalva, dizendo que iria tratar do nível artístico e não dos aspectos econômicos da indústria, como se uma coisa não interferisse na outra. Para ele não havia o que comemorar nos dois lançamentos se o resultado era negativo, com filmes cinematograficamente defeituosos, desqualificados, causando no espectador impressão desfavorável. O texto seguiu dizendo que ambos eram ruins ao tentar explorar o difícil gênero histórico, caindo em efeitos daninhos, que liquidavam qualquer expressão de arte. Novamente se justificando, o jornalista compreendia não ser possível um salto de qualidade de uma hora para outra no cinema brasileiro, mas as produções em pauta estavam longe do regular. Não se tratava de derrotismo, mas sim de um penoso retrato do cinema nacional, que era incapaz de modificar o valor das películas, salvo um ou outro filme razoavelmente bom<sup>492</sup>:

Não é uma questão somente de dinheiro, de capital (como muitos pensam), embora esteja mais do que apreciado que quase todas as fitinhas nacionais têm dado lucro considerável. Com uma soberba desvantagem, uma pavorosa desvantagem: não trouxeram experiência a ninguém, não provocaram melhoria no nível artístico de interpretação, de direção, de composição técnica e, de um modo quase sem exceção, os assuntos que os nossos filmes têm abordado revelam falta de inteligência, de assunto narrativo e de sensibilidade<sup>493</sup>.

Dias depois, em 28, o mesmo cronista voltou a escrever sobre *Inconfidência Mineira* no *Jornal do Comércio*<sup>494</sup>: para realizar a difícil tarefa de abordar um assunto histórico num filme, era necessário um íntimo entendimento entre o cenarista e o diretor, com colaboração próxima de especialistas nas mais diversas horas. Todos precisavam ter experiência e desembaraço, pois surpresas podiam aparecer na produção, como foi o caso da película de Carmen Santos. Em *Inconfidência Mineira*, somente os gastos do filme e os esforços individual de Carmen Santos não justificariam a complacência da crítica. O belo sonho da diretora não floresceu, pois ela “pariu uma montanha”; Humberto Mauro, responsável pela continuidade, pareceu ter desaprendido o cinema; Edgar Brazil

---

<sup>492</sup> O autor se referia a *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Argila* (Humberto Mauro, 1942) e *Duas canções* (desconhecido).

<sup>493</sup> J.F. Crônica de Cinema: Da “Inconfidência” e das “Asas”. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 24 abr. 1948, **J. Comércio** (Rio).

<sup>494</sup> J.F. Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 28 abr. 1948, **J. Comércio** (Rio).

entregou uma fotografia desigual, com problemas na nitidez, na iluminação. Para o autor, a história de Tiradentes ficou sem narração, continuidade e direção, com cenas embaralhadas, que passaram correndo aos olhos e apenas ilustraram uma história já conhecida. Houve problemas graves no corte da película e na atuação da maioria dos intérpretes, com exceção de algumas cenas realizadas por Rodolfo Mayer, Carmen Santos e Augusto Raul Chaves. Mesmo se considerando um admirador anônimo e secreto, acreditava não ter sido injusto, pois jamais poderia conter sua opinião<sup>495</sup>.

J. B. Duarte, para *O Estado de São Paulo*, rememorou a quantidade de notícias e fotografias que foram publicadas ao longo do tempo de produção de *Inconfidência Mineira*, a ponto da obra se transformar num mito do cinema brasileiro, tamanha expectativa para o lançamento. Diante do sofrimento de abalos e interrupções, ficou nítido que o filme foi produzido “aos trancos”, que a continuidade enfrentou tropeços e entraves que dificultaram as ligações entre as cenas. Para ele, a narrativa ficou comprometida, se tornou mal alinhavada, largando no ar importantes acontecimentos, desperdiçando o material que Carmen Santos tinham em mãos.

Ora, num trabalho de reconstrução histórica – um dos gêneros mais difíceis com que tem de se haver o cineasta sincero – a unidade da narração, o respeito à verdade do acontecido, costurado à ação humana, tem de ser um dos principais fatores consideráveis na feitura da obra, sob pena do resultado não passar de um aglomerado de cenas reunidas atabalhoadamente, cuja compreensão custosa e difícil, acaba por, também ela, ficar solta no ar, sem nenhum alcance educativo<sup>496</sup>.

Por outro lado, Duarte ressaltou a qualidade da reconstituição dos cenários, o rigor do guarda-roupa, a fotografia com bons momentos. Já o som ficou cheio de “parasitas”, com diálogos sem emoção, declamados. O autor finalizou acreditando que a obra se colocou muito mais no campo do artístico do que da bilheteria, se tornando, pelo menos, “a fuga do lugar comum”, do morro, da favela, da rádio, se afastando do que ele considerava as pragas do cinema brasileiro<sup>497</sup>.

---

<sup>495</sup> Ibidem.

<sup>496</sup> DUARTE, B. J. Cinema. *O Estado de São Paulo*, 25 abr. 1948, p. 10. A autoria foi indicada por Pedro Lima em outra crítica.

<sup>497</sup> Ibidem.

Em *A Manhã*, um texto sem assinatura, deu ao filme a nota 2 e meio<sup>498</sup>. Na sequência, uma crítica equilibrada, que enxergou no filme pontos positivos e negativos, lembrando todas as dificuldades de produção enfrentadas pela obra e as defasagens que atravessaram a filmagem. Apontou-se problemas de atmosfera, a ausência de uma ambientação que antecederesse os momentos culminantes da história, ou até mesmo de algumas situações menores, mas marcantes. Para exemplificar, o autor mencionou a cena em que Tiradentes se depara com a necessidade de vender seu escravo, interpretado pelo ator Benjamin de Oliveira. Para o autor, a cena tinha tudo para causar emoção, dado o afeto que existia entre os dois homens, mas o personagem apareceu muito rapidamente, sem nenhum sentimento trabalhado entre patrão e escravo. Simplesmente a conversa entre eles começou e terminou. O roteiro não se aprofundou nos personagens, pois muitos apareciam abruptamente, tomavam decisões e desapareciam. Intérpretes importantes passaram fugazmente na película.

Para o crítico, a primeira parte do filme não possuía “ligação cinematográfica”, trabalhando cenas isoladas umas das outras. No transcorrer da película o problema foi se ajustando, a partir da cena em que os Inconfidentes apreciam a bandeira “liberdade ainda que tardia”. “Pouco a pouco a continuidade vai caminhando para rumos mais precisos até que, na última meia hora, chega a estar bem razoável<sup>499</sup>”. E então o filme ganhou “ligações bem inspiradas”, motivos que deveriam estar presentes desde o início. O autor seguiu afirmando que o roteiro e a direção foram melhorando da metade para o fim. Ainda assim, ficou nítido que o roteiro de filmagem foi mal executado, prejudicando a direção com problemas que poderiam ter sido solucionados na origem. Sobre o elenco, ele teceu elogios à atuação de Rodolfo Mayer no filme todo, chegando a comparar o ator aos grandes intérpretes estrangeiros. Sobre os demais, atuações regulares de Carmen Santos, Raul Chaves como Silvério dos Reis e outros. A fotografia apresentou momentos bons e ruins, com muitos problemas de laboratório. As músicas agradaram, com gravações razoavelmente escolhidas, fazendo do conjunto um filme brasileiro aceitável<sup>500</sup>.

---

<sup>498</sup> Inconfidência Mineira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1948, p. 5.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

<sup>500</sup> *Ibidem*.

Avelino Aguiar começou seu texto<sup>501</sup> ríspido, pois se tratando de filme brasileiro, já sabia o que iria encontrar: mais uma obra falha, cheia de desigualdade técnica, mal realizada pelo “primitivismo e a incompetência dos responsáveis pela execução”. O autor não poupou ataques ao cinema brasileiro, afirmando que este carecia de alicerce, era inábil para realizar um espetáculo que não fosse patético. Para ele, Carmen errou na escolha precipitada do tema a ser realizado num ambiente cinematograficamente pobre, onde faltava discernimento e experiência. Qualquer diretor do mundo inteiro, por mais estrutura que tivesse, pensaria muito antes de aceitar realizar um trabalho do porte de *Inconfidência Mineira*. Aguiar finalizou afirmando que o cinema brasileiro era impossibilitado de realizar um filme com roteiro de profundidade e que considerava *Inconfidência* uma obra perdida.

Moniz Vianna iniciou sua crítica para o *Correio da Manhã* avisando aos leitores que *Inconfidência Mineira* não era a película que se esperava, aquela que iria reabilitar o desmoralizado cinema brasileiro, apesar de ter intenção e objetivo para tal. O filme não conseguiu se firmar artisticamente, mas era simpático pela honestidade com que se deu seu impulso inicial e a vontade que o carregou por anos de produção. O texto, num tom inconformado pelos equívocos, contrastados com o tempo em que levou a produção, escreveu sobre erros na “sintaxe cinematográfica”, com falhas muito graves que variavam “da interpretação falsa e viciosa, à construção técnica, à clareza dos recursos empregados, mas reside, principalmente, na montagem<sup>502</sup>”. Novamente a montagem apareceu como o grande problema do filme, que, segundo o autor, infringiu regras conhecidas desde Griffith e Pudovkin. Vianna seguiu apontando para o que ele chamou de “pontuações erradas, parágrafos soltos, ligações arbitrárias, falta de clareza nos acontecimentos”. O caráter educativo da vida de Tiradentes se perdeu por completo. Criticou também a atuação do elenco, quase sempre teatralizado, com uso de falas declamadas, perdidas em exageros. De positivo, o autor elencou a

---

<sup>501</sup> AGUIAR, Avelino. *Inconfidência Mineira*. Recorte encontrado no Acervo da Cinemateca do MAM, sem anotação do nome do periódico e data.

<sup>502</sup> MONIZ VIANNA. *Inconfidência Mineira*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1948, p. 15.

reconstituição histórica das cidades, interiores e figurinos que foram valorizados pela fotografia de Edgar Brazil<sup>503</sup>.

Para Costa Cotrim, *Inconfidência Mineira* foi uma realização cinematográfica regular, uma decepção para os que esperavam dele algo mais positivo para o cinema brasileiro. Carmen Santos se arriscou a cair no desagrado do público lançando o filme da maneira como estava. Na opinião do autor, o tempo de produção e as diversas substituições tornaram o trabalho deficiente, principalmente no som, acrescentando muitas cenas desnecessárias, que poderiam ser retiradas ou trabalhadas de melhor maneira na montagem. Em especial, criticou a cena do baile em que, na sequência, “um bando de negros passa dançando e cantando pela rua escura, aumentando o barulho da melodia negra num incessante e desproposita”. Segundo Cotrim, a história confiada a Brasil Gerson sofreu muitos cortes e adesões de novas cenas, faltando coordenação e originalidade. O autor escreveu ainda sobre a ausência de uma cena planejada para o filme, que seria decisiva para o conjunto: a representação do enforcamento seguida de um majestoso cortejo pelas ruas da cidade até a Lampadosa. Os elogios ficaram para a fotografia de Edgar Brazil, para a atuação de Rodolfo Mayer e para o momento em que contracenam Carmen Santos e Manoel Rocha, respectivamente Barbara Heliadora e Barbacena<sup>504</sup>.

Uma outra crítica, publicada no mesmo dia em que a maioria das demais, assinada por Jonald<sup>505</sup>, foi encontrada entre os recortes do acervo da Cinemateca do MAM com referência ao jornal *A Noite*. O texto relembrou todo o esforço da realizadora e as dificuldades enfrentadas pela produção, mas pontuou que não era possível sentimentalismo na função crítica. Dividido em partes, o texto questionou o recorte da obra, afirmando que a grandiosidade da História, que o celuloide se propusera a contar, fragilizou o roteiro, pois existiam muitos fatos históricos, em períodos diferentes, que se tornaram confusos, com muitos podendo ter um filme por si só. O desenvolvimento do filme foi dividido pelo autor em duas partes. A primeira parte o desagradou, pois trabalhou com quadros isolados, sem

---

<sup>503</sup> Ibidem.

<sup>504</sup> COSTA COTRIM. *Inconfidência Mineira*. Recorte do Acervo da Cinemateca do MAM, datado a mão de 27 abr. 1948 e anota C. Noite – Rio, provavelmente se referindo ao periódico **Correio da Noite**, Rio de Janeiro.

<sup>505</sup> Trata-se de Oswaldo Marques de Oliveira



continuidade cinematográfica, com personagens aparecendo sem nenhuma ambientação, um seguido do outro, tornando o enredo confuso. Na segunda metade o desenvolvimento melhorou, a continuidade ficou mais coerente, crescendo no início do levante, tornando-se aceitável no terço final. Para ele, ficou a impressão que somente a segunda parte seguiu um roteiro tamanho o contraste, evidenciando a distância temporal entre as filmagens. O texto aprecia algumas imagens:

O instante em que o Coronel Silvério recebe a faixa de homenagem, ligada imediatamente com a corda em volta do pescoço de Tiradentes. Depois, há até boas inclusões em torno do simbolismo, conforme a cena em que o Alferes, recluso entre as grades, contempla um pássaro solitário, que voa entre as nuvens<sup>506</sup>.

Sobre as discrepâncias, o autor afirmou que a direção foi infeliz, pois não seguiu um roteiro bem planejado. A falta de ambientação acabou por perturbar a impressão histórica com passagens mal orientadas e transições abruptas. Ainda assim, foi possível encontrar minúcias descritivas bem executadas e que refletiram noções de cinema que recordavam a antiga escola europeia. O texto elogiou o desempenho de Rodolfo Mayer, um dos únicos a conseguir evocar adequadamente uma figura histórica. Sobre a atuação de Carmen, destacou alguns bons momentos, mas ficou perceptível a dificuldade que ela teve em se dirigir. A fotografia careceu de unidade, evidenciando a discrepância na iluminação numa mesma sequência. Ainda assim, elogiou o fotógrafo de interior, Edgar Brasil, e os dos exteriores, José Mauro e Ruy Santos. O maior defeito nessa área residiu no serviço de copiagem. O som mostrou-se falho, com um narrador mal escolhido, que dificultou a compreensão, e uma dublagem cheia de problemas. Apesar disso, a música foi muito bem colocada e aproveitada. A conclusão do autor foi que, apesar das falhas apontadas, para o cinema brasileiro e pela dignidade de transpor para a tela assunto tão difícil, a obra era razoável, principalmente na segunda parte, quando ela ganhou em qualidade<sup>507</sup>.

A crítica de Pedro Lima em *Diário da Noite* é uma das mais pesadas, chegando mesmo a ser maldosa, com trechos que podem ser interpretados como ataques à figura de Carmen Santos. Exemplo disso é quando ele afirma que o filme foi uma “realização acima de suas forças” ou quando lhe deu o crédito de “mais

<sup>506</sup> JONALD. Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 27 abr. 1948, com referência a **A Noite**.

<sup>507</sup> *Ibidem*.

velha batalhadora do cinema brasileiro”. Apesar de se dizer amigo de Carmen, o pensamento explícito de Pedro nesse texto escancara o que, provavelmente, muitos pensavam sobre Carmen Santos e o lugar que ela ocupava ou deveria ocupar no cinema brasileiro.

Pedro seguiu ainda, culpando única e exclusivamente Carmen do argumento ser incompreensível, isentando Brasil Gerson, que teria entregado o argumento para ela dez anos antes do lançamento. Apesar de não afirmar diretamente, ele acreditava que Brasil Gerson não teria “cenarizado” o filme, pois em sua lembrança as cenas eram diferentes das que foram mostradas na tela do cinema. De memória, ele tentou reproduzir no texto suas lembranças quando tomou contato com versões passadas do projeto: “se não nos enganamos começava até com Tiradentes trabalhando nas minas, apresentava-o na Tijuca tratando do abastecimento d’água à cidade do Rio. Focalizava toda a sorte da exploração do povo brasileiro com o imposto do quinto, etc.”. Em sua nostalgia, Pedro Lima ainda lembrou do argumento feito para o mesmo projeto escrito por Mário Peixoto:

o tratamento que ele dava era alguma coisa de cinema puro, como a do nascimento de Tiradentes, que começava com as lavadeiras estendendo na corda a roupinha de um recém-nascido, e que depois de seca, apresentava o vaticínio da coroa marcando o destino de Joaquim José da Silva Xavier, e que terminava naquela sequência final que é uma das mais belas que conhecemos: Tiradentes sobe ao cadafalso e a câmera focaliza a abertura do alçapão, descendo até a terra onde em rápida fusão se via o salgamento do solo para sua esterilização. Nova fusão e daquele chão condenado, nasceram brotos novos, simbolizando que a ideia de liberdade era imortal<sup>508</sup>.

O texto de Pedro Lima ficou confuso nesse momento, pois não foi possível identificarmos se algumas das cenas descritas por ele foram aproveitadas ou repensadas na versão final do filme. Ele segue afirmando que se Carmen tivesse seguido o material oferecido pelos colegas tal qual, ela teria conseguido realizar um grande filme, fiel à história e à época, e não da maneira lamentável como foi projetada. Seguiu contando sobre problemas na revisão de cortes do negativo, pois muitas cenas começavam com os artistas ainda parados, aguardando a ordem para rodar. Sobre as atuações, o autor afirmou não ser possível analisar tamanha a confusão das cenas e falta de unidade, onde os artistas apareciam muito pouco em

---

<sup>508</sup> LIMA, Pedro. Inconfidência Mineira. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1948, p. 16. Por falhas na digitalização do periódico, as transcrições dos trechos podem conter algumas palavras trocadas, deduzidas no contexto geral da crítica.

cenas caóticas. Ressaltou o valor da fotografia de Edgar Brazil, um especialista em retratos, que soube enquadrar muito bem Rodolfo Mayer e Carmen Santos. Lima finalizou aconselhando que Carmen não desistisse do cinema, mas que ela se afastasse da tela, que se cercasse de gente entendida de cinema, que admitisse um diretor que “a controle e a ponha dentro do verdadeiro papel que deva representar<sup>509</sup>”. O comentário de Pedro Lima escancara o pensamento que predominava em relação às mulheres no papel de direção. O lugar de Carmen era na atuação, qualquer outro ela não dominava. Por muitas vezes o jornalista procura diminuir Carmen, rebaixando seu conhecimento, acusando-a de intromissão e descontrole. E continua afirmado que o caos “transformou uma ideia vigorosa e louvável no desastre artístico e financeiro da Brasil Vita Filmes<sup>510</sup>”. Apesar de ilustrar o texto com o bonequinho entediado, Pedro pediu aos leitores que assistissem ao filme pelo esforço de Carmen Santos em ter lutado pela obra, por um cinema sadio e se esforçado em cooperar com a indústria cinematográfica do país.



Figura 66 - Referência da crítica de Pedro Lima. *Diário da Noite*, 28 abr. 1948.

Pedro Lima publicou ainda mais uma crítica, mais amena, em *O Jornal*, reconhecendo a luta, chamando a produtora de mártir do cinema brasileiro, ainda que sempre duvidasse de sua capacidade como diretora e produtora. Ele contou brevemente sobre os incidentes que ela teve ao longo dos dez anos de trabalho. Ainda assim, acusou novamente Carmen de não ter respeitado a maneira de contar

---

<sup>509</sup> Ibidem.

<sup>510</sup> Ibidem.

de Brasil Gerson, ainda que a cena inicial tivesse ficado aceitável. Ele nos forneceu detalhes de como o filme iniciava:

Com a estátua de Tiradentes (não aquela de camisa de dormir que existe diante da Câmara) contra as nuvens e um panorama do céu, traçando o tema da liberdade. A câmera em ângulo baixo dá um cunho de respeito e majestade à eterna legenda. Mas ao pé do monumento, a primeira figura passível de dúvida: o preto velho explicando a um garoto a vida do Alferes Xavier. Surge então Tiradentes, onde se busca uma simplicidade que não convence (talvez porque tenha faltado a preparação de ambiente da narrativa feita por Brasil Gerson), fazendo cócegas na barriga de um negrinho e se oferecendo para arrancar os dentes de uma escrava<sup>511</sup>.

A reprovação sobre a falta de ambientação se repetiu neste texto, onde ele alegou faltar preparação psicológica para o espectador entender o sentimento de ausência de liberdade e revolta. Novamente reprovou a aglomeração nos quadros, a confusão; a atuação dos atores como “marionetes”, teatralizados, apesar de ter ressaltado o trabalho de caracterização dos intérpretes e a fotografia de Edgar Brazil. Ainda assim, criticou algumas cenas escuras, a “mania de superposição de imagens para mostrar evocação dos personagens<sup>512</sup>”, ideia que ele afirmou ser de Humberto Mauro. Elogiou ousadias no posicionamento da câmera, que inovou nos ângulos. Seguiu em seu texto acusando o filme de falta de cenário<sup>513</sup> e direção e criticou novamente o problema com a montagem. Em relação aos quadros, Pedro exaltou a qualidade dos cenários, mas chamou atenção para a falha na perspectiva ao enquadrar Vila Rica, pois permitiram que vazasse fios telegráficos. Sobre o som, o jornalista afirmou que houve falta de sincronização e que a qualidade foi ficando comprometida à medida que a narrativa avançou, causando dificuldades para compreender os diálogos e a história, muito pautada nas falas e não nas imagens.

Dessa vez Pedro Lima fez considerações sobre a atuação de Carmen, que apareceu em cena como uma Bárbara Heliadora, roubando toda a atenção. Segundo ele, ela foi representada como uma estrela, deitada em redes e divãs, fazendo a narrativa esquecer Tiradentes. Para mostrar todo o luxuoso guarda-roupa confeccionado para o filme, foi rodada uma cena de bailado onde Carmen Santos exibiu o “mais caro vestido de todo o cinema nacional<sup>514</sup>”, além de suas joias

---

<sup>511</sup> LIMA, Pedro. Inconfidência Mineira. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1948, p. 7.

<sup>512</sup> Ibidem.

<sup>513</sup> No sentido de roteiro.

<sup>514</sup> Ibidem.

personais na cena do confisco dos bens de Alvarenga Peixoto. Lima condenava a atriz pela maneira estelar de aparecer em cena, muitas vezes sem justificativa cabível para personagem. Por outro lado, não era capaz de separar a construção da atriz do seu trabalho como produtora e diretora. Procurando causar contraste social, na sequência da cena do baile vê-se um festejo de negros “para mostrar que em filme brasileiro não pode faltar carnaval<sup>515</sup>”. Para o autor, tal cena teria sido desnecessária e não teria causado tal efeito de contraste. Finalizando, ele considerou a película de grande valor pela verdade histórica, mas construído quase sempre com frieza e falta de sensibilidade, com algumas exceções, como a cena detalhada:

No primeiro quadro, vemos Barbacena render homenagem a Barbara, beijando-lhe a mão. A tela escurece e surge, então, alguém beijando a mão de Silvério dos Reis, delator, e colocando-lhe ao pescoço, uma fita com a condecoração pelos serviços prestados... Novo corte e é o vulto de Tiradentes que surge levando a corda e prendendo-a ao pescoço, pronto a enfrentar cada falso. Tudo muito simples, sem palavras, mas num conflito profundamente humano, contado em terno de cinema, coisa velha e batida, mas prova que foi pensado<sup>516</sup>.

Seguindo por um caminho diferente, sob a inédita perspectiva da receptividade do público, um outro periódico, datado do dia 29 de abril, baseado nos lançamentos de *Inconfidência Mineira* e *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947), procurou demonstrar como o público brasileiro ainda não estava preparado para receber filmes de pretensão maior, que possuíam alto critério, tais como os dois lançamentos. Na perspectiva do autor, *Inconfidência* e *Asas* foram recebidos pelo público com certa frieza e indiferença, se distanciando da recepção dos filmes musicais, comédias e “chanchadas”, que tinham reação mais imediata da plateia, referências lisonjeiras e uma valiosa propaganda feita “pessoa a pessoa”. O texto opinou que ainda era cedo para este tipo de cinema, que o público não estava preparado para obras de maior envergadura, ainda que isso não impedisse um ou outro fazê-lo, mas sabendo da impossibilidade de continuar, pois o caminho ainda era o do filme leve e desprezioso<sup>517</sup>.

Em 30 de abril, *O Dia*, de Curitiba, também opinou sobre o filme, aconselhando os leitores que não perdessem a obra, pois ela tinha muitos méritos

---

<sup>515</sup> Ibidem.

<sup>516</sup> Ibidem

<sup>517</sup> *Inconfidência* e *Asas*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 29 abr. 1948.

e a intenção de levantar o cinema brasileiro. O filme foi considerado uma luz em meio ao caos, pois deixou de lado as referências às rádios, às favelas, aos morros para apresentar um cinema com “alguma coisa de arte”. Na opinião do periódico, a iniciativa só não era melhor devido ao “desconhecimento do assunto pela maioria”, a ausência, no Brasil, de uma escola formadora de técnicos e atores. O texto apontou o que ele considerou bom, como a fotografia de Edgar Brazil e seus companheiros, a cenarização e o guarda roupa. O principal defeito apontado foi a continuidade, fazendo o filme parecer uma colcha de retalhos, com exceção de algumas cenas:

Os fatos são assinalados e largados ao ar. O espectador que lembre da “História do Brasil” que aprendeu e procure ligar os acontecimentos. O filme assim, perde a ação educativa que poderá exercer sobre as crianças, analfabetos e estrangeiros, pois é difícil compreensão para eles<sup>518</sup>.

O jornal curitibano criticou a espontaneidade de algumas interpretações, o som, que não era nem melhor e nem pior que outras produções brasileiras, encerrando o texto afirmando que o filme tinha certa beleza e honestidade e que merecia o aplauso do público.

Em jornais de Minas Gerais, a repercussão do lançamento do filme foi boa, com notícias que relataram sessões lotadas. *Inconfidência* obteve alguns elogios da imprensa, que reconheceu as falhas, mas que afirmou que o sentimento na sessão era de emoção, pois o filme havia repercutido muito bem no espírito dos que viram e admiraram a obra da Brasil Vita Filme; com destaque, mais uma vez, para a atuação de Rodolfo Mayer<sup>519</sup>. “A sra. Carmen Santos se não realizou filme perfeito, pelo menos fez algo que pode ser visto sem desdouro para nós. Levou a cabo mesmo uma obra difícil: um filme histórico, com todas as dificuldades da cor local e do ambiente da época<sup>520</sup>”. O texto colocou que Carmen Santos parecia melhor diretora do que atriz, pois não perdia tiques e manias que a “tornam antipática”; mas fez um longa-metragem de valor, que não decepcionou. O

---

<sup>518</sup> A *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 30 maio 1948, **O Dia** (Curitiba – Paraná).

<sup>519</sup> O que se passa em Minas. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 08 maio 1948, **Diário de Minas**.

<sup>520</sup> Estreias. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 24 abr. 1948, **Diário** (BH).

periódico finalizou parabenizando a produtora e lhe deu a cotação aceitável e a nota artística 3,5<sup>521</sup>.

Em maio, a coluna “Cinemice”, da revista *Cine Repórter*, escreveu rapidamente sobre o grande sonho de Carmen Santos com sua *Inconfidência Mineira*. Afirmou que ela tinha conseguido trazer para o palpável o seu sonho, com uma carga de imperfeições, sim, mas que isso era uma questão menor diante de algo muito maior que era a dignidade do filme<sup>522</sup>.

A opinião da revista *Carioca* também foi publicada apenas em maio. Para ela, o grande valor da obra residia nas reconstituições do Brasil colonial, fazendo jus ao alto valor investido. Sem negar a existência de falhas no filme, as construções e os figurinos conseguiram evocar à *Inconfidência*. Na atuação, a revista destacou a excelente performance de Rodolfo Mayer, cujo ápice é o momento de sua prisão. Também os elogios foram direcionados a Augusto Raul Chaves, como Silvério dos Reis, Frederico Rosa como Barbacena, e Benjamim de Oliveira como o escravo. Carmen Santos, como Barbara Heliadora, decepcionou um pouco, mas estava bem nas cenas finais do filme. Também não agradou ao periódico a narrativa da história iniciada pelo preto velho. Ainda assim, destacou outras cenas bem realizadas, como o diálogo entre Barbara Heliadora e Barbacena; a cena em que Barbara encorajou o marido Alvarenga Peixoto após a traição de Silvério; a representação de Alvarenga no calabouço; e a sequência da prisão de Tiradentes. A revista finalizou indicando o filme que, apesar dos defeitos, apresentou qualidades apreciáveis<sup>523</sup>.

Em junho, Octavio de Faria publicou sua opinião sobre a recepção a *Inconfidência Mineira*. Ele iniciou sua reflexão comparando a trajetória e a conjuntura do teatro e do cinema, afirmando que havia entre as duas linguagens uma enorme disparidade. No passado, cinema e teatro andavam juntos no progresso, mas, anos depois, o teatro tinha avançado muito, os progressos eram notáveis, o nível elevado, enquanto que o cinema seguiu um período de marasmo, estagnação. O cinema não buscava tentar elevar o nível do público, pelo contrário,

---

<sup>521</sup> Ibidem.

<sup>522</sup> PAOLO ANTONIO. Cinemice. **Cine Repórter**, São Paulo, 09 maio 1948, p. 8.

<sup>523</sup> *Inconfidência Mineira*. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 17 maio 1948, **Carioca**.

rebaixou o gosto geral ao aceitar uma fórmula cômoda. Por isso, justificou, ele não podia endossar as críticas ao filme de Carmen Santos, pois via nele uma intenção cinematográfica, um esforço de produzir cenas razoáveis que permitiram ao espectador sonhar com um belo filme, mesmo diante das falhas técnicas. Assim, considerava uma produção honesta e um exemplo do que deveria ser realizado no meio cinematográfico brasileiro<sup>524</sup>.

O levantamento de textos com intenção crítica evidenciou o grande debate que esquentou os ânimos daqueles que acompanhavam o cinema brasileiro nos anos 1940. Muitos defendiam a realização de um cinema sério, de narrativa densa, estética naturalista; o drama psicológico, filmes que transmitissem valores morais, patrióticos, bons costumes. Esse tipo de ideia sofria forte influência do cinema realizado pelos estúdios hollywoodianos, que há muitos anos haviam se tornado referência estética para a maioria dos produtores brasileiros. Acreditavam que a consolidação da indústria cinematográfica no Brasil dependia de reunir condições para produzir esse determinado tipo de filme. Por outro lado, muitos empresários perceberam um bom nicho comercial com produções mais populares, comédias musicais, de produção mais rápida, quase sempre com retorno de bilheteria e boa recepção do público, duramente criticadas pela imprensa no período, principalmente filmes que mostravam a cultura popular, periférica ou rural do Brasil. Como demonstrado, a produção de *Inconfidência Mineira* procurou seguir com afinco a estética das grandes produções do cinema hollywoodiana, vinculada a cartilha nacionalista e educativa pensada ao longo dos anos 1930 e 40.

Interessante notar dois tipos de autores nos textos, em uma demonstração prática dos debates sobre a cinematografia que ocorria naqueles anos. De um lado, os que consideravam o cinema brasileiro um caso perdido e não acreditavam que o filme nacional tinha condições de constituir uma indústria sólida. Do outro, os que ecoavam as campanhas em prol da industrialização do cinema brasileiro, iniciadas nos anos 1920 pela *Cinearte*, que acreditavam no potencial dos filmes sérios. Muitos desses apoiadores eram ativos participantes das mobilizações sociais e políticas que procuravam organizar o mercado de cinema no período.

---

<sup>524</sup> FARIA, Octavio de. Cinema e teatro no Brasil. Letras e Artes. **A Manhã**, 06 jun. 1948, p. 5.



Durante sua formação, Carmen leu e conviveu com a maioria desses intelectuais que assumiram a tarefa de comentar o cinema brasileiro na imprensa, dos quais destacamos Pedro Lima, Moniz Viana e Otávio de Faria. Como escrito no primeiro capítulo, ela participou ativamente dos movimentos políticos que buscavam garantias para que o cinema brasileiro fosse capaz de se desenvolver industrialmente. Todas as suas ideias para a produção de *Inconfidência Mineira*, desde lá atrás, quando iniciou construção do estúdio em 1936, procuraram seguir esse padrão esperado e, certamente, essa fidelidade contribuiu para a recepção na imprensa. Todos os textos analisados louvaram seus esforços e sua insistência em realizar esse tipo de filme, que perpassava temática morais, patrióticas e educativas. As críticas negativas, todas de ordem técnica, foram pautadas nos deslizes cometidos em relação à linguagem que tinham como referência e tomavam como certa – a linguagem de Hollywood. Para a maioria, o grande mérito da produção estava na temática escolhida, pois Carmen ousou fazer o caminho mais adverso, mesmo sabendo que teria muita dificuldade e enormes gastos. Assim, muitos textos exaltaram a coragem da realização e o tema patriótico e, de um outro lado, o peso dos erros técnicos e de linguagem foram muitas vezes transferidos para a produtora e diretora, apesar de serem de responsabilidade de uma equipe.

Nota-se que a maioria das críticas se encaixa numa linha mais moderada, procurando analisar os pontos positivos e negativos da película. Alguns focaram nas falhas técnicas do filme, que aparentemente foram muitas, especialmente na sua primeira metade. Os autores que não se colocavam combativamente contra o cinema nacional veem mérito principalmente no tipo de filme feito, uma realização inédita para a cinematográfica brasileira, diferente do que vinha sendo feito, e isso fica muito claro nos textos. O caminho escolhido por Carmen era o mesmo que vários acreditavam ser o correto, o adequado aos valores da sociedade brasileira. No contexto em que esses autores escreviam, os valores de formação não eram esquecidos e precisavam ser melhor trabalhados. Acreditavam no cinema como ferramenta para a instrução.

Lendo os textos da crítica especializada, ficou evidente aquilo que já havia se mostrado na análise do capítulo dois com o levantamento das reportagens que acompanharam a produção do filme ao longo dos anos. Ao se propor fazer o que ela considerava o seu melhor trabalho, levou bastante tempo para realizar

pesquisas em materiais de arquivo, livros, consultar diversos especialistas e realizar viagens até sentir que tinha material necessário para fazer filme. Talvez, de fato, não tenha realizado um projeto financeiro, um planejamento de produção, algo ainda novo para os produtores naquele período. Com isso, optou por investir na reconstituição histórica, crente na sua obrigatoriedade e diferencial, gastando altos valores e muito tempo com cenários e figurinos, enquanto Brasil Gerson finalizava o argumento. Talvez ainda tivesse a perspectiva de obter algum tipo de ajuda financeira do Estado. Com essa etapa de pré-produção finalizada, ela poderia iniciar as filmagens de fato e, então, os problemas começaram a surgir.

As análises das críticas se mostraram valiosas, primeiramente, ao nos fornecerem, em forma de narrativa, algumas cenas que estiveram presentes na versão final do filme. Alguns frequentes elogios, tais como a interpretação de Rodolfo Mayer, as cenas finais, a partir do momento da delação de Silvério e as prisões nos fazem acreditar que foram trabalhos realizados no período em que Carmen Santos tinha controle sobre a produção, mesmo período que ocorreu a maioria das filmagens internas, em 1939 e 1940. Foram cenas rodadas com Carmen na direção, auxiliada por Humberto Mauro e Watson Macedo, e que demonstram que o filme teve seus méritos e não pode ser considerado um fracasso ou um completo desastre, muito menos que Carmen e seus técnicos não conheciam a linguagem técnica do cinema. O fracasso de bilheteria e o desastre técnico são marcas que a obra levou ao longo da história do cinema, que desconheceu ou desconsiderou os detalhes dessa história. A ausência de planejamento ou a realização de um planejamento insuficiente, sozinhos, não explicam profundamente os bastidores da produção e o contexto que viviam os produtores do cinema no Brasil daquele tempo.

Considerando que havia o envolvimento na obra de tantos técnicos experientes, tais como Edgar Brazil, Humberto Mauro, Watson Macedo e a própria Carmen, é difícil compreender, para aqueles que buscam resgatar a história do cinema, como a obra pôde apresentar tantas falhas, segundo o olhar da imprensa daquele período. Por isso o resgate do material da imprensa, o seu ordenamento e análise foram importantes no processo da pesquisa. As críticas de ordem técnica deixaram claro que Carmen Santos enfrentou problemas, mas sem toda a narrativa do período de produção, torna-se fácil cair numa narrativa que culpabiliza a

diretora e a produtora, enxergando apenas incompetência técnica como um fator isolado. Afinal, por mais centralizadora que Carmen fosse, como muitos acusavam, um filme não pode ser entendido como obra de uma só pessoa, mas sim uma construção coletiva, cuja a presença de equipe certamente impacta no produto final. Ao analisarmos as minúcias das notícias da imprensa, cada vez que se falava do adiamento do lançamento do filme, tudo vai se tornando mais claro. Os textos evidenciaram que ela enfrentou falta de dinheiro e substituição de intérpretes e técnicos por diversos motivos, provocando interrupções nas filmagens que corroboraram para que a produção perdesse o controle das cenas. E, para arrematar as inúmeras crises, ocorreu o incêndio de 1944 que queimou boa parte dos cenários, dificultando que cenas, novas ou faltantes, fossem realizadas.

O adiamento do término do filme foi deixando Carmen cada vez mais sozinha para concluí-lo, em meio a tantas pressões. Com tanta expectativa e propaganda, Carmen devia se cobrar muito para concluir a película. As evidências apontadas na imprensa dão indícios de que ela mesma teria realizado algumas tarefas no laboratório e na montagem. Não se sabe se teve ou não ajuda, mas se houve, provavelmente não ocorreu com técnicos experientes ou que já estivessem envolvidos com o projeto anteriormente. Não existe nenhuma informação de que Carmen tivesse experiência com montagem, revelação e copiagem, apesar de ter um laboratório improvisado em sua casa, local onde a Brasil Vita Filme funcionou até o término dos estúdios no alto da Tijuca. Considerando que muitas críticas apontaram falhas nos cortes, montagem confusa, cópias ruins, a hipótese de ter sido ela a finalizar a película não pode ser descartada.

Essa questão é ainda uma incógnita, mas outros fatores apontam para isso. Por exemplo, quando Watson Macedo, o montador, revelou em entrevista que teria deixado o filme montado, negativo de imagem e som, antes de sair da Brasil Vita Filme, em 1943 (MACEDO, 1972). Certamente o produto ainda não agradava a Carmen, que teria continuado a mexer na obra, conforme as reportagens mostram. Uma matéria do *Jornal de Notícias*<sup>525</sup> revelou um encontro que o autor do texto teria tido com Carmen em São Paulo, após o incêndio, e que ela lá estava para

---

<sup>525</sup> Tiradentes. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 25 abr. 1948, J. Notícias (SP).

filmar sequências no Ipiranga, onde teria sido a “continuação gloriosa de Vila Rica”. Um exemplo de que, por muito tempo, ela ainda tinha intenção em acrescentar ou substituir cenas em *Inconfidência*. Por considera-lo pronto ou por ter desistido dele, não se sabe, Carmen tinha em mãos o filme pronto em 1946 e, a partir daí, começou a enfrentar as barreiras da distribuição e da exibição por dois anos, até conseguir os circuitos que recebessem o filme, em 1948, nas três principais capitais: Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, em uma circulação que também foi adaptada as suas expectativas para a tão sonhada obra.

## CONCLUSÃO PARA A CONTINUIDADE

Após as atenções da imprensa se debruçarem sobre o lançamento e, na sequência, acompanharem a polêmica que envolveu as denúncias de formação de *trust* por parte de Luiz Severiano Ribeiro, aos poucos o filme *Inconfidência Mineira* foi perdendo atenção e espaço midiático. A pesquisa nos periódicos se estendeu até 1952, ano da morte de Carmen, mas as poucas referências encontradas não trouxeram nada de novo, apenas se referindo ao filme histórico que demorou muito tempo para ficar pronto. Ainda em 1949, é possível encontrarmos menções a ele em matérias sobre uma premiação organizada pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, que elegeram o melhor do cinema brasileiro em 1948, contanto com diversas categorias. No resultado, publicado em *A Manhã*, em filmes brasileiros, *Inconfidência* ficou em 3º com 13 votos<sup>526</sup>; Rodolfo Mayer em 1º como melhor ator, com 35 votos; Carmen Santos também em 1º como atriz, com 30 votos e como diretora em 3º, com 14 votos, sendo a única mulher da categoria<sup>527</sup>. Trata-se de uma boa posição, se levarmos em conta os filmes produzidos no ano e todo o contexto que se apresentou.

*A Cena Muda*<sup>528</sup>, em seu balanço de final de ano, numa defesa da indústria cinematográfica nacional, traz que o Cinema Brasileiro, em 1948, apresentou 15 filmes, sendo 13 “dramáticos”: *É com esse que eu vou* (José Carlos Burle, Atlântida Cinematográfica, 1948); *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, Atlântida Cinematográfica, 1947); *Falta alguém no manicômio* (José Carlos Burle, Atlântida Cinematográfica, 1948); *Esta é fina* (Luiz de Barros, Laboratórios Eletrônicos Brasileiros, 1948); *Folias cariocas* (Manoel Jorge e Hélio Tys, Tapuia Filmes, 1948); *Um chute na consciência* (*Um homem que chutou a consciência*, Ruy Costa, Tapuia Filmes, 1948); *Fogo na canjica* (Luiz de Barros, Laboratórios Eletrônicos Brasileiros e Cinédia, 1948); *Mãe* (Theophilo de Barros Filho, Cinédia, 1948); *Obrigado, doutor* (Moacyr Fenelon, Cine Produções Fenelon e Cinédia, 1948); *Poeira de estrelas* (Moacyr Fenelon, Cine Produções Fenelon e Cinédia, 1948);

<sup>526</sup> Em primeiro ficou *Obrigado Doutor*, em segundo *Falta alguém no manicômio*, quarto, *Poeira de estrelas* e quinto *Mãe*.

<sup>527</sup> No estúdio e na tela. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 01 abr. 1949, p. 10.

<sup>528</sup> BARROS, Luiz Alípio. Crônica de Natal. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1948, p. 3.

*Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, Brasil Vita Filme, 1948); *Cavalo 13* (Luiz de Barros, Kanitar Filmes e Brasil Vita Filme, 1946); *Palhaço atormentado* (Rafael Falco Filho, Rossi Filme, 1946); com estimativa do lançamento, ainda em dezembro de *Terra violenta* (Edmond Bernoudy, Atlântida Cinematográfica, 1948) e *O caçula do barulho* (Ricardo Freda, Atlântida Cinematográfica, 1948). Apresentou ainda mais dois documentários, *A FEB na Itália* (desconhecido) e *Frente a frente com os Xavantes* (Rako Boscovic, 1948)

Em maio, a *Carioca* fez uma receptiva matéria sobre o lançamento do filme, ocorrido um mês antes, e noticiou que a película havia sido adquirida pelo Serviço de Ensino do Ministério da Educação com o objetivo de exibi-la pelos colégios do país, recompensando o trabalho da produtora Carmen Santos<sup>529</sup>, mas não foi possível verificar se ocorreu alguma ação concreta do MEC. Meses depois, em 2º de janeiro de 1949, o colunista Van Jafa, em *A Cena Muda*, contou aos leitores algumas novidades dos meios cinematográficos, e entre elas havia a tentativa de Carmen em negociar o seu filme para ser apresentado em 1949 em 15 episódios, o que, se realizado, faria História como o primeiro seriado nacional. Na disputa pelo produto estariam os cinemas *Rex* e *São Carlos*<sup>530</sup>. Novamente tratou-se de informação isolada e não foi possível verificar se houve tentativas de Carmen em encontrar outras maneiras de exibição ou mesmo se haveria abertura no mercado para outros formatos. O que se sabe é que a Brasil Vita Filme acabou produzindo outros filmes, de gêneros distintos de *Inconfidência*, realizando parceria com outros produtores e diretores, procurando traçar novos caminhos, conforme trabalhado no capítulo dois.

Com a extensa análise dos materiais de imprensa foi possível traçar o percurso do filme ao longo de seus doze anos de produção, desde o anúncio do projeto e início das pesquisas, até as acusações que envolveram a distribuição e exibição da película e escancaram na imprensa as disputas no mercado cinematográfico nacional. Ao acompanharmos a trajetória da produção e todos os percalços enfrentados por Carmen Santos, ficou nítido que a ideia de filmar *Inconfidência Mineira* foi concebida num contexto e apresentada ao público em

---

<sup>529</sup> N. SILVA. Um filme que durou oito anos. *Carioca*, Rio de Janeiro, 13 maio 1948, p. 28-29.

<sup>530</sup> VAN JAJA. O cinema nacional acima do bem e do mal. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 25 jan. 1949, p. 8-9.

um momento já bastante diverso. A produtora interpretou nas medidas e ações do Governo Provisório um desejo de investir no cinema brasileiro, fomentar uma indústria. A documentação apresentada comprova que Carmen procurou se aproximar da política cultural varguista e, através dela, dar visibilidade ao seu projeto. Formada por uma estética do cinema de estúdio, imersa na ideologia nacionalista e desejosa da aprovação da burguesia carioca, apostou na fundação da sua empresa e na defesa de uma obra que se propunha revolucionária, um filme que iria provar a capacidade técnica do cinema brasileiro, animar e colaborar com um projeto político e ideológico e recontar a história do seu herói republicano, unindo a arte e a educação em prol da nação. Poucos anos depois, seu projeto começou a apresentar as primeiras rachaduras com a falta de experiência e ausência de apoios. Com o filme finalizado, Carmen encontrou um ambiente difícil para apresentar seu trabalho a um mercado não amistoso à produção brasileira.

O levantamento de reportagens sobre *Inconfidência* nos primeiros anos ilustrou o entusiasmo da imprensa e da sociedade com o projeto em sua primeira etapa, enquanto Carmen realizava as pesquisas, divulgava parceiros e aguardava a finalização de um dos melhores estúdios daquele período. Os atrasos para o início da filmagem começaram a colocar o trabalho técnico de Carmen em dúvida, enquanto a produtora procurava equilibrar a organização do filme, ao mesmo tempo em que defendia publicamente seus desejos enquanto produtora e diretora. Sempre foi alvo de ataques devido à exposição midiática, a qual utilizou deliberadamente para conduzir sua carreira, forma encontrada de se colocar publicamente como produtora e empresária. Sendo mulher no início do século XX, ela se apoiou no poder da imprensa para dar visibilidade ao seu trabalho e conseguir os contatos necessários. Perseverante, continuou defendendo o modelo de produção o qual havia traçado. Controlou toda a produção e reconstituição dos ambientes, assumiu a direção do filme e gravou as principais cenas. Acompanhando a imprensa, percebe-se que ela seguiu com o projeto cada vez mais sozinha, acumulando diversas tarefas e procurando maneiras de reanimar a produção, já sofrendo com a falta de dinheiro e a inabilidade técnica, os maiores problemas enfrentados. Frisa-se que a produtora já havia investido muito dinheiro e vinculado demasiadamente a sua imagem à produção, portanto, desistir ou fracassar tinham um peso imenso.

Neste meio tempo, a política estatal para o cinema foi se voltando para o objetivo propagandístico e o apoio institucional oferecido ao filme se resumiu a algumas consultas técnicas, mais alardeadas do que efetivas, pois pouco se soube de que forma elas se concretizaram. O apoio governamental tinha um objetivo bem definido, e não houve espaço a uma verdadeira política de incentivo à produção cinematográfica brasileira independente. Os produtores continuaram enfrentando o mercado sozinhos, se organizando em associações e encontrando maneiras de dialogar com o governo e os representantes dos outros setores, tentando emplacar uma ou outra medida, tais como os decretos de obrigatoriedade de exibição, constantemente desrespeitados por não haver um mecanismo efetivo de fiscalização e, aos olhos de hoje, ineficazes na defesa da produção brasileira.

Ao mesmo tempo em que havia no país uma vontade de produzir um cinema industrial, inspirado no modelo estadunidense e suas grandiosas produções, a presença da indústria hollywoodiana no mercado brasileiro foi se expandindo de uma maneira sufocante aos empresários menores. O modelo verticalizado de *Hollywood* entrou no Brasil controlando distribuição e exibição, fechando parcerias com os empresários do ramo e isolando o produtor nacional. Em meados dos anos 1940, essa dinâmica de mercado foi ficando cada mais clara e o modelo de produção pensado por essas primeiras iniciativas de estúdio, como a Brasil Vita Filme, não encontrava espaço para distribuir e exibir. Soma-se a isso a verticalização das empresas de Severiano Ribeiro, proprietário da maior cadeia exibidora do país, que estreitou as possibilidades de negociação para os filmes nacionais. Segundo Luís Alberto Melo (2018), com as medidas do Decreto 20.493/1946, o cinema acabou na mão dos exibidores, pois os produtores, sem força, precisavam estabelecer algum acordo com exibidor para encontrar entrada no mercado. As poucas medidas implementadas pelo governo não foram suficientes para proteger a produção nacional e auxiliar na consolidação da indústria.

Carmen insistiu que seu projeto tivesse um determinado modelo de produção durante muitos anos e, como ficou claro nas opiniões da imprensa, perdeu o seu momento – se mostrou desconectado, atrasado, além dos problemas de ordem técnica. Ao acompanharmos essas críticas, é possível notar que ela não estava satisfeita com o projeto, dando sinais de que sempre estava faltando alguma



coisa ou que queria incluir algo. Se focarmos nas notícias sobre o roteiro, veremos que ela fez modificações e acréscimos ao longo dos anos, talvez numa tentativa de ajustar o filme aos novos tempos. A crítica, ao descrever algumas cenas do filme, nos revela cenas criativas, que não constam na história cânone do episódio histórico, como a presença do Preto Velho introduzindo a história de Tiradentes e a sobrevivente sequência da Congada contrastando com o baile. A hipótese é de que Carmen tivesse procurando fazer concessões em seu filme, abandonando a rigidez histórica e científica que tanto defendeu nos primeiros anos, incluindo cenas mais próximas dos musicais, registros de festas populares, inclusão de elementos de romantização e aventura na trama. Para comprovar tal tese, somente uma pesquisa com mais tempo, capaz de se debruçar sobre as versões de roteiro, comparando com o material visual sobrevivente, fotos e restos fílmicos, e as descrições contidas nas críticas publicadas na imprensa, para analisar com cautela esse caminhar entre versões no projeto. Trata-se, portanto de uma investigação ainda aberta, em continuidade, que poderá vir a se desenvolver para além do recorte aqui proposto.

A produtora e diretora fez de tudo para concluir seu filme e provar sua capacidade; certamente não da maneira que almejou, mas em algum momento ela parou, tomou coragem de enfrentar os julgamentos que sabia que viriam e decidiu apresentar a obra para o público. Tudo indica que concluir *Inconfidência* perpassava imperativos sociais e, porque não, familiares, considerando que o grande financiador do projeto era a família Seabra. Acompanhando sua trajetória e a da empresa, ela ainda tinha muitos planos para concretizar e, apesar de ter anunciado algumas vezes a vontade de parar, não desistiu, continuou falando sobre projetos, estabelecendo parcerias e ainda produziu mais duas películas antes de seu precoce falecimento. Ao acompanharmos a história de *Inconfidência Mineira* e toda a sua condução por Carmen Santos, foi possível trazer à luz seu trabalho técnico. Sua vida foi marcada pelo estelato, pela imagem feminina tipificada. Seu engajamento, por muitos anos, foi reconhecido como uma mera animação, entusiasmo, marcada pelo papel de investidora, quando na verdade, de fato, foi mais do que isso.

Havia um congresso – lá estava Carmen Santos, apresentando propostas, defendendo teses, combatendo o que lhe parecia errado. Surgia uma lei – e Carmen Santos logo vinha à imprensa criticá-la,

oferecendo sugestões, enviando memoriais as autoridades, atacando ou aplaudindo, ou procurando desenvolver o alcance das medidas governamentais. Nunca ficou de braços cruzados, numa atitude cômoda<sup>531</sup>.

Durante os 12 anos de notícias e comentários acerca dessa obra, notou-se que esbarramos em alguns erros masculinos, dos quais podemos citar as falhas técnicas na fotografia de Edgar Brasil, considerada subexposta em alguns momentos, ou nos problemas de continuidade de *Inconfidência Mineira* assinada por Humberto Mauro. As críticas são, sim, pontuadas; mas na maior parte das vezes, elas estão mais relacionadas à condução dada por Carmen ao filme, desconsiderando o papel de toda a equipe na criação de um filme. Não há ataques a Edgar e Humberto e, muito menos, eles são lembrados na História por essas falhas, ou outras quaisquer que eventualmente tenham cometido em suas carreiras. Pelo contrário. É que bom que assim seja, uma história de reconhecimento pelo trabalho e pioneirismo desses artistas. Mas como pudemos notar, com Carmen essa História produziu um tipo de leitura, e conduziu sua imagem de uma outra maneira.

No âmbito internacional e com todo aparato garantido pela estrutura de uma *major* de Hollywood, acompanhamos a confusão e o fracasso de *It's all true* no Brasil, dirigido por Orson Welles que teve o projeto interrompido por erros e descontrole de produção, amplamente noticiado na imprensa brasileira, mas sempre conduzido de maneira respeitável a imagem de gênio alcançada por Welles, sem deixar de exaltar a qualidade técnica dos filmes estadunidenses. Diferentemente do cinema brasileiro, do cinema brasileiro realizado por uma mulher, Carmen precisou lidar com a oscilação da imprensa que admirava seu entusiasmo enquanto financiadora, animadora. No entanto, o peso de cometer algum deslize quando ela se “metia” em trabalhos técnicos repercutia em ataques e, muitas vezes, em pedidos para que voltasse ao seu lugar de atriz. Carmen foi desestimulada muitas vezes, assim como foi, por exemplo, Cléo de Verberena, quando lançou o *Mistério do dominó preto* (Cléo de Verberena, 1930). A pioneira recebeu críticas que diziam que ela não havia se saído de todo mal, ao assumir direção e o protagonismo, mas foi aconselhada a não seguir como diretora. Com a

---

<sup>531</sup> MAGALHÃES JUNIOR, R. Janela aberta. O esforço de uma vida. **A Noite**, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 3.

morte do marido, parceiro de seus projetos, Cléo realmente abandonou por completo a carreira (ARAÚJO, 2019).

A pesquisa focada no projeto de *Inconfidência Mineira* possibilitou trazer à luz mais algumas façanhas dessa que foi uma das mulheres mais ativas no meio cinematográfico brasileiro durante mais de cinquenta anos de história, abrindo novos caminhos para refletir sobre sua contribuição na cinematografia brasileira. Há quem defenda estarmos vivendo uma quarta onda do feminismo devido a uma efervescência militante pró mulher. Não é intenção entrar em questões acerca dos momentos históricos pelos quais o movimento feminista passou, muito menos estabelecer marcos teóricos. Porém, chama a atenção a permanência de um engajamento, de uma agenda política que (re)descobre o trabalho de mulheres, a contribuição de figuras femininas em diversas áreas que até então encontravam-se ocultadas. Principalmente no meio acadêmico, o despertar para novas pesquisas, outras leituras sobre mulheres que contribuíram, a sua maneira, em alguma área profissional, especialmente uma área até hoje dominada por homens como é o caso do cinema, trazem à luz questões acerca da exclusão e da necessidade de lutas que desconstruam imagens negativas, discriminatórias, não representativas e que colocam a mulher numa posição subalterna. Reforça-se ainda mais a importância dessa visibilidade quando direitos básicos de uma parcela da população, inclui-se as mulheres, sofre tantos ataques como tem sido frequente desde 2016, com o crescimento de uma agenda política antiprogressista, com o Brasil ocupando a quinta posição no ranking dos países com maior número de feminicídio.<sup>532</sup>

O levantamento e análise da imprensa nos permitiu desvendar o percurso do filme e do trabalho de Carmen Santos ao longo dos doze anos, mas também fez surgir várias lacunas, questionamentos que podem ser explorados em diversos outros estudos. Na organização dos materiais confrontados com o contexto político, econômico e cultural, *Inconfidência Mineira* se mostrou um objetivo privilegiado para compreendermos o funcionamento do cinema educativo para o governo, a força da ideologia nacionalista nas produções intelectuais e culturais do período, os enfrentamentos entre produtores, distribuidores e exibidores e o poder

---

<sup>532</sup> Nações Unidas no Brasil. ONU: **Taxa de feminicídio no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução.** Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-femicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em 30 mar. 2019.

da indústria cinematográfica norte-americana. Em um segundo, plano, mas não menos importante, acrescentou mais informações sobre a carreira de Carmen Santos, e procurou questionar a maneira como ela foi tratada pela História, demonstrando a importância estética da função de produtora, trabalho realizado por Carmen em diversas obras, mas com um diferencial em *Inconfidência Mineira*, filme que escolheu para ser seu grande projeto e durante o qual se mostrou incansável.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joselina. **Jorge Amado**: Uma biografia. São Paulo: Todavia, 1º ed., 2018.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas. “Researching film history”. In: **Film History: Theory and Practice**. New York: Knopf, 1985.

AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. **Gonzaga por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ARAÚJO, Marcella Greco. “Cleo de Verberena: uma cineasta brasileira”. *Revista Movimento*, São Paulo, n. 13, p. 30-51, ago. 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1LOjtGH6F2Ud6eROKaSmiQa5cSvriaODt/view?fbclid=IwAR39wba6VrXN3aDAj1oY5cZZ3fza7vRcilFkBYdQgHOtLREGSGKcXXE7GFc>. Acesso em 10 de mai. 2020.

\_\_\_\_\_. “Entre versões de O Mysterio do Dominó Preto (1931)”. In: PRYSTHON, A. F. et al (Orgs). *XXIII ENCONTRO SOCINE - anais de textos completos*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos De Cinema e Audiovisual, mar. 2020, p. 784-791.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AUTRAN, Arthur. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro.” *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007. [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n14\\_Autran.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf)

AZEDO, Mauricio. “Primor, popular e outros poeiras”. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). *Cinemas. Filme Cultura*, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 92-94

BALLAROTTI, Carlos Roberto. “A construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade”. *Antiíteses*, Londrina, v. 2, n. 3, jan-jun. 2009, pp. 201-225. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/1946>. Acesso em 27 mai. 2020.

BARRENHA, Natalia C. “E o Estado entra em cena (1932-1966)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do cinema brasileiro** (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 490-507)

BASTOS, Rodrigo Almeida. “Inventário e Memória”. *Cinemas de rua de Florianópolis*. UFSC, 2013 Disponível em: [https://issuu.com/petarqfsc/docs/caderno\\_cinemas\\_final\\_pdf](https://issuu.com/petarqfsc/docs/caderno_cinemas_final_pdf). Acesso em 25 mar. 2019.

BERNARDET, Jean Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** São Paulo: Annablume, 1995.

CABRERA, Lívia. *Da fragilidade à histeria: corpo e subjetividade femininos em A Carne (1888), de Júlio Ribeiro.* Monografia de conclusão em Ciências Sociais. Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2009.

\_\_\_\_\_. “Nasci para o cinema e de nada mais quero saber”: A trajetória imagética de Carmen Santos”. *Revista Rascunho*, Universidade Federal Fluminense, v.9, n.16, 2017.

CARIJÓ, Armando Moura. **Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros:** relatório de atividades (biênio 1934-1936). Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 1937.

COSTA, Joice Scavone. *Mulher: A trajetória do som do primeiro longa-metragem sincronizado da Cinédia.* Dissertação de mestrado em Comunicação. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ELSAESSER, Thomas. “The New Film History”. *Sight and Sound*, Londres, 1986.

FERRAZ, Talitha. “As potências da ‘nostalgia ativa’ na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo”. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro. V., 20, n.03, dez. 2017, pp. 111-133.

FONSECA, Thaís Nívia L. “A Inconfidência Mineira e Tiradentes vistos pela Imprensa: a vitalização dos mitos (1930 - 1960)”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22 n. 44, 2002. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200009&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200009&lng=pt&tlng=pt). Acesso em 27 mai. 2020.

FONTES, Fernanda Cavalieri. *Greta Garbo na Cinearte: a apropriação brasileira de um mito hollywoodiano.* Trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

FREIRE, Rafael de Luna. **Cinematographo em Nictheroy:** história das salas de cinema de Niterói. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012. 264 p.

GENEROSO, Fernanda. *A serviço do cinema: História e Cultura política nas revistas A Cena Muda e Cinearte na década de 1930.* Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

GOMES, Paulo E. Salles. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, Mauricio. “Argila, um filme, uma mulher, uma nação”. *Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

GONZAGA, Adhemar e GOMES, Paulo Emílio Salles. **70 anos de cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1996.

GONZAGA, Alice. “Carmen Santos”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29, 1979.

\_\_\_\_\_. **Palácios e poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

\_\_\_\_\_. “Parisiense: cinema na Avenida Central”. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). *Cinemas. Filme Cultura*, Nº 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 34-36.

GOULART, Isabella R. O. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood.* Dissertação (Mestrado) USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: GATTI, André Piero e FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). **Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira.** Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2009.

\_\_\_\_\_. & RAMOS, Lécio Augusto. **Edgar Brasil: um ensaio biográfico.** Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: 1988, [datil].

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs). **Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro.** Campinas, SP: Papyrus, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988).** Rio de Janeiro: Ciec/UFRJ; MIS; Funarj.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. O jornal impresso como fonte de pesquisa: delineamentos metodológicos. *10º Encontro Nacional de História da Mídia - anais.* Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2015. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-impressa/o-jornal-impresso-como-fonte-de-pesquisa-delineamentos-metodologicos/view>. Acesso em 28 mai. 2020.

LAURINDO, Antonio. “Apresentação”. *Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, nº 1, 2015.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926 - 1942).* Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

MELO, Luís Alberto Rocha. *Cinema Independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954).* Tese (Doutorado em Comunicação). Niterói, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2011.

\_\_\_\_\_. “O cinema independente no Rio de Janeiro (1940 - 1950)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do cinema brasileiro** (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392 - 431

MUNERATO, Elice e OLIVEIRA, Maria Helena. **As musas da matinê**. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

MUSSER, Charles. The Early Cinema of Edwin S. Porter. *Cinema Journal*, 19, 1, outono de 1979. Republicado em: LUCIA, Cynthia, GRUNDMANN, Roy, SIMON, Art (orgs.). **The Wiley-Blackwell History of American Film**. 2011.

NAPOLITANO, Marcos. “O fantasma de um clássico: recepção e reminiscências de Favela dos meus amores (H. Mauro, 1935)”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Universidade de São Paulo, v. 36, nº 32, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654> . Acesso em: jan. 2017.

NOBRE, F. Silva. **Pequena história do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: A.A.B.B., 1955. 55p. (Cadernos A.A.B.B., 5).

NORONHA, Jurandyr. **Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro**. São Paulo: EMC, 2009

OLIVEIRA, Celso Fernando C. *A Sra. Miniver vai ao Brasil: A recepção dos ‘Filmes de Home Front’ na Imprensa do Rio de Janeiro (1942-1945)*. Tese (Doutorado em História). Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2016.

PAULA, Christiane Jalles de; LATTMAN-WELTMAN, Fernando (coords.). (2010), *Dicionário Histórico-biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, FGV Editora. Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb>. Acessado entre 2/1/2020 e 31/01/2020.

PEDRASSI, Vitor F. “Sonofilms: uma análise historiográfica”. *Revista Movimento*, São Paulo, n. 13, pp. 141-161, ago. 2019. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1LOjtGH6F2Ud6eROKaSmiQa5cSvriaODt/view?fbclid=IwAR39wba6VrXN3aDAj1oY5cZZ3fza7vRcilFKBYdQgHOtLREGSGKcXXE7GFc>. Acesso em 10 mai. 2020.

PESSOA, Ana. **Carmen Santos: o cinema dos anos 20**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

\_\_\_\_\_. “Argila, ou falta uma estrela... és tu”! *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

\_\_\_\_\_. “A star in te spotlight. Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s”. In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (ORG). **Stars and Stardon in Brazilian Cinema**. New York: Berghahn Books, 2017.



PINTO, Luziano Macedo. *Sociabilidade de 'matinée': cinema em tempos de modernidade - Uberlândia (1937-1952)*. 1997. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 1997.

RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987. 555 p.

\_\_\_\_\_ & MIRANDA, Luiz Felipe. (org.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_ & Schvarzman, Sheila. **Nova História do Cinema Brasileiro**. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2018. Dois volumes.

SALAS de cinema de São Paulo. Disponível em <http://salasdecinemadesp2.blogspot.com/>. Acesso em 15 set. 2019.

SARAIVA, Kate. **Os cinemas em Recife**. Recife: Funcultura, 2013.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. Cinema Brasileiro, História e Historiografia. *Mnemocine*, 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/2017-03-19-18-18-46/historia-e-cinema/120-cinema-brasileiro-historia-e-historiografia>. Acesso em 17 out. 2019.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*, 2013. Tese de Doutorado em Memória Social - Programa de Pós Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; FAPESP, Itaú Cultural, 2008.

SIMÕES, Inimá Ferreira. **Salas de Cinema em São Paulo**. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990.

VAZ, Toninho. **O rei do cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão et al. **História do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Art Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova História do cinema brasileiro** (vol. 1º). São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392 - 431).

VIEIRA, Lucas S. A imprensa como Fonte para a Pesquisa em História: Teoria e Método. *Biblioteca On line de Ciências da Comunicação*, Universidade Beira Interior, LABCOM, 2013. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/vieira-lucas-2013-imprensa-fonte-pesquisa.pdf>. Acesso em 13 mai. 2020.

WATSON Macedo: “A arte de criar alegria”. *Filme Cultura*, jul. ago. 1972, p.10-13.

WERNECK, Ronaldo. **Kiryri rendáua toribóca opé**: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paubrasil, 2009.

## JORNAIS E REVISTAS

A Batalha (RJ)  
 A Cena Muda (RJ)  
 A Manhã (RJ)  
 A Manhã (1941) (RJ)  
 A Noite (RJ)  
 A Pátria (RJ)  
 ASPECTOS: mensario de : letras, artes, ciencias, política (RJ)  
 A Tarde (BA)  
 Beira-mar (RJ)  
 Carioca (RJ)  
 Cinearte (RJ)  
 Cine-Rádio Jornal (RJ)  
 Cine-Repórter (RJ)  
 Correio da Manhã (RJ)  
 Correio da Noite (RJ)  
 Correio Paulistano (SP)  
 Diário Carioca (RJ)  
 Diário Portuguez  
 Diário da Noite (RJ)  
 Diário da Tarde  
 Diário de Minas (MG)  
 Diário de Notícias (RJ)  
 Diário de Pernambuco (PE)  
 Diretrizes (RJ)  
 Dom Casmurro (RJ)  
 Época (RJ)  
 Estado de Florianópolis (SC)  
 Estado de Minas (MG)  
 Folha da Manhã (SP)  
 Folha de Minas (MG)  
 Gazeta de Notícias (RJ)  
 Jornal de Notícias (SP)  
 Jornal do Brasil (RJ)  
 Jornal do Commercio (RJ)

Jornal dos Sports (RJ)  
 Mundo Rio (RJ)  
 O Cruzeiro(RJ)  
 O Dia (PR)  
 O Estado de São Paulo (SP)  
 O Globo (RJ)  
 O Imparcial (RJ)  
 O Jornal (RJ)  
 O Mundo (RJ)  
 O Popular  
 Pequeno Jornal (PE)  
 Revista de Cinema  
 Revista da Semana (RJ)  
 Vamos Ler (RJ)  
 Walkyrias (RJ)

## VERBETES

<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manha-a>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manha-a-1941>  
[http:// bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/](http://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/)  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/noite-a>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-da-manha>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-de-noticias-rio-de-janeiro>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/gazeta-de-noticias>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-comercio>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/globo-o>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imparcial-o>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-o>  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Cena\\_Muda](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Cena_Muda)  
<http://www.mulher500.org.br/jenny-pimentel-de-borba-1906-1984/>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/batalha-a>  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diario-carioca>  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Dom\\_Casmurro\\_\(revista\\_liter%C3%A1ria\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dom_Casmurro_(revista_liter%C3%A1ria))  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Am%C3%A9lia\\_Carneiro\\_de\\_Mendon%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Anna_Am%C3%A9lia_Carneiro_de_Mendon%C3%A7a)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9\\_Maria\\_Goulart\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Maria_Goulart_de_Andrade)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario\\_da\\_Noite\\_\(Rio\\_de\\_Janeiro\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario_da_Noite_(Rio_de_Janeiro))  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Braga](https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Braga)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gone\\_with\\_the\\_Wind](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gone_with_the_Wind)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Folha\\_da\\_Manh%C3%A3\\_\(S%C3%A3o\\_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Folha_da_Manh%C3%A3_(S%C3%A3o_Paulo))  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario\\_de\\_Pernambuco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Diario_de_Pernambuco)  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Tarde](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Tarde)  
<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/diretrizes>

[http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos\\_colecoes/brtacervo.php?cid=221](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fundos_colecoes/brtacervo.php?cid=221)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Estado\\_de\\_S.\\_Paulo](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Estado_de_S._Paulo)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal\\_dos\\_Sports](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornal_dos_Sports)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado\\_de\\_Minis](https://pt.wikipedia.org/wiki/Estado_de_Minis)

## FILMES

*Inconfidência Mineira: sua produção*, Jurandyr Passos Noronha, 1971.

*Mulheres de cinema*, Ana Maria Magalhães, 1976.

*Mulheres no Cinema* – Episódio As Precursoras, Lúcia Murat, 1993.

## ANEXO I

### 1. RELAÇÃO DE ROTEIROS E ARGUMENTOS ENCONTRADOS

#### 1.1. A Inconfidência Mineira

Argumentação Cinematográfica de Brasil Gerson, sob a orientação de Carmen Santos, 79 páginas.

Carta e argumento enviados ao Presidente Getúlio Vargas, através do Secretário da Presidência da República, Sr. Luiz Vergara. Documentos datados de 12 julho de 1938. Documentação depositada no Arquivo Luiz Vergara do Centro de Pesquisa e Documentação História Contemporânea do Brasil (CPDOC/FGV).

#### 1.2. Conjuração Mineira

Narrativa histórica para o cinema por Luis Edmundo, 47 páginas.

Roteiro anexo a uma carta enviada por Getúlio Vargas por Carmen Santos, através de Gustavo Capanema. O Ministro data o despacho para o Presidente da República de 20 de junho de 1939. Carmen se dirige diretamente ao Presidente da República perguntado se o projeto feria o governo e pede proteção moral ao filme. Na mesma carta, cita um outro roteiro, feito por ela e Brasil Gerson enviado no ano anterior antes através do Secretário da Presidência da República, Sr. Luiz Vergara. Ela conta que tem planos de fazer dois filmes, um para o público e outro para as crianças.

A cópia da carta com o roteiro está depositado na Cinemateca Brasileira e foi transcrita por Carlos Roberto de Souza, em julho 1990, de documentos em foto cópia dos documentos originais conservados no Fundo da Secretaria da Presidência da República do Arquivo Nacional.

#### 1.3. Tiradentes

Argumento de Mário Peixoto para o projeto de Carmen Santos. Documento não encontrado. Não há referência para a data.

Trecho de roteiro reproduzido por Mario Peixoto em carta a Saulo Pereira de Mello, datada de Angra dos Reis, quinta-feira, 17 de março de 1983. Esta transcrição foi feita por MP em resposta a um questionário de SPM, sobre o assunto, enviado a Mário, em carta anterior a esta. Tal transcrição foi obtida via e-mail diretamente do Arquivo Mário Peixoto.

#### 1.4. *Inconfidência Mineira.*

Roteiro tido como original, com diversas anotações feitas à mão. 21 páginas do roteiro de sequências mais 95 páginas de argumento.

Trata-se da documentação recolhida por Jurandyr Noronha, depositado no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. Junto ao roteiro encontram-se Argumento Cinematográfico assinado por Brasil Gerson, roteiro de sequências, anotações, reproduções de documentos da época, texto de Carmen Santos com notas sobre os personagens da *Inconfidência*.

## 2. RELAÇÃO DE TRECHOS DE IMAGENS EM MOVIMENTO

### 2.1. Trechos “originais” de *Inconfidência Mineira*. Carmen Santos, 1948.

Trechos do filme encontrados por Jurandyr Noronha numa fazenda da família Seabra. O filme se encontra em posse do MIS/RJ e depositado na reserva técnica da Cinemateca do MAM/RJ. Apesar de ter encontrado os registros no MIS, os originais do filme não foram localizados durante esta pesquisa. Também não foram encontrados registros de um possível descarte devido a deterioração do material fílmico.

### 2.2. *Inconfidência Mineira: sua produção*. Jurandyr Passos Noronha, 1971.

35mm, BP, 10 min

**Produção:** Julio Heilbron

**Direção de fotografia:** André Palluch

**Montagem:** Eduardo Ruegg

**Engenharia de som:** Carlos de La Riva

Filme realizado no período em que Jurandyr Noronha trabalhou para o INC, Instituto Nacional do Cinema. A cópia do filme foi obtida de uma telecinagem feita pelo Centro Técnico do Audiovisual, CTAv/RJ.

Trata-se do filme onde foram reproduzidas a maior quantidade de cenas recuperadas do filme. Ainda assim, não é possível dimensionar quais cenas do filme original encontrado estão reproduzidas no filme dirigido por Jurandyr em 1971, já que o original não foi localizado. Ainda assim, algumas informações, descritas abaixo, são importantes para a pesquisa.

Na narrativa de apresentação da histórica obra dirigida por Carmen Santos, fala-se de uma produção durante o período de 1941 a 1948. Com fotos de paisagens de Minas Gerais, o filme conta que a realizadora começou o trabalho percorrendo caminhos e cidades por onde passaram os Inconfidentes e que ela teria estudado profundamente os Autos da Devassa, escrevendo diversas interpretações para os personagens da trama. Assumindo a função de produtora, ela convidou Brasil Gerson para escrever o roteiro. A narrativa também afirma que Humberto Mauro colaborou na adaptação para o cinema.

O interesse pela produção do filme foi grande no período e o estúdio da Brasil Vita Filme recebeu diversas visitas e manifestações de solidariedade e apoio. A narrativa, ilustrando com imagens de diversos croquis, destacou a importância da pesquisa e reconstituição histórica de paisagens e figurinos feita por Wasth Rodrigues, fundamentais na construção dos cenários. Aponta que Carmen Santos supervisionou tudo e que Edgar Brasil assumiu a iluminação e a câmera e o resultando dos primeiros copiões são surpreendentes. Nesse momento o filme inicia a reprodução de conteúdo em movimento, descritos abaixo, com referência da minutagem:

- Plano Conjunto: Tiradentes, ainda sem a famosa barba, na cela, caminhando rumo ao escravo, também preso (46:37 - 46:40<sup>533</sup>)

- Plano Geral: Convidados do baile, trajados elegantemente, subindo escadas (46:48 - 46:54)

- Plano Geral: Cena do Baile, vê-se os convidados numa coreografia e personagens atravessando a cena (46:55 - 47:12)

- Plano Médio: Chegada de Barbara Heliodora numa espécie de cadeira de arruar carregada por escravos (47:13 - 47:25)

- Plano Geral: Entrada dela no baile. A cena se desdobra em diversos planos. Ela sobe a escada, chega ao salão e é recepcionada por um funcionário que lhe tira a capa, revelando o vestido que Pedro Lima afirmou ser o “mais caro do Cinema Brasileiro”. Passando para o salão de danças, Barbara é recepcionada por duas crianças (47:26 - 48:11).

- Plano Médio: Uma mulher a cumprimenta fazendo um gesto com a cabeça (49:12)

- Plano Geral: Cena do baile. Forma-se uma coreografia numa roda com as duas crianças no meio. Ouve-se uma mulher chamando D. Barbara, que se junta a coreografia, fragmentada em outros planos que completam a cena (49: 13 - 50:05).

- Plano Conjunto: Cena do salão do baile, os personagens correm para as janelas a direita do plano para assistir à festa que ocorre do lado de fora da casa. Trata-se de um festejo de Congada, numa espécie de desfile. A cena é longa e fragmentada em diversos planos. Nela conseguimos ver muitas pessoas dançando e cantando, em planos gerais e médios, que intercalam a população na rua e a curiosidade daqueles que estão nas janelas do sobrado. Planos fechados (primeiro plano) revelam Carmen Costa e Henricão interpretando os reis da Congada. (50:06 - 51:42).

Retomando a narrativa, ouvimos um texto escrito por Carmen Santos sobre Tiradentes. Na sequência haverá a leitura de mais um texto, escrito por Brasil Gerson. Mais trechos de imagens em movimento são reproduzidos.

---

<sup>533</sup> A minutagem, nesse caso específico, corresponde a marcação em tela feita no processo de telecinagem.



- Plano conjunto, contra-plongée: dois homens montando à cavalo cruzam numa praça (51:48 - 51:53)

- Plano geral: Um dos cavalos chega a uma praça, contorna um pelourinho, parando em frente a uma mulher negra. Plano se fecha (primeiro plano) no rosto de Tiradentes. (51:54 - 52:08).

- Plano detalhe: Cena de uma mão, escrevendo uma dedicatória. A mão é de Carmen Santos que dedica o filme a todos que acreditam numa causa. (52:08 – 52:28)

- Plano geral/ contra plongée: Cena num campo aberto, passam vários soldados à cavalo, em fila (52:36 - 53:01).

- Plano médio: Sombras na parede dos soldados armados passando (53:02 - 53:14).

- Plano médio: Tiradentes na cela, deitado na cama, a luz entra na janela ao alto. Ele levanta para olhar a janela, a luz sobre seu rosto num primeiro plano (53:15 - 53:53).

- Plano fechado: A porta da cela se abre e soldados aparecem. Tiradentes vai em direção aos soldados como que se entregando. Eles o algemam e ele sai pela porta. Novo plano fechado, vemos a janela da cela, um pássaro voando e a inscrição FIM (53:54 -54:25).

### 2.3. Mulheres de cinema, Ana Maria Magalhães, 1976

16mm, COReBP, 38min

**Companhia produtora:** Departamento de Assuntos Culturais - Embrafilme

**Direção:** Ana Maria Magalhães

**Produção:** Ana Maria Magalhães

**Roteiro:** Ana Maria Magalhães e Gustavo Dahl

**Montagem:** Gustavo Dahl

**Direção de fotografia:** José Antônio Ventura

**Direção de som:** Jaime Schwartz

Filme disponibilizado em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=WeVpPvI0zsw>. Canal do Centro Técnico do Audiovisual no Youtube. Acesso em 10 abr. 2020.

O filme de Ana Maria Magalhães se propõe a resgatar a trajetória de diversas mulheres profissionais do cinema, técnicas ou atrizes, tendo como personagem Aurora Fúlgida, Eva Nil, Carmen Santos, Gilda de Abreu, Carmen Miranda, Eliana, Norma Bengell, Helena Ignez e Leila Diniz.

Iniciado em 07:23 do filme, Ana Maria se dedica a traçar um panorama sobre a carreira de Carmen Santos. No trecho, estão reproduzidas imagens em movimento de Carmen escrevendo uma dedicatória, trecho já utilizado no filme de Jurandyr Noronha. A narrativa contará sobre a relação da realizadora com Humberto Mauro, reproduzindo alguns trechos de uma entrevista com o diretor. Segundo Mauro, em 1925 pouco se sabia sobre trabalhos de cinema realizados no Brasil, quando Mauro filmava em Cataguazes e Carmen, no Rio, produzia *Mademoiselle Cinema* (1925). O diretor destaca o trabalho de Carmen na construção da Brasil Vita Filme:

A Dona Carmen acabou construindo um estúdio, primeiramente um estúdio modelo. Era o melhor estúdio que existia no Rio de Janeiro. Palco enorme, laboratório, fileira de camarins muito bonita, força muito grande (...) uma dependência de transformadores e força para iluminação, quantidade de refletores excelentes e muito grande, uma coisa muito perfeita<sup>534</sup>.

Magalhães também se dedicou a tratar da grande obra cinematográfica que Carmen se propôs a fazer, *Inconfidência Mineira*, reproduzindo alguns trechos de imagens em movimentos recuperadas por Jurandyr Noronha.

- Plano Geral: forma-se uma coreografia numa cena de baile. Uma roda com as duas crianças no meio e vários casais ao redor. Novo plano e as mesmas pessoas do baile correm em direção a janela no canto direito do plano. Da sacada, assistem o cortejo da congada passando, com imagens de diversos figurantes dançando (09:12 - 10:01).

As imagens descritas são as mesmas reproduzidas no filme de Jurandyr Noronha, mas com menor duração e montagem mais veloz. A narração reproduz a informação de que o filme teria começado em 1941 e sido concluído em 1948.

---

<sup>534</sup> Transcrição da fala de Humberto Mauro para o filme de Ana Maria Magalhães (1976).

O filme retorna a entrevista realizada com Humberto Mauro que conta que a relação dele com Carmen se concretizou em 1929, quando filmaram *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929), no qual ela foi coprodutora. “O fato é o seguinte, é que desde essa época, talvez muito antes, a Dona Carmen integrou-se de tal maneira no cinema, digamos no cinema brasileiro, que veio a ser um dos elementos mais importantes da história do nosso cinema”.

A narrativa sobre a trajetória de Carmen segue, com a leitura de trechos de correspondências dela a Humberto Mauro<sup>535</sup>, ilustrando sua obstinação em fazer cinema no Brasil. Em sua trajetória, começou a trabalhar por necessidade aos 9 anos, mas aos 14 anos conheceu o mundo do cinema ao ser convidada para atuar em *Urutau* (Willian Jansen, 1919). Aos 21 anos, Carmen já tinha realizado três filmes. O trecho dedicado a Carmen Santos encerra em 13:18.

#### 2.4. Mulheres no Cinema – Episódio As Precursoras, Lúcia Murat, 1993

Digital, COrEpb, 16'18 min

**Produtora:** Taiga Filmes e TV Manchete

**Direção:** Lúcia Murat

**Produção:** Adriane Borges

O episódio é parte de uma série produzida para apresentar o trabalho de mulheres no cinema brasileiro. Faz parte da coleção Educação pela TV, desenvolvida pela Secretaria Extraordinária de Programas Especiais, entre 1992 e 1994, como parte do 2º Programa Especial de Educação voltado para os CIEPs, desenvolvido por Darcy Ribeiro. Hoje pertence ao Banco de Imagens Darcy Ribeiro, do Centro de Memória da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch/FAETEC. Programa exibido na extinta TV Manchete. Cópia obtida na direção da FAETEC Adolpho Bloch.

Na introdução a diretora conta o pouco que se sabe da trajetória da mulher que é considerada a primeira diretora de cinema no Brasil, Cléo de Verberena, que dirigiu seu primeiro filme em 1930, *O mistério do Dominó Preto*. Na sequência, a

---

<sup>535</sup> Tais correspondências não são creditadas no filme.

narrativa irá se debruçar sobre Carmen Santos, de quem se tem bem mais dados, explicando como se deu o início de sua carreira, ainda adolescente, sua participação no épico *Limite* (Mário Peixoto, 1931), as produções em parceria com Humberto Mauro. Na sequência, o filme irá reproduzir a primeira cena de *Inconfidência Mineira*, o único filme com a “assinatura” de Carmen.

- Plano Médio: Bárbara Heliodora chega ao salão do baile, acompanhada de dois homens. Na sequência, fragmentada em outros planos, a cena se desdobra com o plano de mulher que cumprimenta Bárbara e com a roda coreografada, com as duas crianças no meio e outros casais ao redor. Bárbara Heliodora e o homem se juntam à dança (02:24 - 02:40). Trata-se de cena reproduzida no filme de Jurandyr Noronha.

Ao retomar a narrativa, o filme mostra fotos do primeiro trabalho de Carmen, *Urutau* (Willian Jansen, 1919). Também mostra algumas fotografias de família, contando sobre o financiador de seus filmes, o empresário Antonio Seabra. Há fotos de Carmen com Antonio Seabra e os filhos e inéditas imagens em movimento retratando o ambiente caseiro, revelando brincadeira com crianças num jardim<sup>536</sup>. Seguindo uma cronologia de trabalhos, o filme contará um pouco sobre suas primeiras produções, quando constituiu sua primeira empresa, a F.A.B., Filmes Artísticos do Brasil. Os primeiros trabalhos foram adaptações de livros polêmicos, *A Carne* (Carmen Santos 1924) e *Mademoiselle Cinema* (1925).

Murat explica no filme sobre a importância das revistas de cinema na carreira de Carmen Santos, que soube muito bem aproveitar o marketing ao seu favor, sendo considerada um símbolo da mulher moderna. Mais filmes caseiros são reproduzidos, como uma brincadeira entre Carmen e um rapaz em um pequeno barco.

Carmen realizou parcerias com nomes de peso no meio cinematográfico do período, tais como Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, respectivamente em *Lábios sem beijos* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929), a tentativa de continuidade da parceria com Mário Peixoto em *Onde a terra*

---

<sup>536</sup> Nos créditos do filme está a família Seabra.

acaba, filme que não foi concluído, mas das quais restaram algumas cenas reproduzidas no filme.

O episódio também se debruça sobre seu importante papel na luta em prol do desenvolvimento do cinema brasileiro com a fundação da A.C.P.B., Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, que acabou provocando uma aproximação dos produtores com Getúlio Vargas e a promulgação do primeiro decreto de proteção ao cinema brasileiro, em 1932. Nesse momento, de otimismo na indústria cinematográfica, Carmen fundou sua empresa, a Brasil Vita Filme, onde produziu os primeiros filmes com Humberto Mauro, primeiramente alguns complementos, para depois encarar os longas-metragens, *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935) e *Cidade Mulher* (Humberto Mauro, 1936). Na sequência, ela inicia os trabalhos de *Inconfidência Mineira*, amplamente ilustrada com fotos e alguns trechos.

- Plano conjunto: Janelas do sobrado se abrem. No desdobramento da cena, em outros planos, observamos uma festa popular passar na rua, onde ocorre o desfile da Congada enquanto os convidados observam da janela (12:27 - 12:48), O trecho se encontra reproduzido no filme de Jurandyr Noronha.

Na sequência, o depoimento da atriz Luiza Barreto Leite conta um pouco sobre a produção, afirmando que o projeto era um ideal para Carmen e que ela foi filmando no intervalo de outros filmes.

- Plano geral: Numa praça com um pelourinho, um homem montado à cavalo chega ao fundo (12:57 - 13:00)

- Plano conjunto: Negros sentados nessa mesma praça, o home à cavalo se aproxima e parece iniciar uma conversa (13:00 - 13:02).

- Plano médio: Uma porta se abre, guardas aparecem e, no contra plano, aparece Tiradentes na cela, olhando a janela e uma luz incide sob seu rosto (13:03 - 13:07)

Na sequência, a narrativa retoma outro trabalho para o cinema, *Argila* (Humberto Mauro, 1942), com a continuidade do depoimento de Luiza Barreto Leite contando sobre a paixão dela pelo cinema. Novas cenas de *Inconfidência* são

reproduzidas, até a conclusão do episódio narrando a morte prematura da pioneira e o incêndio que destruiu o acervo da produtora.

- Plano fechado: Cena da mão de Carmen escrevendo a dedicatória (14:05 – 14:24)

- Plano médio: Guardas conduzem Tiradentes para fora da cela e, na sequência, um plano fechado da janela da cela com o pássaro voando e a palavra FIM (14:25 - 14:36).

- Plano conjunto: Cena do baile, Bárbara Heliadora é cumprimentada por duas crianças (14: 47 - 14:52).

## ANEXO II

Dados de produção colhidos pela Filmografia da Cinemateca Brasileira. Nomes marcados com (\*) estão elencados no campo de observações produzidos pela Cinemateca Brasileira. Em *itálico* os dados acrescentados, colhidos em fontes diversas durante a pesquisa desta dissertação. Foram acrescentados nomes anunciados na imprensa mesmo não sendo possível verificar se houve continuidade no trabalho. Quando a notícia se repetiu a referência também foi duplicada, a fim de atestar a participação do artista. As fontes utilizadas pela Filmografia da Cinemateca Brasileira estão reproduzidas no final do Anexo e as fontes da pesquisa mais recente acompanham o nome (versão completa na Bibliografia).

### **Inconfidência Mineira**

Longa-metragem/Sonoro/Ficção

35mm, BP, 24q

*95 minutos (Cine Repórter de 15 abr. 1950)*

*Censura Livre, tendo recebido a classificação de educativo (Diretrizes (Rio), 3 dez. 1947 e Cine Repórter de 15 abr. 1950)*

### **Datas e local de produção**

**Ano:** 1938-1948

**Ano:** 1936-1948

**País:** BR

**Cidade:** Rio de Janeiro

**Estado:** DF

Estúdio da Brasil Vita Filme

### **Circuito exibidor:**

Exibido em São Paulo de 21 a 27.04.1948, no Ipiranga; 21 a 25.04, no Paratodos, Majestic e Esmeralda.

*Exibido no Rio de Janeiro de 21 a 28.04.1948, no Plaza, Parisiense, Mascote, Astoria, Olinda, Ritz, Star, Primor.*

*Exibido em Belo Horizonte, a partir de 21.04 até data desconhecida, no Guarani, Odeon e Leão XIII.*

**Sinopse:**

Reconstituição do episódio histórico da Inconfidência Mineira

**Gênero:** Drama

**Termos descritores:**

História

**Descritores secundários:**

Adaptação para cinema; Inconfidência Mineira

**Termos geográficos:**

Minas Gerais

**Companhia produtora:** Brasil Vita Filmes S.A.

**Produção:** Carmen Santos

**Gerente de produção:** J. Wasth Rodrigues

**\*Diretores de produção:** Carmen Santos e Watson Macedo (HBH/QRCB)

**Coordenação geral de produção:** Watson Macedo (*Filme Cultura*, 1972)

**Argumento:** Brasil Gerson

\*Henrique Pongetti (ACPJ/I)

*Brasil Gerson (anunciado em 1936 por O Jornal)*

**Roteiro:** Carmen Santos

*Carmen Santos (chamada de coautora em O Globo, 1948)*

\*Humberto Mauro (HBH/QRCB)

*Humberto Mauro (Cinearte, 1940)*

*Danilo Torreão (anunciado como cinegrafista em 1938 em Diário de Pernambuco)*

*Manoel Rocha (anunciado em O Globo, 1942)*

*Colaboração de outros escritores e historiadores como Luiz Edmundo, Taunay, Escragnolle Doria, José Mariano Filho (citados em entrevista de Armando Louzada para Carioca em 1939)*

*Luiz Edmundo (Carta enviada para Getúlio Vargas)*

**Direção:** Carmen Santos

*Humberto Mauro (anunciado junto da supervisão do INCE ao filme, Diário Carioca, ago. 1937)*

*Carmen Santos (anunciada pela primeira vez em Cine-Rádio Jornal, agosto de 1938)*

**\*Assistência de Direção:** Manoel Rocha (ACPJ/I)

\*Assistência de Direção: Watson Macedo (sem referência)

**Assistência de Direção:** Watson Macedo (*Filme Cultura*, 1972)

**Assistência de Direção:** Humberto Mauro (*Dom Casmurro*, setembro de 1940)

**Continuidade:** Humberto Mauro (*Correio da manhã*, 28 de abril de 1948)



**\*Direção de diálogos:** Esther Leão (CS/FF)

*Esther Leão (O Globo, 15 abril de 1948)*

**Preparação de elenco para o concurso:** *Esther Leão (Acevo Cinemateca MAM, sem data)*

**\*Coreografia:** Manoel Monteiro (ACPJ/I)

**Coreógrafos:** *Pierre Michailowsky e Vera Grabinska (O Jornal 1937)*

*Colaboração do corpo de baile do Theatro Municipal (Acervo do MAM, 1948)*

**Direção de fotografia:** Edgar Brasil; Ruy Santos

*Edgar Brasil (O Jornal, 1938)*

*Hélio, Zequinha Mauro, Silvio Rabelo, etc. (O Jornal, maio de 1947)*

**Fotografia de interior:** *Edgar Brasil (A Manhã, 27/4/48)*

**Fotografia de exterior:** *Rui Santos e José Mauro (A Manhã, 27/4/48)*

**Montagem:** Watson Macedo

**Montagem:** *Watson Macedo (Filme Cultura, 1972)*

\*Francisco Braga (CS/FF)

**Trilha musical:** Francisco Braga

**\*Música:** Rui Santos (ACPJ/I)

*Maestro J. Octaviano (O Jornal, 1937)*

*Francisco Braga (Carioca, 1940)*

**\*Som:** Instituto Nacional do Cinema Educativo (FCB/FF)

*Finalização de SOM: Instituto Nacional do Cinema Educativo (O Globo, abril 1948)*

**\*Croquis dos cenários de Vila Rica:** J. Wash Rodrigues (Cinearte, 01/06/1939)

*Obs: o estudo de Wash Rodrigues foi feito para cenário, figurinos, objetos de cena e heráldica (Cinearte, 01/06/1939)*

**\*Cenário:** Watson Macedo (ACPJ/I)

*Watson Macedo ((Filme Cultura, 1972)*

*Antonio Barbosa (Acervo MAM/RJ, sem data)*

*Hugo Adami (O Jornal, 1938)*

**Figurinos e cenários:** *Luís de Barros (O Jornal, 1937)*

**Consultoria de Cenário:** *Paulo Barreto, do Serviço de Patrimônio Artístico da União (Correio da manhã, 1937)*

**Maquete:** *Watson Macedo (Cinearte 1939)*

**Identidade/elenco****Locução:** Mafra Filho (a voz do negro)*Mafra Filho (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Rodolfo Mayer (Tiradentes)

\*Armando Louzada (ACPJ/I)

*Armando Louzada (Tiradentes no início da produção) (Carioca, janeiro de 1939)*

Carmen Santos (Bárbara Heliodora)

Roberto Lupo (Dr. Domingos Vital Barbosa)

*Roberto Lupo (Cinearte, 1940 e A Manhã, 1948)*

Oswaldo Louzada (Alvarenga Peixoto)

*Oswaldo Louzada (Alvarenga Peixoto) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Paulo Porto (Pe. Inácio Nogueira)

*Paulo Porto (A Manhã, 1948 e A Cena Muda, outubro de 1951)*

Augusto Raul Chaves (Silvério dos Reis)

*Raul Chaves, (Silvério dos Reis) (Cine-Rádio Jornal, maio de 1940)*

Bandeira de Melo (Luiz Vaz de Toledo Piza)

*Bandeira de Mello (Cinearte, 1940, A Manhã, 1948)*

Álvaro de Souza (Cap. Rezende Costa)

*Álvaro de Souza (Cinearte, 1940, A Manhã, 1948)*

Fialho de Almeida (Gregório Pires)

*Fialho de Almeida (A Manhã, 1948)*

Ataíde Ribeiro

*Ataíde Ribeiro (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Acácio Domingues

*Acácio Domingues (A Manhã, 1948 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Manoel Monteiro

*Manoel Monteiro (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Ridel

*Ridel (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Célia Maria

*Célia Maria (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Frederico Rosa (Visconde de Barbacena)

*Frederico Rosa (Visconde de Barbacena) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Leonardo Jorge (Tomás Antônio Gonzaga)

*Leonardo Jorge (A Manhã, 1948 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Benjamin de Oliveira (escravo de Tiradentes)

*Benjamin de Oliveira (A Cena muda, abril de 1940 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Drummond Filho (Paula Freire de Andrade)

*Drummond Filho (A Manhã, 1948 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Caetano Junior (Taverneiro)

*Caetano Junior (Taverneiro) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

J. Silveira (homem do povo)

*J. Silveira (homem do povo) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Antonio Laio (Cel. Francisco Antunes Oliveira Lopes)

*Antonio Laio (Dom Casmurro, fevereiro de 1940, Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Antônia Marzullo (D. Inácia)

*Antônia Marzullo (D. Inácia) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Floriano Faissal

*Floriano Faissal (Cinearte, 1940) (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Manoel Rocha

*Manoel Rocha (Vice-Rei) (Anotações Cinemateca MAM, s/d e A Manhã, 1948)*

Nelson Oliver

*Nelson Oliver (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Pedro Dias

*Pedro Dias (A Manhã, 1948 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

Luiza Barreto Leite

*Luiza Barreto Leite (A Manhã, 1948 e A Cena Muda, agosto de 1952)*

Anselmo Duarte

*Anselmo Duarte (A Cena Muda, outubro de 1950 e Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

\*Dilu Dourado (Marília) (Cinearte, setembro de 1939)

*Dilú Dourado (Marília, vencedora do concurso) (Carioca, 1941)*

*Lídia Matos (Marília, A Cena muda, março de 1943)*

\*Osvaldo Loureiro (ACPJ/I)

*Osvaldo Loureiro (Criança) (A Manhã, 1948)*

\*Alexandre Alencastro (ACPJ/I)

\*Brandão Filho (ACPJ/I)

*Brandão Filho (A Cena Muda, setembro de 1952)*

\*Jorge Doria (ACPJ/I)

\*Vitor Drummond (ACPJ/I)

\*Graça Melo (ACPJ/I)

\*Restier Junior (ACPJ/I)

\*Roberto Acácio (ACPJ/I)

\*Sadi Cabral (ACPJ/I)

*Sadi Cabral (A Manhã, 1948 e A Cena Muda, setembro de 1951)*

*Cantor Alfredo Brandão (Carioca, agosto de 1938)*

*Berenice Seabra (Maria Ifigênia) (Acervo Cinemateca MAM, setembro de 1938)*

*Cantores José e Maria Amaro (Cinearte, 1939)*

*Frederico Jacobetty (A Noite, dezembro de 1940)*

*Anita Otero (Carioca, dezembro de 1940)*

*Carmen Costa (Rainha no cortejo da Congada) (A Cena Muda, fevereiro de 1942)*

*Henricão (Reio no cortejo da Congada) (A Cena Muda, fevereiro de 1942)*

*Abel Pera (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

*João de Deus (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

*José Sanz (Anotações Cinemateca MAM, s/d)*

**Estória:** Baseada nos “Autos da Devassa”.

**Colaboração:**

Após o pedido de Carmen Santos por um auxílio estatal, o ministro da Educação, Gustavo Capanema, confirma a colaboração de seu Ministério “(...) através do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE] que já vem prestado à missiva a cooperação necessária, tendo examinado e corrigido, com audiência do historiador Afonso de E. Taunay, o cenário [leia-se roteiro] do film”.

**Supervisão:** *INCE via Roquete Pinto e Affonso de Taunay (Diário Carioca, 1937) Ministério da Guerra (O Jornal, 1938)*

**Referências:** *Autos da Devassa e também na obra de José Lúcio dos Santos e do frei Raymundo de Penaforte, confessor de vários dos conjurados Escola moderna inaugurada pelos estúdios Warner Bros, com filmes como Pasteur (The story of Louis Pasteur, William Dieterle, 1936) e Emile Zola (The life of Emile Zola, William Dieterle, 1937), ambos interpretados por Paul Muni.*

*Tratamento do roteiro dos trabalho de Alexandre Korda.*

## Fontes consultadas pela Cinemateca Brasileira

**Revistas:** A Cena Muda, Cinearte, Filme Cultura

ALVETTI, Celina do Rocio Paz. O cinema brasileiro na crônica paranaense nos anos 30. São Paulo, 1989, 306 p. Dissertação de mestrado apresentada à ECA-USP. [Baseada em levantamentos em jornais de época]. (CEPA/CBCP)

AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. Apresentação de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 280 p. il. Co-edição Cinemateca Brasileira. Incl. Filmografia e índice. [Filmografia organizada por José Francisco de Oliveira Mattos]. (SA/EMP)

CINEMATECA BRASILEIRA. Documentação incorporada ao fichário filmográfico da instituição. Na maior parte, fichas sem identificações precisas de procedência e sem indicação de fontes originais. (FCB/FF)

HEFFNER, Hernani. Filmografia de Edgar Brasil. Rio de Janeiro, 1986. [Pesquisa inédita. Tivemos acesso à listagem de títulos dos filmes que incluem participação especial de Edgar Brasil. Foi também checada uma segunda lista, corrigida pelo autor]. (HH/FEB)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Realizadoras do cinema no Brasil: 1930-1988. Coordenação e pesquisa Ana Rita Mendonça e Ana Pessoa. Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, 1989. 136 p. il. (Quase Catálogo, 1). Co-edição com MIS, Rio de Janeiro. Incl. Índice. (HBH/QRCB)

NOBRE, Francisco Silva. À margem do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Pomgetti, 1963. 158 p. (FSN/MCB)

NORONHA, Jurandyr. Imigrantes no cinema Brasileiro: Portugueses, parte II. Cinemin, n. 40, p. 28-30, jan. 1988. (JN/Imigrantes – Portugueses II)

PEREIRA JÚNIOR, Araken Campos. Cinema Brasileira (1908-1978) – Longa-metragem. V.1: 1908-1968. Santos: Casa do Cinema, 1979. [Não indica as fontes originais de pesquisa]. (ACPJ/I)

SCHEIBY, Caio. Filmografia brasileira. Datilografada. 112p. [Cópias incompletas depositadas na Cinemateca Brasileira. Pesquisa baseada em pesquisas não sistemáticas em periódicos da época, depoimentos ao autor e a Benedito Junqueira Duarte, informações de Adhemar Gonzaga e Pery Ribas, e documentos de arquivos da Cinemateca Brasileira]. (CS/FF)

SOUZA, José Inácio de Melo. Filmografia do cinema brasileiro – jornal O Estado de São Paulo. São Paulo, 1987. [Pesquisa inéditas, cópias depositadas na Cinemateca Brasileira: parte 1 – 1936 a 1946 e parte 2 – 1947 a 1949]. (JIMS/OESP)

VIANY, Alex. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959. 487 p. il. [Pesquisa baseada em coleta de depoimento, documentos do arquivo pessoal do autor e informações de Adhemar Gonzaga, Pedro Lima e Pery Ribas]. (AV/ICB)

ANEXO III

Nome	Nome anterior	Data de inauguração	Data de reabertura	Localização	Número de lugares	Condição atual	Ingressos
Parisiense	Grande Cinematógrafo Parisiense	10/08/1907	1930	Avenida Rio Branco (Central), 179, Centro	880	Teatro Glauce Rocha	Cr\$ 8,40 a Cr\$ 7,20
Mascote		19/10/1909	1937	Rua Arquias Cordeiro, 232, Méier	1060	Demolido	Cr\$ 4,80 a Cr\$ 3,30
Primor		19/05/1916	14/12/1938	Avenida Passos, 119, Centro	1704	Descaracterizado	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
República	Teatro República	20/07/1916	1945	Avenida Gomes Freire, 82, Centro	1749	Descaracterizado e ocupado pela TV Brasil	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
Plaza		20/05/1936		Rua do Passeio, 78, Centro	1180	Recuperado e utilizado com outra finalidade	Cr\$ 8,40 a Cr\$ 7,20
Ritz	Cinema Atlântico		05/12/1938	Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 580, Copacabana	961	Demolido	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
Olinda		23/09/1940		praça Saenz Peña, 61, Tijuca	3500	Demolido	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.
Astoria		02/03/1942		Rua Visconde de Pirajá, 595, Ipanema	2147	Demolido	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.
Star		06/10/1944		Rua Voluntários da Pátria, 35, Botafogo	1402	Cinema multiplex Estação Net Rio	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.

*Tabela 1 – Dados do circuito Vital Ramos de Castro, Rio de Janeiro. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.*

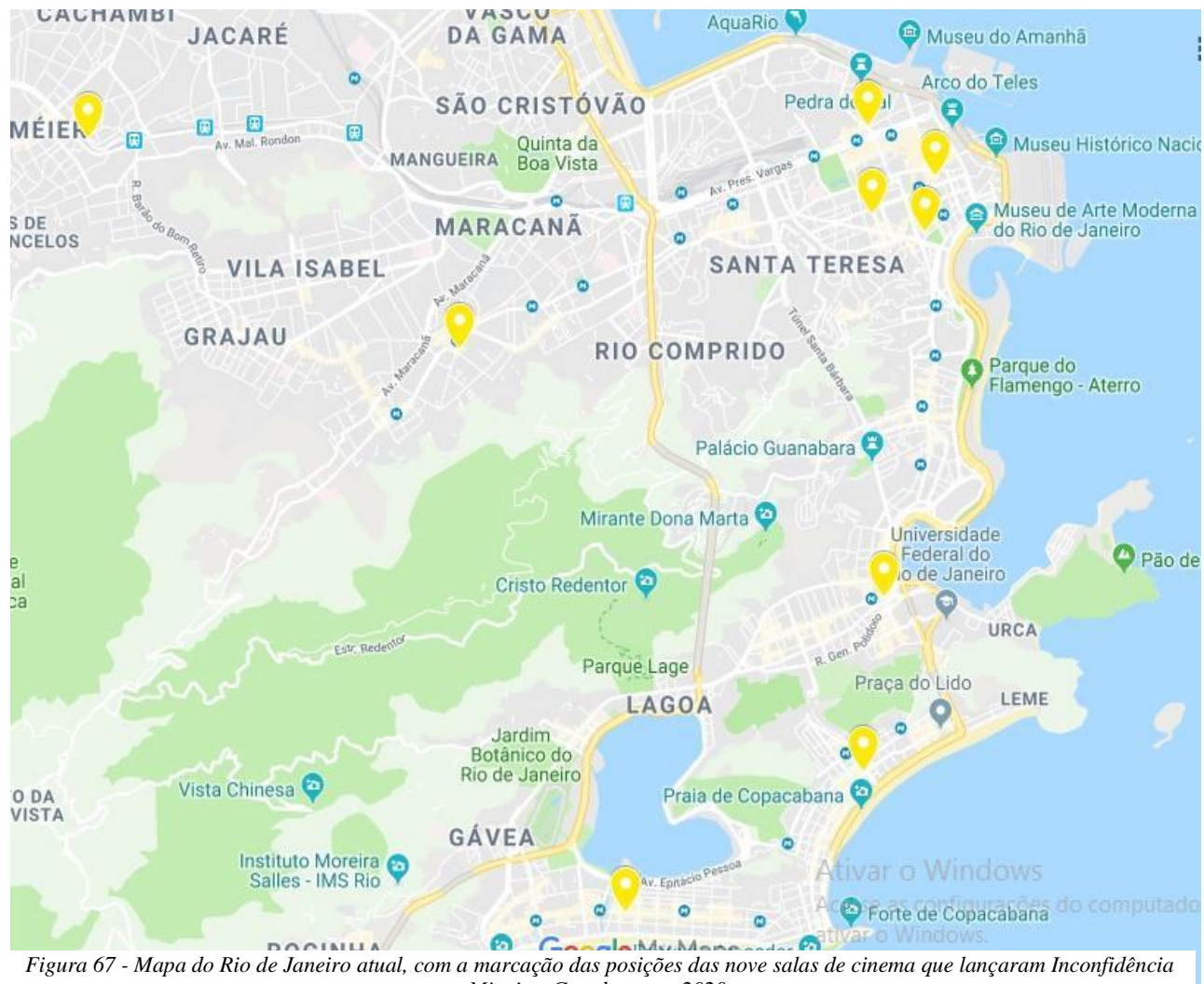


Figura 67 - Mapa do Rio de Janeiro atual, com a marcação das posições das nove salas de cinema que lançaram *Inconfidência Mineira*. Google maps, 2020.

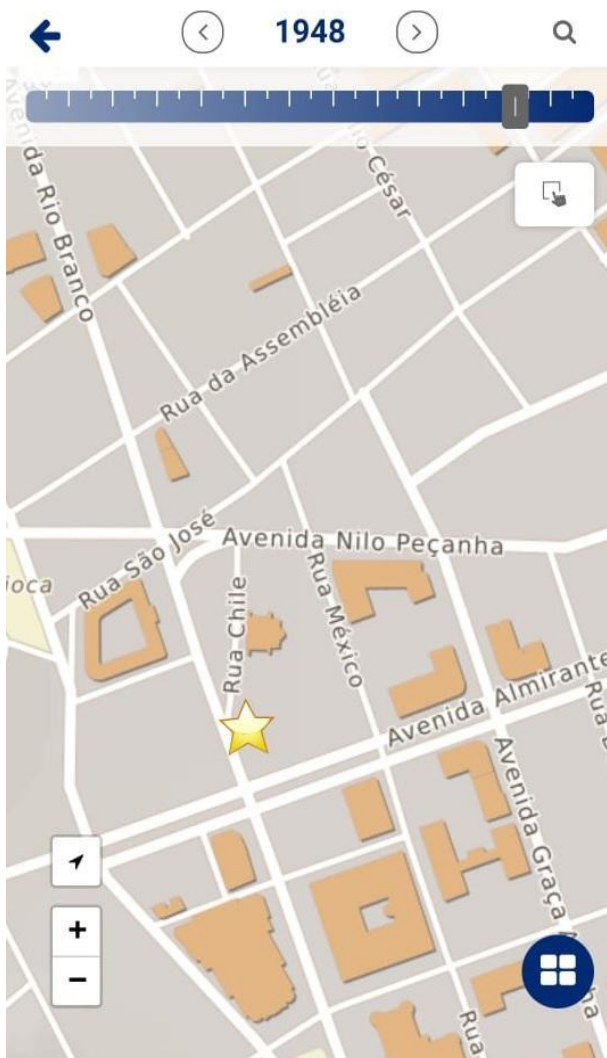


Figura 69 - Parisiense. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020.

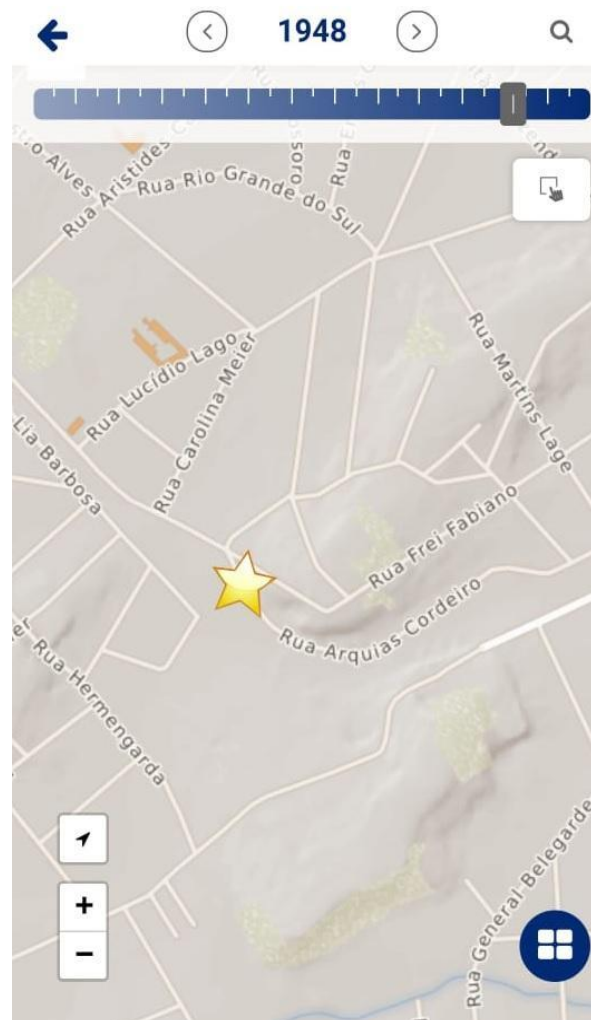


Figura 68 - Mascote. Mapa de 1948, Méier, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020.



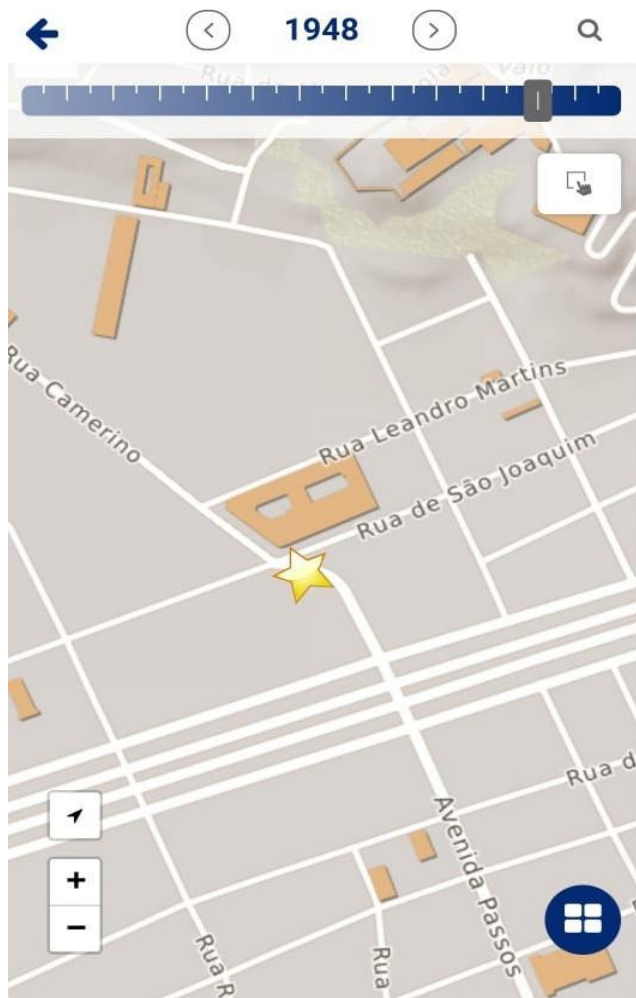


Figura 71 - Primor. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, região próxima da Av. Presidente Vargas. ImagineRio, 2020.

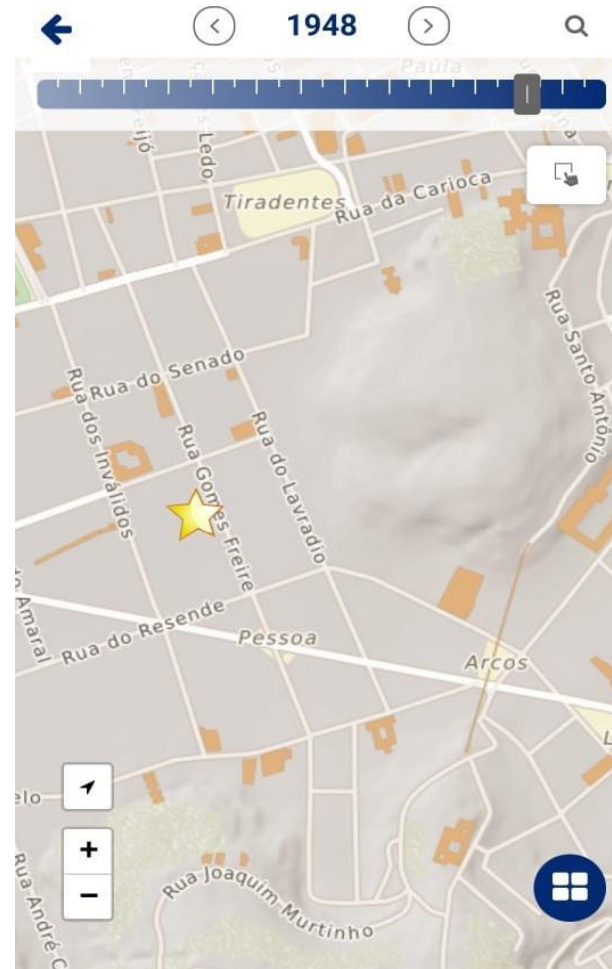


Figura 70 - República. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, região da Lapa. ImagineRio, 2020.



Figura 72 - Plaza. Mapa de 1948, Centro do Rio de Janeiro, Passeio Público. ImagineRio, 2020.

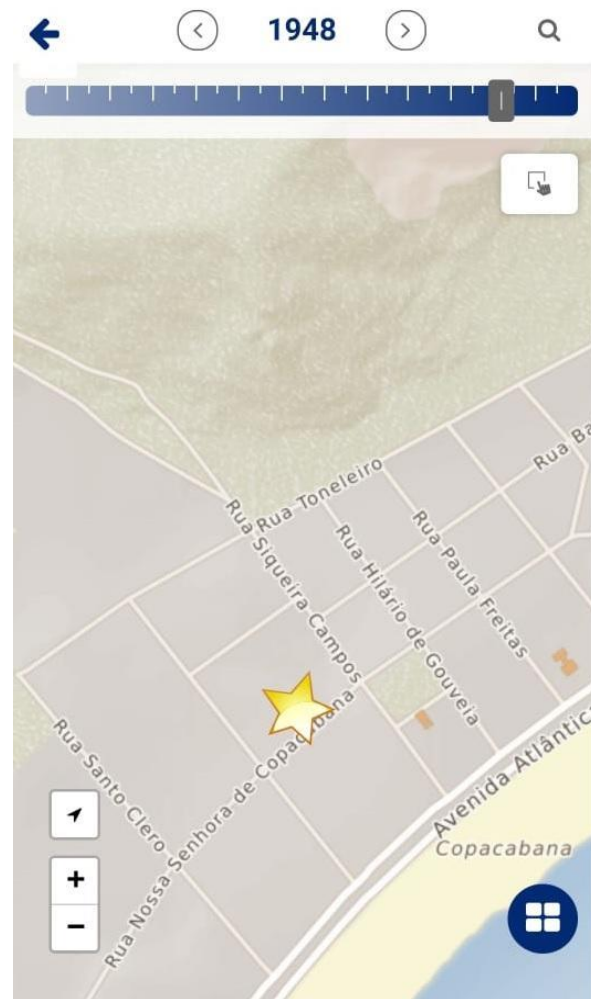


Figura 73 - Ritz. Mapa de 1948, Copacabana, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020.

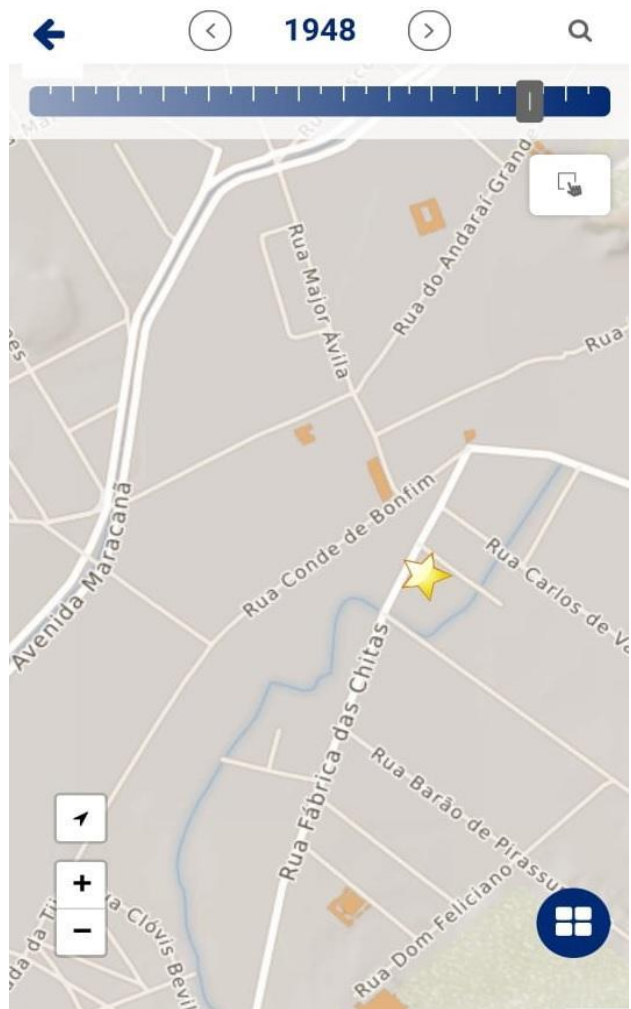


Figura 74 - Olinda. Mapa de 1948, Praça Saenz Peña, Tijuca, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020.



Figura 75 - Astoria. Mapa de 1948, Ipanema, Rio de Janeiro. ImagineRio, 2020.

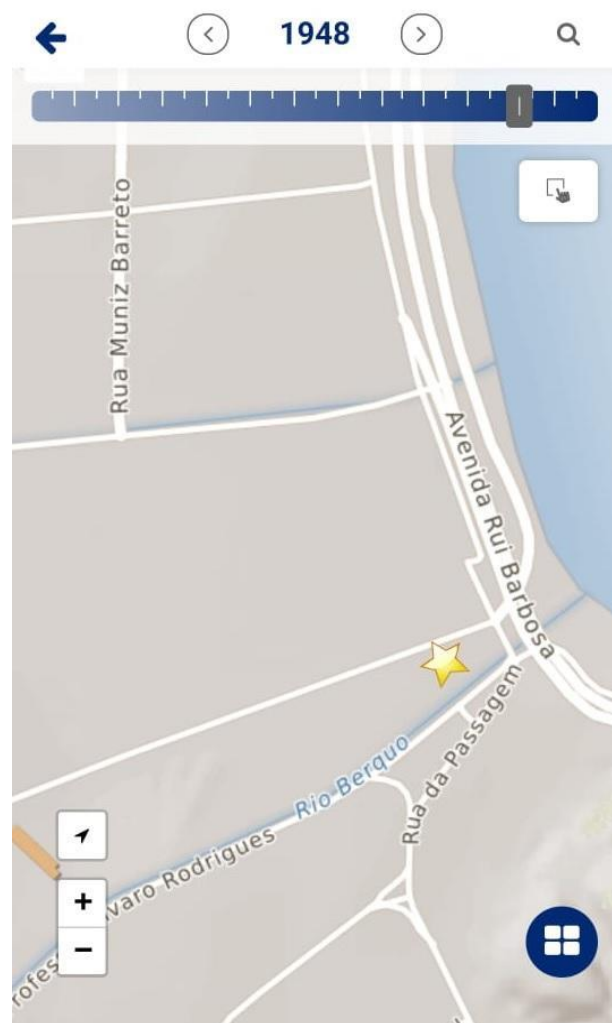


Figura 76 - Star. Mapa de 1948, Botafogo, Rio de Janeiro.  
ImagineRio, 2020.

ANEXO IV

<b>Nome</b>	<b>Data de inauguração</b>	<b>Data de reabertura</b>	<b>Localização</b>	<b>Número de lugares</b>	<b>Condição atual</b>	<b>Ingressos</b>
Ipiranga	7/4/1943		Av. Ipiranga, 786	1.936	Fechado. O prédio é tombado pelo Condephaat desde 2010 e pertence a prefeitura.	Cr\$ 8,00 e Cr\$ 7,00
Paratodos	12/09/1930	04/05/1947	Largo de Santa Ifigênia esquina com a rua Antonio de Godói		Demolido	Cr\$ 7,00
Esmeralda	28/05/1947		Avenida General Olímpio da Silveira, 613, Santa Cecília	1.694	Descaracterizado – Comércio com pequenas lojas	Cr\$ 8,00 e Cr\$ 7,00
Majestic	11/06/1947		Rua Augusta, 1475		Descaracterizado - Espaço Itaú de Cinemas (Multiplex)	Cr\$ 8,00 e Cr\$ 7,00
<i>Tabela 2 - Dados do circuito Serrador, São Paulo. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.</i>						



Figura 77 - Posição das quatro salas lançadoras em São Paulo. Mapa Editora Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1º ed., 1951. Acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo.



Figura 78 - Fachada do Ipiranga, s/d. Acervo Blog Salas de cinema em São Paulo.



Figura 79 - Fachada do Ipiranga na inauguração, em 1947. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/>



Figura 80 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/>



*Figura 81 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em:  
<https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/>*

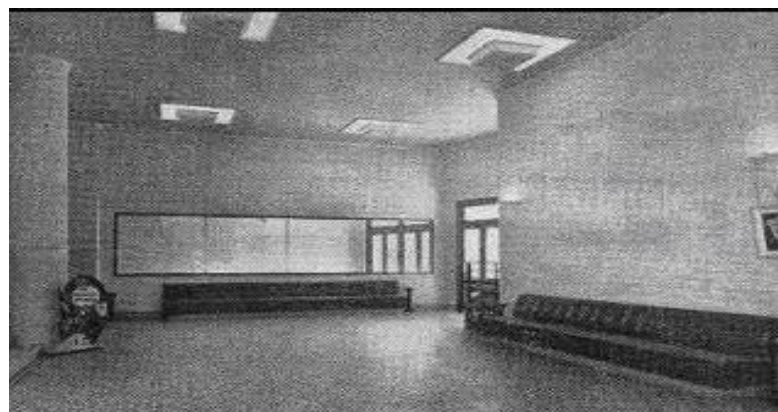


*Figura 82 - Detalhes internos do Ipiranga. Disponível em:  
<https://vejasp.abril.com.br/cidades/cinemas-abandonados-centro/>*

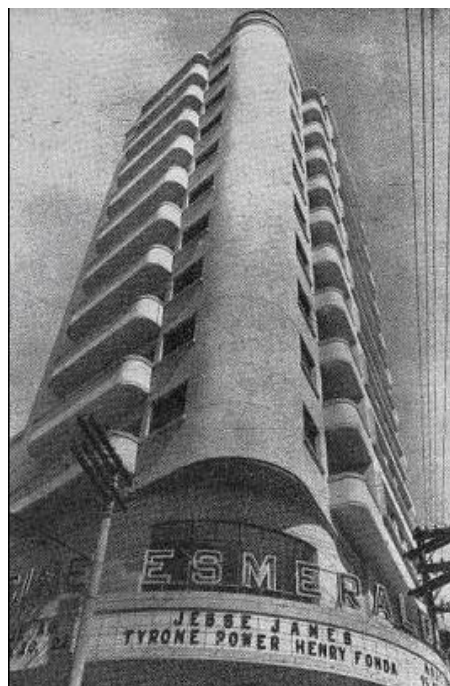




*Figura 84 - Paratodos, 1942. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.*



*Figura 85 - Hall de entrada do Esmeralda, 1947. Acervo do Blog Salas de cinema de São Paulo.*



*Figura 86 - Esmeralda, em 1947. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.*



*Figura 83 - Esmeralda atualmente. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.*



Figura 89 - Majestic Cinerama, 1967. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo



Figura 87 - Gaumont Majestic, 1987. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.

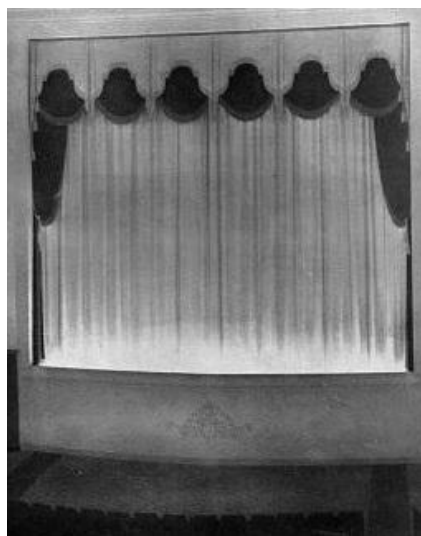


Figura 88 - Palco do Majestic, 1947. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.

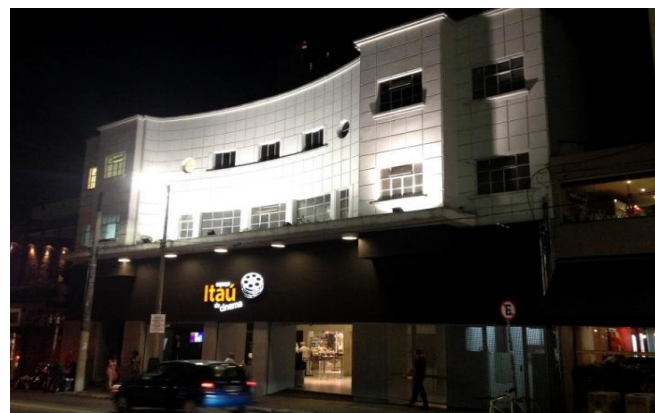


Figura 90 - Espaço Itaú de Cinemas, 2015. Acervo do Blog Salas de Cinema de São Paulo.

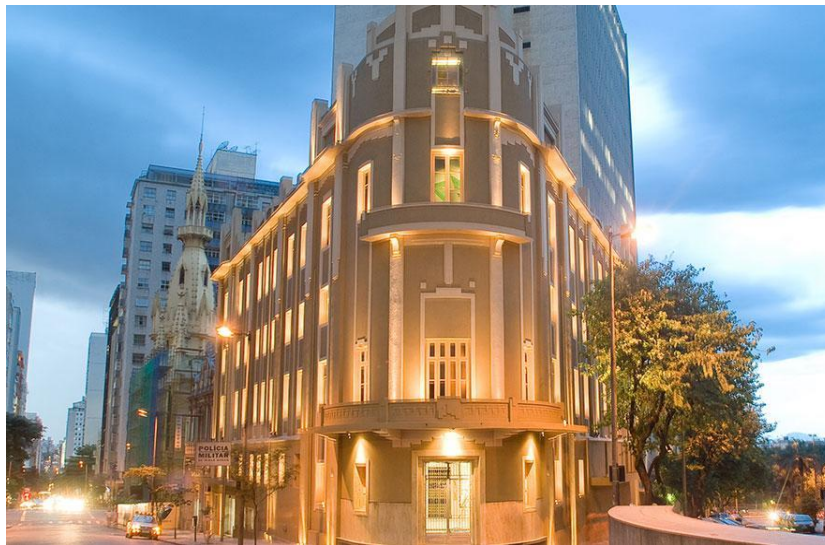
<b>Nome</b>	<b>Data de Inauguração</b>	<b>Data de Reabertura</b>	<b>Localização</b>	<b>Número de Lugares</b>	<b>Condição Atual</b>
Guarani		1945, como cinema	Rua Bahia, 1201	--	Restaurado, Museu Inimá de Paula
Odeon	1906, como teatro	1947, com cinema	Avenida do Contorno, 1.328	1.200 lugares	Abandonado. O espaço já foi igreja neopentecostal, sauna gay e atualmente é ocupado por um bloco de carnaval, o Samba do Queixinho.
Leão XIII		1943	Rua Guarani, 597	593 lugares	Descaracterizado e utilizado como comércio
<i>Tabela 3 - Dados do circuito Cinemas e Teatros Minas Gerais, Belo Horizonte. Salas que lançaram Inconfidência Mineira em 1948.</i>					



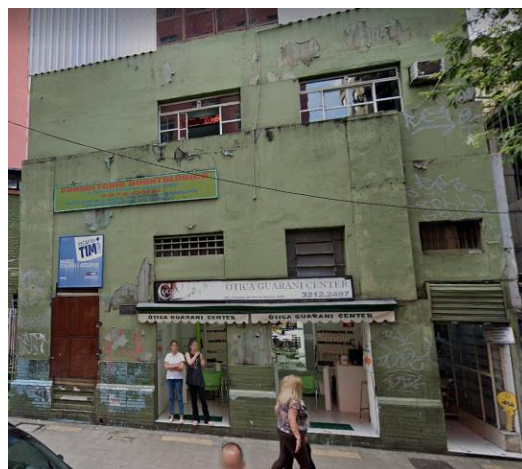
Figura 91 - Recorte do mapa de Belo Horizonte com a localização atual dos três cinemas. Google maps, 2020.



*Figura 93 - Cine Guarani fechado, s/d.  
Autor desconhecido.*



*Figura 94 - Atual museu Inimá de Paula, antigo Cine Guarani. Acervo Museu Inimá de Paula.*



*Figura 92 - Atual prédio onde foi o Cine Leão XIII.  
Google street view, 2020.*



*Figura 96 - Antigo Cine Odeon, s/d. Autor Desconhecido.*



*Figura 95 - Condições atuais do prédio do Cine Odeon. Google street view, 2020.*

## ANEXO V

PERIÓDICO	DATA	PÁGINA	BREVE DESCRIÇÃO	ASSUNTO	REFERÊNCIA
A Batalha	23/03/1937	4	Jornal carioca fundado por Pedro Mota Lima em dezembro de 1929 com o objetivo exclusivo de apoiar a Aliança Liberal Nacional. O jornal era ligado a um grupo do Partido Comunista Brasileiro (PCB), então chamado Partido Comunista do Brasil, que defendia a união do operariado com outros setores da sociedade dentro do movimento aliancista. Os recursos para a instalação do jornal foram fornecidos por João Pallut, um dos grandes banqueiros do jogo do bicho do Rio de Janeiro no período. Fruto da confluência de tantos interesses, <i>A Batalha</i> defendia posições contraditórias, apesar de procurar dar cobertura aos políticos de oposição. Em 1930, o jornal foi adquirido por completo por Pallut, mas não deixou de fazer oposição ao governo, tendo vários jornalistas presos. Durante o governo provisório, desavenças fizeram o jornal se aproximar da oposição, apoiando a Revolução Constitucionalista em 32, atacando o primeiro governo de Getúlio Vargas em 34. Em crise financeira, foi adquirido por Júlio Barata, que passou a apoiar o governo varguista e atacar a ANL e a Revolução Comunista em 35. Apoiou o Estado Novo em 37, e em 38 seu proprietário Júlio Barata foi nomeado diretor do setor de radiodifusão do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O proprietário então resolveu fechar o jornal em 1940.	Trata dos avanços do Cinema Brasileiro e a iniciativa de pioneiros, com Carmen Santos. Também entra na nova abordagem que será dada ao roteiro do projeto <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
A Cena Muda	22/07/1931	21	Dirigida por Renato de Castro, <i>A Cena Muda</i> (ou <i>A Scena Muda</i> ) foi uma revista especializada em cinema da Companhia Editora Americana. Existiu de 1921 a 1955, sendo semanal até a metade de 1954. Considerada a primeira publicação brasileira voltada para o segmento, era considerada mais americanizada que a concorrente <i>Cinearte</i> , mas marcante na cultura de fãs do período, com muitas ilustrações, fofocas, sinopses, fotos e materiais recebidos diretamente dos estúdios hollywoodianos. A revista era alheia aos assuntos políticos e sociais do momento, mas participava das discussões em torno da cinematografia nacional, se destacando com a publicação de críticas de filmes e no estabelecimento de um <i>star system</i> nacional, principalmente no auge da era do Rádio.	Cobertura sobre a produção de <i>Onde a terra acaba</i> . Tece comentários sobre os atributos físicos de Camen Santos	Hemeroteca BN
A Cena Muda	01/03/1932	8		Defesa do cinema educacional por Carmen Santos	PESSOA (2002)
A Cena Muda	27/10/1936	6		Extensa matéria sobre os projetos de Carmen Santos: seus filmes e seus estúdios	Hemeroteca BN
A Cena Muda	16/03/1937	5		Exaltação da iniciativa de Carmen Santos em construir o estúdio da Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Cena Muda	07/09/1937	5		Visita do deputado mineiro Octávio Xavier ao estúdio da Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Cena Muda	09/08/1938	23		Trata das referências estéticas e cinematográficas do filme, o que p autor chamou de escola moderna, inaugurada pelos estúdios <i>Warner Bros</i> .	Hemeroteca BN

A Cena Muda	05/09/1939	26-27		Opinião de uma leitura sobre a realização de filmes históricos	Hemeroteca BN
A Cena Muda	19/09/1939	27		Publicação de fotografias dos trabalhos de produção de <i>Inconfidência Mineira</i> . Aparecem alguns colaboradores.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	09/04/1940	22		Visita da reportagem ao estúdio. Relata o trabalho de Carmen Santos na direção.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	07/05/1940	10		Detalhes das construções de cenários realizados pela produção de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	08/10/1940	28-30		Detalha as intenções da produção. O alto custo de produção de <i>Inconfidência Mineira</i> faria com que o filme não tivesse nenhum retorno financeiro.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	22/10/1940	27		Piadas sobre o trabalho realizado por Carmen Santos	Hemeroteca BN
A Cena Muda	29/10/1940	10		Piadas sobre o trabalho realizado por Carmen Santos	
A Cena Muda	05/11/1940	23		Levantamento dos filmes prometidos para 1940 e critica o atraso de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	31/12/1940	3		Ressalta o espírito do bem e patriótico de <i>Inconfidência Mineira</i> , filme exemplo para o país.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	21/01/1941	4-7		Anúncio do projeto <i>Inconfidência Mineira</i> . O autor visita o set de filmagem e relata os cenários e figurinos que viu por lá.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	17/02/1942	30		Participação dos cantores Carmen Costa e Henricão em <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	21/04/1942	23		A equipe de Orson Welles alugou estúdio e equipamentos da Cinédia. Afirma a obstinação de Carmen Santos em terminar o filme, ainda que coloque isso em dúvida.	Hemeroteca BN



A Cena Muda	09/06/1942	26		O colunista fala sobre uma carta de resposta de Carmen Santos enviada a sua coluna, afirmando que não irá desistir do filme.	Hemeroteca BN
A Cena Muda	22/09/1942	9		Notícia a retomada da filmagem por Carmen Santos	Hemeroteca BN
A Cena Muda	05/01/1943	10		Leitor clama por auxílio ao filme <i>Inconfidência Mineira</i> , que segue com a produção parada	Hemeroteca BN
A Cena Muda	16/02/1943	1		O cronista relata uma visita a Ouro Preto em que os moradores se mostram decepcionados por não terem ainda assistido a filmes realizados na cidade	Hemeroteca BN
A Cena Muda	16/03/1943	19		Leitor relato o atraso que filmes nacionais chegam no cinema nas cidades do interior. Cita o caso de um curta-metragem da Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Cena Muda	20/04/1943	19		Retomada das filmagens de <i>Inconfidência Mineira</i> . Acidente com a atriz Lídia Matos, nova intérprete de Marília	Hemeroteca BN
A Cena Muda	01/06/1943	24		Valor gasto na produção	Hemeroteca BN
A Cena Muda	08/06/1943	4		Dá notícia da continuidade de <i>Inconfidência Mineira</i> e da realização de <i>Barulho na Universidade</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	22/06/1943	21		Notícia a finalização de <i>Inconfidência Mineira</i> e justifica os valores gastos demonstrando o tamanho da produção	Hemeroteca BN
A Cena Muda	11/04/1944	30		Texto de Humberto Mauro que fala sobre a finalização de <i>Inconfidência Mineira</i> e algumas reformulações que seriam realizadas pela Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Cena Muda	06/06/1944	23-24		Texto exalta a figura de Carmen Santos e seu trabalho no cinema brasileiro e pela história de Tiradentes. Promete o lançamento do filme naquele ano.	Hemeroteca BN

A Cena Muda	04/07/1944	4	Diário lançado no Rio de Janeiro em 29 de dezembro de 1925 por Mário Rodrigues, era um matutino versátil, com bom uso de imagens e considerado à época de boa qualidade. Crítico aguerrido, oposicionista, usava linguagem mordaz, panfletária, demagógica, além de bem-humorada e acessível. Confrontava o autoritarismo, as oligarquias e a estrutura política da República Velha, buscando comprometimento com causas populares.	Comenta o incêndio ocorrido na Brasil Vita Filme e a ausência de uma política que auxilie esses estúdios	Hemeroteca BN
A Cena Muda	01/08/1944	33		Texto que trata do alcance dos motivos históricos nas artes	Hemeroteca BN
A Cena Muda	20/03/1945	32		Leitor mostra sua decepção pelo não lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	26/06/1945	8-9		Opinião de Carmen Santos sobre filmes dublados	Hemeroteca BN
A Cena Muda	05/02/1946	14-15		Aguardam o lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i> para abril de 1946	Hemeroteca BN
A Cena Muda	30/04/1946	1		Faz piada com mais um lançamento adiado de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	17/09/1946	1		Faz piada com mais um lançamento adiado de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Cena Muda	25/01/1948	8		Opinião sobre o Cinema Parisiense	Hemeroteca BN
A Cena Muda	21/12/1948	3		Balanço da revista da produção fílmica brasileira	Hemeroteca BN
A Cena Muda	25/01/1949	8-9		Negociações de Carmen Santos sobre transformar <i>Inconfidência Mineira</i> em série	Hemeroteca BN
A Manhã	17/04/1946	6		Texto que questiona o que ocorre com <i>Inconfidência Mineira</i> que nunca é lançado.	Hemeroteca BN
A Manhã	XX/09/1946	n.p. (recorte)		ABCC negociava uma exibição de <i>Inconfidência Mineira</i> com Carmen Santos	Acervo da Cinemateca do MAM
A Manhã	07/12/1946	6		Notícia outra viagem de Carmen Santos aos EUA	Hemeroteca BN
A Manhã	13/07/1947	6	Notícia da sessão particular de <i>Inconfidência Mineira</i> dedicada aos sócios da A.B.C.C. e convidados	Hemeroteca BN	
A Manhã	27/04/1948	5	Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN	

A Manhã	06/06/1948	5	Fundado por Irineu Marinho em 1911, após inúmeras mudanças na linha editorial, jornalistas responsáveis e proprietários, durante os anos 1930 e 1940, foi adquirido pela Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, liderado por Carvalho Neto e Raimundo Magalhães Junior, este segundo responsável pelo caderno <i>Noite Ilustrada</i> e as revistas <i>Carioca</i> e <i>Vamos Ler</i> , ambas com excelente vendagem na época e que traziam temáticas ligadas ao teatro, cinema e rádio. O sucesso fez a empresa lançar a famosa <i>Rádio Nacional</i> em 1936. Magalhães Junior era pessoa próxima de Carmen Santos, ligação que rendeu alguns projetos de filmes tratados anteriormente, além da boa aceitação de seus trabalhos e campanhas publicitárias nos jornais e revistas do grupo. Nos anos 1940 todos os veículos ligados à empresa de <i>A Noite</i> foram desapropriados e encampados pelo Governo Federal, que passou a controlar a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Sob a direção de André Carrazzoni e supervisionado pelo Coronel Luís Carlos da Costa Neto, se tornou um veículo de “elogio obrigatório a todos os governos”, convertido em um “diário oficial”. Destaque para o colunista Jonald, Oswaldo Marques de Oliveira, nome defensor da indústria cinematográfica nacional. Com a deposição de Vargas, em 1945, o jornal passaria para as mãos do quadro de funcionários durante o Governo Eurico Gaspar Dutra, enfrentando inúmeras dificuldades administrativas até o seu completo declínio, durante o segundo governo de Vargas.	Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Octávio de Faria	Hemeroteca BN
A Manhã	19/10/1948	5		Exibição de <i>Inconfidência Mineira</i> no Clube Português	Hemeroteca BN
A Manhã	01/04/1949	10		Concorrentes ao prêmio da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos	Hemeroteca BN
A Noite	02/09/1936	5		Desligamento de Humberto Mauro da empresa e a continuidade dos projetos <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i> .	Hemeroteca BN
A Noite	23/09/1936	5		Detalha algumas informações da produção <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
A Noite	01/10/1936	30		Texto sobre o desafio de ser fazer filmes históricos, como <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>O descobrimento do Brasil</i> , o qual o periódico anuncia que estava sendo rodado sob a direção de Humberto Mauro.	Hemeroteca BN
A Noite	3/12/1936	5		Sobre o término das obras do estúdio Brasil Vita Filme e a supervisão dos engenheiros Azevedo Netto e Amoroso Costa	Hemeroteca BN
A Noite	26/12/1936	24		Chega dos restos mortais dos inconfidentes ao Brasil	Hemeroteca BN
A Noite	28/12/1936	24		Revela o nome do autor do argumento de <i>Inconfidência Mineira</i> : Brasil Gerson	Hemeroteca BN
A Noite	01/05/1937	2		Reportagem sobre a produção de filmes históricos no Brasil.	Hemeroteca BN
A Noite	04/05/1937	4		Fala sobre um possível arquivamento do projeto de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Noite	22/05/1937	4		Informações sobre a produção de <i>Inconfidência Mineira</i> , em que diversos artistas e pesquisadores vem trabalhando há cerca de um ano.	Hemeroteca BN
A Noite	22/02/1938	5		Carmen trabalha num filme de entretido que ficará pronto antes de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN

A Noite	03/04/1938	5		Critica realizadores que publicam notícia de filmes cujos projetos ainda não estão prontos para filmar	Hemeroteca BN
A Noite	05/04/1938	5		Resposta de Brasil Gerson sobre a coluna do mesmo jornal, publicada em 03/04/1938.	Hemeroteca BN
A Noite	11/10/1938	5		Anúncio da realização de <i>Argila</i>	Hemeroteca BN
A Noite	31/01/1940	5		<i>Inconfidência</i> Mineira tinha o perfil para receber um prêmio do DIP	Hemeroteca BN
A Noite	20/05/1940	5		Propaganda do concurso para busca da intérprete de Marília	Hemeroteca BN
A Noite	04/07/1940	6		Visita das candidatas do concurso “À procura de Marília” ao estúdio da Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Noite	06/07/1940	3		Sobre a prova de fotogenia do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
A Noite	09/07/1940	1		Rachel de Queiroz é uma das juradas do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
A Noite	13/07/1940	2		Filmagem de um curta metragem com as candidatas do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
A Noite	15/07/1940	24		Carmen recebe a visita do coronel Costa Netto, superintendente da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande.	Hemeroteca BN
A Noite	16/07/1940	10-11		Apresenta algumas candidatas do concurso “À procura de Marília” e defende o concurso como um bem para o cinema brasileiro.	Hemeroteca BN
A Noite	17/07/1940	1		Desfile das candidatas do concurso “À procura de Marília” e transmissão do evento pela rádio	Hemeroteca BN
A Noite	19/07/1940	2		Fala sobre o sucesso do concurso e as provas aplicadas às candidatas	Hemeroteca BN
A Noite	06/08/1940	16		Nova etapa do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
A Noite	15/08/1940	10		Anúncio da prova final do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN

A Noite	17/08/1940	2		Explicação de como seria a etapa final do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
A Noite	13/12/1940	6		Notícia sobre a participação do ator Frederico Jacobetty em <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
A Noite	08/09/1941	10		Falecimento do ator Álvaro de Souza	Hemeroteca BN
A Noite	24/02/1942	5		Orson Welles escolher usar o estúdio da Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
A Noite	21/07/1942	6		Defesa da RKO acerca das atitudes de Orson Welles no Brasil	Hemeroteca BN
A Noite	08/09/1942	7		Doação de Carmen à Cruz Vermelha	Hemeroteca BN
A Noite	19/06/1944	2-3; 13		Notícia grande incêndio no estúdio da Brasil Vita Filme. Também dá detalhes da construção e do projeto de vida de Carmen.	Hemeroteca BN
A Noite	25/10/1944	33		Realização da peça Vila Rica, de Raymundo Magalhães Filho	Hemeroteca BN
A Noite	10/05/1947	7		Visita da reportagem ao estúdio da Brasil Vita Filme, que estava rodando <i>O malandro e a granfina</i> e finalizando <i>Inconfidência Mineira</i> . Fala sobre a negociação com a Metro	Hemeroteca BN
A Noite	14/07/1947	5		Notícia da sessão particular de <i>Inconfidência Mineira</i> dedicada aos sócios da A.B.C.C. e convidados.	Hemeroteca BN
A Noite	04/10/1947	5		Panorama do cinema brasileiro com uma lista de filmes concluídos aguardando estreias	Hemeroteca BN
A Noite	11/12/1947	7		Notícia a <i>avant-première</i> de <i>Inconfidência Mineira</i> para a A.B.C.C. no dia 12 de dezembro	Hemeroteca BN
A Noite	17/04/1948	5		Notícia a <i>avant première</i> na cabine do Serviço da Prefeitura	Hemeroteca BN
A Noite	27/04/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Jonald.	Acervo da Cinemateca do MAM

A Noite	29/04/1948	9		Exibição do filme em prol da obra de assistência aos filhos de tuberculosos do Rio de Janeiro	Hemeroteca BN
A Notícia	10/05/1939	n.p.	Jornal carioca, diário e vespertino, que circulou de 17 de setembro de 1894 a 4 de julho de 1979, sendo depois relançado em 2 de maio de 1991. Foi fundado pelo jornalista de origem portuguesa Manuel de Oliveira Rocha, provocando na época um verdadeiro impacto nos meios jornalísticos por sua forma gráfica arrojada e seu estilo inovador.	Denúncia sobre boicote de exibidores ao cinema nacional e sugestão sobre uma legislação protecionista.	HEFFNER E RAMOS (1988)
A Notícia	21/04/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Adolfo Cruz.	Acervo da Cinemateca do MAM
A Notícia	29/05/1948	n.p. (recorte)		Denúncia do <i>trust</i> cinematográfico cometido pelas empresas de Severiano Ribeiro.	Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira
A Pátria	12/01/1937	n.p. (recorte)	Jornal carioca diário e matutino fundado em 14 de setembro de 1920 e extinto em 1940. Foi fundado por João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, também conhecido como Paulo Barreto ou João do Rio. Tendo-se indisposto com a direção da Gazeta de Notícias, da qual fazia parte, Paulo Barreto recorreu às suas ligações com a colônia portuguesa no Rio de Janeiro para obter as bases financeiras que lhe permitiriam instalar o novo jornal. Em sua fase inicial, embora não abrisse mão de uma definição política, criticando o governo de Epitácio Pessoa, A Pátria caracterizou-se sobretudo por seu noticiário voltado para a literatura. A Pátria tornou-se porta-voz do movimento aliancista, exigindo a anistia, criticando o governo de Washington Luís e promovendo a candidatura de Getúlio Vargas à presidência da República.	Descanso de Carmen Santos e finalização do projeto <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo Cinemateca MAM
Aspectos: mensário de letras, artes, ciências, política	XX/XX/1940	115-116	O periódico parece ter circulado nos anos 1930 e 1940, no Rio de Janeiro, mas não foi encontrada mais nenhuma referência.	Periódico aborda o assunto de distribuidoras e exibidoras que trabalham para impedir o desenvolvimento da produção nacional	Hemeroteca BN
A Tarde	25/08/1938	n.p. (recorte)	Jornal diário que circula no estado da Bahia. Fundado por Ernesto Simões Filho, é o mais antigo jornal impresso baiano em circulação e um dos mais antigos do Brasil, fundado em 1912. Inspirado em <i>A Noite</i> , de Irineu Marinho, o jornal inovou na diagramação.	Fala das escolhas estéticas para o filme, as influências e o tratamento narrativo.	Acervo Cinemateca MAM
Beira-mar	17/08/1940	5	Jornal diverso surgido nos anos, cujo nome era Beira-Mar: Copacabana, Ipanema e Leme, se destacou de forma decisiva nas reivindicações dos moradores especialmente de Copacabana. Deixou de circular em 1955.	Apresentação da programação da noite de encerramento do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
Carioca	02/01/1937	8-9	Revista surgida no ano de 1935, do grupo <i>A Noite</i> , fundado por Irineu Marinho, dirigida por Raimundo Magalhães Júnior, dedicada ao cinema, rádio e teatro, com ampla ilustração, sendo um sucesso de público no período.	Repatriação dos inconfidentes ao Brasil	Hemeroteca BN
Carioca	02/01/1937	16-17; 57		Fala sobre o trabalho com o argumento de <i>Inconfidência Mineira</i> e tece comentários sobre a	Hemeroteca BN,

				sua versão do episódio, prometendo um tratamento diferenciado	
Carioca	26/03/1937	22-23		Matéria sobre o estúdio e os projetos de Carmen Santos, com diversas fotografias	Hemeroteca BN
Carioca	13/11/1937	20		Sobre a possibilidade de financiamento do Governo à <i>Inconfidência Mineira</i> e o investimento único de Carmen Santos	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1938	23-24		Notícias sobre o início da filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> e direção de Humberto Mauro	Hemeroteca BN
Carioca	XX/01/1938	n.p. (recorte)		Colaboração do Ministério da Guerra na produção de <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira
Carioca	05/01/1938	n.p. (recorte)		Início da filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo da Cinemateca do MAM
Carioca	18/06/1938	25		Notícias sobre o início da filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> e direção de Humberto Mauro	Hemeroteca BN
Carioca	24/09/1938	49		Trata da participação do cantor Alfredo Brandão em <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Carioca	19/11/1938	29		Notícias sobre o início da filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> e direção de Humberto Mauro	Hemeroteca BN
Carioca	17/12/1938	45		Trata da participação do cantor Alfredo Brandão em <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1939	26		Preparação do ator Armando Louzada, frequentando aulas de montaria no exército, sob as ordens do tenente Geraldo da Silva Rocha, do 1º R.D.C	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1939	18-19		Depoimento do ator Armando Louzada sobre o personagem	Hemeroteca BN

				Tiradentes e as escolhas da narrativa	
Carioca	24/06/1939	38		Montagem teatral da <i>Inconfidência Mineira</i> dirigida por Viriato Corrêa.	Hemeroteca BN
Carioca	26/08/1939	24-25		Notícia a realização do concurso “À procura de Marília”, realizado pela revista <i>Vamos Ler</i> .	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1940	30-31		Informa sobre a troca de intérprete de Tiradentes	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1940	n.p. (recorte)		Dá detalhes do andamento da produção, com cenários e figurinos prontos. Também relata a ida da equipe à cidade de Mariana	Acervo da Cinemateca do MAM
Carioca	XX/XX/1940	47		Participação de Anita Otero na produção	Hemeroteca BN
Carioca	20/04/1940	17-19		Matéria mostra os bastidores da produção, amplamente ilustrada. Mostra também Carmen Santos e Rodolpho Mayer caracterizados em seus personagens.	Hemeroteca BN
Carioca	20/07/1940	30-31;46		Composição da trilha por Francisco Braga. O jornal acompanha uma audição de apresentação. Conjunto Artístico Pró-Teatro Brasileiro visita e participa das filmagens.	Hemeroteca BN
Carioca	27/07/1940	27		Convocação da primeira prova eliminatória do concurso “À procura de Marília”.	Hemeroteca BN
Carioca	XX/XX/1941	61		Sobre a paralisação de <i>Inconfidência Mineira</i> . A coluna critica a não continuidade dos projetos de Carmen	Hemeroteca BN
Carioca	01/03/1941	32		Perfil da vencedora do concurso “À procura de Marília”, a sra. Dilú Dourado.	Hemeroteca BN
Carioca	28/06/1941	60		Nova crítica a interrupção de projetos de Carmen Santos	Hemeroteca BN
Carioca	15/07/1944	48, 56-57		Reportagem conversa com Carmen Santos sobre o	Hemeroteca BN



				lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i> e esta narra algumas das dificuldades que enfrentou.	
Carioca	23/12/1944	48; 56		Fala sobre a montagem da peça que aborda a <i>Inconfidência Mineira</i> , dirigida por Jayme Costa	Hemeroteca BN
Carioca	25/08/1945	34		Matéria sobre a origem de Carmen Santos e seu cotidiano privado, com os filhos	Hemeroteca BN
Carioca	XX/01/1946	38		Viagem de Carmen Santos aos EUA	Hemeroteca BN
Carioca	02/02/1946	38-39; 62		O repórter visita a Brasil Vita Filme e assiste trechos de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Carioca	XX/09/1946	n.p. (recorte)		Indica a finalização do som nos EUA	Acervo da Cinemateca do MAM
Carioca	16/10/1947	30		Perfil de Rodolpho Mayer. Conta que o convite para viver Tiradentes foi feito no início de 1940	Hemeroteca BN
Carioca	25/03/1948	50		Piada sobre o atraso do lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Carioca	13/05/1948	28		Matéria com a duração do filme e sobre a aquisição da película pelo Serviço de Ensino do Ministério da Educação	Hemeroteca BN
Carioca	17/05/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo da Cinemateca do MAM
Cinearte	06/04/1932	7	Cinearte, da Editora O Malho, foi oriunda do grande sucesso da coluna sobre cinema da revista Paratodos, e se tornou locus privilegiado do debate sobre a constituição do cinema brasileiro (LUCAS, 2015). Esta última possuía ainda uma seção exclusiva para o cinema brasileiro, recebendo textos de diversos dos pioneiros da nossa cinematografia e intuía fortalecer a cinematografia nacional através dos debates proporcionados por seus artigos. Embora não tenha sido a primeira revista dedicada ao cinema, ela se destacou pela edição moderna, amplamente ilustrada aos moldes das famosas revistas americanas como a <i>Photoplay</i> , e pela força com que entrou no amplo debate acerca da industrialização do cinema no Brasil, sendo central na campanha em defesa da cinematografia inaugurada por	Encontro de Carmen Santos e Cléo de Verberena	Hemeroteca BN
Cinearte	20/01/1932	8		Carmen Santos profere discurso na I Convenção Cinematográfica Nacional, promovida pela Associação Brasileira Cinematográfica.	Hemeroteca BN
Cinearte	15/10/1936	8		Sobre a construção do estúdio da Brasil Vita Filme e a produção de <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i>	Hemeroteca BN

Cinearte	01/02/1938	12; 50	Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Foi fundada em 3 de março de 1926 tendo sido dirigida por Mário Behring e Adhemar Gonzaga. Encerrou suas atividades em 1942.	Fala sobre a colaboração do INCE em <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
Cinearte	01/08/1938	10-11		A revista defende o trabalho de Carmen e procura justificar a demora para o início das filmagens.	Hemeroteca BN
Cinearte	15/08/1938	8-9		Defesa do Cinema Brasileiro e de personalidades como Carmen Santos e Adhemar Gonzaga	Hemeroteca BN
Cinearte	01/09/1938	7-8		Defesa do Cinema Brasileiro	Hemeroteca BN
Cinearte	15/10/1938	30		Realização de <i>Argila</i> antes de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Cinearte	01/02/1939	9		Revelação do intérprete de Tiradentes, o ator Armando Louzada	Hemeroteca BN
Cinearte	01/06/1939	9		Longa reportagem sobre a produção. O jornalista visitou o estúdio e acompanhou o trabalho no filme.	Hemeroteca BN
Cinearte	15/07/1939	9		Fotografia da preparação do ator Armando Louzada	Hemeroteca BN
Cinearte	01/04/1940	18-19		Matéria explica os motivos dos atrasos para a filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> e compara a produção com <i>E o vento levou...</i>	Hemeroteca BN
Cinearte	15/08/1940	5		Carmen fala sobre críticas recebidas ao seu trabalho.	Hemeroteca BN
Cinearte	15/09/1940	5		Teste de dança do concurso “À procura de Marília”	Hemeroteca BN
Cinearte	XX/09/1941	36		Sobre a produção e financiamento do filme <i>Argila</i> . O português Aquilino Mendes visita a Brasil Vita Filme e fala sobre suas impressões acerca dos trabalhos que veem sendo realizados no estúdio.	Hemeroteca BN
Cine-Rádio Jornal	s.d.	n.p. (recorte)		Oriundo de um programa de sucesso na Rádio Mayrink Veiga comandado por Celestino Silveira, passou a realizar a versão imprensa, sempre com temática na área da cultura.	Fala dos testes e pesquisas realizadas nas cidades históricas
Cine-Rádio Jornal	s.d. (1938)	p. (recorte)	Trabalho de pesquisa realizado nas cidades históricas e o guarda do		Acervo da Cinemateca do MAM

				retorno de Humberto Mauro de Veneza.	
Cine-Rádio Jornal	10/08/1939	n.p. (recorte)		Visita da reportagem ao estúdio, onde acompanha os trabalhos. Carmen assume a direção do filme pela primeira vez.	Hemeroteca BN
Cine-Rádio Jornal	27/XX/1940	n.p. (recorte)		Explicação de Armando Louzada para a desistência do papel de Tiradentes	Hemeroteca BN
Cine Repórter	04/06/1947	5	Fundado em 1934 por Antenor Teixeira, o semanário <i>Cine-Repórter</i> era voltado para os profissionais do cinema nacional, produtores, distribuidores e exibidores, mas também tinha notícias sobre personalidades do cinema, conteúdo dos filmes, história do cinema e de movimentos cinematográficos, congressos e encontros, etc. Teve um forte papel na discussão das políticas públicas para o cinema, sendo um grande incentivador da indústria cinematográfica no Brasil. Sofreu perseguições durante o Estado Novo que interromperam sua circulação. Continuo na atividade até os anos 1960.	Viagem de Carmen aos EUA com intenção de ir a Hollywood	Hemeroteca BN
Cine Repórter	09/05/1948	8		Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Paulo Antonio	Hemeroteca BN
Cine Repórter	29/05/1948	5		Lista de lançamento com distribuidoras	Hemeroteca BN
Cine Repórter	12/06/1948	1		Constituição de Comissão Central de Preços para apurar as denúncias de <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Cine Repórter	19/03/1949	3		Sobre a produção do projeto <i>Castro Alves</i>	Hemeroteca BN
Cine Repórter	15/04/1950	n.p.		Dados do circuito Serrador em São Paulo	Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	11/08/1936	9		Fundado em 1901 por Edmundo Bittencourt, foi considerado um dos principais órgãos da imprensa brasileira na primeira metade do século XX, conhecido como um “jornal de opinião”. Durante o Estado Novo sua postura foi ambígua.	Anúncio mais antigo de <i>Inconfidência Mineira</i>
Correio da manhã (RJ)	02/10/1936	9	Moção de apoio de estudantes da Universidade de Belo Horizonte pela iniciativa da produtora Carmen Santos		Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	10/09/1937	7	Exalta a iniciativa de Carmen Santos, que a colocará num outro patamar. Notícia a comunicação de Carmen com o Governo.		Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	27/07/1940	21	Cobertura do desfile do concurso “À procura de Marília” pelas rádios e pelo DIP.		Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	04/09/1942	7	Doação de Carmen Santos à Cruz Vermelha		Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	11/04/1947	n.p. (recorte)	Relembra os feitos do filme <i>Inconfidência Mineira</i> e narra o que viu projetado. Elogia a atuação de Rodolpho Mayer		Acervo da Cinemateca do MAM

Correio da manhã (RJ)	21/04/1948	7		Convite para celebração da missa em memória de Tiradentes	Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	27/04/1948	15		Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Moniz Vianna	Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	05/05/1948	11		Anúncio de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Correio da manhã (RJ)	11/05/1948	15		Anúncio de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Correio da noite	27/04/1948	n.p. (recorte)	Jornal carioca diário e vespertino fundado em 30 de outubro de 1935 por Mário Magalhães e extinto em julho de 1954. Durante a maior parte de sua existência manteve uma posição conservadora e foi estreitamente vinculado à Igreja.	Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Costa Cotrim	Acervo da Cinemateca do MAM
Correio Paulistano	20/07/1939	7	Jornal lançado em 1854 em São Paulo, fundado por Joaquim Roberto de Azevedo Marques. Nascido liberal, tornou-se conservador devido às pressões financeiras e políticas. Se aproximou do Partido Republicano Paulista, assumindo o caráter de órgão oficial do PRP. Apoiou a oligarquia paulistana e seus líderes. Com a Revolução de 1930 passou a ocupar posição secundária na circulação. Fechado, reabriu em 1934 para fazer oposição a Getúlio Vargas, situação que durou até o período de redemocratização em 1945. Deixou de ser editado em 1963.	Notícia a visita aos estúdios da <i>Brasil Vita</i> da poetisa Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, autoridade em assuntos da história de Minas e da arte colonial, acompanhada de alguns integrantes do teatro da Casa do Estudante.	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	01/04/1948	6		Anúncio do lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	03/06/1948	3		Denúncia de trust cinematográfico por parte de diversos empresários.	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	09/06/1948	3		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	10/06/1948	12		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	13/06/1948	4		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	18/06/1948	12		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Correio Paulistano	23/06/1948	12		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN
Diário Carioca	15/08/1937	7	Jornal fundado pelo ex militar José Eduardo de Macedo Soares em julho de 1928 com a finalidade de fazer oposição ao governo de Washington Luís. De natureza essencialmente política, apoiou a Revolução de 30, recebendo em suas instalações um encontro de líderes da ANL. No mesmo ano, o jornal rompia com a situação, apontando os males do governo Provisório. A oposição ferrenha fez o jornal sofrer um "empastelamento", causando graves prejuízos que suspenderam sua circulação por um tempo. Tal ação provocou uma crise no governo Provisório, que vivia uma intensa	Anúncio da supervisão do INCE	Hemeroteca BN
Diário Carioca	04/09/1941	6		Notícia sobre a apresentação da ópera <i>Tiradentes</i> no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com todo o figurino cedido pela Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
Diário Carioca	16/04/1948	6		Sobre a missa em memória de Tiradentes	Hemeroteca BN

Diário Carioca	22/04/1948	6	discussão sobre a constitucionalização. Com a eleição em 1934, o jornal se aproximou do governo e passou a informar sobre as questões nacionais. Criticou a Revolução Comunista, mas recebeu com reservas a Constituição de 1937. Contraditoriamente, em 1938 passou a apoiar o Estado Novo, visto como a concretização dos ideais tenentistas, os quais Macedo sempre apoiou em sua carreira política. Exaltou o regime democrático com o fim do Estado Novo, e permaneceu aliado da situação até a reeleição de Getúlio Vargas, o qual voltou a criticar. Nos anos seguintes, o jornal foi perdendo influência política, aumentando suas contradições internas e reduzindo sua circulação, até o fechamento, em 1965.	Convite para a <i>avant première</i> na cabine do Serviço da Prefeitura	Hemeroteca BN	
Diário Portuguez	01/09/1937	n.p. (recorte)	Sem informações	Supervisão do INCE na produção de <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira	
Diário da Noite	15/08/1938	n.p. (recorte)	Jornal carioca fundado em 1929 por Assis Chateaubriand, que já tinha fundado no Rio o Diários Associados e também contava com <i>O Jornal</i> . Apesar de ser o menor da organização, teve boa circulação nos primeiros anos, e contava com a colaboração de grandes autores, como Nelson	Fala sobre suas pesquisas em Ouro Preto e sua opinião que as cidades históricas deveriam ser lugares de estudo.	Acervo da Cinemateca do MAM	
Diário da Noite	21/03/1939	8	Rodrigues, que escrevia folhetins sob pseudônimo. Funcionava no famoso Edifício da Noite, construído pelo próprio jornal, na Praça Mauá, onde estavam, no último andar, os estúdios da Rádio Nacional. A sua decadência se deu por volta de 1960, com tiragem baixa e o afastamento de Chateaubriand. Parou de circular em 1964.	Opinião de Pedro Lima sobre filmes históricos e o projeto de Carmen Santos	Hemeroteca BN	
Diário da Noite	01/06/1939	n.p. (recorte)		Emite a opinião sobre a contratação de Wash Rodrigues por Carmen Santos.	Acervo da Cinemateca do MAM	
Diário da Noite	10/06/1948	10		Andamento do inquérito sobre o <i>trust</i> cinematográfico.	Hemeroteca BN	
Diário da Noite	12/06/1948	n.p.		Depoimento do ex diretor do DIP ao inquérito do <i>trust</i> cinematográfico	MELLO (2011)	
Diário da Noite	26/04/1948	6		Fala sobre o valor gasto para o filme	Hemeroteca BN	
Diário da Noite	28/04/1948	16		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Pedro Lima	Hemeroteca BN	
Diário da Noite	22/07/1948	5		Programação de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN	
Diário da Noite	24/07/1948	5		Programação de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN	
Diário da Tarde	26/05/1948	6		1899-1983	Programação de <i>Inconfidência Mineira</i> em Curitiba	Hemeroteca BN

Diário de Minas	24/04/1948	n.p. (recorte)	Lançado em 1º de junho de 1866, o Diarrio de Minas é considerado o primeiro jornal informativo da província de Minas Gerais, o que lhe confere lugar especial na história da imprensa mineira. Considerado informativo por fugir do publicismo, o Diarrio de Minas trazia informações diversas, além das de caráter político e opinativo, e também empresarial. O proprietário, J. F. de Paula Castro, contou com ajuda do governo provincial, então ligado ao Partido Liberal, para comprar a tipografia onde era impresso, no Rio de Janeiro.	Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo da Cinemateca do MAM
Diário de Minas	08/05/1948	n.p. (recorte)		Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo da Cinemateca do MAM
Diário de Notícias	16/10/1936	8	Fundado em 1930 por Orlando Ribeiro Dantas em meio aos agitos políticos deste ano. Esteve sob orientação de Orlando, Nóbrega da Cunha e Figueiredo Pimentel, todos saídos de <i>O Jornal</i> . Tinha clara oposição à estrutura oligárquica e se dizia porta voz de um “espírito revolucionário” em prol da transformação da sociedade. Nos primeiros anos, na coluna “Movimento Revolucionário”, apoiou as teses da Aliança Liberal e a candidatura de Getúlio Vargas, recebendo o título de “Jornal da Revolução”. Enfrentou censuras durante o governo provisório e o Estado Novo por sua posição combativa, tendo sido um dos principais veículos oposicionista e um dos jornais com maior circulação na época. Estendeu sua posição crítica no segundo mandato de Vargas e, na sequência, aos “herdeiros do getulismo”. Encerrou suas atividades em 1974.	Matéria assinada por Brasil Gerson que elogia a iniciativa de Carmen Santos com a construção do estúdio e a produção das primeiras obras: <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i> .	Hemeroteca BN
Diário de Notícias	09/09/1938	5		Retomar um artigo publicado no mesmo jornal pelo historiador Affonso Arinos de Mello Franco, que revelou um encontro na França de um jovem estudante brasileiro, José Joaquim da Maia, com Thomas Jefferson.	Hemeroteca BN
Diário de Notícias	14/03/1948	11		Sobre o lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Diário de Notícias	16/04/1948	n.p. (recorte)		Sobre a missa em memória de Tiradentes	Acervo da Cinemateca do MAM
Diário de Notícias	22/04/1948	8		Exibição do filme em prol da obra de assistência aos filhos de tuberculosos do Rio de Janeiro	Hemeroteca BN
Diário de Notícias	09/05/1948	15		Opinião sobre qual deveria ser o tratamento da estreia de <i>Inconfidência Mineira</i> em Minas Gerais	Hemeroteca BN
Diário de Notícias	23/05/1948	17		Opinião sobre qual deveria ser o tratamento da estreia de <i>Inconfidência Mineira</i> em Minas Gerais	Hemeroteca BN
Diário de Pernambuco	20/08/1938	n.p. (recorte)		Jornal publicado na cidade do Recife, Pernambuco. É o mais antigo periódico em circulação da América Latina, fundado em 7 de novembro de 1825 pelo tipógrafo Antonino José de Miranda Falcão. Desde 1931 pertence ao consórcio Diários Associados, hoje sócio	Fala da participação de Danilo Torreão no roteiro
Diário de Pernambuco	24/04/1948	n.p.	Programação de <i>Inconfidência Mineira</i> em Recife		Hemeroteca BN

			minoritário. Sofreu diversos episódios de censura, tendo sido perseguido durante o Estado Novo.		
Diretriz	03/12/1947	n.p. (recorte)	Revista mensal lançada em 1938 por Samuel Wainer, e transformada em jornal semanal em 1941. Fundada após a decretação do Estado Novo, de início tinha um caráter mais acadêmico, com artigos voltados para um público intelectual, contando com diversos colaboradores de renome, podendo circular sem censura. A partir de 1941 passou por mudanças, se tornando fonte política, com formato mais acessível. O jornal passou a lutar para a abertura do Estado Novo, defendendo uma linha liberal.	Sobre o visto do Serviço de Censura de Diversões Públicas e as negociações para sala de exibição.	Acervo da Cinemateca do MAM
Dom Casmurro	13/05/1937	7	Revista literária semanal dirigida por Álvaro Moreyra e Brício de Abreu, que circulou entre 1937 a 1944. Foi considerada a publicação mais importante do gênero na época. A revista foi importante para o desenvolvimento de uma cultura literária na cidade, ao lado de editoras e outras revistas importantes, sendo sede do encontro entre muitos modernistas, um polo de animação cultural e de esquerda, que contava com diversos escritores da geração de 1930, tais como Oswald de Andrade, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Cecília Meireles, Jorge Amado, Carlos Lacerda, dentre outros	Texto de Brasil Gerson opinando sobre a importância do uso do cinema para uma função útil, de suprir as deficiências do povo.	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	22/07/1937	7		Produção do primeiro cine jornal da Brasil Vita Filmes	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	12/08/1937	7		Revista procura defender Carmen Santos de ataques. Apoiar seus projetos.	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	07/10/1937	7		Necessidade de construção de estúdios cinematográficos no Brasil	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	09/12/1939	10		Anúncio do projeto de <i>Mar Morto</i> e promessa de <i>Inconfidência</i> para 1940.	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	24/02/1940	21		Participação do ator Antonio Laio no filme. Recorrência da contratação de atores das rádios nos filmes brasileiros.	Hemeroteca BN
Dom Casmurro	21/09/1940	15		Carmen fala com a revista sobre políticas governamentais a favor da produção cinematográfica nacional	Hemeroteca BN
Época	01/04/1948	n.p. (recorte)		Trata-se de um jornal de orientação católica, que funcionou por um tempo como órgão oficial do regime do Estado Novo, já depositado	Confirmação do lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i> e elogio a seriedade do filme
Estado de Florianópolis	07/09/1948	3	Sem informações	Programação de <i>Inconfidência Mineira</i> em Florianópolis	Hemeroteca BN
Estado de Minas	s.d.	n.p. (recorte)	Estado de Minas é um jornal brasileiro pertencente aos Diários Associados. Fundado em 7 de março de 1928, é um dos mais importantes jornais	Processo de pesquisa e visita realizada nas cidades históricas de MG.	Acervo Cinemateca MAM

Estado de Minas	09/04/1948	n.p. (recorte)	impressos do estado de Minas Gerais e um dos maiores e mais tradicionais jornais do Brasil.	Anúncio e expectativa do lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo Cinemateca MAM
Folha da Manhã (SP)	24/07/1938	n.p. (recorte)	Jornal da cidade de São Paulo, fundado em 1925, pertencente à empresa conhecida atualmente como Grupo Folha (à época <i>Empresa Folha da Noite Ltda</i> ), tendo sido precedido por um jornal vespertino. Fora criado para concorrer com <i>O Estado de São Paulo</i> . Durante a Revolução de 1930, apoiou Julio Prestes e, após a derrota, teve a sede atacada. Foi vendida ao rico fazendeiro de café Octaviano Alves de Lima e passou a divulgar as cotações do café e criticar a industrialização, voltando-se assim para as elites agrárias. Abriu sucursais em cidades interioranas do estado. Voltando o país ao estado democrático, com o fim do Estado Novo, novamente a empresa foi vendida criando um novo jornal chamado <i>Folha da Tarde</i> , em 1949. As publicações do grupo, sob direção de José Nabantino, foram modernizadas e em 1953 foi adquirida sede própria. Em 1960, ele unificou as três "Folhas", extinguindo-as, dando início ao novo jornal, a <i>Folha de São Paulo</i> .	Fala do trabalho que Carmen Santos está tendo para a reconstrução do episódio histórico. Afirma que a produção já possui cenários e indumentárias finalizadas.	Acervo Cinemateca MAM
Folha da Manhã (SP)	23/04/1948	n.p. (recorte)		Critica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por C.O.	Acervo Cinemateca MAM
Folha de Minas (BH)	22/10/1936	24 (recorte)	O jornal Folha de Minas foi fundado em 14 de outubro de 1934 em Belo Horizonte, tendo como seu primeiro diretor Afonso Arinos de Mello Franco. Suas matérias cobriam a política mineira, nacional e internacional, bem como a cultura, economia, religião, ocorrências policiais. Encerrou suas atividades em novembro de 1964.	Necessidade de autoridades mineiras acompanharem a produção de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo Cinemateca MAM
Folha de Minas (BH)	13/08/1937	n.p. (recorte)		Visita do deputado mineiro Octávio Xavier ao estúdio da Brasil Vita Filme	Acervo Cinemateca MAM
Gazeta de Notícias	23/09/1936	4	Fundado em 1875, o jornal "introduziu uma série de inovações na imprensa brasileira, como o emprego do clichê, das caricaturas e da técnica de entrevistas, chegando a ser um dos principais jornais da capital federal durante a República Velha" e um dos jornais mais bem equipados do mundo na época em termos de maquinário. Seus diretores defendiam nos textos a abolição da escravatura e a Proclamação da República, contando com colaboradores de renome na época. Ficou conhecido também por iniciar a publicação de folhetins em suplemento literário, publicando autores que se tornaram clássicos. O jornal passou por diversas mudanças em suas diretorias e, no começo do século XX, procurava manter o caráter situacionista, entrando em conflito poucas vezes com os governos. Durante a Revolução de 30, passou a apoiar Getúlio Vargas e era simpático a ideias nazifascistas e integralistas, claramente a favor do Estado Novo, com ideias fortemente nacionalistas, chegando a colaborar com a repressão aos comunistas nos anos que se sucederam. Continua circulando atualmente, mas sem destaque.	Notícia e dá detalhes sobre as produções <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i> .	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	07/10/1936	9		Resposta de Carmen a moção de apoio de estudantes da Universidade de Belo Horizonte pela iniciativa de filmar <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	14/10/1936	9		Matéria assinada por Brasil Gerson que elogia a iniciativa de Carmen Santos com a construção do estúdio e a produção das primeiras obras: <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i> .	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	01/10/1939	9		Notícia da participação dos cantores José e Maria Amaro em <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN



Gazeta de Notícias	23/07/1940	9		Sobre a ideia de realizar um concurso para escolher a intérprete de Marília	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	04/09/1941	13		Promete a estreia de <i>Inconfidência Mineira</i> e demonstra a riqueza dos figurinos e indumentária.	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	04/09/1942	7		Doação de Carmen Santos à Cruz Vermelha	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	06/02/1946	n.p. (recorte)		Exalta Carmen Santos e sua dedicação ao cinema. Relato os últimos meses de trabalho em <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo da Cinemateca do MAM
Gazeta de Notícias	21/02/1946	7		Notícia viagem de Carmen Santos aos EUA e revela que ela leva uma cópia de <i>Inconfidência Mineira</i> consigo	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	10/08/1946	6		Questionamentos sobre o lançamento do filme no ano de 1946	Hemeroteca BN
Gazeta de Notícias	XX/04/1947	n.p. (recorte)		Propõe que Carmen Santos abra seu estúdio para realização de trabalhos de colegas	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal de Notícias (SP)	23/04/1948	n.p. (recorte)	(1946 – 1951)	Crítica ao filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Luiz Giovaninni	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal de Notícias (SP)	24/04/1948	n.p. (recorte)		Crítica ao filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Luiz Giovaninni	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal de Notícias (SP)	25/04/1948	n.p. (recorte)		Encontro com Carmen Santos e relato sobre andamento do trabalho	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal do Brasil	19/09/1936	14	Jornal carioca diário fundado em 1891 por Rodolfo de Sousa Dantas e Joaquim Nabuco, com forte ligação a grupos que	Confirmação da produção e alguns detalhes de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	10/10/1936	24	defendiam o regime monárquico nos primeiros anos da República. Numa nova mudança de proprietários, os primeiros anos, passou a propor a	Carmen faz suspense sobre os colaboradores do seu filme no roteiro e na parte artística.	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	17/01/1937	12	feitura de uma imprensa popular, voltada para as preocupações do povo, com assuntos do cotidiano e da cidade e menos debates acalorados sobre a	Sobre a publicação de O Auto da Devassa	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	14/03/1937	25	política. Nele eram publicados assuntos ligados ao jogo do bicho, ao carnaval, crimes, sensacionalismo, etc. Com novos proprietários, tenta recuperar a seriedade abrindo espaço para a literatura e as artes nos anos	Sobre o atrevimento de Carmen Santos na construção de um estúdio modelo	Hemeroteca BN
			1920 e 30, uma seção de Cinema com pouco conteúdo, divulgação de		

Jornal do Brasil	02/07/1937	6	horários e textos publicitários, mantendo posição discreta sobre a política. Mesmo assim, a moderação não evitou represálias durante o Estado Novo. Somando a crise financeira que vinha enfrentando, o jornal teve sua importância diminuída, mas continuou com um perfil anti extremista, ficando por anos apagado dos meios. Em 2010 deixou de circular com versão impressa, tendo atualmente apenas a versão eletrônica.	Publicação de mais um volume de Autos da Devassa	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	10/08/1937	14		Visita do historiador Affonso de Taunay ao estúdio.	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	28/08/1937	6		Opinião sobre a realização do primeiro filme histórico de peso no Brasil.	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	09/07/1938	5		Publicação do último volume de Autos da Devassa	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	21/12/1938	5		Criação do Museu da Inconfidência	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	21/05/1939	5		Fala do telegrama enviado a Getúlio Vargas por Carmen Santos	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	17/08/1940	12		Notícia a programação da noite da final do concurso "A procura de Marília"	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	04/09/1941	11		Notícia a apresentação da ópera <i>Tiradentes</i> no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com todo o figurino cedido pela Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	07/09/1941	8		Exalta iniciativas de encenar ou filmar episódios históricos como a Inconfidência Mineira	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	16/10/1943	8		Notícia que Carmen Santos está finalizando seu <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	10/08/1944	6		Inauguração do Museu da Inconfidência	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	09/04/1948	8		Convite para a <i>avant première</i> na cabine do Serviço da Prefeitura	Hemeroteca BN
Jornal do Brasil	23/04/1948	3		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Mário Nunes	Hemeroteca BN
Jornal do Comércio	25/08/1967	11	Jornal carioca fundado em 1827 pelo editor francês e amigo do imperador Pierre René François Plancher de La Noé, é um dos mais antigos órgãos de imprensa da América Latina ainda em atividade. Durante toda a sua existência, pautou-se por uma orientação conservadora, apesar de em seu conteúdo trabalhar pouco a política, focando em publicar atos oficiais e assuntos do comércio. Apoiou a Revolução de 30, o governo Provisório, mas enfrentou problemas durante o Estado Novo. O jornal não acompanhou as mudanças tecnológicas e sua importância na sociedade foi	Última ata de assembleia da empresa Brasil Vita Filme encontrada, sob a presidência de Herbert Richards.	Hemeroteca BN
Jornal do Comércio	14/10/1936	8		Matéria assinada por Brasil Gerson que elogia a iniciativa de Carmen Santos com a construção do estúdio e a produção das	Hemeroteca BN

			declinando nos anos 1940 e 1950, mas sempre manteve um perfil nacionalista e conservador, mesmo mudando de direção diversas vezes.	primeiras obras: <i>Inconfidência Mineira e Mentira Carioca</i> .	
Jornal do Comércio	15/04/1948	20	Apoiou o golpe militar em 1964, mesma época em que foi adquirido por Assis Chateaubriand, mantendo ligação com assuntos do mercado financeiro e do comércio e indústria.	Anúncio do circuito Plaza para o lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
Jornal do Comércio	17/04/1948	16		Sobre a missa em memória de Tiradentes	Hemeroteca BN
Jornal do Comércio	18/04/1948	28		Elogios a interpretação de Rodolpho Mayer	Hemeroteca BN
Jornal do Comércio	24/04/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por J.F.	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal do Comércio	28/04/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por J.F.	Acervo da Cinemateca do MAM
Jornal do Comércio	27 e 28/09/1948	11		Exibição de <i>Inconfidência Mineira</i> no Clube Português	Hemeroteca BN
Jornal dos Sports	14/04/1948	2	O Jornal dos Sports foi um diário de notícias esportivas do Rio de Janeiro, tendo sido fundado pelo jornalista Argemiro Bulcão em 13 de Março de 1931. Interessado em fortalecer o jornalismo esportivo, Sua última edição circulou no dia 10 de abril de 2010. Em outubro de 1936, Mário Filho, que já era colaborador do Jornal dos Sports, recebeu a ajuda dos amigos Roberto Marinho, José Bastos Padilha e Arnaldo Guinle para comprá-lo e passou a dirigi-lo, promovendo uma série de inovações. Nesse período, passaram pelas páginas do Jornal dos Sports cronistas como José Lins do Rego e Nelson Rodrigues, irmão de Mário Filho, entre outros. No início dos anos 60, surgiu a seção Segundo Tempo, voltada às artes e à cultura. Assim, os cronistas esportivos ganharam a companhia de críticos do porte de José Ramos Tinhorão e Alex Viany.	Sobre o lançamento de <i>Inconfidência Mineira</i> nos cinemas	Hemeroteca BN
Jornal dos Sports	16/04/1948	2		Reportagem que trata da expectativa em torno do filme	Hemeroteca BN
Jornal dos Sports	21/04/1948	2		Reportagem destaca o tamanho do elenco do filme	Hemeroteca BN
Jornal dos Sports	22/04/1948	2;6		Sobre a missa em memória de Tiradentes. Anúncios do filme no circuito Plaza	Hemeroteca BN
Mundo Rio	23/04/1948	n.p. (recorte)		Sobre como <i>Inconfidência Mineira</i> foi prejudicado com a exibição nas salas do circuito Vital Ramos de Castro	Acervo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira
O Cruzeiro	20/03/1937	46-47	Revista semanal ilustrada fundada em 1928 por Assis Chateaubriand, com o projeto comprado do português Carlos Malheiros Dias e com o apoio de Getúlio Vargas, que ajudou na liberação do empréstimo. A revista inovou com impressão em quatro cores, muitas fotografias, papel de qualidade, recheada de anunciantes grandes, renomados jornalistas nacionais, correspondentes internacionais e grande tiragem logo nas primeiras edições. Sendo uma revista de variedades, tinha matérias bastante diversificadas. Em 1930, lançou seu primeiro concurso de beleza, o que fez	Matéria sobre a construção do estúdio e os projetos de Carmen Santos	Hemeroteca BN
O Cruzeiro	22/04/1939	37		Texto de Carmen Santos sobre o Tiradentes e as pesquisas realizadas para o filme	Hemeroteca BN
O Cruzeiro	09/07/1945	24		Notícia que Carmen havia finalizado <i>Inconfidência Mineira</i> ,	Hemeroteca BN

			aumentar ainda mais a procura pela revista. No período que antecedeu a Revolução de 30, Chateaubriand colocou seus veículos de imprensa a favor da ANL, apoiando a deposição de Washington Luís, mas logo esse apoio irrestrito se esmoreceu, sendo Chateaubriand perseguido em 1932. Durante o governo, se reconciliou com Vargas e conseguiu fortalecer a revista, mas no Estado Novo voltou à oposição. Tendo perdido a eleição, <i>O Cruzeiro</i> foi obrigada a publicar os feitos do governo Vargas. Apesar das contradições, no período em que existiu exerceu influência política. Nos anos 40, atingiu seu auge com a reformulação do setor de fotografia, alterando a estética da revista. No início dos anos 1960, a revista começou a entrar em crise. Chateaubriand faleceu em 1968 e a revista foi vendida em 1975, mas nunca mais se estabilizou.	mas aguardava a finalização do som	
O Cruzeiro	25/10/1947	27-28		Texto sobre a negociação para lançamento do filme entre Carmen Santos e a MGM	Hemeroteca BN
O Dia	23/05/1948	n.p.	1923-1961	Programação de <i>Inconfidência Mineira</i> em Curitiba	Hemeroteca BN
O Dia	30/05/1948	n.p. (recorte)		Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo da Cinemateca do MAM.
O Estado de São Paulo	XX/08/1937	n.p. (recorte)	O Estado de S. Paulo, também conhecido como Estadão, é um jornal brasileiro publicado na cidade de São Paulo desde 1875. Foi fundado com base nos ideais de um grupo de republicanos, em 4 de janeiro de 1875.	Visita do historiador Affonso de Taunay ao estúdio.	Acervo da Cinemateca do MAM.
O Estado de São Paulo	XX/08/1938	n.p. (recorte)	Nessa época, o jornal se chamava A Província de São Paulo e foi o pioneiro em venda avulsa no país. Ainda hoje é um dos periódicos de maior circulação no país. Em 1930, o Estado, ligado ao Partido Democrático, apoiou a candidatura de Getúlio Vargas pela Aliança Liberal.	Planejamento e produção de <i>Inconfidência Mineira</i> . Carmen Santos com Humberto Mauro e Brasil Gerson	Acervo da Cinemateca do MAM.
O Estado de São Paulo	21/04/1948	19	Com a eclosão do Estado Novo, o jornal fez oposição ao regime e, em março de 1940, foi invadido pelo Dops por supostamente armazenar armas.	Programação dos cinemas com <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo O Estado de São Paulo
O Estado de São Paulo	25/04/1948	10	O jornal foi inicialmente fechado e logo depois confiscado pela ditadura, sendo administrado pelo DIP até 6 de dezembro de 1945, quando uma decisão judicial o devolveu aos proprietários.	Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por J. B. Duarte	Acervo O Estado de São Paulo
O Globo	11/12/1935	n.p.	Jornal fundado por Irineu Marinho em 1925, após sua saída da redação de <i>A Noite</i> . Em sua inauguração objetivava renovar a imprensa carioca e se pautou pela isenção de governos e de empresas, procurando demonstrar interesse por questões populares. Com a morte de Irineu no mesmo ano da fundação, O Globo se aproximou de Getúlio Vargas e apoiou a Revolução de 30. Em 1931, assumiu a direção Roberto Marinho e o jornal passou a lançar editoriais criticando as ações do governo Provisório, a Constituição de 1934, bem como os movimentos Integralistas e Comunistas, mas se apoiando numa postura mais moderada. Durante o Estado Novo sofreu repressões, foi a favor dos países Aliados durante a 2ª GM e acompanhou de perto o trabalho da FEB na guerra. Em 1944, fundou a Rádio <i>O Globo</i> , enquanto apoiou o movimento de redemocratização do país e o combate ao	Carmen explica sua ligação com o Padre Nascimento e a acusação de comunista	Acervo O Globo
O Globo	19/10/1936	9		Resposta de Carmen a moção de apoio de estudantes da Universidade de Belo Horizonte pela iniciativa de filmar <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo O Globo
O Globo	04/12/1936	5		Sobre o término das obras do estúdio Brasil Vita Filme e a supervisão dos engenheiros Azevedo Netto e Amoroso Costa	Acervo O Globo

O Globo	15/08/1937	6	getulismo. Tornou-se o principal porta-voz da linha neoliberal, atacou o comunismo e criticou o segundo governo de Vargas. Seu famoso trabalho jornalístico durante a crise do governo Vargas, em 1954, quando acompanhou todo inquérito do atentado da Rua Toneleros, fez o jornal ser deprecado quando do suicídio de Vargas. O jornal sempre procurou combater iniciativas consideradas comunistas e apoiou o parlamentarismo na renúncia de Jânio Quadros, culminando numa defesa irrestrita do Golpe Militar de 1964, chegando a negar o regime de exceções. Fundou a <i>TV Globo</i> em 1965. Nos anos de redemocratização, continuou defendendo uma linha mais liberal, atacando políticos com propostas mais sociais, chegando a criticar alguns capítulos da nova Constituição, considerados nocivos ao progresso do país. São famosas as reportagens falaciosas que favoreceram a eleição de Collor nos anos 1990 e o apoio contrário ao seu <i>impeachment</i> . Nos anos seguintes, foi forte defensora do plano Real e das reformas ocorridas durante o governo FHC. Hoje, é um dos maiores grupos midiáticos do Brasil, com diversos jornais, revistas, canais e um dos maiores parques gráficos da América Latina.	Anuncia o término do roteiro por Brasil Gerson e fala das pesquisas realizadas por Gerson e Carmen Santos	Acervo O Globo
O Globo	03/08/1938	7		Defesa do Cinema Brasileiro e de personalidades como Carmen Santos e Adhemar Gonzaga	Acervo O Globo
O Globo	09/06/1939	1		A coluna traz um perfil da trabalhadora Carmen Santos. Em entrevista ela traz alguns detalhes da produção de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo O Globo
O Globo	20/07/1939	4		Notícia a visita aos estúdios da <i>Brasil Vita</i> da poetisa Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, autoridade em assuntos da história de Minas e da arte colonial, acompanhada de alguns integrantes do teatro da Casa do Estudante.	Acervo O Globo
O Globo	08/04/1941	4		Visita do Instituto Brasileiro de História da Arte à <i>Brasil Vita</i> Filme	Acervo O Globo
O Globo	08/08/1941	7		Notícia projetos de Carmen, prometendo o término de <i>Inconfidência Mineira</i>	Acervo O Globo
O Globo	02/09/1941	5		Notícia sobre uma retomada lenta da produção de <i>Inconfidência Mineira</i> e sobre <i>Argila</i>	Acervo O Globo
O Globo	03/09/1941	5		Participação de Álvaro de Souza, falecido naquele mês, em <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo O Globo
O Globo	11/09/1941	6		Participação de Álvaro de Souza, falecido naquele mês, em <i>Inconfidência Mineira</i> .	Acervo O Globo
O Globo	15/04/1942	7		Notícia a visita do Instituto Brasileiro de História da Arte à <i>Brasil Vita</i> Filme para conhecer cenários e figurinos, além dos trabalhos de restauração que ali continuavam sendo realizados	Acervo O Globo

O Globo	15/04/1948	n.p.		Sobre a expectativa para o lançamento do filme. O autor retoma todo o histórico da produção	Acervo O Globo
O Globo	20/04/1948	n.p.		Expectativa da estreia de <i>Inconfidência Mineira</i> e o lançamento em nove salas de cinema no Rio de Janeiro.	Acervo O Globo
O Globo	24/04/1948	4		Crítica do filme de <i>Inconfidência Mineira</i> por Fred Lee	Acervo O Globo
O Globo	09/01/1957	n.p.		Incêndio no estúdio	Acervo O Globo
O Imparcial	04/10/1936	15	Jornal carioca diário e matutino lançado em 1935 por José Soares Maciel Filho, nascido em substituição de <i>A Nação</i> , mantendo quase todos os colaboradores, mas com menos recursos financeiros e técnicos que o antecessor. De perspectiva crítica, fez duras críticas ao governo de Vargas, mas mudou a perspectiva em 1937, passando a ser mais moderado, destacando a figura de Vargas e iniciando um ataque ao comunismo. Deixou de circular em 14 de fevereiro de 1942, com dificuldades financeiras provocadas pela Guerra.	Saída de Humberto Mauro da Brasil Vita Filme. Coloca em dúvida a continuidade de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
O Imparcial	08/10/1937	15		Texto critica as incertezas do projeto <i>Inconfidência Mineira</i> , com as trocas dos técnicos.	Hemeroteca BN
O Imparcial	25/10/1937	1		O autor vê as obras caminhando e afirma que Carmen prestaria melhores serviços ao país se ficasse apenas construindo estúdios.	Hemeroteca BN
O Jornal	25/09/1936	5	Jornal carioca fundado em julho de 1919 por Renato de Toledo Lopes. Cinco anos após sua fundação, foi adquirido por Assis Chateaubriand, tornando-se o jornal líder da cadeia dos Diários Associados. Em sua fundação, pretendia marcar sua atuação pela “independência e austeridade”, dedicando-se a assuntos literários e científicos. Com Chateaubriand, o órgão fez críticas às estruturas da República Velha, apoiando a Revolução de 1930. Passou a ter uma posição mais moderada quando Getúlio assumiu o poder, procurando não se prejudicar durante o período de repressão. Atacou os membros da ANL e foi favorável às reivindicações integralistas. No segundo governo de Vargas, o periódico marcou sua oposição, mas nos anos que se seguiram teve posições contraditórias. Durante o regime militar <i>O Jornal</i> deu apoio ao golpe. Foi extinto em abril de 1974, após o acúmulo de problemas financeiros.	Convite aos leitores que queiram trabalhar no cinema. A Brasil Vita Filme estava recebendo inscrição de candidatos.	Hemeroteca BN
O Jornal	02/10/1936	5		Continuidade das obras do estúdio Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
O Jornal	07/10/1936	5		Resposta de Carmen a moção de apoio de estudantes da Universidade de Belo Horizonte pela iniciativa de filmar <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
O Jornal	14/10/1936	5		Matéria assinada por Brasil Gerson que elogia a iniciativa de Carmen Santos com a construção do estúdio e a produção das primeiras obras: <i>Inconfidência Mineira</i> e <i>Mentira Carioca</i> .	Hemeroteca BN
O Jornal	15/11/1936	13		Traça o perfil de Barbara Heliodora e fala sobre o encontro	Hemeroteca BN

				da intérprete Carmen Santos com a personagem	
O Jornal	17/12/1936	5		Término do ano e balanço dos projetos de Carmen Santos	Hemeroteca BN
O Jornal	22/12/1936	5		Finalização do estúdio da Brasil Vita Filme.	Hemeroteca BN
O Jornal	09/05/1937	11		Promete a inauguração do estúdio da Brasil Vita Filme e dá alguns detalhes do estúdio e de <i>Inconfidência Mineira</i> .	Hemeroteca BN
O Jornal	13/01/1938	5; 13		Matéria exaltando a iniciativa de Carmen. Fornece informações com nomes de responsáveis técnicos do filme.	Hemeroteca BN
O Jornal	21/04/1938	5		Sobre a publicação do último volume de Autos da Devassa	Hemeroteca BN
O Jornal	15/04/1939	5		Dá o crédito de pioneira para Carmen Santos na retratação artística de Tiradentes	Hemeroteca BN
O Jornal	18/05/1939	5		Início das filmagens de <i>Inconfidência Mineira</i>	Hemeroteca BN
O Jornal	30/05/1947	7		Texto afirmando que <i>Inconfidência Mineira</i> estava terminado. Dá detalhes da narrativa	Hemeroteca BN
O Jornal	15/04/1948	3		Exalta o trabalho realizado por Carmen Santos	Hemeroteca BN
O Jornal	20/04/1948	7		Notícia a <i>avant première</i> na cabine do Serviço da Prefeitura	Hemeroteca BN
O Jornal	24/04/1948	n.p. (recorte)		Ida do presidente da A.B.C.C. à <i>première</i> de <i>Inconfidência Mineira</i> e à missa em memória de Tiradentes.	Hemeroteca BN
O Jornal	28/04/1948	7		Filmes em cartaz ao lado de <i>Inconfidência Mineira</i> . Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Pedro Lima	Hemeroteca BN
O Jornal	09/07/1948	6;9		O inquérito do <i>trust</i> cinematográfico. A versão de Carmen Santos sobre o caso.	Hemeroteca BN
O Jornal	10/07/1948	6		Sobre o andamento do inquérito acerca do <i>trust</i> cinematográfico	Hemeroteca BN

O Mundo	23/04/1948	n.p. (recorte)	Jornal carioca, fundado em 1947 por Geraldo Rocha, com o objetivo de combater a política de Eurico Gaspar Dutra. Possuía um caráter nacionalista e procurava defender a economia nacional. Articulou, junto do governo de Juan Domingo Perón, ditador argentino, um projeto de união das forças latinas contra o capital estrangeiro.	Crítica do filme <i>Inconfidência Mineira</i> por Nilo Braga	Acervo Cinemateca MAM
O Popular	09/09/1937	n.p. (recorte)	Sem informações	Exalta a iniciativa de Carmen Santos que deixará de se apenas uma estrela para a cultura brasileira.	Acervo Cinemateca MAM
Pequeno Jornal	26/04/1948	5	Sem informações	Programação de <i>Inconfidência Mineira</i> em Recife	Hemeroteca BN
Revista de Cinema	XX/05-06/1961	11	Sem informações	Dados sobre salas de cinema de Belo Horizonte	Hemeroteca BN
Revista da Semana	28/03/1942	20	Periódico ilustrado de variedades fundado por Álvaro de Tefé no Rio de Janeiro em 1900 e extinto em 1959. A Revista da Semana surgiu no início do século XX no contexto da modernização da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Com a ajuda de Medeiros e Albuquerque e de Raul Pederneiras, Álvaro de Tefé fundou o periódico, editado pela Companhia Editorial Americana. Em seu primeiro número, lançado em 20 de maio de 1900, a revista anunciou ter como principal objetivo oferecer ao público notas interessantes e ilustrações, trazendo também reportagens fotográficas sobre as festas do IV Centenário do Descobrimento do Brasil. Logo em seguida a revista foi comprada pelo Jornal do Brasil, que passou a encartá-la como suplemento literário.	Notícia a visita do Instituto Brasileiro de História da Arte à Brasil Vita Filme e relata que eles puderam conferir algumas imagens do filme	Hemeroteca BN
Vamos Ler	26/03/1942	68-69	Revista do grupo de A Noite, dirigida por Raimundo Magalhães Junior. Tinha excelente vendagem na época e traziam temáticas ligadas ao teatro, cinema e rádio.	Notícia que Orson Welles iria iniciar seu trabalho no Brasil no estúdio Brasil Vita Filme	Hemeroteca BN
Walkyrias	XX/11/1936	13	Revista feminina criada pela paulista Jenny Pimentel de Borba em 1934. A escritora, jornalista e ilustradora fundou uma publicação mensal de e para mulheres sem nenhuma estrutura, mas contava com a colaboração de nomes expoentes na época, tais como Tarsila do Amaral, Bertha Lutz, Lygia Fagundes Telles, Cecília Meireles. A revista era espaço de manifestações em prol da emancipação das mulheres, contemplava literatura, artes de vanguarda, artigos políticos, crônicas, poemas e conselhos médicos. É considerada bastante eclética e aberta a posições ideológicas diversas. A ousada publicação durou até 1960.	Matéria sobre o projeto de filmagem de <i>Inconfidência Mineira</i> . A matéria faz um perfil e destaca a importância da personagem Barbara Heliodora.	Hemeroteca BN

Tabela 4 – Relação de periódicos utilizados na pesquisa.

Obs: Alguns periódicos não puderam ter a origem verificada por se tratarem de recortes de jornais pertencentes à acervos. As fontes estão referenciadas ao longo do texto.