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

LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

BRASIL VITA FILME:
o pensamento industrial e a prática cinematográfica na empresa produtora de Carmen Santos



NITERÓI
2025

LÍVIA MARIA GONÇALVES CABRERA

BRASIL VITA FILME:
o pensamento industrial e a prática cinematográfica na empresa produtora de Carmen Santos

Tese 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 Doutora em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof.ª. Dr.ª Marina Cavalcanti Tedesco.
Co-orientadora: Prof.ª. Dr.ª Ana Maria Pessoa dos Santos.

NITERÓI
2025

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

C117b Cabrera, Lívia Maria Gonçalves
Brasil Vita Filme : o pensamento industrial e a prática cinematográfica na empresa produtora de Carmen Santos / Lívia Maria Gonçalves Cabrera. - 2025.
343 f.: il.

Orientador: Marina Cavalcanti Tedesco.
Coorientador: Ana Maria Pessoa dos Santos.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2025.

1. Carmen Santos. 2. Brasil Vita Filme. 3. Cinema Brasileiro. 4. Industrialização cinematográfica. 5. Produção intelectual. I. Tedesco, Marina Cavalcanti, orientadora. II. Santos, Ana Maria Pessoa dos, coorientadora. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. IV. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

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 doutoranda **LIVIA MARIA GONCALVES CABRERA,** na forma em que se segue:

Aos 18 (dezoito) dias do mês de setembro de dois mil e vinte e cinco, às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Rua Prof. Marcos Waldemar de Freitas Reis, bloco J, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **LIVIA MARIA GONCALVES CABRERA** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - presidente da banca - UFF), Ana Pessoa (Coorientadora - Casa de Rui Barbosa), João Luiz Vieira (UFF), Carlos Roberto de Souza (UFSCar), Thais Blank (FGV) e Débora Taño (Unirio). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra a aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "A CONSTITUIÇÃO DA BRASIL VITA FILME ENTRE O PENSAMENTO INDUSTRIAL E A PRÁTICA CINEMATOGRÁFICA NA EMPRESA PRODUTORA DE CARMEN SANTOS"**. 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 destaca o trabalho rigoroso e extensivo com as fontes. Elogia a iconografia que constitui a tese. Ressalta a apresentação de um olhar original, ao se dedicar a uma fase ainda pouco conhecida da trajetória de Carmen Santos. Por fim, diante da contribuição apresentada, sugere a publicação e desenvolvimentos futuros.

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

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

gov.br Documento assinado digitalmente
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 22/09/2025 19:39:25-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Marina Cavalcanti Tedesco (Orientadora - presidente da banca - UFF)

gov.br Documento assinado digitalmente
ANA MARIA PESSOA DOS SANTOS
Data: 22/09/2025 20:08:26-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Ana Maria Pessoa dos Santos (Coorientadora - Casa de Rui Barbosa)

Documento assinado digitalmente
gov.br
DEBORA REGINA TANO
Data: 23/09/2025 22:51:26-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Débora Taño (Unirio)

Documento assinado digitalmente
gov.br
THAIS CONTINENTINO BLANK
Data: 23/09/2025 19:09:33-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Thaís Continentino Blank (FGV)

Documento assinado digitalmente
gov.br
CARLOS ROBERTO RODRIGUES DE SOUZA
Data: 08/10/2025 17:37:11-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza (UFSCar)

Documento assinado digitalmente
gov.br
JOAO LUIZ VIEIRA
Data: 07/10/2025 19:37:27-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Prof. Dr. João Luiz Vieira (UFF)

AGRADECIMENTOS

Este doutorado teve início no difícil e inesquecível ano de 2020, em meio à pandemia mundial de COVID-19, cercado por uma avalanche de notícias tristes e pelas decisões (ou pela ausência delas) de um governo criminoso. Ainda com muitas incertezas na organização da Universidade Federal Fluminense, acelerei a conclusão do mestrado para participar do processo seletivo do doutorado. No conforto de casa, próxima da família e com a segurança financeira de ser servidora pública federal, iniciei este projeto que já estava bem delineado em minha mente. O fim do mestrado não pôde ser comemorado, mas intensificou minha vontade de continuar pesquisando e me proporcionou vasto material para prosseguir. Concluída a etapa das disciplinas, a UFF retomou as atividades presenciais, impondo novos desafios à minha rotina, que passou a exigir o equilíbrio entre o doutorado, os projetos pessoais e o intenso trabalho à frente do Cine Arte UFF. A mudança no comportamento do público de cinema e as novas demandas da curadoria e da programação exigiram muito de mim. Muitas vezes precisei deixar a pesquisa de lado, parada, mas graças ao incentivo de inúmeras pessoas, consegui retomá-la em alguns momentos até chegar à reta final, impulsionada pelos três meses de licença decisivos para a conclusão desta tese.

Agradeço à minha orientadora, Nina, pela presença constante, pela serenidade com que me acalmou e pelos caminhos que me apontou nos momentos de dúvida; e também à minha coorientadora, Ana, pela paciência e pela imensa generosidade, especialmente ao disponibilizar todo o seu material de pesquisa para este trabalho. Registro, ainda, meu agradecimento à banca de qualificação, composta pelas professoras Karla Holanda e Débora Taño, cujas valiosas contribuições serviram de guia para a continuidade da escrita. Por fim, antecipo minha gratidão aos professores João Luiz Vieira, Carlos Roberto de Souza, Thais Blank e Débora Taño, que gentilmente aceitaram compor a banca de defesa.

Não posso deixar de agradecer a outros pesquisadores que muito contribuíram para este estudo: Rafael de Luna Freire, Tunico Amâncio, Arthur Autran, Hernani Heffner, Lécio Ramos, Pedro Butcher, Luciana Corrêa de Araújo, Luís Alberto Rocha Melo, Marcella Greco, Sheila Schvarzman, Hadija Chalupe e tantos outros. Também agradeço aos funcionários que me atenderam na Cinemateca Brasileira, na Cinemateca do MAM no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro. Agradeço ainda a Kamilla Medeiros pela enorme ajuda na revisão desta tese.

Os meus colegas de trabalho na UFF, agradeço pelo apoio, pela compreensão diante de minhas ausências e, sobretudo, por tornarem mais leve o dia a dia, que não tem sido fácil.

Os colegas da turma de doutorado de 2020, que, apesar da distância física - a maioria não cheguei a conhecer pessoalmente -, foram essenciais nos primeiros anos desta jornada, deixo meu carinho. Um abraço fraternal aos meus dois amigos e companheiros de pós-graduação, Sancler Ebert e Ryan Brandão, a quem agradeço pela presença, pelo apoio e pelas ideias malucas.

Os amigos de quase uma vida inteira, agradeço por simplesmente existirem, por tornarem tudo mais leve, por toparem minhas propostas, por me receberem e por suportarem meus dramas de coração aberto.

Sou grata ainda às minhas tias e primas pelo apoio e carinho; ao meu pai, ao meu irmão e à minha cunhada, pelo constante incentivo; e, de modo especial, à minha mãe, Maria Helena, por absolutamente tudo o que fez e faz por mim e a quem este trabalho é dedicado.

RESUMO

A tese analisa o processo de criação da Brasil Vita Filme, empresa presidida por Carmen Santos, fundada em 1934, considerada uma das primeiras iniciativas empresariais no Brasil, nos moldes dos estúdios hollywoodianos, e pouco estudada pela historiografia do cinema brasileiro. As características e aspirações da empresa serão discutidas principalmente por meio da análise de seus filmes de longa-metragem. Também serão consideradas obras em formatos distintos, produzidas pela empresa. Quais foram as escolhas estéticas e econômicas realizadas no contexto histórico, político e cultural brasileiro? Como a empresa e sua proprietária realizaram a mediação entre o discurso em defesa da cinematografia brasileira em contraste com a realidade da prática e com os obstáculos mercadológicos, em meio ao predomínio do nacionalismo nas artes, à presença de um Estado centralizador e à hegemonia do cinema estadunidense? Esses elementos serão trazidos para esta análise com a intenção de refletir sobre os oito títulos da empresa, desdobrando suas características de produção, circulação e recepção, buscando compreender de que modo esses filmes foram inseridos e entendidos no seu tempo histórico e como a empresa e o trabalho de Carmen Santos podem ter contribuído na formação de uma cinematografia nacional e nas discussões pela industrialização do cinema brasileiro.

Palavras-chave: Carmen Santos; Brasil Vita Filme; Cinema Brasileiro; Industrialização cinematográfica.

ABSTRACT

The thesis analyzes the creation process of Brasil Vita Filme, a company chaired by Carmen Santos, founded in 1934 and considered one of the first business initiatives in Brazil. We will discuss the company's characteristics and aspirations by analyzing its feature films. Works in different formats produced by the company will also be considered. What were the aesthetic and economic choices made in the Brazilian historical, political, and cultural context? How did the company and its owner mediate between the discourse defending Brazilian cinematography and the reality of practice and market obstacles, amid the predominance of nationalism in the arts, the presence of a centralizing state, and the hegemony of American cinema? We will bring these elements into this analysis with the intention of reflecting on the company's eight titles, unfolding their characteristics of production, circulation, and reception, seeking to understand how these films were inserted and understood in their historical time and how the company and the work of Carmen Santos may have contributed to the formation of a national cinematography and to the discussions on the industrialization of Brazilian cinema.

Keywords: Carmen Santos; Brasil Vita Filme; Brazilian Cinema; Film industrialization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Carmen Santos e outros membros da A.C.P.B. ao lado de Getúlio Vargas e Pedro Ernesto durante evento da - Assinatura do Decreto 21.240/1932. Acervo Cinédia. Fonte: Introdução ao Cinema Brasileiro (Viany, 1959). 22
Figura 2 - Carta de Carmen Santos para Getúlio Vargas. Cinemateca Brasileira 42
Figura 3 - Crônica de Ligia Salles para a revista O Cruzeiro, 16 mai. 1935 45
Figura 4 - Carmen Santos em publicidade da revista Selecta para o filme A Carne (1924) e em uma pose para Sangue Mineiro (1929). Acervo Ana Pessoa. 48
Figura 5 - Carmen Santos e seu idealismo X o ataque estrangeiro a produção brasileira. Acervo Ana Pessoa, sem referência. 51
Figura 6 - A Noite, 11 mar. 1935, p. 9 52
Figura 7 - A Noite, 31 jan. 1940, p. 5. 55
Figura 8 - A Cena Muda, Rio de Janeiro, 09 de abril de 1940, p.22. 62
Figura 9 - Cinearte, Rio de Janeiro, n.429, 15 de dezembro de 1936, p.21. 71
Figura 10 - Carmen com seus filhos e a filha de Humberto Mauro na Brasil Vita Filme. Acervo Ana Pessoa 78
Figura 11 - Clichê das empresas submetido por Carmen Santos ao Departamento Nacional de Propriedade Industrial. Diário Oficial da União (Revista da Propriedade Industrial), 09 de novembro de 1934, p.79 80
Figura 12 - Clichês da Fox Film, Fox Film Corporation e Twentieth Century-Fox Film Corporation disponíveis em filmes dos anos 1930. 82
Figura 13 - Clichê das empresas submetido por Carmen Santos ao Departamento Nacional de Propriedade Industrial. Diário Oficial da União (Revista da Propriedade Industrial), 07 de dezembro de 1935, p.61. 83
Figura 14 - A fachada do estúdio de Carmen Santos. MIS/RJ 84
Figura 15 - Imagens da Brasil Vita Filme. Acervo Ana Pessoa 86
Figura 16 - Cinearte, 15 jan. 1939, p. 8. 87
Figura 17 - Imagens da Brasil Vita Filme. Acervo Ana Pessoa 91
Figura 18 - A empresária Carmen Santos apresentando o seu estúdio pela linguagem estelar da revista que tanto ela usou a seu favor. O Cruzeiro, 11 fev. 1939, p. 42-43 100
Figura 19 - Arte do filme. Acervo Pedro Lima / AGCRJ 106
Figura 20 - Jornal do Brasil, 01 set. 1935, p. 22 108
Figura 21 - Jaime Costa e Belmira de Almeida - O Malho, 03/10/35, p. 24 109
Figura 22 - Carmen Santos e Antonia Marzullo. Acervo Ana Pessoa. 109
Figura 23 - Carmen Santos, Humberto Mauro e Silvio Caldas. Acervo Ana Pessoa 111
Figura 24 - Humberto Mauro e seus auxiliares no estúdio de som da Brasil Vox Filme experimentando o som de "Favela dos meus amores". O Malho 19/9/35, p. 34 112
Figura 25 - Fachada do Alhambra. Cinearte, 15 dez. 1935, p.30 117
Figura 26 - Programa do cinema Alhambra. Acervo Ana Pessoa 117

Figura 27 - A publicidade do filme tem algumas variações, mas nota-se o destaque para os nomes do trio criador, Pongetti, Mauro e Carmen, além do destaque a Jaime Costa e Silvio Caldas. As ilustrações também destacam a igreja característica do morro da Providência. Jornal do Comércio, 07 e 08/10/35, p 16. 118
Figura 28 - O Radical, 13/10/1935, p. 4 118
Figura 29 - O Filme que não teme confrontos! A Manhã - 24/10/35, p. 6 119
Figura 30 - Rodolfo Mayer e Jaime Costa. AGCRJ. 120
Figura 31 - Gazeta de Notícias, 24/10/35, p. 8 120
Figura 32 - Correio Paulistano, 23/11/35, p. 6 122
Figura 33 - Diário da manhã (PE) 05/05/36, p. 15 123
Figura 34 - Correio da manhã - 22/10/35, p 9 128
Figura 35 - Carmen Santos e amigos. Não é possível afirmarmos em que momento foi feito o registro. Fala-se numa exibição antecipada de Cidade-Mulher, mas também em uma das exibições cinematográficas de filmes russos. Na foto é possível identificar: no chão Jorge Amado e Di Cavalcanti. Em pé José Lins do Rego, Carmen Santos, Luiza Barreto Leite, José Sanz, Humberto Mauro (8º, ao fundo), Elsie Houston, Simeão Leal (último). Arquivo Jurandyr Noronha do Museu da Imagem e do Som, RJ. 135
Figura 36 - Carmen Santos no papel de Rosinha, a professora de Favela dos meus amores. Acervo Ana Pessoa 140
Figura 37 - Carmen Santos e Rodolfo Mayer no alto do morro da Providência em Favela dos meus amores. Acervo Ana Pessoa. 142
Figura 38 - Lançamento de Cidade-Mulher, no Alhambra. Enquanto isso, Favela dos meus amores é exibido no Cine Catumby. O Jornal, 24 jul. 1936, p. 8 144
Figura 39 - Diário de Notícias, 11 jun. 1936, p. 8. 148
Figura 40 - Girls durante a gravação de Cidade-Mulher. O cruzeiro, 01 fev. 1936, p. 45 154
Figura 41 - Paisagens do Rio de Janeiro numa montagem com algumas das estrelas dos filmes: Rosina Pagã e Silvinha Drumond. Acervo Pedro Lima/AGCRJ 155
Figura 42 - Mario Salaberry, Carmen Santos, Sara Nobre e Jaime Costa em Cidade-Mulher. Acervo Ana Pessoa 156
Figura 43 - Elenco de Cidade-Mulher. Acervo Ana Pessoa. 158
Figura 44 - Jornal do Brasil, 18 jul. 1936, p. 10 159
Figura 45 - Recibo assinado por Noel Rosa, autorizando a inclusão de suas músicas no filme Cidade-Mulher, assinado em abril de 1936. Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ 159
Figura 46 - Partitura de Cidade-Mulher depositada na Cinemateca Brasileira 160
Figura 47 - Orlando Silva e as irmãs Pagãs. Acervo Pedro Lima/AGCRJ. 161
Figura 48 - Partitura de Boi-Bumbá depositada na Cinemateca Brasileira 161
Figura 49 - Os irmãos Amaro em Cidade-Mulher. Acervo Pedro Lima/AGCRJ 162
Figura 50 - Carmen Santos com os painéis representando os Arcos da Lapa ao fundo. Acervo Ana Pessoa 163
Figura 51 - O ator José Vieira, o Tarzan, ao lado das girls. Acervo Pedro Lima/AGCRJ 164
Figura 52 - Jornal do Brasil, 15 jul. 1936, p. 12. 165
Figura 53 - Notícias sobre Carmen Santos. Jornal do Brasil, 5 out. 1935 166

Figura 54 - Quando Carmen escrevia diretamente para imprensa, fazia textos bem subjetivos e sentimentais, mas que estavam relacionados a alguma dificuldade que estava enfrentando. O Jornal, 16 jul. 1936, p.9. 169
Figura 55 - Carmen, na revista concorrente de Cinearte, comunica que a distribuição de Cidade-Mulher seria feita pela própria Brasil Vita Filme. A Cena Muda, 4 ago. 1936, nº 802, p. 33. 170
Figura 56 - Carmen Santos comenta sobre a necessidade de uma escola cinematográfica. Diário de Notícias, 09 jul. 1936, p. 8 172
Figura 57 - A fachada do Alhambra. Acervo Jurandyr Noronha/MIS RJ 174
Figura 58 - Gazeta de Notícias, 16 jul. 1936, p. 9 175
Figura 59 - O Cruzeiro, 04 abr. 1936, p. 19 177
Figura 60 - Bandeira Duarte e Humberto Mauro. Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ 178
Figura 61 - Sara Nobre e Jaime Costa. Acervo Ana Pessoa 178
Figura 62 - Montagem com as atrações do filme. Acervo Ana Pessoa. 180
Figura 63 - Bastidores de *Cidade-Mulher*. Cinearte, 15 dez. 1935 183
Figura 64 - Recibo atestando pagamento referente aos direitos autorais do livro "Vale a pena acordar amanhã", de Afonso de Carvalho, datado de 1935. Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ 184
Figura 65 - Sobre o cinema brasileiro. O Jornal, 10 mar. 1936, p. 11. 187
Figura 66 - Rodolfo Mayer caracterizado como Tiradentes para o filme de Carmen Santos. Acervo Cedoc/FUNARTE 193
Figura 67 - A Batalha 23 mar. 1937, p. 4 194
Figura 68 - Barbara Heliodora e a Inconfidência Mineira. A Cena Muda, Rio de Janeiro, n.814, 27 out. 1936, p. 6 200
Figura 69 - Carmen Santos em 1937. Carioca, 26 mar. 1937, p. 22 e 23 201
Figura 70 - Humberto Mauro, um representante do INCE, Affonso de Taunay e Carmen Santos. Acervo Cinemateca MAM. 203
Figura 71 - Carmen Santos e a filha Berenice interpretando Bárbara Heliodora e Maria Ifigênia. Acervo Jurandyr Noronha/MIS RJ 204
Figura 72 - Preparativos para *A Inconfidência Mineira*. A Cena Muda, 19 set. 1939, p. 27 206
Figura 73 - Croquis feitos por Wasth Rodrigues. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ. 207
Figura 74 - Atores em cena. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ 208
Figura 75 - Os detalhes da produção. Acervo Jurandyr Noronha MIS/RJ 210
Figura 76 - Os detalhes da produção. Acervo Jurandyr Noronha MIS/RJ 210
Figura 77 - Cartaz do concurso. *A Noite*, 06 ago. 1940, p. 16. 211
Figura 78 - Renato Alencar visita as construções no estúdio da Brasil Vita Filmes. *A Cena Muda*, 21 jan. 1941, p. 5. 212
Figura 79 - O cenário e os figurinos de Inconfidência Mineira. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ. 213
Figura 80 - Notícias sobre o filme em 1943. *A Cena Muda*, 22 jun. 1943, p. 20 e 21. 215
Figura 81 - Notícia sobre o incêndio. *A Noite*, 19 jun. 1944, p. 2. 216
Figura 82 - Celebração de missa. *Correio da manhã*, 21 abr. 1948, p. 7. 219
Figura 83 - Notícia sobre a possível sabotagem contra o filme de Carmen Santos. *O Jornal*, 09 jul. 1948, p. 9. 221

Figura 84 - Lançamento do filme. *Jornal dos Sports*, 22 abr. 1948, p. 2. 223
Figura 85 - Benjamin Oliveira interpretando Antônio, o escravo de Tiradentes, em Inconfidência Mineira. Acervo MIS/RJ. 228
Figura 86 - Carmen Santos em *Inconfidência Mineira*. Acervo Ana Pessoa. 231
Figura 87 - Cenas de *Inconfidência Mineira*. *Carioca*, 20 abr. 1940, p. 18 e 19. 239
Figura 88 - Trecho do roteiro em que Bárbara Heliodora entrega os pertences da família e suas joias ao corregedor a mando da Rainha. Acervo Jurandyr Noronha - MIS/RJ. 240
Figura 89 - Trechos de imagem em movimento que correspondem ao roteiro acima. Acervo Jurandyr Noronha - MIS/RJ. 241
Figura 90 - Anotações no roteiro. "Várias paisagens de Vila Rica..."; "Veem-se passar Barbara, Alvarenga, Maria Efigênia". Anotações e alterações no argumento de Inconfidência Mineira.Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ. 242
Figura 91 - "Esta sequência não pode ficar aqui porque Joaquim Silvério não morava em Vila-Rica, deve ser incluído no lugar assinalado adiante". Anotações e alterações no argumento de Inconfidência Mineira. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ. 242
Figura 92 - Texto sobre Tiradentes assinado por Carmen Santos. Revista O Cruzeiro, 24 abr. 1939, p. 37. 243
Figura 93 - Bárbara Heliodora e Alvarenga Peixoto. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ. 244
Figura 94 - Propaganda de Inconfidência Mineira. Acervo Ana Pessoa 246
Figura 95 - O cartaz de Inconfidência Mineira. Acervo Ana Pessoa. O original está na Cinemateca do MAM/RJ. 251
Figura 96 - O cartaz de O descobrimento do Brasil onde se destaca os intelectuais responsáveis pela colaboração intelectual e verificação histórica. 251
Figura 97 - Humberto Mauro, Carmen Santos e Roquette-Pinto na Brasil Vita Filme. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ 258
Figura 98 - Notícias sobre o filme. O Jornal, 11 abr. 1942, p. 11. 262
Figura 99 - Cinédia anuncia suas produções. Cinearte, 1 nov. 1938, p. 5. 263
Figura 100 - Carmen Santos. "Apesar da sua imaginação morar em Villa Rica, Carmen Santos está, cada vez mais moderna ... Antes de "Inconfidência Mineira", vamos vê-la primeiro em "Argila". Cinearte, 15 out. 1938, p.30 264
Figura 101 - Notícia sobre o filme. A Manhã, 17 abr. 1942, p. 5. 267
Figura 102 - Publicidade do filme onde nota-se um grande destaque para o nome de Humberto Mauro e a caracterização do filme como "uma película bem brasileira". *Jornal do Comércio*, 25 e 26 mai. 1942. 268
Figura 103 - Cine Revista, nov. 1942, verso da capa. Acervo Cinemateca Brasileira 270
Figura 104 - Notícia sobre o filme. Diário de Notícias 26 mar. 1942, p. 8. 271
Figura 105 - Convite da sessão especial. A Manhã, 07 mai. 1942, p. 5. 272
Figura 106 - Elenco e convidados na sessão especial de Argila. O Jornal, 09 mai. 1942, p. 11. 273
Figura 107 - O ateliê. Acervo Ana Pessoa 282
Figura 108 - Carmen Santos como Luciana. Acervo Ana Pessoa 284
Figura 109 - Celso Guimarães como Gilberto. Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira. 285

Figura 110 - A queda de Gilberto. Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira. 286
Figura 111 - Luciana e seus amigos da elite. Acervo Ana Pessoa 288
Figura 112 - Cartaz do filme 289
Figura 113 - Os detalhes do grafismo marajoara no cenário de Argila. Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira. 291
Figura 114 - Marina devolve o maracá para Gilberto e, seu pai, escuta a conversa dos noivos. Acervo Ana Pessoa 295
Figura 115 - Nova produtora de Carmen Santos. A Noite, 15 nov. 1947, p. 5 301
Figura 116 - Dercy Gonçalves assina contrato. A Cena Muda 25 nov. 1947, p. 5 301
Figura 117 - Divulgação de *O malandro e a grã-fina*. O Jornal, 14 nov. 1947. Acervo AGCRJ. 304
Figura 118 - Foto de divulgação de O malandro e a grã-fina. Coleção Pedro Lima/AGCRJ. 305
Figura 119 - Foto de divulgação de O malandro e a grã-fina. Coleção Pedro Lima/AGCRJ. 305
Figura 120 - Fotografia de divulgação de Inocência. Coleção Pedro Lima/AGCRJ. 307
Figura 121 - Maria Della Costa em Inocência. Cinemateca Brasileira. 308
Figura 122 - Divulgação do filme *Inocência*. O Jornal, 6 set. 1949. Coleção Pedro Lima/AGCRJ. 309
Figura 123 - Cartela do filme O rei do samba (1952) 311
Figura 124 - Divulgação do filme *O rei do samba.* A Manhã, 15 jul. 1951, p. 2. 311
Figura 125 -Divulgação do filme *O rei do samba.* Diário da Noite, 11 nov. 1952. Acervo Cinemateca Brasileira 313
Figura 126 - Era uma vez um vagabundo. Cinemateca Brasileira 315
Figura 127 - Divulgação do filme Era uma vez um vagabundo. O Jornal, 20 jul. 1952 316
Figura 128 - Trechos de O Rei o Samba. A paisagem da Favela, os músicos no morro e a apresentação do Trio de Ébano no cabaré, em cena de estúdio. 320

SUMÁRIO

Introdução 15

1 Ideias e ações de Carmen Santos em prol da industrialização do cinema brasileiro 33

1.1 Sobre o apoio governamental e a organização de classe 38

1.2 A questão da qualidade e a existência de um cinema nacional 45

1.3 Cinema como propaganda e o cinema educativo 52

1.4 A ausência de investimentos, a infraestrutura precária e as dificuldades técnicas 57

1.5 A questão da formação dos profissionais 64

1.6 Distribuição e a exibição obrigatória 67

2 Brasil Vita Filme: uma possível história 75

3 Os primeiros anos: animação na produção nacional e o êxito do primeiro filme 101

3.1 *Favela dos meus amores*: romance e brasilidade numa técnica quase perfeita 104

3.1.1 Lançamento e circulação do filme 116

3.1.2 Recepção crítica e os desdobramentos do filme na história do cinema no brasil 125

3.1.2.1 "Casaco vermelho e alma verde-amarela": tensões ideológicas e culturais 132

3.2 *Cidade-Mulher*: o novo filme musical do trio Carmen Santos, Humberto Mauro e Henrique Pongetti 143

3.2.1 A produção de *Cidade-Mulher*, uma revista tipicamente carioca 150

3.2.2 O rompimento com a associação cinematográfica de produtores brasileiros e a circulação de *Cidade-Mulher* 167

4 Filmes verdadeiramente patrióticos e a luta pela continuidade de uma empresa chamada Brasil Vita Filme 187

4.1 A produção de um drama histórico: *Inconfidência Mineira* 197

4.1.1 Circulação e recepção de *Inconfidência Mineira* 222

4.1.2 Vestígios de um filme: as imagens incompletas de *Inconfidência Mineira* 234

4.2 *Argila* e a busca de uma mediação entre o cinema educativo e o mercado cinematográfico 253

4.2.1 Produção, circulação e recepção de *Argila* 261

4.2.2 Um espetáculo cem por cento brasileiro: uma possível análise fílmica 279

5 Entre o idealismo e o pragmatismo: os últimos anos da empresa 300

Conclusão 324

Referências 335

Introdução

Esta é a terceira produção acadêmica de longa duração que construímos sobre as atividades de Carmen Santos. Entre monografia, dissertação e, agora, tese, passaram-se mais de dez anos "revirando" arquivos, retomando leituras, revendo imagens, filmes e textos para tentar encontrar novos dados, mas, principalmente, para pensar em novas questões e refletir sobre o trabalho desta pioneira, reconhecida como uma das figuras mais importantes das primeiras décadas do cinema brasileiro (Viany, 1959; Gomes, 1974; Vieira, 2018).

Embora o tema desta tese seja a empresa Brasil Vita Filme, segunda empresa de Carmen - e as características do seu sistema de produção, as escolhas estéticas e econômicas feitas em meio ao contexto social, político e cultural brasileiro -, é impossível não abordar sua trajetória profissional de forma mais ampla, sua presença no campo cinematográfico brasileiro e todas as reflexões que ela provoca. Ao se consolidar como empresária e produtora, a pioneira, que já estava inserida nas discussões sobre o mercado de cinema no Brasil desde os anos 1920 do século passado, passou a ter condições de colocar em prática suas ideias com liberdade de decisão ao criar e dirigir seu estúdio, ainda que enfrentasse inúmeras barreiras econômicas, políticas e de gênero.

Carmen foi uma figura interessantíssima e muitas vezes contraditória. Como muitas meninas do início do século XX, sonhava com o estrelato e provavelmente via no cinema uma maneira de mudar sua condição de imigrante e proletária (Pessoa, 2002). Ela percorreu esse sonho e acabou conseguindo um papel em um filme aos 14 anos[1], o que abriu as portas para uma carreira que, a partir daí, foi auxiliada financeiramente por Antonio Seabra. Ele foi seu namorado ainda bem jovem e, posteriormente, seu companheiro por um longo tempo, além de pai de seus filhos.

Carmen era persistente com suas ideias, conseguia espaço para falar sobre suas iniciativas, emitir suas opiniões e convencia muitos homens e mulheres a colaborar em seus trabalhos. As parcerias que construiu foram de extrema importância para a sua formação como profissional, mas também para o desenvolvimento da carreira de diversos diretores, atores e técnicos nacionais. A produtora era reconhecida como extrovertida, caridosa, procurava agregar as pessoas aos seus projetos e ideias, oferecia espaço para aqueles que queriam iniciar na carreira, emprestava equipamentos e instalações, numa crença de ajuda

[1] Trata-se de *Urutau* (William Jansen, 1919).

mútua entre as pessoas bem-intencionadas do cinema nacional. Na década de 1920, ela já era um nome importante e reconhecido na cinematografia brasileira, presente nas principais discussões sobre o cinema nacional. Conseguia acessar espaços de poder por meio de sua proximidade com a família Seabra, mas também pelo seu próprio reconhecimento público.

A imprensa muitas vezes a marcava como uma estrela e essa imagem se perpetuou ao longo das décadas na historiografia. Carmen utilizava muito bem os códigos estelares para se fazer presente, para conseguir espaço e alcançar seus objetivos. No entanto, ela reclamava que não queria ser reconhecida como uma estrela, mas sim como uma trabalhadora dedicada à consolidação do cinema no Brasil. A influência dos códigos e das práticas da indústria hegemônica esteve sempre presente na sua trajetória e nos seus filmes, fruto de sua formação, mas, ao mesmo tempo, ela perseguia o cinema nacional, buscando características, temas, artistas e um modo de fazer que fossem vistos como brasileiros. Assim como a maioria dos empresários, diretores e produtores da época, Carmen tinha dificuldade em compreender os conflitos postos entre a influência e domínio de Hollywood e a construção e autonomia da arte cinematográfica no Brasil.

Durante a pesquisa, conseguimos capturar algumas informações sobre sua personalidade múltipla. Carmen misturava papéis, foi atriz, empresária, produtora e diretora, sem contar os trabalhos técnicos que realizava e que não eram creditados, como as atividades exercidas em *Inconfidência Mineira*, a exemplo de roteiro, edição e atividades de laboratório. Muitos relatavam as intensas jornadas de trabalho que ela assumia e que provocavam estafas e afastamentos. Não podemos esquecer que Carmen também chefiava uma casa com dois filhos, os pais e uma das irmãs, ainda que com conforto financeiro proporcionado por Seabra, que não dividia a casa com ela e os filhos. Tinha bastante consciência das dificuldades que enfrentava por ser uma mulher independente, de personalidade forte, que batalhava por aquilo que queria. Apesar de ser bem-quista no meio, sua posição a fez ser colocada como teimosa, indomável e muitas vezes louca, características muito comuns que visam desqualificar as mulheres. Essas marcas e contradições da empresária ficarão mais claras ao longo do desenvolvimento da tese.

Durante esses mais de dez anos, posto que me encontrei com Carmen Santos ainda no final da primeira graduação, em 2008, vimos sua figura crescer em meio aos estudos de Cinema e Audiovisual. Se, na primeira década dos anos 2000, eu nunca tinha ouvido falar dela, e, no início dos anos 2010, durante minha graduação em Cinema e Audiovisual, ela não aparecia nas principais referências bibliográficas do curso, mudanças foram ocorrendo desde a segunda metade dos anos 2010. Carmen e outras mulheres, brasileiras e estrangeiras, de

diferentes épocas, começam a ser mais trabalhadas em sala de aula e é visível o crescimento de pesquisas e publicações sobre elas, numa reconhecida virada que "redescobre" a presença de mulheres em diferentes campos, entre eles o que nos inserimos (Holanda e Tedesco, 2017; Holanda, 2019).

Nesse contexto, Carmen Santos provavelmente é uma das personagens femininas mais citadas do cinema brasileiro. No entanto, seu trabalho à frente da Brasil Vita Filme ainda não foi suficientemente explorado. O trabalho mais emblemático sobre ela é o de Ana Pessoa. Trata-se de uma dissertação de mestrado que se tornou livro em 2002[2] (um momento anterior ao atual, no qual quase não se estudava mulheres no cinema). Nele, a pesquisadora demonstra o início da carreira de Carmen como atriz, o desejo de se tornar empresária, iniciado com a F.A.B. - Filmes Artísticos do Brasil[3], a maneira como entendeu e usou a publicidade a seu favor e de seus projetos, bem como o modo como conseguiu comandar sua própria carreira num grau de interferência jamais visto para uma mulher (Pessoa, 2002). Além do fundamental trabalho de Ana Pessoa, destacamos as produções de Cláudio Almeida (1999), "O cinema como ´agitador de almas'. *Argila*, uma cena do Estado Novo"; de Sheila Schvarzman (2004), "Humberto Mauro e as imagens do Brasil"; "*Argila* ou falta uma estrela…és tu"!, de Ana Pessoa (2006); "'O fantasma de um clássico': recepção e reminiscências de *Favela dos meus amores* (H. Mauro, 1935)", de Marcos Napolitano (2009); e o texto de Afonso Romagna e Sheila Schvarzman (2018) "*Cidade-Mulher* (1936), uma reconstituição musical".

Diante de um vasto levantamento documental, ao qual a pesquisadora gentilmente nos deu acesso para este trabalho, Pessoa teve como foco, em seu livro, os primeiros anos da carreira de Carmen Santos, o período do cinema silencioso e a transição para o sonoro, trazendo algumas informações sobre esse segundo período da trajetória da atriz-produtora-realizadora, o da Brasil Vita Filme. Com a empresa, Carmen finalmente conseguiu consolidar seu desejo de ser uma empresária, formalizando o empreendimento e estabelecendo quadro societário, funções, objetivos e uma identidade. Nos primeiros anos, chamava-se Brasil Vox Filme, mas por problemas jurídicos com a Fox Filmes, mudou para Brasil Vita Filme[4]. Carmen teve ao seu lado Humberto Mauro e contou com a presença de seus familiares, especialmente o pai e a irmã. Fundada em 1934, a intenção era que a empresa tivesse bons equipamentos e uma estrutura física adequada ao modelo de produção

[2] A publicação do livro é de 2002, mas a pesquisa foi defendida em 1992. Para saber mais sobre seu contexto de realização, consultar Tedesco (2022).
[3] Trata-se da primeira empresa que Carmen Santos constituiu para produzir seus projetos.
[4] Esse assunto será melhor desenvolvido no segundo capítulo.

defendido: o estúdio. Este demorou a ser concluído, o que fez Carmen realizar seus primeiros trabalhos ainda em espaços improvisados. No entanto, a construção pode ser considerada bem conduzida. O estúdio se tornou um dos principais espaços de produção no Rio de Janeiro durante décadas, onde se formaram muitos técnicos, se consolidaram carreiras e projetos, mesmo após o falecimento de sua idealizadora.

Foi esse segundo momento da trajetória de Carmen Santos que nos capturou durante a realização da dissertação de mestrado intitulada "O maior drama nacionalista do Brasil": produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936-1948)", defendida em 2020. A partir da pesquisa realizada sobre o único filme que Carmen efetivamente dirigiu, diversas questões e hipóteses sobre sua empresa e estúdio começaram a surgir, levando ao projeto de doutorado e à continuidade da pesquisa, que já havia avançado na coleta de dados sobre a Brasil Vita Filme durante a elaboração da própria dissertação. Esta última contém um subcapítulo sobre a empresa, que consolida as primeiras informações encontradas, às quais foram acrescidas de dados e análises ao longo do doutorado.

O objetivo desta tese foi realizar um estudo aprofundado do processo de criação da Brasil Vita Filme, das características de seu sistema de produção e dos anseios de Carmen, por meio da análise de seus filmes de longa-metragem, buscando compreendê-los no contexto político, econômico e cultural brasileiro da época de sua fundação. Os filmes realizados pela empresa que compõem o escopo da pesquisa estavam imersos num contexto de muita agitação, em que ocorria uma forte disputa comercial entre os setores do mercado cinematográfico, o predomínio do nacionalismo nas artes, a presença de um Estado centralizador e a hegemonia do cinema estadunidense (Pessoa, 2002; Vieira, 2018). Esses elementos serão trazidos para a análise com a intenção de refletir acerca dos oito títulos da empresa, detalhando suas características de produção, sua circulação e recepção para compreender de que modo eles foram inseridos e entendidos no seu tempo histórico.

Cabe aqui um apontamento. A Brasil Vita Filme, além dos longas-metragens de ficção que serão abordados nesta tese, também realizou curtas-metragens e cinejornais, assim como diversas outras empresas da época. No entanto, há pouquíssimas informações sobre essas obras. Não temos sequer como afirmar a quantidade de títulos realizados. Historicamente, o longa-metragem foi o produto mais valorizado pelos realizadores e produtores (incluindo a própria Carmen) e pela historiografia, o que ocasiona um enorme contraste na quantidade de informações disponíveis sobre esses conjuntos de trabalhos. Também na imprensa é muito raro encontrarmos notícias sobre esse tipo de produção. Pouco se falou sobre os curtas e

cinejornais e, menos ainda, se preservou sobre eles. Apesar das informações escassas, a existência e o papel deles na empresa foram considerados nas reflexões.

Nossa investigação se justifica porque ainda não há conhecimento consolidado sobre o trabalho de Carmen Santos à frente de sua empresa. Trata-se de uma grande lacuna na história não só da pioneira, mas também da própria história do cinema brasileiro. Afinal, ela foi diretora e produtora de um dos mais importantes estúdios brasileiros da época, um dos primeiros no país inspirado no modelo hollywoodiano, organizado para ter uma estrutura interna, setorizada, com um quadro de técnicos. Ela estabeleceu, assim, um modelo de negócio (ainda que frágil), conseguiu se inserir no mercado brasileiro por um período e explorou economicamente alguns de seus produtos (Heffner, 2009). Como o trabalho de Carmen Santos e o modelo de negócio que ela procurou implantar impactaram no cenário mais geral da cinematografia nacional?

A Brasil Vita Filme procurou constituir uma infraestrutura de produção que fosse diferente do que vinha sendo feito até então por outras empresas, sem perder o diálogo com as discussões provocadas pela campanha em prol do cinema brasileiro iniciada nos anos 1920. As escolhas realizadas para os filmes de longa-metragem, sobre os quais é possível encontrar informações com mais facilidade (posto que a imensa maioria das obras se perdeu), buscavam manter um padrão temático e estético similar às produções hollywoodianas, geralmente com grandes investimentos em cenários e figurinos luxuosos, e modificar a imagem do cinema nacional. O que se defendia era a necessidade de trazer “qualidade” e “profissionalismo” às obras, afastando-se da imagem de uma realização considerada amadora e caseira (Heffner e Ramos, 1988; Lucas, 2005), uma visão que adotava como modelo a produção hollywoodiana. Sabe-se que Carmen aplicou recursos financeiros significativos em sua empresa e ofereceu boas condições técnicas aos filmes que realizou.

Carmen Santos criticava o filme de apelo popular, principalmente as consideradas de baixa qualidade, e procurou resistir a elas, pois defendia com bastante afinco o modelo de produção de Hollywood e a temática nacionalista, enquanto outros empresários cediam e começavam a lucrar ao explorar um nicho popular, as comédias brasileiras (Vieira, 2018). Acabou tendo que fazer concessões, conforme veremos, e, com isso, ofereceu uma produção diversificada, o que movimentou a empresa com os curtas-metragens, tentativas de consolidar dois cinejornais, diversos projetos inacabados e os longas-metragens. Se tomarmos os projetos finalizados e exibidos, a Brasil Vita Filme apresentou ao público cinco comédias musicais, *Favela dos meus amores* (Humberto Mauro, 1935), *Cidade-Mulher* (Humberto Mauro, 1936), *O malandro e a grã-fina* (Luiz de Barros, 1947), *O rei do samba* (Luiz de

Barros, 1952) e *Era uma vez um vagabund*o (Luiz de Barros, 1952); um drama nacionalista: *Argila* (Humberto Mauro, 1942); um filme histórico: *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948); e uma adaptação literária: *Inocência* (Luiz de Barros, 1949). Se considerarmos os planos que ficaram no papel e analisarmos os vestígios de documentação, foi possível expandir ainda mais a análise do sistema de produção desejado pela empresária. Importante destacar que nos interessam os projetos "fracassados", pois estes são partes de uma concepção de empresa e nos mostram as intenções da produtora que foi Carmen Santos.

O que desejamos verificar com a análise da linha de produção são também as concessões feitas pela empresária, para compreender como ela colocava (ou não) em prática o tipo de cinema que defendia. Por hora, podemos citar dois exemplos como representativos e contrastantes, *Inconfidência Mineira* e *O rei do samba*. O primeiro oscilou entre uma iniciativa historicamente rigorosa, científica, naturalista e um filme com traços românticos e aventureiros, o que permitiu brechas para inclusão de cenas "criativas", como pode ser verificado ao comparar as entrevistas da diretora na imprensa e os vestígios do filme que sobreviveram. Conforme será desenvolvido ao longo do trabalho, Carmen foi modificando um dos seus principais projetos.

Na segunda obra, há uma sinopse que narra a dramática e trágica vida do compositor Sinhô, personagem bastante popular e bem-quisto do público, presente em filme anterior da empresa, *Favela dos meus amores*, em contraste com as críticas negativas na imprensa que classificaram o filme como uma comédia ruim, um "abacaxi" e o consideraram desrespeitoso e mentiroso com o famoso compositor. Chama a atenção o fato de Carmen ter contratado para a direção deste segundo filme Luiz de Barros, conhecido por sua agilidade e precisão orçamentária, porém bastante criticado pela suposta má qualidade de suas películas. (Araújo, 2023). Nessa obra a empresária parece ter desistido de perseguir um padrão de qualidade técnica e temática. Ela teria sentido necessidade de agradar ao público e, assim, contrariado suas enfáticas defesas públicas por um "cinema sério", nacionalista, ao produzir obras mais leves, deleitáveis, cômicas? O quanto Carmen sustentou a ideia de realizar musicais diferenciados das demais empresas, com tramas mais elaboradas e produção mais cuidadosa? Ela teria resolvido adotar o esquema rápido, com retorno financeiro mais fácil, para "movimentar" a empresa? Interessa entender como se deu a mediação entre discurso e prática e as transformações pelas quais a Brasil Vita Filme passou.

Em sua trajetória, Carmen Santos acreditou no crescimento e consolidação da cinematografia nacional e na sua industrialização. Trabalhou suas ideias e propostas na imprensa, numa ativa participação na campanha pelo cinema brasileiro que se organizou

junto da revista *Cinearte* (Lucas, 2005), ainda nos anos 1920. Podemos entender que foi por meio da imprensa que o setor começou a se organizar, a se reconhecer, a conhecer a existência de produções e produtores em todo o Brasil, o que lhes permitiu corresponder-se uns com outros e divulgar seus pensamentos. Foi uma tomada de consciência da cinematografia nacional (Lucas, 2005; Autran, 2013). A imprensa também se tornou um rico espaço de formação. Era por meio dela que muitos realizadores se formavam, ao consumirem as publicações sobre os filmes hollywoodianos, com informações técnicas e estéticas. É nessa mistura entre a busca por entender e construir o cinema nacional e o desejo desse ser como a indústria hollywoodiana que a atriz foi se formando como empresária e que colocou em prática seus trabalhos.

O desejo de se tornar empresária de cinema já existia desde muito nova. Porém, foi durante o Governo Provisório de Getúlio Vargas que ela reuniu condições para efetivamente concretizar suas ideias. A fundação da Brasil Vita Filme ocorreu num contexto de grandes mudanças políticas, econômicas, sociais e culturais, que se opunham ao poder oligárquico da chamada República Velha (Simis, 2008). O novo grupo no poder buscou realizar, dentre diversas reformas, a priorização do mercado interno e a proteção da indústria nacional. Além disso, também abriu espaço para um diálogo com o setor cinematográfico, interessado nos potenciais de comunicação do cinema e do rádio em transmitir ideias, educar e construir um sentimento de pertencimento nacional junto à população. Culturalmente, buscava-se o afastamento de um certo estrangeirismo para uma valorização da cultura nacional, a busca de uma arte "verdadeiramente brasileira" (Barrenha, 2018). A aproximação governamental com a linguagem abriu alguns caminhos de debate que influenciaram diretamente a produção fílmica brasileira e as decisões de Carmen Santos na Brasil Vita Filme.

O governo varguista, ao iniciar este diálogo, montou uma comissão para estudar o cinema brasileiro. Foram convidados a integrá-la alguns educadores, jornalistas e produtores que defendiam o meio como instrumento científico e pedagógico e apoiavam o controle da produção e da exibição (Schvarzman, 2004). O governo deveria investir na realização de determinados tipos de filmes e criar regras e mecanismos de monitoramento para o que fosse visto pela população. Os artistas foram envolvidos numa espécie de compromisso com essa reforma das mentalidades por meio da educação e da arte (Almeida, 1999). Muitas dessas ideias impactaram os empresários e realizadores nacionais, inclusive Carmen, que procurou fazer filmes que ela considerava de valor educativo, patriótico. Em boa parte da sua produção, Carmen teve cuidado com o conteúdo e a qualidade de seus filmes, sob a influência dos valores do cinema educativo.

Outro caminho aberto com a aproximação governamental foi o das organizações de classe, que tiveram condições de formalização e de estruturação de demandas para auxílio estatal à industrialização do cinema nacional. Diante de um cenário de disputa entre os setores, os produtores se organizaram em torno da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, A.C.P.B., animados com a possibilidade de terem suas demandas atendidas, o que facilitou a constituição de empresas, o estímulo da produção nacional e a entrada dos filmes brasileiros no mercado. Carmen esteve envolvida desde o início na organização, com um discurso muito alinhado ao debate que se constituía. Conforme veremos, as medidas proporcionadas pelo decreto governamental tiveram pouca efetividade prática, não foram capazes de modificar a entrada do filme nacional no mercado e os produtores seguiam com muita dificuldade para trabalhar (Simis, 2008). A A.C.P.B. defendia um modelo de produção apoiado em longas-metragens ficcionais, buscando um cinema que representasse o Brasil no mercado interno e também no externo, mas, efetivamente, só recebeu um pequeno estímulo para a produção de curtas-metragens. Com a decretação da exibição obrigatória dos chamados complementos, houve uma movimentação inicial nas empresas que aqueceu os empresários, mas a longo prazo não foi suficiente para alavancar a realização e a recepção dos filmes que eles desejavam, os filmes de longa-metragem (Simis, 2008). Carmen inicia o trabalho na Brasil Vita Filme realizando alguns curtas-metragens, mas veremos que seu foco estará totalmente voltado para a organização dos filmes de ficção, técnica e artisticamente bem realizados.

Figura 1 - Carmen Santos e outros membros da A.C.P.B. ao lado de Getúlio Vargas e Pedro Ernesto durante evento da - Assinatura do Decreto 21.240/1932. Acervo Cinédia.



Fonte: *Introdução ao Cinema Brasileiro* (Viany, 1959).

Outro ponto que consideramos importante na formação da empresa da pioneira é o modelo do cinema de enredo, considerado o ideal para o desenvolvimento da indústria no Brasil. Os realizadores, já no período do cinema silencioso, esforçavam-se para fazer esse tipo de filme, com padrão de qualidade ditado por Hollywood. A própria Carmen produziu alguns em parcerias com diretores, como Humberto Mauro, Mário Peixoto e Adhemar Gonzaga (Pessoa, 2002). Eram tramas que se passavam em ambientes luxuosos, modernos e higiênicos, que demonstravam o progresso brasileiro, e que ressaltavam o padrão de beleza jovem e branco. As histórias respeitavam os tipos moralmente definidos, a narrativa tinha começo, meio e fim, havia cuidado técnico com a produção, cenários, figurinos, controle de som e de luz, entre outras características.

Tendo esse formato como modelo principal, os produtores buscavam narrativas que tivessem um diferencial brasileiro, temas que caracterizassem a nossa cinematografia (Ferreira, 2003). Tratava-se de uma busca conflituosa entre seguir um modelo bem delimitado de linguagem, que formou a maioria dos realizadores, ao mesmo tempo em que procuravam argumentos que tivessem alguma conexão com a cultura nacional e a capacidade de divulgar e consolidar uma "boa" imagem do país. Importante ressaltar que não era qualquer cultura, mas sim aquela hegemônica, socialmente aceita pela burguesia, pelos intelectuais, pelo governo.

O que se buscava era substituir o filme "amador", "caseiro" pelo "industrial". A formação desses produtores e o universo de ideias no qual eles estavam inseridos eram altamente influenciados pela linguagem hollywoodiana e pelo *studio system*. Modelo hegemônico de produção cinematográfica predominante entre as décadas de 1920 e 1950, o *studio system* se caracterizou pela verticalização das operações dos grandes estúdios, que controlavam todas as etapas da cadeia produtiva, da realização à distribuição e exibição dos filmes (Bordwell, 2013).

Nesse sistema, atores, diretores e demais profissionais mantinham contratos de exclusividade com os estúdios, o que permitia uma gestão rigorosa da produção e garantia uma padronização estética e narrativa, consolidando Hollywood como uma indústria cultural de grande escala, de produção em massa e voltada para o entretenimento de amplo alcance (*Ibid.*). Muitos empresários brasileiros, dentre eles Carmen, procuravam dar esse formato aos seus empreendimentos. Para isso, construíam um estúdio, um espaço físico que permitisse melhor controle de qualidade nas filmagens, organizavam uma sequência de produções fílmicas e mantinham em seus quadros técnicos e artistas para a realização desses trabalhos.

A transição do cinema silencioso para o sonoro complexificou ainda mais a conexão do cinema brasileiro com a produção hollywoodiana. A chegada do som a partir do final da década de 1920 representou uma transformação profunda na indústria cinematográfica mundial e teve impacto direto no fortalecimento do *studio system*. Os grandes estúdios passaram a investir pesadamente em tecnologias de gravação de som, adaptando seus estúdios e remodelando a produção. O som exigiu novas técnicas de filmagem, modificou a atuação e alterou a estrutura das narrativas, marcada por diálogos estruturados (Miranda, 2015). Também modificou muito o setor de exibição, o que transformou as salas, cada vez mais tecnológicas e luxuosas (Vieira, 2018). Além disso, a introdução do cinema sonoro fortaleceu o controle vertical dos estúdios, que passaram a concentrar ainda mais as etapas da cadeia e a intensificar o treinamento de seus elencos e equipes técnicas, buscando uma sistematização e otimização da cadeia. Assim, o som acabou consolidando ainda mais o domínio dos grandes estúdios e contribuiu para a padronização estética e narrativa característica do período, obrigando a produção brasileira a se adequar a esse novo padrão de exigência (*Ibid.*).

A priori, o surgimento do cinema sonoro gerou um certo otimismo entre os produtores nacionais. Muitos acreditavam que a barreira da língua impediria a ampla aceitação dos filmes sonoros americanos pelo público brasileiro, o que poderia abrir espaço para a valorização e expansão do cinema nacional, principalmente para os filmes que tivessem uma "autenticidade", uma conexão com a cultura brasileira (Ferreira, 2003). A expectativa era de que o domínio do inglês dificultasse a compreensão das obras estrangeiras e favorecesse os filmes em português. Esse otimismo provocado pela barreira do som se somou à confiança no cenário político de apoio estatal e entusiasmou os produtores nacionais.

Apesar desse cenário promissor entre os agentes de cinema, essa esperança durou pouco. Os estúdios hollywoodianos rapidamente adotaram estratégias de adaptação, como a dublagem, legendagem e até mesmo a realização de versões em outras línguas, o que permitiu a continuidade de sua hegemonia no mercado (Vieira, 2018). Além disso, enquanto os estúdios estadunidenses tinham recursos para investir na nova tecnologia sonora, os produtores brasileiros enfrentavam dificuldades técnicas, falta de equipamentos e altos custos de produção, o que limitou a competitividade do cinema local (Heffner e Ramos, 1988). A produção nacional foi se concentrando nas capitais, entre estúdios e empresas mais robustas, que tinham condições de realizar maiores investimentos, caso da Brasil Vita Filme. Assim, o filme sonoro acabou reforçando ainda mais a dependência cultural e comercial do Brasil em relação a Hollywood (Vieira, 2018).

A situação era de intensa contradição, pois a mesma indústria que inspirava um modelo ideal para os realizadores também era uma barreira à entrada do produto brasileiro no mercado (*Ibid.*). A realidade do mercado cinematográfico brasileiro era da presença hegemônica de Hollywood, principalmente após a 1ª Guerra Mundial, com predomínio de filmes estadunidenses na programação.

Os escritórios estrangeiros já eram presentes no Brasil (Butcher, 2024), mas após a recuperação dos Estados Unidos à queda da Bolsa de Nova York, em 1929, houve um intenso trabalho dos escritórios de representação dos grandes estúdios no mercado latino-americano. Sem nenhum tipo de dificuldade de entrada no Brasil, eles operavam de maneira confortável a distribuição e a exibição no Brasil, por meio da realização de contratos de exclusividade, da associação de salas de cinema às marcas, e da criação de um forte vínculo de dependência e comprometimento com os exibidores, em sua maioria empresários brasileiros (*Ibid.*). Um caso emblemático de verticalização das grandes marcas é a abertura de salas da Metro Goldwyn Mayer, três no Rio de Janeiro e uma em São Paulo (*Ibid.*). Eram salas luxuosas, de qualidade, disputadas pelos distribuidores e produtores brasileiros, que lutavam por espaço para lançar seus filmes nelas.

Assim, a Brasil Vita Filme, conforme desenvolveremos melhor ao longo dos capítulos, foi obra da vontade de uma empresária e atriz obstinada, mas também das mudanças políticas no Brasil e do entusiasmo dos produtores com o aceno do governo para o setor, as primeiras legislações sobre cinema, a crise provocada pelo sonoro e a crença na possibilidade de termos estúdios produzindo de maneira similar aos hollywoodianos. Parecia que o mercado brasileiro se adequaria aos novos anseios dos produtores nacionais, mas, na verdade, o cenário continuou muito favorável ao produto estadunidense, que conseguiu se adequar na técnica e no gosto do público.

Os escritórios de distribuição e os exibidores foram ficando cada vez mais entrelaçados, e criaram acordos, parcerias, circuitos cada vez mais desfavoráveis ao produto nacional, mesmo diante de algumas conquistas políticas dos produtores, como as reservas de mercado para os filmes nacionais, que foram aparecendo durante os anos 1940 (Simis, 2008). Segundo dados levantados por Celso Oliveira (2016), entre 1942 e 1945 os filmes hollywoodianos ocupavam 80% do mercado brasileiro, com mais de 300 títulos circulando anualmente no país. Havia baixa concorrência estrangeira, escassa produção nacional de longas-metragens, contando com cerca de 1600 salas, boa parte concentrada nas regiões sul e sudeste, e amplo domínio no Rio de Janeiro, com 124 salas em 1945. Esse breve panorama revela o cenário do mercado de cinema no Brasil alguns anos após o auge da campanha pelo

filme nacional e alguns anos depois da fundação da Brasil Vita Filme e do lançamento dos seus primeiros filmes.

Para a realização dessa pesquisa, além da extensa bibliografia que nos auxiliou a traçar o panorama histórico, apoiamo-nos em muitos jornais e revistas da época, graças às possibilidades de busca oferecida pela Hemeroteca Digital, da Biblioteca Nacional[5]. Carmen sempre teve uma estreita relação com a imprensa, e utilizava-a para se posicionar enquanto mulher, atriz e produtora, além de divulgar seus projetos, o que torna esse tipo de material extremamente rico para nosso estudo. Conforme Lucas (2005) explica, a imprensa e o cinema se tornaram espaços de articulação de ideias e locais da nova sociabilidade burguesa ascendente, onde se discutia sobre a independência cultural e a produção artística. Foram importantíssimos no processo de modernização da cidade e das mentalidades. Ao levantarmos e organizarmos esse material de imprensa, conseguimos mapear a produção da empresa de Carmen Santos e entender o ambiente cultural daqueles anos, o pensamento, os debates que contextualizam os filmes da Brasil Vita Filme, a qual foi marcada pelas disputas políticas, culturais e econômicas que ocorriam no Brasil após a Revolução de 1930 e o interesse governamental pelo cinema e as primeiras ações e legislação em prol da linguagem. Obviamente, o uso de periódicos como fonte não se deu de maneira isolada, mas realizando conexões com outras fontes: materiais de arquivo como fotos, anotações, trechos fílmicos, entrevistas, depoimentos etc.

Para o pesquisador Rafael Lapuente (2015), é difícil definir um uso padronizado da imprensa nas pesquisas, já que as metodologias e abordagens são amplas e diversas. Apesar disso, há um consenso sobre a necessidade de um olhar crítico do pesquisador diante dessas fontes, para evitar a reprodução de seus discursos ou o risco de cair em simplificações e enganos. Complementando essa perspectiva, Celso Oliveira (2016) ressalta que não existe um método único ou definitivo, pois os critérios de relevância são construídos ao longo do processo de pesquisa, em diálogo constante com os objetos e questionamentos que vão sendo formulados ou reformulados. No caso dos filmes da Brasil Vita Filme, os materiais levantados revelaram um vasto leque de possibilidades interpretativas. Diante da ausência da maioria das obras, a análise dos processos de produção, circulação e recepção como eixo central da metodologia adotada mostrou-se de grande importância para a análise das estratégias de Carmen Santos com sua empresa (Cabrera, 2020).

[5] Importante pontuarmos que adotamos a atualização ortográfica para títulos e citações oriundos dos jornais e revistas consultados.

Além dessa intensa pesquisa na imprensa, buscamos, também, materiais em acervos, tais como Cinemateca do MAM, Cinemateca Brasileira, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional. Grande parte da documentação da Brasil Vita Filme está no MIS/RJ, graças ao trabalho realizado por Jurandyr Noronha. Mas também encontramos informações espalhadas, principalmente nas coleções de Pedro Lima, no AGCRJ e na Cinemateca Brasileira. Importante ressaltar a força e a importância deste trabalho em arquivos quando não temos mais acesso à maior parte dos filmes da Brasil Vita Filme, perdidos no incêndio ocorrido na empresa em 1957. Também não houve, por parte de sua família, uma preocupação em reunir e organizar a documentação sobre Carmen Santos e a Brasil Vita Filme (como ocorreu com a Cinédia, por exemplo). Assim, fotografias, anotações, trechos fílmicos, partituras e recortes de jornais localizados nesses acervos complementam o levantamento realizado para esta pesquisa.

Antonio Laurindo (2015) escreveu sobre a responsabilidade e o peso das escolhas de quem trabalha com a memória e a preservação. Dentre as mulheres do cinema, Carmen é uma "privilegiada" por ter tanto material salvaguardado. Afinal, ela foi considerada por muitos pioneiros como a mulher mais importante das primeiras décadas do nosso cinema (Gonzaga e Gomes, 1996). Apesar do baixo número de trabalhos sobre ela, muitos investigadores se interessaram por sua figura, sua empresa e seus filmes, ainda que muitas vezes atravessados por outros interesses de pesquisa. Aqui destacamos também, além do trabalho de Noronha e Lima e dos arquivos, as produções de Ana Pessoa, Carlos Roberto de Souza, Hernani Heffner, Lécio Ramos, entre outros, que se voltaram ao assunto e também reuniram informações e documentos em seus estudos, numa espécie de segundo momento historiográfico. Trata-se de uma rica documentação coletada nos anos 1970, 1980, que acessa a memória de muitos realizadores e pesquisadores importantes, que conviveram, trabalharam, acompanharam as realizações da Brasil Vita Filme. Ao mobilizarmos esses materiais, entrevistas, depoimentos, enriquecemos ainda mais nossas propostas, o que permitiu trazer à tona o que foi o estúdio de Carmen Santos.

Hernani Heffner e Lécio Ramos (1988) apontam a dificuldade de realizar estudos sobre obras fílmicas inacessíveis e temporalmente distantes, pois a todo momento se lida com opiniões contraditórias, que perpassam muitos interesses e tensões, desde o período do lançamento do filme, por meio da imprensa, até as pesquisas realizadas ao longo das décadas. Ainda assim, realizar esse tipo de trabalho é importante, pois permite que se construam novos caminhos para a interpretação de um determinado objeto, novos olhares, e se jogue luz sobre carreiras, filmes, empresas que foram esquecidos ou diminuídos dentro da história do cinema

brasileiro. Acessando essa extensa documentação e as reflexões teóricas supracitadas, pretendemos demonstrar a riqueza desse objeto de pesquisa, o que permite a construção de uma reflexão inovadora e a abertura de caminhos para pesquisas futuras.

A pesquisa proposta neste trabalho procurou organizar e costurar uma vasta documentação, de diferentes tipos, origens e de qualidade. Trata-se de uma tarefa árdua, pois muitas vezes nos deparamos com lacunas que nos paralisam ou com contradições que nos fazem ter dúvidas. Com frequência, somos obrigados a retomar consultas, refazer pesquisas e parar, buscando esclarecer determinados pontos, o que gera quase uma obstinação na busca por uma informação. Procuramos enfrentar essas dificuldades ao entender que a falta e a divergência de dados são partes da pesquisa e nos ajudam a refletir e questionar os objetos, as hipóteses, as ideias. Houve momentos em que foi necessário desistir de algumas coisas para seguir em frente, o que implicou lidar com um sentimento de fracasso ou de ressentimento que, acreditamos, é parte do fazer científico. As limitações da pesquisa sempre podem ser retomadas em outros momentos históricos, por outros pesquisadores, em outras situações, o que possibilita o surgimento de novos dados, reflexões e documentações.

Nos capítulos seguintes, à medida que procuramos reconstituir a realização fílmica e recuperamos informações sobre seu processo de produção, distribuição e exibição, traçamos também um panorama dos debates cinematográficos ocorridos no período. A proposta foi localizar cada filme em um contexto histórico mais amplo, em que a arte, especialmente o cinema, se tornou espaço de interesse e disputa de poder. Interessou-nos entender por que Carmen optou por produzir determinados títulos e de que modo eles foram recebidos, seja por intelectuais, políticos e artistas, seja pelos espectadores. Para esse panorama de ideias e debates em torno da constituição do cinema brasileiro, utilizamos muitos trabalhos, como o de Mônica Velloso (1993), Suzana Ferreira (2003), Ramos e Schvarzman (2008), Bernardet e Galvão (1983), Morettin (2013), Luís Alberto Melo (2011), Claudio Almeida (1999), Vieira (2018) e Anita Simis (2008).

Assim, procuramos organizar essa vasta documentação, bem como toda a reflexão apoiada em teorias e outras pesquisas já realizadas, para estudar esses filmes, seu desenvolvimento técnico, a linguagem adotada, as pessoas envolvidas, a exploração comercial e a recepção. Para além do resgate histórico dos longas-metragens da Brasil Vita Filme, buscamos a compreensão do seu papel no meio cinematográfico brasileiro, ao considerar as relações políticas, econômicas, culturais e ideológicas nas quais essa produção estava inserida.

No primeiro capítulo analisaremos as reportagens da imprensa, entrevistas concedidas, uma correspondência enviada por Carmen Santos ao então Presidente da República e um discurso que ela proferiu na I Convenção Cinematográfica Nacional, em 1932, no qual expressou seu pensamento a respeito do cinema brasileiro, com foco no que acreditava ser necessário para a sua industrialização. São textos que, hoje, constituem ricas fontes para compreendermos um pouco as ideias da realizadora, ainda que, muitas vezes, eles sejam mediados por jornalistas e editores, já que raramente Carmen "falava" diretamente ao leitor, com escritos próprios, diferentemente do que aconteceu com outros importantes realizadores da época, a exemplo de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. A proposta foi relacionar seu pensamento com a campanha pelo cinema brasileiro, organizada por Gonzaga e Pedro Lima, que teve seu ápice nas colunas da revista *Cinearte,* o que permitiu discutir publicamente o assunto e envolver os leitores na complexa temática. A despeito da dissolução formal da campanha, os reflexos do debate permaneceram durante os anos, principalmente a partir do momento em que Getúlio Vargas assumiu o poder, sendo o primeiro governo a estabelecer um diálogo com o setor, produtores, distribuidores e exibidores e suas reivindicações. Carmen, inserida nessas discussões, tinha suas opiniões sobre o tema, as quais procuraremos trazer para a reflexão e buscar uma compreensão de sua visão, bem como um panorama das discussões sobre cinema realizadas nos anos 1920, 30 e 40.

Para tanto, fez-se fundamental uma revisão bibliográfica e o diálogo com o livro de Arthur Autran (2013), *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, em que o autor detalha o entendimento do cinema como arte industrial num extenso recorte, de 1924 a 1990. Autran debate de que modo os tópicos desse pensamento industrial foram surgindo, ainda no período do cinema silencioso, e se desenrolando ao longo das décadas, com a participação desses primeiros realizadores e empresários, grupo ao qual Carmen pertencia. Somou-se a essa reflexão *Estado e cinema no Brasil*, de Anita Simis (2008), e a tese de doutorado de Luís Alberto Rocha Melo (2011), *Cinema Independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*.

No segundo capítulo, retomamos e expandimos o que já havíamos reunido de informações sobre a Brasil Vita Filme em nossa dissertação de mestrado, tais como as atas da empresa publicadas no Diário Oficial da União, os recibos financeiros depositados no MIS/RJ, as correspondências na Cinemateca Brasileira e no MIS/RJ, as matérias dos jornais da época, que acompanharam a construção do estúdio, o livro de Ana Pessoa (2002) e o trabalho inacabado de Heffner e Ramos (1988) sobre Edgar Brasil, o qual contém um extenso capítulo que aborda a empresa de Carmen Santos. Com esses dados, procuramos reconstituir

a história da empresa e a importância dela para o cinema brasileiro a partir de 1934, ano de sua fundação.

Nesta etapa também procuraremos contextualizar a defesa dos agentes cinematográficos pela construção de estúdios no país, o modelo pretendido, as referências de Hollywood, e traremos algumas informações sobre aquele que é considerado o estúdio mais completo da época, a Cinédia, traçando algumas relações com o estúdio de Carmen Santos. Carmen sempre carregou consigo a intenção de se tornar uma empresária, ter seu próprio estúdio, autonomia nos seus projetos. Procuraremos reconstituir essa sua trajetória até o momento em que ela reuniu condições para construir o espaço. Também será importante entendermos as dificuldades enfrentadas pela produtora, como o curioso impasse que a Brasil Vita Filme teve com a Fox Filme, resultando na troca do nome da empresa.

No terceiro capítulo nos debruçamos sobre algumas obras produzidas pela Brasil Vita Filme, já elencadas nesta introdução. Sua estrutura foi armada a partir da discussão que permeava a industrialização cinematográfica brasileira, nos anos 1930 e 1940, ou seja, qual o tipo de filme, qual a temática seria a ideal para alavancar o avanço de nossa cinematografia. Um dos grandes debates entre os empresários, jornalistas e público trazia para a arena o embate entre o erudito e o popular; o filme de teor educacional, patriótico e científico *versus* o filme de entretenimento, aquele que muitas vezes rompia com diretrizes da moral burguesa. Havia ainda o cinema que via a cinematografia hollywoodiana como modelo técnico e estético a ser alcançado em contraposição ao improviso e à agilidade de algumas realizações, o que resultava em contraste no investimento financeiro que cada uma requisitava.

Assim, o terceiro capítulo foi dedicado aos dois primeiros filmes musicais da Brasil Vita Filme: *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher,* produzidos por Carmen Santos, dirigidos por Humberto Mauro e hoje inacessíveis. O objetivo é entender essas obras no contexto maior da empresa, que objetivava ter uma escala de produção industrial e se inserir no difícil mercado brasileiro daqueles anos. A proposta foi, a partir dos vestígios de produção, circulação e recepção, estabelecer conexões entre as obras e o pensamento industrial daquele período, e refletir de que maneira elas eram estratégicas para a Brasil Vita Filme. Para isso, valemo-nos de extensa pesquisa nos jornais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, da documentação levantada em instituições como Cinemateca Brasileira, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e da documentação organizada por Ana Pessoa, além de estudos já feitos por outros pesquisadores, como Ana Pessoa (2002), Marcos Napolitano (2009) e Rafael e Letícia de Luna Freire (2018), no artigo “As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público”. Levaremos em

consideração, também, como a própria Carmen abordava tais realizações, posto que seu discurso, de certo modo, questionava esse tipo de produção.

No quarto capítulo, analisamos os longas-metragens considerados "sérios", que foram fortemente influenciados pelo engajamento de Carmen Santos e seus parceiros na política nacionalista. Nessas produções, os realizadores se preocuparam em trabalhar temáticas que valorizassem a cultura brasileira mais tradicional, aquela apontada pela burguesia como de verdadeiro valor humanista, seguindo preceitos mais nobres, base de formação dos homens e mulheres "de bem". Sendo assim, olhamos para uma reconstituição histórica e uma trama com um protagonismo para o regionalismo. Encaixam-se aqui *Inconfidência Mineira* e *Argila*. Acrescente-se, ainda, que foi essencial trazer para análise os projetos que Carmen Santos tinha planos de desenvolver, pois pode-se observar que muitos dialogam estritamente com esse recorte. Carmen trouxe para junto de si, nessas propostas que não saíram do papel, grandes e respeitados nomes da cultura brasileira daquele momento. Destacamos, como exemplo, sua relação com Jorge Amado.

Para esta seção, além da Hemeroteca Digital, mobilizaremos Ana Pessoa (2006), Claudio Almeida (1999), Eduardo Morettin (2013), Sheila Schvarzman (2004) e nossa dissertação (Cabrera, 2020). Neste recorte, temos um elemento importante, o único filme inteiro da Brasil Vita Filme que sobreviveu até os dias de hoje, *Argila*. Dirigido por Humberto Mauro, com colaboração de Roquette-Pinto, pareceu-nos essencial para compreendermos as outras produções e as ideias em defesa do cinema educativo de cunho nacionalista. Além dele, trabalhamos com alguns poucos trechos audiovisuais de *Inconfidência Mineira*, cujo arquivo também contém uma vasta quantidade de fotografias e de documentos, que nos auxiliaram a compreender as decisões de Carmen Santos ao realizar tais conteúdos naquele momento.

No quinto capítulo analisaremos os quatro últimos anos da empresa sob a presidência de Carmen Santos. Buscamos algumas informações sobre suas quatro últimas produções, duas assinadas pela própria Carmen, *Inocência* e *O rei do samba*, e outras duas que foram produzidas por outros nomes, mas sob o selo da empresa, *O malandro e a grã-fina* e *Era uma vez um vagabundo*. Os quatro filmes, dirigidos por Luiz de Barros, parecem apontar para uma mudança de pensamento e prática em relação aos planos iniciais e à estratégia defendida nas realizações anteriores. Diferentemente dos quatro primeiros filmes, realizados de 1935 a 1948[6], que foram estudados por outros autores, desconhecemos estudos referentes a essa

[6] *Inconfidência Mineira* foi filmado, em sua maior parte, entre 1940 e 1943. O lançamento tardio se deu em 1948.

produção final da empresa, filmada a partir de 1947. São poucos os dados que temos, mas que nos auxiliaram a esboçar algumas hipóteses finais para este trabalho, e que abrem caminhos para desenvolvimentos futuros.

Por fim, apresentamos uma conclusão, na qual analisamos a trajetória de Carmen Santos na busca por se constituir empresária do cinema, suas escolhas na formação do seu estúdio e as decisões de produção que ela realizou a partir de 1935. Primeiro, analisamos seus primeiros filmes, as comédias musicais, e a maneira como ela procurou trazer um diferencial para essas obras. Em seguida, abordamos as realizações mais séria, com a temática que Carmen sempre defendeu e acreditou. A divisão, a princípio contrastante, trouxe pontos em comum nas suas estratégias e decisões estéticas até um determinado momento em que parece haver o início de uma mudança mais radical nas escolhas da empresária. Buscamos sintetizar os principais debates e resultados da tese, o que nos permite observar as coerências e mudanças da Brasil Vita Filme em meio ao contexto cinematográfico brasileiro de seu tempo, e, assim, compreender como a empresa e sua proprietária realizaram a mediação entre o discurso em defesa da cinematografia brasileira em contraste com a realidade da prática e os obstáculos mercadológicos.

1 Ideias e ações de Carmen Santos em prol da industrialização do cinema brasileiro

Carmen Santos sempre esteve muito presente na imprensa, seja por meio de fotografias que alimentavam sua condição de estrela, seja pela emissão de suas opiniões sobre assuntos diversos, na maior parte das vezes suas ideias para os avanços e melhorias do cinema brasileiro, temática que perseguiu ao longo da sua carreira. Desde cedo, em veículos como *Selecta* e *Para Todos*, Carmen conseguia espaço para sua imagem e para contar seus planos com o cinema. As duas revistas eram de temática variada, com conteúdo que ajudava a disseminar hábitos e valores do mundo moderno, os costumes da metrópole. Ambas tinham um espaço para o cinema, *Selecta* contava com Pedro Lima e *Para Todos* com Adhemar Gonzaga, e nestas, por vezes, Carmen aparecia[7]. Ela fez da sua presença na imprensa ao longo dos anos um meio de se posicionar no cenário cinematográfico nacional, tornando-se uma liderança feminina, uma produtora e empresária importante nas primeiras décadas (Pessoa, 2002). Ela esteve presente também em momentos-chave da organização das demandas dos produtores cinematográficos para buscar a tão falada industrialização do cinema brasileiro, tais como a I Convenção Cinematográfica Nacional e a constituição da A.C.P.B.

Ao realizarmos pesquisas sobre seus filmes na Hemeroteca Nacional, encontramos muitas matérias e entrevistas onde Carmen emitia suas opiniões sobre o cinema nacional. O conteúdo está em revistas e jornais com trajetórias diferentes, das quais algumas tiveram um espaço dedicado ao cinema brasileiro por um período e que buscaremos contextualizar ao longo dessa análise. O recorte temporal é também extenso, com os primeiros registros no começo de 1930, estendendo-se até o final de 1940, justamente o período em que Carmen amadurece suas intenções empresariais que culminaram na criação da Brasil Vita Filme. Veremos que as ideias acerca da industrialização, nesse período, são confusas, pouco avançaram e eram, muitas vezes, contraditórias. O pensamento de Carmen Santos não foge dessa tendência.

As declarações foram selecionadas e organizadas a partir de grandes temas que, posteriormente, procuramos relacionar com o importante trabalho de Arthur Autran no livro *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro* (2013), que opta por uma divisão temática e não cronológica. Segundo o autor, a opção é para mostrar que determinados

[7] Carmen aparecia nessas revistas na virada dos anos 1910 e 1920, quando bem jovem perseguindo a carreira de atriz. Para a nossa proposta, com ênfase na Carmen produtora, o conteúdo dessas revistas não foi considerado.

assuntos sempre estiveram presentes, em discussões que não avançavam. A nossa intenção é refletir de que maneira Carmen estava inserida nesse debate mais amplo sobre a cinematografia no Brasil organizado por Autran (2013), de que modo dialogava com os principais pensadores do período e como colocou em prática suas iniciativas empresariais diante da complexa realidade do fazer cinematográfico. A atriz e produtora foi impactada por muitos nomes que discutiam o cinema nacional e que são analisados pelo autor. Era próxima a eles, dialogava com seus pares, participou das associações de classe que se formaram, dos debates com os governos, com a imprensa etc.

Seguindo os passos de Autran (2013), ao final desse cruzamento de informações entre as ideias e ações de Carmen e o pensamento industrial brasileiro, esperamos compreender por que ela continuou insistindo, posto que os obstáculos não eram poucos (Pessoa, 2002; Cabrera, 2020). O que a fazia acreditar que seu projeto cinematográfico, que estava em consonância com aquele entendido como ideal pelos principais agentes, poderia dar certo e se somar ao de tantos outros pela industrialização do cinema nacional? Interessa também observar suas contradições, suas permanências e mudanças ao longo dos anos em que esteve atuando como empresária e produtora.

Inicialmente a pesquisa foi feita a partir da coleta de suas ideias nas revistas *A Cena Muda* e *Cinearte*, ambas com conteúdo dedicados ao cinema. Posteriormente ampliamos esse levantamento para outros veículos da imprensa e alguns materiais complementares, como seus discursos, já que constatamos a insuficiência desse recorte no período em que Carmen formaliza a Brasil Vita Filme, a partir de 1934. A discussão acerca do pensamento industrial cinematográfico brasileiro é bem rica nas revistas nos anos 1920 e 1930, especialmente na *Cinearte*, tida como grande referência. Porém, conforme ela foi modificando sua linha editorial com o passar dos anos, o assunto, de modo geral, foi se tornando mais escasso, pontual, principalmente em relação ao nosso foco, investigar as ideias de Carmen. Há um certo descompasso temporal entre o momento em que essas revistas estão no auge da discussão sobre a industrialização e o momento em que Carmen está efetivamente construindo a sua empresa. No entanto, ter realizado essa pesquisa foi importante enquanto processo, para entendermos a formação das ideias em torno da industrialização e da própria artista, buscando indícios de seu pensamento sobre cinema brasileiro, sobre a tríade produção-distribuição-exibição, sobre intervenção estatal, dentre outros que serão desenvolvidos na sequência. Também à medida que avançamos nesse mapeamento do ideário de Carmen expresso na imprensa, o trabalho de Luís Alberto Rocha

Mello (2011), Anita Simis (2008), João Luiz Vieira (2018) irá nos auxiliar a compreender essas ideias e o contexto da cinematografia brasileira no período.

O debate em torno do desenvolvimento do cinema nacional era muito recorrente na *Cinearte*, lócus privilegiado para aqueles que buscavam mergulhar na temática, já que a publicação, nascida em 1926, tinha uma seção dedicada a produção nacional. Por ela passaram vários pioneiros que se propuseram a discutir o assunto. Em sua dissertação de mestrado, Taís Lucas (2005) demonstra como a revista é importante para capturar um panorama das ideias e propostas dos agentes intelectuais, culturais e empresariais que percorriam as realizações fílmicas no país. Carmen Santos estava entre esses agentes e, anos depois, ainda bastante otimista, comentava sobre o início desse trabalho em prol da cinematografia brasileira:

> Essa campanha vem de longa data. Não obstante toda a sorte de contrariedades, nunca desisti de a fazer e hoje sinto-me satisfeita, orgulhosa, pelo fato de o cinema nacional ir conquistando a proteção oficial e ganhando terreno com as suas últimas e vitoriosas produções. Se essas produções não são todas minhas, não importa. O essencial é que o cinema brasileiro conquiste o lugar que lhe compete entre a produção cinematográfica universal[8].

Foi da origem dessa coluna, conforme explica a autora, que se iniciou a movimentação realizada em prol do cinema nacional – "Todo filme brasileiro deve ser visto" –, que tinha uma perspectiva otimista. Acreditava que, com organização do setor, apoio governamental e atenção do público, era possível que o Brasil tivesse uma indústria cinematográfica aos moldes hollywoodianos, a referência de sucesso para a maioria dos agentes. A seção da revista inaugurou uma tomada de consciência da cinematografia nacional, um desejo de avanço e crescimento, a organização de um setor (Lucas, 2005), e a estruturação de um pensamento sobre o cinema brasileiro (Autran, 2013). A publicação possibilitou o contato entre diversos produtores e empresários, aproximou o fazer cinematográfico do público, estimulou reflexões e escritos, mediou discussões, divulgou criações, ofereceu informações técnicas e discutiu temas que serão relevantes neste capítulo, tais como a isenção de filme virgem, implantação e normatização da censura, cinema educativo, definição do que é cinema brasileiro, entre outros (Lucas, 2005; Cabrera, 2020).

Já *A Cena Muda*, fundada alguns anos depois de *Cinearte* e que tinha um conteúdo mais voltado ao cinema hollywoodiano, foi marcante na cultura de fãs, alimentando o *star system* estrangeiro, com muitas fotografias, sinopses de filmes, bastidores, vida pessoal,

[8] AS VEDETAS portuguesas do cinema brasileiro. Carmen Santos. *Cinéfilo*, Lisboa, 24 abr. 1937. Acervo Ana Pessoa.

alcançando um público predominantemente feminino (Generoso, 2016; Cabrera, 2020). A publicação, diferente da sua concorrente, pouco abordava assuntos políticos e sociais, mas é possível encontrarmos discussões em torno da cinematografia brasileira por meio de colaboradores claramente favoráveis ao produto nacional, como Victor José Lima, Celestino Silveira, Barros Vidal, Renato de Alencar, e um esforço na divulgação das estrelas nacionais. À medida que Carmen Santos era uma dessas estrelas, teve muito espaço na revista e nela é possível encontrarmos alguns vestígios de suas opiniões. Como explica Tatiana Castro (2021), Carmen foi referência de feminilidade e modernidade para as leitoras, mas também um canal que as conectava com o cinema brasileiro, os desafios, ideias e projetos.

Retornando à *Cinearte*, a intensidade de pensamentos em torno do cinema nacional ocorreu até o início dos anos 1930. Com a saída de Pedro Lima, que ficou responsável pela coluna dedicada ao Cinema Brasileiro até 1930, e a morte de Mário Bhering, um dos fundadores, a revista começou a abrir espaço para demais conteúdos, como assuntos ligados ao rádio e ao teatro. A seção voltada à produção cinematográfica nacional foi ficando desorganizada, enfraquecida em termos de conteúdo, o que causou a perda da continuidade com os colaboradores e os temas, além de ter diminuído a periodicidade a partir de 1933 (Lucas, 2005). Em 1941, Adhemar Gonzaga, outro nome importante, desligou-se e, com a crise provocada pela 2ª Guerra Mundial, ela é encerrada em 1942. Considerando-se que as atividades de Carmen Santos na Brasil Vita Filme se iniciam em 1934 e vão até o seu falecimento, em 1952, a pesquisa irá se estender para outros materiais de imprensa, auxiliados pelas ferramentas de pesquisa da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e materiais de arquivos.

É importante ressaltar que Carmen Santos não foi colunista nessas publicações, não tinha um compromisso de escrever para elas, embora raras vezes tenha tido alguns textos publicados. No entanto, seu trabalho era bastante noticiado, tanto o de atriz quanto o de produtora. Portanto, podemos encontrar algumas entrevistas e opiniões, diretas e indiretas. Era com muito ânimo que os veículos e, principalmente, a seção de cinema brasileiro de *Cinearte* contava aos leitores cada um de seus projetos, divulgava os títulos, o elenco, as etapas de filmagens etc. Em momentos bem mais escassos, Carmen era abordada pelos jornalistas para dar sua opinião acerca de algum tema que tocasse os interesses políticos, econômicos e estéticos da cinematografia nacional e, também por isso, esses veículos foram importantes para nossa análise.

Por não ser autora da maioria desses textos[9], suas manifestações eram intermediadas por um jornalista que reescrevia para a publicação seus pensamentos. Não podemos perder isso de vista: esses textos eram mediados por homens que, a partir de suas formações e vivências, escreviam e editavam as ideias e a atuação de Carmen. Tatiana Castro (2021), ao estudar a autorrepresentação e representação de Carmen Santos nas revistas ilustradas, nos ilumina com a afirmação "enquanto sujeito atuante no campo cinematográfico, Carmen deixou sua vida nos filmes e na construção de um cinema brasileiro" (Castro, 2021, p. 73), valendo-se da sua constante presença em diferentes mídias como uma maneira única de se expressar, de fazer-se presente enquanto representante feminina daquele grupo. Soma-se a isso o seu trabalho em si, suas ações, as escolhas de projetos e a maneira como optava por conduzi-los, cada um com sua particularidade, conforme procuraremos desenvolver melhor nos capítulos seguintes.

Retomando a obra *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, Arthur Autran (2013) afirma que o entendimento do cinema enquanto arte industrial está presente desde o período do silencioso[10]. Em seu mapeamento de textos sobre o que Jean Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes chamam de "criação da consciência cinematográfica entre nós", ele mostra como ela foi sendo construída entre 1924 e 1990, recorte de sua pesquisa. Autran (2013) ainda explica que seu entendimento de industrialização está baseado na concepção sociológica[11] que a entende como um "processo", um conjunto articulado de mudanças capaz de modificar a base, o sistema em que acontece a realização cinematográfica. Essa transformação mencionada tem como meta ideal o modelo econômico hegemônico, ou seja, as mudanças eram grandes, difíceis, levariam tempo.

---

[9] Nos anos 1930, Carmen Santos teve uma espécie de coluna no veículo *Jornal das Moças*, que foi objeto de análise de Tatiana Castro (2021). A revista tinha como alvo o público feminino burguês, com conteúdo de caráter educacional, informativo e de lazer. Carmen trazia para o periódico um pouco da sua melancolia, suas dificuldades, a solidão pessoal, os problemas de inserção no campo, as críticas que lhe eram destinadas, etc., numa linguagem muito própria. Embora seja um material muito interessante, por não tratar do tema aqui estudado não será objeto de nossa análise.

[10] Em suas pesquisas. Autran (2011) afirma que, ao longo do período estudado, foram raros os momentos em que se questionou contrariamente essa industrialização, pois ela era vista como algo natural e essencial para deixarmos o atraso, o subdesenvolvimento. Mostra que houve um pensamento contra ou anti indústria, mas eles vão ser mais consistentes nos discursos anos depois, nos anos 1950, com o Cinema Independente, e nos anos 1960, com o Cinema Novo. No entanto, não há uma quebra real da lógica capitalista de produção e circulação dos filmes.

[11] Para esta análise adotaremos a concepção sociológica desenvolvida pelo autor, pois estamos mais interessados em compreender de que modo as ideias de Carmen se somavam a de muitos outros agentes. No entanto registra-se que uma análise mais completa deve envolver aspectos econômicos e produtivos. Agradecemos a professora Debora Taño pelas observações.

Em sua análise, o cinema no Brasil nunca se industrializou efetivamente, ou seja, nunca atingiu o ideal que se buscava[12]. Porém, teve momentos animadores, durante os quais havia a sensação de um impulso, mas que logo na sequência se mostraram insuficientes e foram interrompidos, seguidos por um desânimo do setor. Carmen vivenciou alguns deles e é dentro desse recorte, desses marcos, que iremos organizar essa análise temática. Primeiro o que está relacionado à campanha em prol do cinema brasileiro, que, como mencionamos acima, teve como eixo central a *Cinearte* e a estruturação de uma espécie de "fórum de discussões" (Autran, 2013). Em segundo, quando o Governo Provisório de Getúlio Vargas passou a demonstrar interesse e, pela primeira vez, o Estado dialogou com os empresários de cinema no Brasil. Soma-se a esse recorte a transição do cinema silencioso para o sonoro, processo que abalou muito esse pensamento em torno da industrialização, pois a possível rejeição dos filmes falados em língua estrangeira e as dificuldades técnicas das salas em receber filmes sonoros ajudaram a alimentar ideias de um novo momento para a produção cinematográfica brasileira.

No exercício aqui proposto, as ideias trabalhadas por Autran (2013) foram divididas em seis subcapítulos para organizar melhor os principais assuntos trazidos nessas discussões em torno da industrialização brasileira. Um dos grandes obstáculos foi justamente a separação dos temas, já que, a todo momento, eles se relacionam entre si, com diversas referências uns aos outros. Alguns são temas um pouco vagos e de difícil definição, e outros têm propostas mais concretas. A maioria dessas questões permaneceram em discussão ao longo dos anos, algumas de maneira insistente, teimosa, com poucos avanços, e outras com mudanças e desenvolvimento, mas nos fornecem um rico contexto acerca dos debates que influenciaram a constituição e as escolhas de produção da Brasil Vita Filmes.

1.1 Sobre o apoio governamental e a organização de classe

> O decreto assinado há pouco pelo chefe do Governo Provisório (...) representa uma aspiração pela qual há muito tempo se vem batendo os produtores nacionais. Com a fé ardorosa que mantemos, de vermos a nossa cinematografia prestando reais serviços à nossa pátria, temos desenvolvido os melhores esforços no sentido de colocarmos o prestígio do nosso cinema à altura em que já deveria estar. E a marcha do nosso progresso que se ia tomando excessivamente vagarosa, tomou novo impulso com o amparo legal que nos chegou com o referido decreto[13].

[12] Consideramos que a ideia de industrialização pode ser compreendida de muitas maneiras, mas para a análise que se propõe, trata-se de uma industrialização aos moldes do que era ditado pela hegemonia estadunidense.
[13] PROTEGENDO à cinematografia nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1934, p. 1.

Carmen Santos, desde muito jovem, tinha vontade de se tornar empresária do cinema, de constituir sua própria empresa e ter seu estúdio, um modelo que considerava adequado para assumir a centralidade dos projetos e não se subordinar a decisões alheias (Pessoa, 2002). Ainda nos anos 1920, organizou a F.A.B. (Filmes Artísticos do Brasil), empreitada que tinha sede na Tijuca e produziu alguns títulos que nunca foram lançados, e que acabaram desaparecendo em um incêndio. Tentou novamente constituir, junto a Mário Peixoto, Edgar Brasil, Raul Schnoor e Brutus Pedreira, a Artistas Associados do Brasil, uma organização comercial que trouxesse estabilidade para o grupo, mas a ideia também foi interrompida quando Carmen e Mário romperam e desistiram de fazer *Onde a Terra Acaba* (Cabrera, 2022). Carmen finalmente concretizou seu desejo em 1934, com a fundação da Brasil Vita Filme, dois anos após o primeiro decreto governamental que legislou sobre o cinema nacional[14].

O desejo de realizar filmes estava fortemente ligado aos benefícios que poderia trazer: a possibilidade do Brasil ter sua própria indústria cinematográfica e movimentar a economia, mas, principalmente, levar à população cultura, educação e propaganda do próprio país. Diante da existência de uma indústria estrangeira forte e dominante no mercado, um ponto recorrente nas ideias em torno da industrialização é a necessidade de apoio estatal.

Nas primeiras publicações da campanha, em um momento em que não havia sinais governamentais de interesse na questão cinematográfica, os agentes se apoiaram numa ideia de união entre cineastas e empresários para defender seus interesses (Autran, 2013). Os agentes trabalhavam na divulgação dos filmes realizados em diversos lugares do país e, por meio da imprensa, procuravam formas de se conectar, com visitas, trocas e parcerias, como a parceria entre Carmen e Mário Peixoto e a que ocorreu entre Adhemar Gonzaga e a produção de Cataguases, Minas Gerais, o que resultou na mudança de Humberto Mauro para o Rio de Janeiro. Alguns textos levantados por Autran (2013) chegavam a propor iniciativas simples, como realizar um congresso ou convenção no Rio ou em São Paulo, apelando a uma organização, a uma comunhão de ideias e à boa vontade de todos em prol de um interesse comum: a consolidação da indústria cinematográfica brasileira.

Outros argumentos bastante utilizados nessas discussões iniciais buscavam mostrar a importância que o cinema poderia ter para o Estado e, para isso, apontavam que ele era uma das principais fontes de riqueza dos EUA, argumento discutível, mas reverberado por

[14] Em documentação encontrada no MIS/RJ, Carmen chegou a constituir outra sociedade para produção de filmes cinematográficos em 1947 denominada Metrópole - Produtora Cinematográfica com Alceu Pinheiro, Geysa Bôscoli e Victor José Lima, no entanto desconhecemos que a empresa tenha realizado algum trabalho.

muitas décadas (Autran, 2013). Uma questão sempre presente entre aqueles que tentavam convencer da importância de investir e apoiar a produção nacional era a evasão de divisas com o lucro que as companhias estrangeiras geravam no mercado nacional. Em uma entrevista para *A Cena Muda*, em julho de 1931, Carmen afirmava:

> Os filmes brasileiros rendem. Dão lucro ao Brasil. Por cada filme que nós fazemos, deixa de sair do Brasil para o estrangeiro, de trezentos a quinhentos contos de réis (...) Fala-se por aí que o Brasil não pode pagar o custo de uma boa produção. Diz-se muita bobagem quando se pretende discutir Cinema Brasileiro. Se essas criaturas soubessem que há filmes estrangeiros (e muitas vezes não são os melhores) que rendem só no Brasil de mil a dois mil contos de réis… o que diriam? Que o Brasil precisa de cinema como de agricultura e fábrica de alfinetes[15]…

Assim como muitos outros empresários e realizadores, Carmen acreditava que a indústria cinematográfica poderia ser alavancada com trabalho e organização e que se tratava de um investimento rentável, que proporcionaria retorno financeiro e poderia se sustentar. A questão do lucro e da potência econômica da atividade é um ponto que aparece cedo e é muito presente ao longo das décadas, mas o debate avançava pouco. Procuravam capturar a atenção governamental com esses argumentos sem sucesso e, na prática, tal pensamento (inclusive o de Carmen) pouco percebia que a realização de filmes no Brasil era completamente dependente do produto externo e, portanto, produzir mais obras acarretava mais dependência e evasão de divisas (Autran, 2013). Arthur Autran demonstra que, nas primeiras décadas do século XX, a interação do governo com o cinema se limitava a encomendar alguns filmes de propaganda. Não havia interesse em discutir qualquer tipo de ação de incentivo mais concreta. Apesar disso, para os agentes, aos poucos "o Estado se configurou no pensamento cinematográfico brasileiro como o principal vetor de industrialização da produção" (*Ibid.*, p. 151), e assim permaneceu ao longo dos anos.

Foi no Governo Provisório de Getúlio Vargas (1930 - 1934) que se iniciou a elaboração de alguma política para o cinema, já que emergiu um novo entendimento da importância dos meios de comunicação, rádio e cinema, para a constituição de uma identidade nacional criada com o auxílio da difusão cultural. Ou seja, o Estado só passou a enxergar o cinema a partir do seu potencial enquanto instrumento ideológico, ignorando a argumentação dos possíveis lucros ou uma movimentação industrial que a atividade poderia gerar. Já com o enrijecimento do Estado Novo, após anos de um processo intermediário de negociação e criação de uma base ideológica, as ações do governo foram muito mais diretas e assertivas, como a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, ligado ao

[15] CINEMA NOSSO. *A Cena muda*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1931, p. 20.

Ministério da Justiça, e a intensificação da censura e do controle estatal. O Estado demonstrava cada vez menos interesse em promover a industrialização do cinema.

Devemos considerar, também, que esse aceno político do período do governo provisório ocorreu, entre outros fatores, impulsionado pela disputa entre os grupos de empresários e as reivindicações que começaram a ser elaboradas por eles. A observação ativa do funcionamento do mercado, do mapeamento de focos de produção no país, o amadurecimento das ideias e o estímulo do Governo Vargas para as organizações de classes culminaram na formação da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, instituição criada em 1932, da qual Carmen fazia parte, e tinha o objetivo de "organizar a indústria e pleitear os favores de que a mesma carecia para desenvolver-se" (Carijó, 1937, p.54).

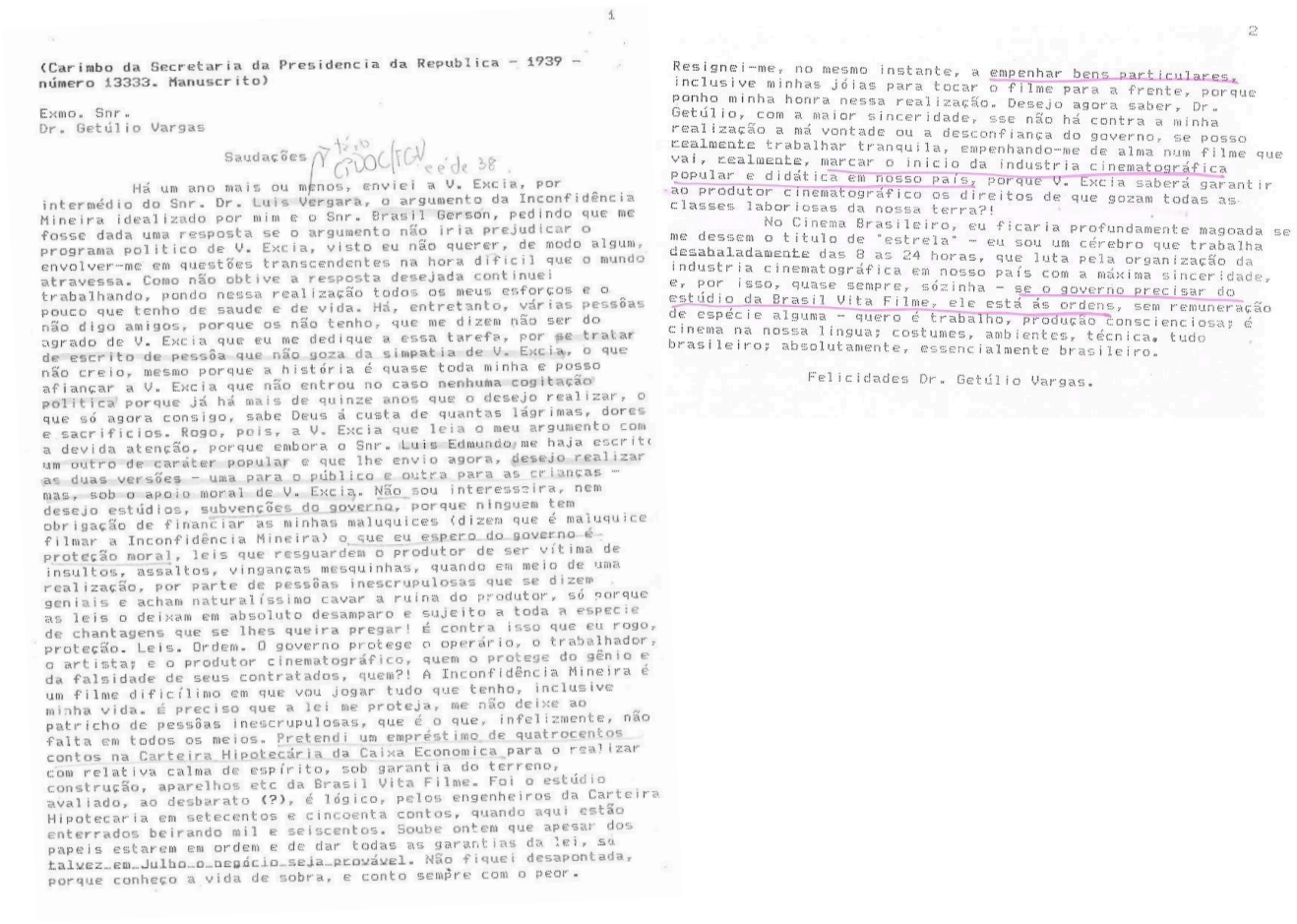
A organização de classe se tornou um caminho óbvio para a defesa dos interesses comuns e essa aproximação com o governo foi se mostrando cada vez mais importante e necessária. Uma das principais ações da entidade foi a elaboração de um documento com um levantamento da produção nacional, elencando algumas medidas que o grupo julgava necessárias para a indústria nacional de filmes. A instituição, por muito tempo, viu com bons olhos essa aproximação de Vargas, chegando, inclusive, a lhe conceder o título de patrono do cinema. Não conseguiam perceber que a política que estava sendo construída não iria pelo caminho que eles idealizavam e não alavancaria a produção nacional de longas-metragens e o processo de industrialização. Após a regulamentação do Decreto 21.240/1932[16], Carmen comentava sobre a animação e perspectivas do setor com a lei, numa frase bem emblemática em que ela, assim como outros, via essa aproximação como uma catapulta da industrialização, mencionando até retorno financeiro, enquanto o governo também receberia vantagens: a propaganda do país e a colaboração do cinema com a educação.

> Pensamos que é um grande passo no sentido de proteger essa indústria nacional, favorecendo a inclusão nos programas de nossos cinemas de filmes de fabricação e de assuntos nacionais, criando entre as plateias brasileiras um interesse mais profundo pelas nossas coisas. Estamos animadíssimos, como é natural. A lei abre a nossa indústria perspectivas mais amplas, da qual brotarão com certeza, grandes benefícios para o nosso país, no que diz respeito à sua propaganda, educação da sua juventude, além de se converter num poderoso fator de desenvolvimento financeiro[17]"

[16] As instruções para regulamentar a exibição obrigatória dos curtas-metragens só foram estabelecidas em 1934.
[17] A INCLUSÃO obrigatória de filmes nacionais nos programas de cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1934, p. 15

Ocorreu um diálogo muito próximo entre as associações e também alguns empresários diretamente com o chefe da nação, “numa relação claramente marcada pelo paternalismo do governo em relação ao cinema” (Autran, 2013, p. 141). Entre essas pessoas, encontramos Carmen Santos, que escreveu para Getúlio Vargas procurando respaldo para seu grande projeto, *Inconfidência Mineira*[18]. Em carta de 1939, ela pede a aprovação de Vargas para o argumento, que anexou à correspondência.

Figura 2 - Carta de Carmen Santos para Getúlio Vargas.



1

(Carimbo da Secretaria da Presidencia da Republica - 1939 - número 13333. Manuscrito)

Exmo. Snr.
Dr. Getúlio Vargas

Saudações

Há um ano mais ou menos, enviei a V. Excia, por intermédio do Snr. Dr. Luis Vergara, o argumento da Inconfidência Mineira idealizado por mim e o Snr. Brasil Gerson, pedindo que me fosse dada uma resposta se o argumento não iria prejudicar o programa politico de V. Excia, visto eu não querer, de modo algum, envolver-me em questões transcendentes na hora dificil que o mundo atravessa. Como não obtive a resposta desejada continuei trabalhando, pondo nessa realização todos os meus esforços e o pouco que tenho de saude e de vida. Há, entretanto, várias pessôas não digo amigos, porque os não tenho, que me dizem não ser do agrado de V. Excia que eu me dedique a essa tarefa, por se tratar de escrito de pessôa que não goza da simpatia de V. Excia, o que não creio, mesmo porque a história é quase toda minha e posso afiançar a V. Excia que não entrou no caso nenhuma cogitação politica porque já há mais de quinze anos que o desejo realizar, o que só agora consigo, sabe Deus á custa de quantas lágrimas, dores e sacrificios. Rogo, pois, a V. Excia que leia o meu argumento com a devida atenção, porque embora o Snr. Luis Edmundo me haja escrito um outro de caráter popular e que lhe envio agora, desejo realizar as duas versões - uma para o público e outra para as crianças - mas, sob o apoio moral de V. Excia. Não sou interesseira, nem desejo estúdios, subvenções do governo, porque ninguem tem obrigação de financiar as minhas maluquices (dizem que é maluquice filmar a Inconfidência Mineira) o que eu espero do governo é proteção moral, leis que resguardem o produtor de ser vítima de insultos, assaltos, vinganças mesquinhas, quando em meio de uma realização, por parte de pessôas inescrupulosas que se dizem geniais e acham naturalíssimo cavar a ruina do produtor, só porque as leis o deixam em absoluto desamparo e sujeito a toda a especie de chantagens que se lhes queira pregar! é contra isso que eu rogo, proteção. Leis. Ordem. O governo protege o operário, o trabalhador, o artista; e o produtor cinematográfico, quem o protege do gênio e da falsidade de seus contratados, quem?! A Inconfidência Mineira é um filme dificílimo em que vou jogar tudo que tenho, inclusive minha vida. é preciso que a lei me proteja, me não deixe ao patricho de pessôas inescrupulosas, que é o que, infelizmente, não falta em todos os meios. Pretendi um empréstimo de quatrocentos contos na Carteira Hipotecária da Caixa Economica para o realizar com relativa calma de espírito, sob garantia do terreno, construção, aparelhos etc da Brasil Vita Filme. Foi o estúdio avaliado, ao desbarato (?), é lógico, pelos engenheiros da Carteira Hipotecaria em setecentos e cincoenta contos, quando aqui estão enterrados beirando mil e seiscentos. Soube ontem que apesar dos papeis estarem em ordem e de dar todas as garantias da lei, só talvez em Julho o negócio seja provável. Não fiquei desapontada, porque conheço a vida de sobra, e conto sempre com o peor.

2

Resignei-me, no mesmo instante, a empenhar bens particulares, inclusive minhas jóias para tocar o filme para a frente, porque ponho minha honra nessa realização. Desejo agora saber, Dr. Getúlio, com a maior sinceridade, sse não há contra a minha realização a má vontade ou a desconfiança do governo, se posso realmente trabalhar tranquila, empenhando-me de alma num filme que vai, realmente, marcar o inicio da industria cinematográfica popular e didática em nosso país, porque V. Excia saberá garantir ao produtor cinematográfico os direitos de que gozam todas as classes laboriosas da nossa terra?!

No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o titulo de "estrela" - eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das 8 as 24 horas, que luta pela organização da industria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade, e, por isso, quase sempre, sózinha - se o governo precisar do estúdio da Brasil Vita Filme, ele está ás ordens, sem remuneração de espécie alguma - quero é trabalho, produção conscienciosa; é cinema na nossa lingua; costumes, ambientes, técnica, tudo brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro.

Felicidades Dr. Getúlio Vargas.

Fonte: Cinemateca Brasileira

[18] Através das pesquisas realizadas por Ana Pessoa, acreditamos que Carmen se correspondeu com Getúlio Vargas mais de uma vez entre 1937 e 1938, solicitando alguns auxílios pessoais para liberação de produtos importados, isenção de impostos, solicitando liberação de crédito na Caixa Econômica, dentre outros favores de ordem privada. No entanto, não conseguimos encontrar tais correspondências, apenas a carta que ela envia o roteiro para aprovação.

Ainda que pudesse estar, também, buscando captar recursos, o que é expresso em seu texto é uma preocupação sobre a possibilidade de, com o longa-metragem, prejudicar o programa político do governo. Note-se que a carta está datada de um momento posterior às primeiras legislações, o que exemplifica a insuficiência delas e a não continuidade do debate por parte do grupo varguista, que não avançou nas demandas que visavam melhorias no processo. No entanto, muitos empresários, inclusive Carmen, seguiam apoiando o governo e alimentando esperanças de mais suporte à produção cinematográfica. A própria Carmen chegou a comentar, de certa maneira, sobre essa limitação do primeiro decreto:

> Basta que baixe um decreto, aliás justo, sobre a obrigatoriedade de exibição em todos os cinemas, dos filmes feitos no Brasil considerados bons pela censura. Em outras palavras: é preciso que o governo regulamente, em favor dos filmes de grande metragem, a lei de proteção aos complementos, afim de que os produtores do verdadeiro cinema tenham também seus direitos definidos[19].

Na carta, em tom pessoal, Carmen fala em desagrados de foro íntimo do Presidente, que teriam chegado a ela de maneira informal. O que se pode depreender de suas frases é que ela procurava se explicar, pois estaria apreensiva com o fato de um de seus roteiros ter sido escrito pelo jornalista de esquerda Brasil Gerson, perseguido pelo Estado Novo e exilado em 1939. Apesar do viés íntimo, Carmen aproveita para expor o que espera das ações governamentais, sem perder de vista seus problemas particulares. É curioso que, em alguns trechos, podemos observar certo conformismo da empresária com os enormes limites da ação estatal, assumindo para si e para a classe de produtores a tarefa de alavancar a industrialização:

> Desejo agora saber, Dr. Getúlio, com a maior sinceridade, se não há contra a minha realização a má vontade ou a desconfiança do governo, se posso realmente trabalhar tranquila, empenhando-me de alma num filme que vai, realmente, marcar o início da indústria cinematográfica popular e didática em nosso país, porque V. Excia saberá garantir ao produtor cinematográfico os direitos de que gozam todas as classes laboriosas da nossa terra?!
> No Cinema Brasileiro, eu ficaria profundamente magoada se me dessem o título de "estrela" - eu sou um cérebro que trabalha desabaladamente das 8 às 24 horas, que luta pela organização da indústria cinematográfica em nosso país com a máxima sinceridade, e, por isso, quase sempre sozinha - se o governo precisar do estúdio da Brasil Vita Filme, ele está às ordens, sem remuneração de espécie alguma - quero é trabalho, produção conscienciosa; é brasileiro; absolutamente, essencialmente brasileiro[20].

Em resposta às movimentações dos grupos e suas demandas, o governo elaborou uma primeira legislação em prol do cinema, o Decreto nº 21.240/1932, ao qual já fizemos referência, e que trazia algumas medidas protetivas e de estímulo sem perder de vista a

[19] DE QUE necessita o Cinema Brasileiro? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1936, p. 13.
[20] SANTOS, Carmen. [Correspondência]. Destinatário: Getúlio Vargas. Rio de Janeiro, jun. 1939. Arquivo Cinemateca Brasileira.

questão da integração nacional e propaganda política. Ao longo do processo, a questão educacional e as ideias de formação de nacionalidade sempre prevaleceram, principalmente se levarmos em consideração os intelectuais que estavam na articulação dessas medidas, como Roquette-Pinto. Segundo Anita Simis (2008), essas políticas foram migalhas, tiveram pouca efetividade na resolução dos problemas apresentados e menos ainda no estímulo à industrialização. O que foi realizado enquanto ação governamental não estava efetivamente preocupado com o desenvolvimento econômico do setor. Porém, levará muito tempo até que o assunto comece a ser tratado sob este ponto de vista (Autran, 2013). De fato, as medidas incentivaram e financiaram curtas educativos, cinejornais e passaram longe de auxiliar os longas-metragens de ficção aos moldes do que a campanha pelo cinema brasileiro desejava.

Arthur Autran (2013) demonstra também que, em todo momento que houve a discussão em torno do apoio governamental, o foco sempre esteve no produto, ou seja, nos filmes, deixando de lado as empresas. O pensamento relativo à participação estatal era muito limitado e relutante, principalmente pela falta de entendimento da dinâmica do mercado naquele período. Falava-se muito em um apoio como algo superficial, sem efetivamente propor ações eficazes que fizessem diferença no desenvolvimento do cinema. De forma contraditória, era comum os discursos dos empresários desse período negarem ou condenarem o auxílio estatal, pregando uma independência, e argumentando que a indústria seria capaz de se desenvolver por si só. A própria Carmen chegou a afirmar:

> Os que esperam a ajuda do governo para fazer Cinema Brasileiro nunca produzirão um filme. O verdadeiro Cinema Brasileiro não precisa de ajuda do governo. Pelo contrário, o Cinema Brasileiro propõe-se a ajudar o Brasil patrioticamente, desinteressadamente, com os impostos que paga e pela economia interna que lhe trará com o tempo[21]

Em mais uma contradição de pensamento, ainda que muitas vezes utilizassem o argumento das possibilidades de lucros, tendo como referência o cinema estrangeiro, como forma de atrair empresários e o próprio governo, o ato de fazer filmes tinha um propósito moral, pelo patriotismo, por um bem maior à nação. Muitos realizadores eram julgados por fazer obras apenas visando o lucro, sem se interessar em fazer algo considerado com qualidade artística ou temática. O incentivo para a produção de curtas-metragens provocado pelo Decreto de 1932, por exemplo, foi alvo de diversos textos que apontavam a péssima qualidade dos complementos exibidos nos programas, feitos por oportunistas que só queriam obter seus lucros. Outro exemplo é a produção de *Inconfidência Mineira* que, desde o início,

[21] CINEMA NOSSO, 1931.

foi anunciada como uma iniciativa privada, embora muitos defendessem que o Estado deveria auxiliar a obra financeiramente ou com prêmios devido ao seu teor patriótico e ao tamanho do empreendimento, mas Carmen sempre negou publicamente desejar esse tipo auxílio, embora tivesse passado por inúmeras dificuldades para finalizar seu filme.

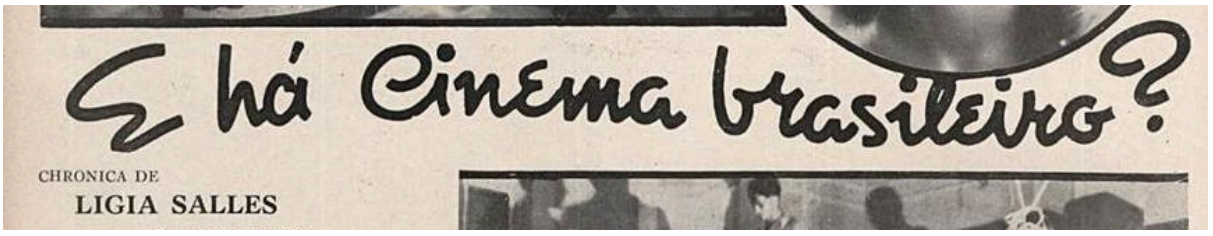
> Não sou interesseira, nem desejo estúdios, subvenções do governo, porque ninguém tem a obrigação de financiar as minhas maluquices (dizem que é maluquice filmar a Inconfidência Mineira), o que eu espero do governo é proteção moral, leis que resguardem o produtor de ser vítima de insultos, assaltos, vinganças mesquinhas, quando em meio de uma realização, por parte de pessoas inescrupulosas que se dizem geniais e acham naturalíssimo cavar a ruína do produtor, só porque as leis o deixam em absoluto desamparo e sujeito a toda espécie de chantagens que se lhes queira pregar! É contra isso que eu rogo, proteção. Leis. Ordem. O governo protege o operário, o trabalhador, o artista; e o produtor cinematográfico, quem o protege do gênio e da falsidade de seus contratados, quem? (Santos, 1939, [Correspondência]).

1.2 A questão da qualidade e a existência de um cinema nacional

> Precisamos agora criar o cinema brasileiro, aproveitando o que é nosso, até atingirmos à desejada perfeição, que nos liberte, afinal, de um preconceito que é uma expressão da nossa inferioridade[22].

Um dos principais temas trabalhados pelo pensamento industrial cinematográfico brasileiro, apontado por Arthur Autran (2013), é a definição do que seria o cinema brasileiro. Nesse eixo, aparecem também os critérios de qualidade necessários para essa definição. O debate de quais seriam considerados, ou não, elementos para a constituição do cinema nacional nas primeiras décadas do século XX se tornou central entre os agentes envolvidos com o pensamento cinematográfico. Tendo sido um assunto muito presente ao longo de muitos anos, é de se esperar que Carmen Santos tenha manifestado sua opinião sobre a questão, além da busca por essa "qualidade" ter guiado fortemente seus trabalhos.

Figura 3 - Crônica de Ligia Salles.



Fonte: *O Cruzeiro*, 16 mai. 1935.

[22] 'ONDE A TERRA acaba' - a terra esquecida de Deus e dos homens… *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1931, p. 6.

Taís Lucas (2005), em sua pesquisa, estabeleceu um *ranking* dos dez principais assuntos na *Cinearte*, e nele aparece em primeiro lugar a definição de um cinema brasileiro, seguida da constituição de uma indústria nacional no Brasil. Ao nos voltarmos para os textos, notamos inúmeras defesas da existência de um cinema nacional, já que, na própria imprensa, havia muitos detratores que consideravam nossa produção insignificante em termos de número e de baixa qualidade. Portanto, eles concluíam que não seria possível considerar sua materialidade.

Fazia parte da campanha da *Cinearte* essa defesa: mostrar aos leitores que havia, sim, uma produção local em pleno avanço. A revista não media esforços no sentido de mostrar as obras de diversas cidades do país, acompanhá-las, revelando seus realizadores, suas estrelas, tudo muito bem detalhado e ilustrado com fotografias que comprovassem os trabalhos. Carmen era uma das personalidades que aparecia junto à imprensa para defender que o país já tinha seu cinema e poderia avançar: "o Brasil pode produzir bons filmes como qualquer outro país. Tem artistas, tem técnicos, material ótimo e muito esforço e boa vontade. Tem-se feito já, no Brasil, bons filmes[23]". Além das opiniões, Carmen também mostrava seus esforços de produção, suas realizações cinematográficas bem divulgadas, em um trabalho publicitário muito bem executado, como explicado por Ana Pessoa (2002).

Autran (2007) aborda em sua análise textos escritos pelos primeiros historiadores da nossa cinematografia, os primeiros a se preocuparem com o nosso passado, o que ele chamou de "proto-historiografia" ou "historiografia clássica". As ideias convergem com as argumentações dos considerados detratores do cinema brasileiro que a *Cinearte* tanto combatia. Predominava uma visão de fracasso, produtos realizados por uma turma de "aventureiros". Nesses primeiros textos sobressaía a opinião de que não existia cinema no país, pois a produção era precária e, muitas vezes, "vergonhosa", explorando imagens indesejáveis, especialmente as com temáticas mais populares ou as produções de cunho documentais, os filmes "naturais".

Para a maioria desses pensadores, o fato de termos tido produção de filmes não garantia a existência de um cinema nacional, muito menos de uma industrialização. A ideia do alto padrão artístico e temático aos moldes da indústria hegemônica era uma condição para essa definição e para o desenvolvimento cinematográfico (Autran, 2013). Porém, nestes casos, tal perspectiva levava à conclusão oposta. Traremos dois trechos de textos que exemplificam o que o pesquisador buscava definir, além de demonstrarem a persistência

[23] CINEMA NOSSO, 1931.

dessa "qualidade" durante as décadas pesquisadas. Em uma crônica para a revista *Clima*, de 1944, Vinicius de Moraes escreve: "Não posso ser o historiador do Cinema Brasileiro. Primeiro, porque ele ainda não tem uma História (...)[24]". Ou, quando o crítico B. J. Duarte publica em sua *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, em 1954, a condenação temática de parte da produção nacional:

> E foi a época áurea das fitas sem planejamento, das películas feitas ao Deus dará, dos "alôs, alôs!", apelativo vindo no rastro de uma série horrorosa de fitas carnavalescas – Alô, Alô, Brasil!, Alô, Alô, Carnaval! – as de pura "cavação", melodramas medonhos, cujos títulos, até agora, nos recusamos a escrever[25].

Um outro ponto muito presente nas discussões e que atravessa a questão da qualidade era um certo policiamento moral dessas produções, presente principalmente à medida que a linguagem cinematográfica foi se aburguesando, nos anos 1920, e a presença de mulheres e crianças nas salas de cinema se tornou mais recorrente. As mudanças na maneira de contar histórias, nos modos de exibir filmes, os avanços tecnológicos dos aparelhos, as melhorias e encarecimento das salas, foram afastando o cinema das características mais populares que predominavam nas primeiras exibições. Se antes era possível termos filmes como *Morphina* (Antonio Medeiros, 1927) e *Vício e Beleza* (Antonio Tibiriçá, 1926), que tratavam da degradação da juventude, dos vícios, com a presença de mulheres seminuas, em cabarés, esse tipo de tema se torna mais escasso e moralmente condenável. A busca de reconhecimento da linguagem e o "novo" público implicou na necessidade de contar histórias mais adequadas aos valores da burguesia, e isso foi se intensificou cada vez mais com o avanço do nacionalismo e a questão do cinema educativo ganhando espaço nas discussões.

Podemos notar essa transição temática-moral na própria filmografia de Carmen Santos. Suas primeiras produções na F.A.B. foram duas adaptações literárias de obras naturalistas consideradas polêmicas e proibidas para as moças de família, *A Carne* e *Mademoiselle Cinema* (1924). Em algumas fotos de divulgação da época, Carmen aparece em figurinos transparentes, numa atitude bastante ousada para a época. Em um segundo momento, mais madura, quando retoma a atividade empresarial e passa a ser coprodutora de filmes em parceria com os "grandes nomes" da nossa cinematografia, como Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, as tramas produzidas já estão mais adequadas à temática burguesa. São as mocinhas românticas, como em *Sangue Mineiro* (1929), ou as mocinhas modernas da cidade de *Lábios sem beijos* (1929).

---

[24] MORAES, Vinicius de. Crônicas para a história do cinema no Brasil. Clima, São Paulo, n. 13, ago. 1944 apud AUTRAN, 2007

[25] DUARTE, B. J. As idades do cinema brasileiro. In: Retrospectiva do cinema brasileiro. São Paulo: 1954 *apud* AUTRAN, 2007.

Figura 4 - Carmen Santos em publicidade da revista *Selecta* para o filme *A Carne* (1924) e em uma pose para *Sangue Mineiro* (1929).



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Já em suas produções na Brasil Vita Filme, a questão avança ainda mais e veremos que irá prevalecer em suas produções o discurso da brasilidade, da valorização da cultura nacional, com ênfase em nossos artistas, muito conectado ao discurso modernista em voga naquele período e à ideologia estatal que tomava forma. Mesmo nas comédias musicais, tão criticadas naquele momento, Carmen trabalhou para realizar algo diferenciado: enredos com sentido, organizados, artísticos, que não fossem uma sequência de "mulheres de pernas de fora" ou de números musicais sem sentido, como muitos filmes eram taxados. Carmen tinha especial gosto e desejo por realizar filmes com temáticas patrióticas, carregados de mensagens educativas e que valorizam uma determinada alta cultura nacional, mas chegou a dialogar e procurar entender os desejos do público ao produzir algumas obras musicais, que traziam para a trama assuntos mais populares, e que tinham melhor recepção dos espectadores, ainda que tenha tido muito critério para garantir a "qualidade" desses musicais.

Autran (2013) analisa o embate de ideias entre esses autores, pois já nesses primeiros textos de caráter mais historiográfico havia alguns estudiosos que faziam um contraponto e defendiam que, sim, tínhamos um passado no cinema brasileiro. Eles apontavam alguns títulos exemplares que tinham valor artístico reconhecido, eram feitos por "gente nossa" e que abordavam temáticas "nacionais". Alguns se perguntavam qual era o critério de qualidade e o que estabelecia ou não a existência do cinema brasileiro. Em meio à dificuldade em definir os conteúdos apropriados para serem abordados, o que fica evidente é que esse tema girava muito mais em torno de disseminar um tipo de cultura que interessava politicamente aos grupos que estavam no poder. Ainda assim, foi percebido que, nos primeiros anos, nesse critério de qualidade pesava muito mais a questão moral. Posteriormente, ocorreu um crescimento dos temas patrióticos. O conteúdo em si era mais importante que a questão econômica e o que as massas, a audiência, estava realmente interessada em ver na tela grande:

> A 'coletividade' serve para encobrir os interesses, gostos e desejos diferentes de públicos de classes distintas. A elite e a classe média constroem este discurso englobando a sociedade na busca de legitimação na luta pela imposição dos seus próprios valores, naturalizando-os e universalizando-os de tal modo que eles se transformam em algo referente ao todo social (*Ibid.*, p. 302).

Perseguindo a discussão em torno da qualidade da produção, os textos dos tempos iniciais da campanha da *Cinearte* também davam sua contribuição para os critérios esperados do filme brasileiro. Lembremos que tal campanha era muito centrada em um cinema hegemônico, em que se privilegiava o longa-metragem de ficção e a importação de um modo de produção dos grandes estúdios estadunidenses, com altos investimentos financeiros. Por muito tempo se acreditou que a industrialização só seria possível se algum profissional ou empresa de fora investisse no país. Outros, mais persistentes, defendiam a nossa potencialidade e persistência para fazer bons filmes:

> Nenhuma arte vence sem sacrifícios. O Cinema Brasileiro já passou pelo maior: a indiferença com que até a pouco eram julgadas as suas realizações e os seus artistas tomados como aventureiros ou lunáticos[26].

Ainda sobre a campanha, destaque-se que ela era muito eficiente em apontar as produções e os realizadores que não eram bem-vistos, que fugiam do critério ideal, como os chamados filmes de cavação, os feitos por encomendas ou para propagandas, tidos como de natureza duvidosa ou condenados por terem a intenção meramente do lucro. Apesar de, em

[26] SANTOS, Carmen. Carmen Santos e o Cinema Brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1932, p. 8-9;32.

1932, o Governo ter criado mecanismos para estimular a produção dos curtas-metragens, esse "fantasma" da cavação, dos realizadores "mal-intencionados" que só objetivavam o lucro, esteve presente por muito tempo, demonstrando a dificuldade de se limitar esse padrão tão falado e a ambiguidade desse pensamento industrial do cinema brasileiro. Na prática o Decreto não propunha nenhum tipo de regulação ou critério na produção desses curtas-metragens e poucos realmente se dedicavam a produzir algo com qualidade. Apesar do entusiasmo com os mecanismos de estímulo proposto pelo governo, que prometia alavancar as empresas e suas produções, as ideias de industrialização seguiam não vendo com bons olhos a produção do gênero documental e a de curtas-metragens.

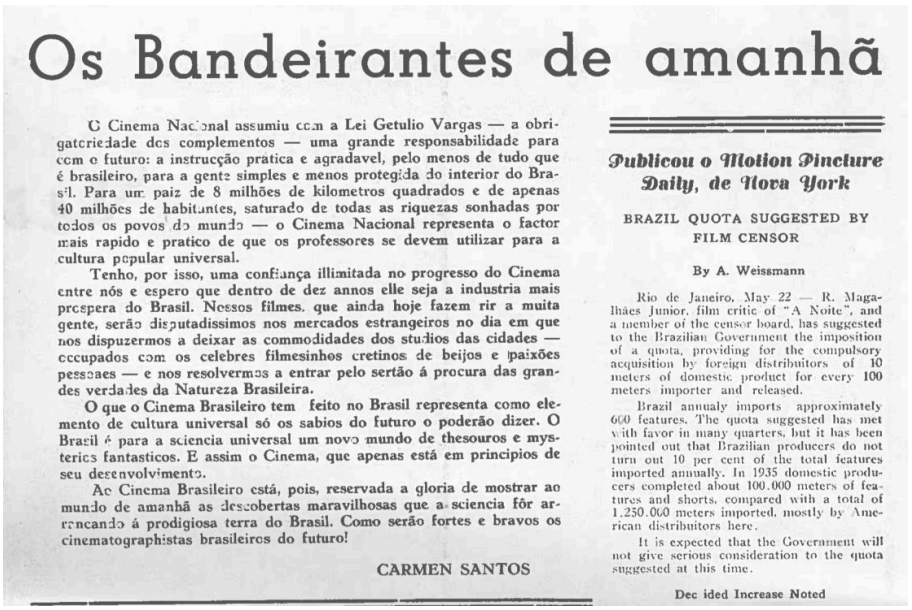
Carmen, ao procurar trazer uma diversidade na produção de sua empresa, também produziu complementos estimulada pelo Decreto e pela garantia de espaço nos programas de cinema. A maioria eram filmes com teor educativo, onde ela também buscou garantir um alto nível. No entanto, ela praticamente não falou sobre essa produção, que foi bem irregular ao longo dos anos de existência da Brasil Vita Filme, com muitas obras realizadas nos primeiros anos, entre 1934 e 1936, e depois algumas produções mais espalhadas nos anos seguintes. O fato é que ela organizou sua empresa para produzir filmes de longa-metragem de ficção, oferecendo as melhores condições para que eles tivessem a qualidade necessária, pois era assim que ela acreditava que iria contribuir com os avanços do cinema nacional. Esse era o tipo de filme que a maioria dos agentes acreditava que iria permitir a industrialização e Carmen endossava em seu discurso e em sua prática.

Seguindo em suas reflexões, Autran (2013) traz discussões em torno da audiência para o cinema nacional. O pensamento industrial brasileiro, ao longo das décadas, discutiu muitas maneiras de conquistar o mercado interno e cair nas graças do público. O assunto sempre andou lado a lado com as referidas questões da qualidade e da definição de um cinema nacional, sendo perpassado pela questão técnica, se teríamos ou não que investir mais em infraestrutura para a produção; e na questão dos temas, discutindo de que modo nossas histórias deveriam criar vínculos, identificações com nossos costumes. O pesquisador mostra que esse debate esbarrava em valores morais e critérios de classe, sendo difícil a definição por não refletir a fundo sobre a diferenciação do povo e dos espectadores e todo seu espectro de possibilidades. Era uma discussão sem nenhum embasamento concreto, algum tipo de pesquisa que fosse realizada. Assim, ao longo dos anos o pensamento industrial não foi capaz de compreender e definir o público do país e o que ele esperava dos seus filmes.

A compreensão da plateia brasileira e seus gostos esbarrava não só no tipo de produção a ser realizada, mas, consequentemente, nas questões em torno das medidas de incentivo e de proteção por parte do governo para mediar a dinâmica da circulação da produção. Havia debates em torno do tipo de filme que deveria ou não receber benefícios do governo e, bem mais intensamente, também surgiram muitos argumentos que ponderavam os limites dessa intervenção na distribuição e exibição, na tentativa de controlar o mercado e abrir espaço para a produção nacional. As pessoas contrárias argumentavam que a plateia não estava interessado no cinema nacional e que o governo deveria deixar o mercado funcionar sob a demanda dos espectadores. Muitas vezes, a argumentação se respaldava nos méritos que distanciavam as produções brasileiras das estrangeiras, sem levar em consideração toda a influência muito bem operada por Hollywood.

Abaixo, um ótimo exemplo de dois textos publicados lado a lado em *Cine Magazine*[27] demonstram esse cruzamento de temas e a complexidade de se ter definições desse debate. Em um deles, Carmen Santos mostra todo seu idealismo, a crença na industrialização, nos critérios de qualidade, na circulação dos filmes pelo país. Ao lado, uma nota reproduzida da revista *Motion Picture Daily* apontando a deficiência da nossa produção e sua contrariedade à cota que se impunha e, antecipadamente, se manifestando contrária às demais regulações que os ameaçavam.

Figura 5 - Carmen Santos e seu idealismo X o ataque estrangeiro à produção brasileira.



Os Bandeirantes de amanhã

O Cinema Nacional assumiu com a Lei Getulio Vargas — a obrigatoriedade dos complementos — uma grande responsabilidade para com o futuro: a instrucção pratica e agradavel, pelo menos de tudo que é brasileiro, para a gente simples e menos protegida do interior do Brasil. Para um paiz de 8 milhões de kilometros quadrados e de apenas 40 milhões de habitantes, saturado de todas as riquezas sonhadas por todos os povos do mundo — o Cinema Nacional representa o factor mais rapido e pratico de que os professores se devem utilizar para a cultura popular universal.

Tenho, por isso, uma confiança illimitada no progresso do Cinema entre nós e espero que dentro de dez annos elle seja a industria mais prospera do Brasil. Nossos filmes, que ainda hoje fazem rir a muita gente, serão disputadissimos nos mercados estrangeiros no dia em que nos dispuzermos a deixar as commodidades dos studios das cidades — occupados com os celebres filmesinhos cretinos de beijos e paixões pessoaes — e nos resolvermos a entrar pelo sertão á procura das grandes verdades da Natureza Brasileira.

O que o Cinema Brasileiro tem feito no Brasil representa como elemento de cultura universal só os sabios do futuro o poderão dizer. O Brasil é para a sciencia universal um novo mundo de thesouros e mysterios fantasticos. E assim o Cinema, que apenas está em principios de seu desenvolvimento.

Ao Cinema Brasileiro está, pois, reservada a gloria de mostrar ao mundo de amanhã as descobertas maravilhosas que a sciencia fôr arrancando á prodigiosa terra do Brasil. Como serão fortes e bravos os cinematographistas brasileiros do futuro!

CARMEN SANTOS

Publicou o Motion Pincture Daily, de Nova York

BRAZIL QUOTA SUGGESTED BY FILM CENSOR

By A. Weissmann

Rio de Janeiro, May 22 — R. Magalhães Junior, film critic of "A Noite", and a member of the censor board, has suggested to the Brazilian Government the imposition of a quota, providing for the compulsory acquisition by foreign distributors of 10 meters of domestic product for every 100 meters importer and released.

Brazil annualy imports approximately 600 features. The quota suggested has met with favor in many quarters, but it has been pointed out that Brazilian producers do not turn out 10 per cent of the total features imported annually. In 1935 domestic producers completed about 100.000 meters of features and shorts, compared with a total of 1.250.000 meters imported, mostly by American distributors here.

It is expected that the Government will not give serious consideration to the quota suggested at this time.

Dec ided Increase Noted

Fonte: Acervo Ana Pessoa, sem referência.

[27] Recorte pertencente ao acervo Ana Pessoa, sem data.

1.3 Cinema como propaganda e o cinema educativo

> O Brasil pode produzir seus filmes educativos. É questão dos homens de ciência se combinarem aos técnicos da cinematografia. O Cinema é o livro do futuro. Ganha-se mais vendo um filme do que lendo uma biblioteca[28].

A importância do cinema como instrumento de propaganda da nação é um ponto presente nessas primeiras décadas e que ganha muita atenção nos anos 1930, com o governo populista. A propaganda poderia ser útil tanto internamente, por meio da educação e da criação de um sentimento de pertencimento na população, quanto externamente, elevando a imagem do país no exterior, divulgando suas belezas, cultura e seus produtos. Alguns filmes até chegaram a ser exibidos fora do país, num esforço publicitário, mas organizado em situações muito pontuais. É o caso dos filmes exibidos por Humberto Mauro quando esteve no Festival de Veneza, em 1938, com *Céu do Brasil I* (1936) e *Victória Régia* (1937), produzidos pelo INCE (Schvarzman, 2004), e de *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), produção da Brasil Vita Filme, exibido em eventos promovidos pela embaixatriz da França, Sra. Louis Hermite, na embaixada do Brasil em Paris e em Londres.

Figura 6 - Divulgação do filme.



Uma iniciativa sympathica da embaixatriz Hermite

Divulgando as bellezas do Brasil no estrangeiro, através da cinematographia

Fonte: *A Noite*, 11 mar. 1935, p. 9.

O que Autran (2013) pondera ao longo de sua análise sobre a crença na possibilidade de nossos produtos encontrarem espaço fora do país é que não havia nenhuma preocupação com uma análise econômica de um potencial mercado de exportação ou a discussão de

[28] SANTOS, 1932, p. 8-9;32.

alguma estratégia efetiva para avançar nessa ideia, o que tornava esse um discurso muitas vezes bastante vago. A nossa realidade era mesmo de um grande importador de filmes estrangeiros, principalmente de Hollywood, além dos insumos e maquinaria.

Por sua vez, a propaganda interna funcionou muito melhor com uma política ideológica de difusão cultural efetivamente colocada em prática pelo governo, que convocou intelectuais e artistas a colaborarem. Apesar de uma certa união ideológica, esse debate contrapunha o formato incentivado pelo Estado, os chamados complementos, e os filmes que os agentes idealizavam: os longas-metragens de ficção, com valores artísticos e caráter patriótico.

Tendo como referência Hollywood e encantados com as narrativas que giravam em torno da modernidade, o que muitos desses realizadores vislumbravam eram longas-metragens de enredo que demonstrassem tramas urbanas, com elementos e conflitos burgueses, em cenários similares aos produzidos pelos grandes estúdios. Nos primeiros anos da discussão em prol do cinema brasileiro, centrada especialmente nas revistas, é possível perceber que o desejo majoritário era que o país produzisse obras que se aproximassem da produção estadunidense, com o intuito de demonstrar um país moderno e em desenvolvimento. Ainda que apoiassem que nossas obras tivessem um "diferencial brasileiro", que poderia ser, entre outros, temas, linguagem e artistas, o que permitiria uma boa imagem externa ao mesmo tempo que criaria uma conexão com o mercado interno.

Porém, incentivava-se outros tipos de produções que não seguiam fielmente essa cartilha e eram alvos de acaloradas discussões. O conflito girava em torno de alguns filmes, principalmente os chamados naturais, que mostravam o cotidiano de povos indígenas, afrodescendentes, as periferias das cidades grandes, as favelas do Rio de Janeiro, e até mesmo a rica fauna e flora do país. Todos esses assuntos poderiam indicar o nosso subdesenvolvimento, atraso, dificuldades e desigualdades. Existe nesse pensamento em torno da industrialização cinematográfica a preocupação com as imagens "negativas" poderiam demonstrar, já que, nas ideias de divulgação da cultura brasileira, existiam muitos senões e contradições. O debate em torno dos temas dos filmes era intenso. Essa questão retoma o principal tema abordado pela *Cinearte*, que é a definição do cinema brasileiro e os critérios de qualidade que o guiavam.

Contudo, do outro lado do debate, havia quem defendesse que tais temas despertavam a curiosidade estrangeira, mostravam nossas belezas naturais e uma cultura "autêntica" (muitas vezes apelando para a questão do exotismo). Carmen produziu uma das obras mais emblemáticas dessa discussão nos anos 1930, *Favela dos meus amores* (1935),

que trouxe para a trama esse diferencial brasileiro, com artistas respeitados do teatro e da rádio, ótimo repertório musical e uma trama aburguesada, mas a produção ultrapassou um certo limite que desagradou muitos. A trama subiu o morro e mostrou imagens quase documentais do lugar, abordando sua gente, seus costumes, suas músicas e seu carnaval, o que dividiu opiniões entre elogios pela originalidade do enredo e pela qualidade técnica, e ataques a cenas em que a câmera capta imagens da Favela, de um Brasil que deveria ser ocultado.

Autran (2013) aponta a cegueira de muitos desses pensadores, que não viam que os filmes de cavação, os filmes naturais, eram a realidade da produção brasileira, a base econômica que mais movimentava nossa cadeia e formava nossos técnicos, e desconsideravam, assim, a importância que essas realizações tinham, bem mais próxima do nosso cotidiano. O debate se amadurece e se intensifica nos anos 1930, durante o governo Vargas, cujas discussões em torno das ideias de nação, propaganda, e patriotismo são ampliadas. Nesse momento, fala-se muito em autenticidade, em fuga das influências externas, e em produzir sobre temas nacionais, que sejam símbolos de resistência cultural. Apesar disso, não se perde a ligação com Hollywood enquanto exemplo inspirador, principalmente no que diz respeito à linguagem.

Em outro ponto da discussão, havia aqueles que defendiam um viés mais autoritário, que compreendiam a criação da indústria nacional como prerrogativa exclusiva do Estado, inspirando-se em alguma medida no que ocorria na Itália fascista e na Alemanha nazista, e propunham a expansão da atuação governamental para muito além da questão protecionista e fomentadora. Discutia-se, também, de que modo isso seria operacionalizado.

Conforme expusemos acima, no Estado Novo, o governo se limitou a produzir cinejornais e documentários, mas, para alguns intelectuais, precisava de realizações maiores, dentro de uma escala industrial, o que, em certa medida, se relacionava com as ideias presentes na campanha da *Cinearte* (*Ibid.*), de investimento em longas-metragens. A realização coube a empresas particulares, apoiadoras dessas ideias, que se lançaram em projetos que faziam uma mediação dos ideais educativos e patrióticos com a linguagem de Hollywood. Carmen foi uma grande entusiasta dessa ideia:

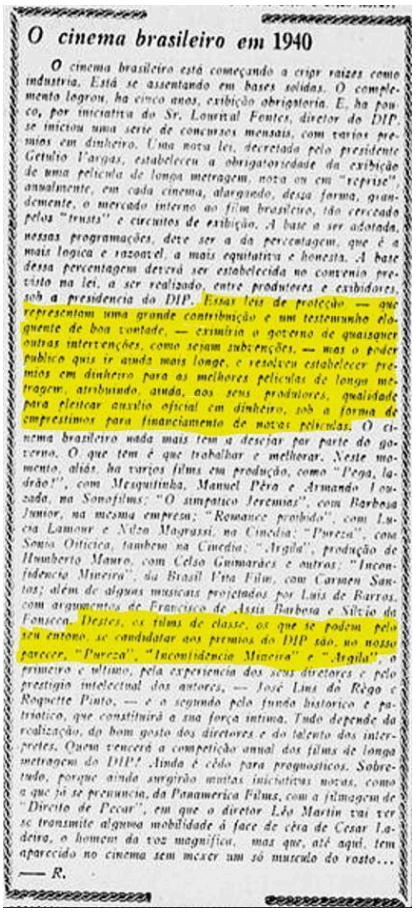
> Com o advento do Cinema falado abriu-se uma nova fase de empreendimentos, que muito irão contribuir para a divulgação das nossas artes, das nossas letras, das nossas tradições, das nossas glórias. Tudo com a alta finalidade de educação popular[29]”

[29] SANTOS, 1932, p. 8-9;32.

As questões que acabamos de elencar chegaram a ser colocadas em prática em algumas produções do período, realizadas por empresas como a Cinédia, a Raul Roulien e a Brasil Vita Filmes. Podemos trazer como exemplo os projetos de *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos, e *Argila*, de Humberto Mauro. Apesar de não terem obtido nenhum auxílio governamental, embora muitos na imprensa cobrassem o governo para que o fizesse, a produtora anunciou os projetos atrelados aos ideias em voga no momento: de unidade nacional, integração, patriotismo e valorização da história da nação. Os projetos da Brasil Vita Filme eram bem vistos entre a maioria dos agentes:

> Essas leis de proteção - que representam uma grande contribuição é um testemunho eloquente da boa vontade, - eximiria o governo de quaisquer outras intervenções, como sejam subvenções - mas o poder público quis ir ainda mais longe, e resolveu estabelecer prêmios em dinheiro para as melhores películas de longa metragem, atribuindo, ainda, aos seus produtores, qualidade para pleitear auxílio oficial em dinheiro, sob a forma de empréstimos para financiamento de novas películas (...) Destes, os filmes de classe, os que podem pelo seu enredo (?) se candidatar aos prêmios do DIP são, no nosso parecer, "Pureza", "Inconfidência Mineira" e "Argila".

Figura 7 - Notícia sobre a situação do cinema brasileiro em 1940.



O cinema brasileiro em 1940

O cinema brasileiro está começando a criar raizes como industria. Está se assentando em bases solidas. O complemento legrou, ha cinco anos, exhibição obrigatoria. E, ha pouco, por iniciativa do Sr. Lourival Fontes, diretor do DIP, se iniciou uma serie de concursos mensais, com varios premios em dinheiro. Uma nova lei, decretada pelo presidente Getulio Vargas, estabeleceu a obrigatoriedade da exhibição de uma pelicula de longa metragem, nova ou em "reprise", annualmente, em cada cinema, alargando, dessa forma, grandemente, o mercado interno ao film brasileiro, tão cerceado pelos "trusts" e circuitos de exhibição. A base a ser adotada, nessas programações, deve ser a da percentagem, que é a mais logica e razoavel, a mais equitativa e honesta. A base dessa percentagem deverá ser estabelecida no convenio previsto na lei, a ser realizado, entre produtores e exhibidores, sob a presidencia do DIP. Essas leis de proteção — que representam uma grande contribuição e um testemunho eloquente de boa vontade, — eximiria o governo de quaisquer outras intervenções, como sejam subvenções, — mas o poder publico quis ir ainda mais longe, e resolveu estabelecer premios em dinheiro para as melhores peliculas de longa metragem, atribuindo, ainda, aos seus produtores, qualidade para pleitear auxilio oficial em dinheiro, sob a forma de emprestimos para financiamento de novas peliculas. O cinema brasileiro nada mais tem a desejar por parte do governo. O que tem é que trabalhar e melhorar. Neste momento, aliás, ha varios films em producção, como "Pega, ladrão!", com Mesquitinha, Manuel Pêra e Armando Louzada, na Sonofilms; "O simpatico Jeremias", com Barbosa Junior, na mesma empresa; "Romance proibido", com Lucia Lamour e Nilza Magrassi, na Cinedia; "Pureza", com Sonia Oiticica, tambem na Cinedia; "Argila", producção de Humberto Mauro, com Celso Guimarães e outros; "Inconfidencia Mineira", da Brasil Vita Film, com Carmen Santos; além de alguns musicaes projetados por Luis de Barros, com argumentos de Francisco de Assis Barbosa e Silvio da Fonseca. Destes, os films de classe, os que se podem pelo seu entono, se candidatar aos premios do DIP são, no nosso parecer, "Pureza", "Inconfidencia Mineira" e "Argila", o primeiro e ultimo, pela experiencia dos seus diretores e pelo prestigio intelectual dos autores, — José Lins do Rêgo e Roquette Pinto, — e o segundo pelo fundo historico e patriotico, que constituirá a sua força intima. Tudo depende da realização, do bom gosto dos diretores e do talento dos interpretes. Quem vencerá a competição annual dos films de longa metragem do DIP? Ainda é cêdo para prognosticos. Sobretudo, porque ainda surgirão muitas iniciativas novas, como a que já se pressuncia, da Panamerica Films, com a filmagem de "Direito de Pecar", em que o diretor Léo Martin vai ver se transmite alguma mobilidade á face de cêra de Cesar Ladeira, o homem da voz magnifica, mas que, até aqui, tem aparecido no cinema sem mexer um só musculo do rosto...

— R.

Fonte: *A Noite*, 31 jan. 1940, p. 5.

Ao anunciar o maior da sua carreira, Carmen prometia à imprensa um filme verdadeiro e patriótico:

> Carmen Santos apresentará a "Inconfidência Mineira" como uma lição magnífica e viva de história do Brasil, destinada a fazer com que brasileiros melhor conheçam e amem aqueles que se sacrificaram pela grandeza nacional, e com isso dará à sua obra um sentido educativo altíssimo, ensinando aos homens que aquilo que fica, de sua passagem pela vida, são apenas os seus sacrifícios pelas ideias nobres e pelo bem da coletividade[30].

Em paralelo à questão da propaganda, também havia a discussão e o projeto político em torno do cinema educativo. Quando, finalmente, o governo passou a se interessar pela linguagem, abriu diálogo e elaborou algumas ações que tomaram forma no primeiro decreto cinematográfico. Notou-se, conforme já apontamos, que a preocupação estatal estava muito mais interessada na questão ideológica, na propaganda e nas possibilidades de integração nacional e formação de um sentimento de pertencimento. Segundo Autran (2013), os educadores que estavam envolvidos nas discussões em torno da elaboração do decreto e nas medidas implementadas pelo governo não acreditavam nas "possibilidades educativas do cinema de entretenimento" (p. 124), diferentemente das ideias pregadas pelos agentes que orbitavam a revista *Cinearte* e a campanha em defesa do cinema brasileiro.

> O encaminhamento das questões cinematográficas única exclusivamente por intermédio do Ministério da Educação e Saúde, e não de algum outro que pudesse dar conta de questões econômicas, já é representativo da diretriz que dominava o governo de Getúlio Vargas (Autran, 2013, p. 119).

O pesquisador explica que, para esses educadores, era importante que as ações estatais em torno do cinema fossem realizadas por instituições formais e não por empresas privadas. Só assim se garantiriam produções comprometidas com o conhecimento, não com o entretenimento, ponto que dividia muitas opiniões entre os realizadores. A partir de ideias como essa, o Decreto de 1932 culminou no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), órgão criado em 1936. Assim, a verdadeira perspectiva do governo era de realizar ações de estímulo, orientação e produção do filme instrutivo, no formato do curta-metragem, do complemento de exibição obrigatória (*Ibid.*). O INCE não tinha a prerrogativa de realizar longas-metragens, grandes produções, limitando-se à produção de obras educativas e sua distribuição em escolas e instituições. Diferentemente do que foi feito na Alemanha e na Itália, o governo não agiu efetivamente para incentivar a industrialização, permitindo que o produto estrangeiro seguisse ocupando o mercado nacional, o que decepcionou os agentes.

[30] CARMEN Santos e a Inconfidência Mineira, *Cinearte*, Rio de Janeiro, 1º ago. 1938, p. 11

Arthur Autran (2013) faz uma análise comparativa da política legislativa para o cinema e para o rádio, ambos de interesse estatal no que se referia à educação e à propaganda. Os empresários, desde o início, assumiram o interesse de explorar o rádio economicamente e conseguiram espaço para isso junto ao Estado, além de a linguagem ter sido mais bem construída enquanto instrumento de propaganda, sem perder de vista o entretenimento.

Já no cinema, uma parte importante dos empresários seguia condenando a atividade realizada por encomenda, com fins comerciais, e procurava emplacar ideias de industrialização e colaboração ideológica através dos longas-metragens ficcionais, aos moldes hollywoodianos, enquanto o Governo seguia com outros interesses. Tudo isso se mostrou bastante incoerente e inviável em termos práticos, o que embaralhou a discussão e atravancou o andamento econômico da cinematografia nacional.

Até onde sabemos, a Brasil Vita Filme não fez nenhum filme de "encomenda" em sentido estrito do termo. Contudo, seus documentários em curta-metragem e cinejornais podem, de alguma maneira, ser pensados dessa forma: como uma estratégia para movimentar a empresa tecnicamente e economicamente, além do apoio mais óbvio às ideias do cinema educacional. Essa prática existiu e se desenvolveu em muitas companhias, mas prevalecia a ideia de que empresas privadas deveriam enfrentar o mercado e realizar filmes de enredo de longa-metragem que abordassem a integração nacional, os valores históricos e culturais da nação. O intenso desequilíbrio nas contas da Brasil Vita Filme provocado pelo foco em *Inconfidência Mineira*, a enorme quantidade de recursos investida e a demora para concluir e lançar a obra (o que diminuía cada vez mais a já de início inexistente possibilidade de recuperação do que fora gasto), também está atrelado à drástica redução de diversidade de produção do estúdio, que passou anos paralisado na tentativa de realizar uma única obra.

1.4 A ausência de investimentos, a infraestrutura precária e as dificuldades técnicas

> O estúdio que Carmen Santos está acabando de construir para a sua Brasil Vita Filme, na Tijuca, é, realmente, um estúdio completo, o primeiro do Brasil, que rivaliza com os mais completos de Hollywood, embora não seja, como é natural, tão amplo como os das companhias americanas.[31]

[31] NA SUA FASE final, a construção do estúdio de Carmen Santos. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1937, p. 5.

A contradição evidente da frase que anuncia as obras do tão sonhado estúdio de Carmen Santos evidencia a dificuldade do pensamento industrial brasileiro em compreender sua capacidade de organização, produção e investimento. Assunto muito conectado à questão da qualidade, a ausência de investimento financeiro nas produções e na infraestrutura, bem como a falta de estúdios e laboratórios adequados, parque de iluminação, maquinaria etc., aparece recorrentemente tanto nos textos das revistas quanto nas primeiras análises historiográficas. Tratava-se de apontamentos considerados necessários para dar início a um novo momento do cinema no Brasil. Certamente, esse é um dos temas que mais influenciou a leitura do trabalho de Carmen Santos, já que, desde cedo, ela tinha intenções empresariais e atuou como financiadora de diversos projetos dos quais participou, assegurada por Antonio Seabra[32].

O pensamento mais comum nas primeiras décadas do cinema brasileiro colocava o empresário na posição de financiador, um capitalista que investia em equipamentos e em toda a infraestrutura necessária para a realização de um filme, mas que deveria preservar a liberdade criativa do diretor, a quem caberiam as decisões estéticas, atribuindo a essa função o peso da autoria (Autran, 2013). Trata-se de mais uma contradição desse pensamento, pois os produtores de Hollywood controlavam suas produções e seus investimentos. Carmen sempre aderiu a uma mistura de papéis e nunca aceitou a posição de financiadora neutra, postura que muitos desejavam que ela ocupasse, isentando-se das escolhas criativas e aguardando apenas algum retorno financeiro ou reconhecimento social. Ao contrário, agia com uma postura de produtora nos moldes da indústria hegemônica e interferia nas escolhas fílmicas em suas diversas etapas. Não há dúvidas de que esse entendimento, que separava questões financeiras das criativas, contribuiu para as críticas que recebeu ao longo de sua trajetória, muitas vezes diminuindo a importância do seu trabalho. Também favoreceu o estereótipo de figura "difícil", "intrometida", "uma inexperiente que queria mandar", na medida em que não permanecia no "seu lugar".

Enquanto produtora e financiadora, Carmen não era lida como autora dos filmes que realizou, embora as pesquisas demonstrem a presença de seu trabalho técnico nas produções, proporcionando soluções para melhorias das condições de filmagem e investindo em cenários e figurinos, buscando sempre pesquisar e oferecer as melhores condições para

[32] Sabemos muito pouco a respeito da forma como ocorriam essas transferências financeiras, as escolhas de obras fílmicas a serem apoiadas e até que ponto Seabra interferia em questões ligadas à autoria, temas, equipe técnica etc. O que para nós é dado é que interferiu em várias escolhas, principalmente relativas aos primeiros filmes de Carmen (Pessoa, 2002; Cabrera; 2020).

seus filmes (Cabrera, 2020). Em praticamente todas as suas produções, mantinha esse compromisso.

Arthur Autran (2013) identifica, nos textos em que analisa a questão da industrialização cinematográfica no Brasil, os apontamentos dos agentes sobre a falta de investidores e de capital para dar início a um novo momento no cinema do país. Essa era uma questão essencial e muitos acreditavam que esse investimento deveria vir do exterior; outros já conseguiam reconhecer esse perfil dentro do Brasil e, de fato, alguns empresários começaram a despontar. É na década de 1930, com o Governo Provisório, que se observa algum sinal de estímulo governamental indireto para o surgimento de empresas que, crentes de que o cenário futuro seria cada vez mais favorável, passaram a investir em cinema e em filmes de longa-metragem. As iniciativas empresariais eram acompanhadas com enorme entusiasmo pelas revistas especializadas. Logo após o Decreto de 1932, Carmen demonstrava sua animação, que refletia a de outros empresários:

> Estamos adquirindo aparelhamentos moderníssimos e as nossas películas serão confeccionadas debaixo dos mais recentes preceitos da técnica americana e europeia. Estou certa de que, em muito em breve, a nossa indústria cinematográfica rivalizará com as que melhor o sejam[33].

O estímulo governamental aos investidores em empresas e estúdios também era tema recorrente, apesar de, na maioria das vezes, a reivindicação das ações estatais se concentrar, como já pontuado, nas obras e não nas empresas. Além disso, conforme mencionado, esse estímulo nunca se concretizou efetivamente, limitando-se a algumas medidas que animaram certos empresários, mas que não avançaram nas demandas nem alcançaram efetividade.

Um aspecto muito interessante do estudo de Autran (2013) é o mapeamento da legislação sobre o filme virgem, presente na campanha da Cinearte. A película, material fundamental para os produtores, nunca chegou a ser fabricada no Brasil: sempre foi importada. Trata-se de uma questão pontual, direta e prática. Os agentes finalmente apontavam uma ação concreta, chegando até mesmo a apresentar um estudo econômico (*Ibid.*), em vez de discutir temas difíceis de delimitar, como definir o que seria cinema brasileiro e estabelecer critérios de qualidade. O fato é que o país dependia totalmente do insumo estrangeiro, e a necessidade de obtê-lo para produzir tornava o tema constantemente presente no debate sobre a industrialização.

---

[33] PROTEGENDO a cinematografia nacional, 1934, p. 3

O assunto da isenção na taxa de importação do filme frequentemente aparecia nesse pensamento industrial cinematográfico, mas, nos primeiros anos, não chegou a ser bem desenvolvido, embora fosse uma das demandas mais claras e concretas desse debate. Acreditava-se que a diminuição da taxa sobre o negativo e a redução dos impostos para os laboratórios nacionais proporcionariam melhores condições de trabalho, tanto para o produto nacional quanto para a oferta de serviços mais acessíveis na copiagem de filmes estrangeiros no Brasil, embora nossos laboratórios tivessem capacidade técnica bastante limitada.

O governo não demonstrou interesse em modificar a taxação do filme virgem nesses primeiros anos, ainda que se evidenciasse que o impacto dessa isenção não seria grande para o Estado e que fosse sugerida uma substituição na forma de arrecadação. Essa situação se modifica com o Decreto de 1932, quando a pauta da taxação da película foi finalmente acolhida, com redução tanto para o filme impresso quanto para o filme virgem, sendo mais significativa neste último caso. Segundo Autran (2013), esse tema era discutido desde cedo por nomes como Pedro Lima, Adhemar Gonzaga e Luiz de Barros, que sugeriam ações para aumentar a procura das grandes distribuidoras pelos laboratórios nacionais, buscando caminhos para movimentar a economia do cinema no Brasil.

A obtenção de material sensível não estava totalmente resolvida com o decreto e permaneceu como questão por anos. Quando Sheila Schvarzman (2004) aponta o acesso a filme virgem entre as vantagens das parcerias que Carmen Santos realizava com Humberto Mauro e o Instituto Nacional do Cinema Educativo, sinaliza a persistência das dificuldades de importação, especialmente durante o período da 2ª Guerra Mundial.

Em meio a essa discussão sobre taxação e importações, os laboratórios lidavam com a dificuldade de manter e aperfeiçoar suas atividades devido à dependência dos insumos, pois os problemas iam para além do filme virgem. No período do cinema silencioso, esses laboratórios funcionavam de maneira quase artesanal, mas, com os avanços tecnológicos, como a chegada do som, a atividade tornou-se mais difícil, e os métodos artesanais passaram a causar preocupação no processo de industrialização. Eram necessários mais investimentos técnicos, principalmente para buscar alguma equiparação com a qualidade dos produtos estrangeiros. Tratava-se de mais um exemplo da dependência de materiais produzidos fora e da dificuldade em encontrar mecanismos para melhorar essa situação, em diálogo com o desenvolvimento cinematográfico que tanto se buscava.

No projeto da Brasil Vita Filme havia um laboratório que, em tese, seria adequado para uma empresa, mas as condições eram ruins, apesar dos grandes investimentos em

infraestrutura feitos por Carmen Santos (Heffner e Ramos, 1988). Não era incomum que filmes brasileiros recebessem críticas por problemas de revelação e copiagem. Diante dessas condições, Carmen, Humberto Mauro, Celestino Silveira e outros defendiam a construção de um laboratório único, bem estruturado, construído e coordenado pelo governo, essencial para a melhoria da qualidade das cópias e seu barateamento, o que também traria impactos para a circulação de filmes no país.

Outra ideia recorrente entre os agentes era a construção de estúdios, espaços que fossem adequados para filmar com maior controle e que melhorassem a iluminação, os cenários, a profundidade e a acústica. Defendia-se o investimento em estruturas mais industriais, com departamentos adequados à divisão do trabalho de uma empresa cinematográfica padrão, caminhando para o que se considerava uma profissionalização da atividade, sendo Hollywood o grande exemplo de sucesso a ser seguido. Acrescentava-se, também, a necessidade de criar condições para uma linha contínua de produção, com a possibilidade de vários projetos serem realizados simultaneamente.

> O estúdio, dentre outras funções, propiciava facilidades técnicas para a consecução do estilo clássico em menor tempo e com maior economia de gastos. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima entendiam como única opção estética válida o que hoje conhecemos por estilo clássico de Hollywood. Partindo desta concepção, eles tinham clareza que boa parte das deficiências dos filmes brasileiros decorria da falta de estúdios, pois os realizadores ou adaptavam suas histórias de forma que seus ambientes fossem externos - limitando muito os tipos de situações desenvolvidas na narrativa ou realizando-as de maneira inverossímil - ou utilizavam locações internas - bastante inconvenientes, pois as câmeras, as películas e o equipamento de luz da época não facilitavam tal tipo de filmagem (Autran, 2013, p. 213-214).

Os textos nas revistas celebravam a abertura das empresas que permitiam melhores condições de filmagem, sempre as relacionando com os filmes que estavam sendo feitos e detalhando o espaço físico onde ocorria a produção. Muito se falava em um modelo mais fabril, mais industrial, como necessário para o desenvolvimento. A própria *Cinearte* defendeu diversas vezes a necessidade de o Brasil ter um estúdio no sentido mais amplo e completo. A primeira iniciativa, em 1930, partiu do próprio Adhemar Gonzaga, que reuniu as condições para a empreitada que, inicialmente, iria se chamar Cinearte Estúdios, tendo posteriormente modificado o nome para Cinédia. Outros exemplos desse formato de infraestrutura de estúdio são a Cia. Americana, a Brasil Vita Filmes e, anos depois, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz.

Para *A Cena Muda*, Carmen Santos declarou: “Já é tempo de se fazer obra construtiva sem olhar despesas, considerando preliminarmente o desenvolvimento de uma

arte[34]". Seu sonho de ter um estúdio vinha de muitos anos antes, mas somente com os primeiros acenos governamentais ela reuniu condições para o empreendimento:

> Construir um estúdio segundo todas as exigências da mais adiantada técnica cinematográfica era um velho sonho de Carmen Santos. Mas os sonhos, para que se realizem, necessitam, como todas as outras coisas, de condições materiais que justifiquem primeiro a sua realização. Tudo começa pelo princípio e o cinema brasileiro não poderia, logicamente, principiar por construir estúdios perfeitos … Antes disso tinha ele de se firmar como cinema com características próprias, conquistar a confiança do povo, despertar o seu entusiasmo pelos filmes brasileiros, para depois, então, assim alicerçado, tentar vencer essa batalha final que é a construção de um estúdio-modelo[35]…

A Cena Muda reconhecia seu esforço de construção a despeito dos custos:

> A perfeição material da Inconfidência será garantida pelo estúdio da Brasil Vita Filme, recentemente concluído, o mais completo da América do Sul pelo seu pleno de conjunto, em acordo com as mais recentes exigências da técnica moderna, tanto no que se refere ao *stage* de filmagem como ao departamento de som e as máquinas de fotografia e gravação.

Figura 8 - Divulgação sobre a construção da produtora.



UM GRANDE STUDIO EM CONSTRUCÇÃO PARA O CINEMA BRASILEIRO

O Rio vae ter o primeiro studio para o film falado — Os Productores Independentes e a Brasil Vita Film — "A Inconfidencia Mineira" e "Mentira Carioca"

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 09 de abril de 1940, p.22.

No entanto, o que Autran (2013) aponta é que esse pensamento esbarrava em outras responsabilidades que ter uma empresa desse porte acarretava, como a manutenção de um caixa, as contratações de profissionais para a produção e suas obrigações legais. Essa estabilidade e equilíbrio eram muito difíceis de manter. Heffner e Ramos (1988) explicam que, por muito tempo, permaneceu nessas empresas uma lógica de ação entre amigos e de troca de favores, além da presença frequente de familiares. Acompanhando as atas da Brasil Vita Filme e as notícias na imprensa sobre as produções de Carmen Santos, era comum ela estar acompanhada de alguma das irmãs e/ou do pai, que trabalhavam ao seu lado,

[34] ROCHA, Walter. A hora do cinema nacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n.994, 09 de abril de 1940, p.22-23.
[35] UM GRANDE estúdio em construção para o cinema brasileiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 out. 1936, p. 5

mantendo uma lógica de informalidade muito comum entre as pequenas empresas nos anos 1910 e 1920. Além de sua família, Carmen também contava com o apoio de amigos próximos, entre eles Humberto Mauro e Edgar Brasil, que tiveram alguns momentos de estabilidade na empresa, mas, na maioria das vezes, embarcavam nos projetos movidos por um vínculo de companheirismo com Dona Carmen.

A lógica dos estúdios também colocava o controle do trabalho nas mãos dos produtores que, no caso brasileiro, quase sempre coincidiam com o empresário, o proprietário do estúdio e que, na maioria dos casos, controlavam as obras que seriam feitas, as contratações e os investimentos. A autoria e valorização da direção, citada algumas páginas atrás, ficava tensionada, já que, na lógica capitalista preponderante do modelo de estúdio, deveriam ser priorizadas a agilidade da produção, a economia, a eficiência e temas de maior aceitação pelo público (Autran, 2013). Ainda que, nos primeiros anos, houvesse ideias de um bem comum, o cinema brasileiro, intenções patrióticas e heroicas, ao final, era preciso ceder para não fechar.

Autran (2013) apresenta alguns exemplos de operacionalização desses estúdios no que diz respeito às escolhas do que seria produzido e de que modo. No caso da Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, ele explica que os proprietários já não tinham uma mentalidade tão forte de copiar o modelo hegemônico e passaram a observar o mercado existente para, a partir disso, desenvolver uma linha de produção própria. Tratava-se de uma mudança em relação aos primeiros estúdios do início dos anos 1930, como o de Carmen Santos, que tinham a referência a Hollywood muito forte e, buscava uma equiparação.

Com as primeiras dificuldades de entrada no mercado, esses estúdios foram obrigados a diversificar suas produções, inspirando-se no sucesso dos musicais e das rádios, além de um discurso governista de estímulo aos temas nacionais e populares e da legislação favorável ao curta-metragem. Era um afastamento temático, em grande medida indesejável, porém inevitável, de Hollywood. Assim, com o passar dos anos - e a Atlântida é apenas um exemplo disso -, o pensamento industrial deixou de dar tanta importância ao modelo dos grandes estúdios e começou a traçar um caminho mais autônomo, não sem embates, buscando filmes que mantivessem os estúdios movimentados. Após anos dedicados a um único projeto e inúmeras dificuldades e prejuízos, Carmen finalmente pareceu ceder, afastando-se de um estilo de produção de alto padrão e custo influenciado pelo modelo hegemônico. Em seus últimos anos como presidente da Brasil Vita Filme, ela realizou algumas produções mais ágeis e mais baratas, firmando parcerias com outros produtores, como ocorreu com *Inocência* (1949) e *O rei do samba* (1952).

Outro ponto crucial na questão dos investimentos dos estúdios era a possibilidade de ter um setor dedicado à publicidade, que construiria e divulgaria suas estrelas, projetos e novidades. De novo, o modelo hegemônico, que se destacava na divulgação das produções, dos bastidores e da vida "íntima" de atores e atrizes para "capturar" o interesse do público. Essa divulgação prévia, antes da obra pronta, exercia impacto nas etapas de distribuição e exibição, pois o filme já era conhecido antes mesmo de ser visto. Carmen talvez tenha sido a melhor pessoa do seu momento histórico a operar essa ferramenta, mesmo antes de fundar sua empresa. Se dependesse apenas do trabalho junto à mídia (Pessoa, 2002; Cabrera, 2020; Castro, 2021), a Brasil Vita Filme provavelmente nunca teria entrado no vermelho.

1.5 A questão da formação dos profissionais

> Acho que nós brasileiros ainda estamos muito atrasados na arte cinematográfica, sob o ponto de vista técnico, porque, do artístico, não é tanto, uma vez que possuímos valores reais que mais não fazem por falta de direção. Ressentimo-nos de diretores, de homens técnicos bem intencionados e dispostos a trabalhar com abnegação e desprendimento[36].

Uma das grandes preocupações de Carmen Santos, principalmente na fase em que constituía a Brasil Vita Filme, era a ausência de mão de obra qualificada, já que os poucos profissionais existentes eram muito disputados (Heffner e Ramos, 1988). Para que a indústria de cinema no Brasil pudesse florescer, era necessário formar técnicos especializados, algo que já era escasso no mercado, pessoas que dominassem funções específicas do setor e que fossem confiáveis, já que havia muitos casos de falsos profissionais, charlatões e trapaceiros. A própria Carmen foi enganada no início de sua carreira (Pessoa, 2002). O desejo de organização tinha, então, a dimensão de selecionar os profissionais e afastar os "aventureiros", "oportunistas", "desonestos", que "manchavam a imagem do cinema brasileiro" e também prejudicavam os "bem-intencionados". Um exemplo concreto dessa mentalidade é o desabafo de Carmen para Pedro Lima, em 1924, ao contar seus descaminhos na F.A.B.:

> Se eu fora um homem!... falou-nos ela com lágrimas aos olhos - eu não seria sempre ludibriada como tenho sido, e por certo já teria conseguido ver coroados os meus esforços! Infelizmente sou mulher, e, por maior infelicidade, quase que só tenho confiado em pessoas que não merecem confiança[37].

---

[36] CARMEN Santos faz força pelo desenvolvimento do cinema brasileiro. *A Manhã,* Rio de Janeiro, 6 set. 1935, p. 2.

[37] LIMA, Pedro. "Ouvindo estrelas… - Quem é Carmen Santos". *Selecta*, ano X, nº21, 24 de maio de 1924, apud PESSOA, 2022, p.50-51.

A formação de profissionais é um tema importante dentro do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, em um contexto de indústria cinematográfica ainda incipiente (Autran, 2013), e Carmen constantemente se mostrou atenta a isso. As primeiras opiniões em torno dessa temática defendiam que o aprendizado deveria ocorrer no dia a dia: fazendo, filmando, assistindo a filmes, observando e lendo. A própria Carmen chegou a afirmar: "Dizem que eu poderei vir a ser uma grande artista de cinema se estudar, se me aperfeiçoar…[38]". Acompanhando sua trajetória, veremos que ela realmente buscou colocar isso em prática e sempre perseguiu essa formação e melhoria em seu trabalho.

Outro ponto sempre destacado nesses discursos era o do altruísmo, do patriotismo, como se fazer filmes brasileiros fosse algo maior: "Para fazer filmes no Brasil é preciso força de vontade, heroísmo, energia, sacrifício[39]". O grupo em torno da *Cinearte* tinha esse posicionamento muito bem delineado e condenava fortemente as escolas técnicas de cinema, desacreditando as iniciativas que surgiam, acusando-as de inúteis e desonestas, interessadas apenas no lucro. A rejeição às escolas também tinha forte conotação xenofóbica, pois era prática comum entre os realizadores imigrantes de São Paulo, conforme explica Morettin (2013). A preocupação com a formação nunca deixou de estar presente nesses anos, e o embate estava justamente no modo como ela poderia ocorrer. Anos depois, jornalistas e historiadores apontariam essa ausência de profissionais adequados como um problema e identificariam a necessidade de o Estado auxiliar nessa formação.

Para trazer segurança para investidores e para o governo, supostamente era necessária uma "limpeza" dos elementos considerados de má índole e que não contribuíam para o projeto de desenvolvimento da cinematografia nacional. Em torno do "bem comum" e da consolidação da atividade cinematográfica no país, não eram bem-vistos aqueles que buscavam lucro a qualquer custo (Autran, 2013). Era preciso diferenciar os profissionais e as empresas "sérias", estruturadas e com "boas intenções". Muitas vezes afirmava-se que o Estado deveria criar mecanismos para beneficiar as empresas íntegras.

Com sua empresa consolidada, Carmen tomou para si a questão da formação de técnicos e assumiu um compromisso com isso. A despeito de sua proximidade com o grupo e as ideias da *Cinearte*, em seus planos constava um estúdio voltado exclusivamente para as atividades de uma escola técnica cinematográfica, como forma de contribuir para a formação de profissionais capacitados. Com a estimativa de crescimento da produção provocada pelos acenos governamentais aos empresários, o tema da formação dos técnicos

[38] CINEMA NOSSO, 1931.
[39] CARMEN Santos e o Cinema Brasileiro, 1932.

passou a preocupar, principalmente diante da complexificação da produção cinematográfica com o cinema sonoro e das exigências e controles técnicos cada vez mais elevados ditados pela indústria hegemônica. A empolgação de Carmen com a escola era grande, e ela chegou até mesmo a oferecer os lucros que supunha obter com o filme *Cidade-Mulher* para iniciá-la (Cabrera, 2020), mas reconhecia suas limitações e propunha algo maior:

> Penso que é indispensável, para o melhoramento do cinema brasileiro, a criação aqui de uma Escola Técnica Cinematográfica, de caráter experimental, e em condições de formar o mais rapidamente possível quadros técnicos ótimos para as nossas filmagens. Por que o governo não trata de fundá-la? Ele tem recursos para a fundação de uma Escola Técnica ampla e perfeita, de uma espécie de laboratório experimental moderníssimo, que forneça aos estúdios os elementos de que eles em breve vão necessitar. Para a Escola, o governo contrataria no estrangeiro um grande engenheiro de som, um grande mestre da fotografia e mesmo um diretor excepcional, e em contato com eles os técnicos brasileiros rapidamente assimilariam os seus conhecimentos e o seu estilo, adaptando-os depois às nossas necessidades e à nossa maneira de sentir as coisas.[40]

Dentro do tema da formação e do comando dos profissionais, o fato de Carmen Santos ser uma mulher em posição de liderança representava um grande senão, somado aos atritos e problemas decorrentes da dificuldade de a empresária conferir à empresa uma estrutura mais profissional, coerente com as relações trabalhistas e hierarquias necessárias para uma produção. Conforme já mencionado, persistia em muitas dessas empresas uma lógica de amizade e de troca de favores, além da visão altruísta de que todos trabalhavam por um "bem maior": a consolidação da indústria cinematográfica. A personalidade carismática de Carmen abria espaço para acolher muitos jovens que desejavam trabalhar no cinema, mas ela não conseguia oferecer boas condições de carreira. Havia aí uma contradição de difícil solução naquele momento: ter um quadro de funcionários era uma necessidade para qualquer empresa que quisesse aderir a um esquema industrial e vertical e, ao mesmo tempo, a maioria dos estúdios não tinha base econômica para manter um corpo fixo e completo de profissionais, quase sempre contratando técnicos por obra.

Outra preocupação muito presente no pensamento de Carmen sobre a formação de profissionais dizia respeito à criação e produção de histórias, argumentos, roteiros e adaptações que pudessem desenvolver boas tramas. A empresária endossava o discurso estatal e convidava artistas e intelectuais a contribuírem com a política cultural daqueles anos, incentivando escritores a estudar a linguagem e propor boas histórias. Para ela, narrativas bem construídas eram essenciais para o desenvolvimento do cinema brasileiro.

---

[40] PELA arte e pelo Brasil. *O Radical*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1936, p.5

> Não haverá bons filmes sem bons argumentos. O cinema nacional depende em linha reta dos intelectuais brasileiros. Precisamos de bonitos romances sinteticamente dialogados. Devem os novelistas patrícios, nossos "conteurs" e comediógrafos estudar a técnica cinematográfica e produzir argumentos expressivos[41].

Carmen e Humberto Mauro conseguiram convencer Henrique Pongetti - um fascista assumido e crítico ferrenho do cinema brasileiro - a escrever o argumento dos dois primeiros filmes da Brasil Vita. Além disso, Carmen estava sempre em busca de novas histórias, adquirindo direitos de livros de autores como Jorge Amado, Afonso de Carvalho e Raymundo Magalhães Jr., entre outros, para futuros projetos. Para ela, a formação de profissionais, além dos técnicos, também envolvia os "intelectuais", responsáveis por fornecer histórias com mensagens educativas, morais e patrióticas, que ao mesmo tempo agradassem ao público. O fazer cinematográfico exigia mão de obra técnica especializada, boas histórias e artistas completos: "arte e indústria a um tempo, o cinema vive dos técnicos que nele colaboram para aperfeiçoá-lo. Sem técnicos perfeitos, os artistas e os autores hão de fracassar sempre[42]".

1.6 Distribuição e a exibição obrigatória

> O que nós gostaríamos era de ver nosso filme amplamente distribuído até o mais abrupto sertão e ganhar nessa distribuição uma quota razoável e fixa que nos compensasse o esforço e o dinheiro empregados…[43]

Em praticamente todos os filmes que realizou, Carmen enfrentou problemas na distribuição e exibição. Ficou conhecida, no início de sua carreira, como uma estrela de "de revista", pois quase ninguém havia assistido aos seus filmes, sendo reconhecida sobretudo pela intensa publicidade que fazia de sua carreira (Pessoa, 2002). Entre suas produções, a única exceção foi *Favela dos Meus Amores* (1935), distribuído pela D.F.B., Distribuidora de Filmes Brasileiros[44], ainda em seu início, e que teve excelente circulação no Rio de Janeiro e em todo o país. Diante das persistentes dificuldades, ela mesma chegou a constituir um Departamento de Distribuição em sua empresa e até conversou com Humberto Mauro sobre abrir uma sala de cinema (Cabrera, 2020). Carmen não era exceção entre os demais

---

[41] UM CAMPO aberto às atividades dos intelectuais. *A Nação*, Rio de Janeiro, 28 set. 1935, p. 7
[42] DE QUE necessita o Cinema Brasileiro?, 1936.
[43] 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
[44] A D.F.B. foi criada a partir da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros pensada para escoar a produção das empresas nacionais associadas e acompanhar a obrigatoriedade imposta pelo Decreto 21.240/1932.

produtores, todos com inúmeras histórias de filmes que não tiveram espaço, foram prejudicados ou boicotados.

De todos os temas que procuramos desenvolver, a distribuição e exibição obrigatória é o mais espinhoso, por serem os dois setores da cadeia produtiva do cinema que primeiro se constituíram no país e, por isso, eram totalmente dominados pelos empresários estrangeiros (Butcher, 2024). Isso ocorreu antes mesmo do início da organização da campanha em prol do cinema brasileiro, nos anos 1920, que reuniu pensadores e realizadores em torno de pensar a produção. Os escritórios de representação das grandes empresas de Hollywood já operavam nas principais cidades desde os anos 1910, fazendo com que a distribuição e a exibição estivessem bem estruturadas no Brasil. Enquanto a distribuição ficou conectada ao capital estrangeiro, o setor de exibição era operado por empresários nacionais, mas muito atrelados a acordos com os escritórios estrangeiros de distribuição. Se a campanha realizada em torno da *Cinearte* buscava o caminho da industrialização, era necessário operar também nos campos da produção, distribuição e exibição, exatamente como Hollywood fazia.

Porém, enfrentar a questão da distribuição e exibição foi um dos grandes nós a serem compreendidos e desatados. Autran (2013) explica que esse foi um tema muito difícil de desenvolver no pensamento industrial brasileiro, por perpassar diversas contradições. Ao longo do estudo realizado pelo pesquisador, ele demonstra como o pensamento demorou a avançar na questão da exibição e distribuição e no reconhecimento de seu impacto direto sobre a produção.

Com o espaço já bem consolidado fora e dentro do país, as distribuidoras estrangeiras conseguiam operar com enorme facilidade, já que os filmes chegavam ao Brasil prontos, após terem feito carreira em seus países de origem e em outros, arrecadado dinheiro e alimentado o fluxo de produção. Também havia a questão da variedade de títulos com que esses escritórios trabalhavam, o que permitia montar programas e negociações que os favoreciam, além de enfrentarem pouquíssimas barreiras à importação (Butcher, 2024). A questão do volume de obras era recorrentemente considerada nas discussões, já que a produção do Brasil era pequena e muito oscilante.

Na transição para o sonoro, a questão da distribuição também foi colocada e interpretada pelos agentes. Acreditava-se que a barreira da língua afastaria o público das obras estrangeiras. Soma-se a isso a mudança do mercado, as restrições tecnológicas enfrentadas pelas salas exibidoras no Brasil e o custo elevado das reformas, pontos difíceis para os empresários do ramo. Eles precisariam se adequar para receber a produção sonora

norte-americana. Autran (2013) explica que esse momento contribuiu para o enfraquecimento das ideias e demandas relativas à regulação da distribuição, pois, por muito tempo, acreditou-se que o interesse do público reequilibraria o mercado e que finalmente teríamos espaço para a nossa industrialização, já que aumentaria a procura pelos produtos nacionais.

Assim que perceberam que essa rejeição não ocorreria, muitos começaram a defender a realização de filmes sonoros no país, somando-se à força do discurso nacionalista promovido pelo Governo, que impulsionou essa vontade de produzir. O sentimento era o de que o interesse por temáticas nacionais contribuiria para ampliar o espaço do cinema brasileiro. Ainda que tenhamos vivenciado bons públicos para alguns filmes nacionais, isso se limitou a casos excepcionais dentro da amplitude do mercado cinematográfico brasileiro, que seguiu inteiramente dominado pelo produto estrangeiro.

A necessidade de apoio ou intervenção estatal na industrialização cinematográfica se desdobrou no debate sobre as garantias de exibição mínima da produção nacional, assunto que é alvo de inúmeros debates até os dias atuais. Autran (2013) mostra que, ainda muito cedo, os agentes já defendiam regulamentar alguma obrigatoriedade de exibição para enfrentar a estrutura verticalizada imposta pelos estúdios, que não abria espaço para o produtor nacional.

No início da campanha da *Cinearte*, ainda pairava um sentimento de união em prol do bem comum, de bom senso e patriotismo. Acreditava-se que seria possível convencer os exibidores a abrir espaço para a produção nacional em crescimento, mas logo se percebeu que a inserção nesse espaço era muito difícil e complexa, mesmo com alguns jornalistas adotando uma postura bastante dura e de cobrança pública por meio da imprensa.

Apesar de haver um entendimento de que deveríamos reivindicar espaço para o filme nacional, muitos desses pensadores, como Adhemar Gonzaga, não concordavam com a imposição de restrições ao mercado de importação de filmes estrangeiros e à forma de operação das distribuidoras no país. Para eles, essas empresas contribuíam para o avanço da produção brasileira, eram uma referência técnica e estética, e muitas delas se interessavam por filmes nacionais, dispondo-se a trabalhar com eles. Defendiam que deveríamos ter uma postura mais amigável, demonstrando boa vontade para que se interessassem pelo nosso produto, e afastavam-se da ideia de criar regras para obrigar essas empresas estrangeiras a trabalhar com títulos brasileiros. Carmen era uma das que acreditavam nisso:

> Considero, pois, inábil e deselegante a nossa desconfiança e prevenção contra as empresas estrangeiras. O Cinema Nacional deve-se basear na amizade e na

> confraternização de todos os elementos para a elevação e engrandecimento do Brasil no estrangeiro, e ninguém nos pode ser mais útil que esses que combatemos irrefletidamente. Acho os preconceitos de raça já fora de moda. Nacionalizar demasiado o Brasil seria despovoá-lo e fazê-lo voltar à pré-história[45].

Mesmo com o pensamento ambíguo e ingênuo de alguns, principalmente nos primeiros anos, o sucesso dos filmes sonoros e os exemplos de políticas protecionistas de outros países, como a Itália fascista e a França, intensificaram a discussão a respeito de possíveis intervenções estatais. A associação dos agentes em organizações de classe provocou aproximações e articulações com representantes políticos, buscando soluções e melhorias para o produto brasileiro.

Como vimos, somente em 1932 esses agentes, por meio da A.C.P.B., conseguiram algum avanço concreto, inicialmente com a obrigatoriedade de um curta-metragem por programa de longa-metragem estrangeiro, exigência implementada somente em 1934. Autran (2013) explica que a Associação, em suas reivindicações, foi realista diante do cenário e pediu a obrigatoriedade dos curtas por acreditar que eles criariam uma base econômica para as empresas começarem a realizar produções maiores e mais ousadas. Nos primeiros anos da Brasil Vita Filme, Carmen organizou sua empresa para confeccionar alguns títulos educativos que se beneficiaram do novo decreto:

> Correspondendo ao meu ideal de tantos anos, vou iniciar também uma série de filmes educativos, dedicados às crianças do Brasil. Já tenho um pronto, realizado na Ilha da Marambaia, sobre a vida e os costumes de seus pescadores, e que servirá como complemento de *Onde a terra acaba*, prestes a figurar no cartaz[46].

Apesar de não ser o produto ideal do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, a implementação da exibição obrigatória dos complementos deixou os produtores animados, pois viam nisso uma oportunidade de fortalecimento. Teriam que produzir muito mais para abastecer os exibidores, a fim de que estes cumprissem suas obrigações. Nos dados retirados do relatório da A.C.P.B. (Carijó, 1937), nota-se que o entusiasmo não era de todo injustificado, embora muitas vezes, como percebemos na citação acima, ele tenha resvalado para a euforia.

Durante esses anos (de 1934 a 1936, período compreendido no relatório da associação), a A.C.P.B. também se organizou para distribuir os filmes e acompanhar a questão da obrigatoriedade, criando a D.F.B., departamento anexo à Associação, mas que, na sequência, foi formalizado como personalidade jurídica autônoma para que pudesse

---

[45] Trecho de discurso de Carmen Santos durante a realização de um jantar em homenagem a Conchita Montenegro e Raul Roulien. PELO CINEMA Nacional. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1936, p. 9.
[46] CARMEN Santos e o Cinema Brasileiro, 1932.

operar melhor em termos comerciais. Naquele momento, a intenção era conseguir uma boa circulação dos filmes no território nacional, fiscalizar a obrigatoriedade e a renda por meio de um grupo confiável, uma associação privada com representação diversa, ainda distante de cogitar uma ação estatal para regular a distribuição, dominada pelas empresas estrangeiras. A D.F.B. implantou algumas agências espalhadas pelo país, a fim de melhorar as relações comerciais e acompanhar o cumprimento da obrigatoriedade. Esta era constantemente desrespeitada, já que não se previu na legislação nenhuma forma de fiscalização, o que levava a Associação a solicitar novas audiências com o Chefe da Nação para tratar do assunto, tentando emplacar melhorias e outros pleitos.

Figura 9 - Anúncio da A.C.P.B.



Fonte: *Cinearte*, Rio de Janeiro, n.429, 15 de dezembro de 1936, p.21.

Aos poucos, foram percebendo que o Decreto de 1932 era insuficiente em suas diretrizes e que a obrigatoriedade dos curtas não bastava para alavancar as empresas e abrir as portas da tão desejada industrialização (Autran, 2013). Soma-se a isso o fato de que o próprio Estado passou a produzir filmes por meio do INCE e do Departamento de Imprensa e Propaganda, criando mais uma competição interna e reforçando que a preocupação governamental estava alinhada às questões ideológicas, e não às econômicas, conforme

explica Anita Simis (2008). Somente em 1942, dez anos após a primeira legislação, foi promulgado o primeiro decreto-lei que garantiu a tímida medida de exibição obrigatória de um filme nacional por ano, medida que também se mostrou insuficiente para proteger a produção nacional e que gerou forte reação dos exibidores, seguindo sem qualquer fiscalização de seu cumprimento (*Ibid.*).

Com uma legislação fraca e ineficiente, os filmes nacionais não conseguiam espaço para serem programados, muito menos logravam organizar uma circulação por outras regiões do país, ficando restritos a algumas capitais. Até mesmo iniciativas como a D.F.B., foram capturadas e desvirtuadas pelo jogo do mercado cinematográfico, acabando por beneficiar as empresas estrangeiras e os grandes circuitos exibidores que começaram a se constituir no país nos anos 1930, sendo o maior deles o do empresário Severiano Ribeiro. Presos a um sistema forte e muito bem arquitetado desde muito antes das primeiras tentativas de organização dos produtores, muitos recorriam novamente ao apoio do Governo, de maneira mais direta, com outras propostas que, se tivessem ocorrido, provavelmente também fracassariam. Em entrevistas, Carmen fez as seguintes propostas: "que a prefeitura fizesse construir grandes cinemas, destinados exclusivamente à exibição de filmes nacionais[47]".

> O governo poderia amparar um dos distribuidores existentes, ou criar uma distribuidora nacional. O essencial é que não (sic) pagássemos 5 ou 10% no máximo sobre o lucro e não 30 e 40% como acontece no momento. Note-se que não culpo os distribuidores. Mas é que, como não há cinema, o custo da distribuição recai sobre os raros filmes que aparecem, ao em vez de ser dividido por muitos … O amparo oficial corrigiria isso evidentemente. O filme nacional no momento, por melhor que seja, raramente rende o custo por que é fabricado[48].

Apesar de compreenderem minimamente a complexidade e a amplitude do jogo da distribuição e da exibição no país, as soluções apresentadas demonstram um certo receio de "colocar o dedo na ferida", chegando mesmo a defender as empresas estrangeiras, como vimos acima. Ofereciam soluções que quase não teriam impacto real, como a construção de salas de cinema pelo governo e a alteração da porcentagem da taxa de distribuição, ainda que esta realmente precisasse de regramento. Muitos produtores se sujeitavam a taxas abusivas para conseguir ter suas obras vistas. Essa situação só começou a ser modificada com o decreto de 1942, que fixou valores para o aluguel de filmes (Simis, 2008).

---

[47] O QUE é que há com o cinema brasileiro? Diário Trabalhista, 19 nov. 1947. Acervo Cinemateca Brasileira
[48] AS CONSTRUÇÕES da "Metro Goldwyn" nos bairros e nos estados, visando a morte dos nossos exibidores e produtores!!!, 1940.

Como produtora, Carmen Santos viveu essa insuficiência de proteção e a reação contrária de distribuidores e exibidores "na pele" algumas vezes, primeiramente com *Argila*, filme lançado na sequência do Decreto-lei nº 4.064, promulgado em 29 de janeiro de 1942. A obra foi alvo de boicotes explícitos: trechos eram cortados, rolos eram trocados e o volume da exibição, alterado. Outra produção vítima da reação de distribuidores e exibidores foi *Inconfidência Mineira*. Tendo finalizado o filme após muitos percalços, Carmen começou a realizar contatos para lançá-lo e buscou o melhor circuito para a obra. No entanto, passou a sofrer interferências na negociação por parte de Severiano Ribeiro, poderoso empresário da distribuição e exibição. Como ela não aceitou, foi punida e o acusou de boicotar a circulação da obra, fazendo, em um primeiro momento, com que o exibidor escolhido desistisse de fechar um acordo com ela. Depois, Severiano lançou um filme brasileiro com o mesmo perfil de *Inconfidência Mineira* para competir diretamente com a produção da Brasil Vita (Cabrera, 2020).

De maneira intermitente e muitas vezes contraditória, Carmen Santos esteve envolvida ativamente na formação de uma consciência cinematográfica nacional ao longo de, pelo menos, três décadas - 1920, 1930 e 1940 -, não apenas por suas ideias, mas, principalmente, por seu trabalho. Provavelmente foi uma das poucas mulheres a participar desse pensamento industrial cinematográfico brasileiro. Carmen, por todo o trabalho realizado junto à imprensa, tinha grande destaque, mas podemos apontar (embora não possamos desenvolver) outros nomes femininos nessa "consciência", tais como as jornalistas Zenaide Andréa e Ligia Salles - dois nomes que cruzamos ao longo da pesquisa - que escreviam sobre cinema e realizavam trabalhos como publicistas para algumas das principais empresas produtoras e distribuidoras (Freire, 2018). A negligência da história com o trabalho realizado por mulheres não significa que ele não tenha existido e, sem dúvida, não tenha tido sua importância.

Ainda que Carmen tenha tido grande presença no meio jornalístico e cinematográfico, a tarefa de levantar suas ideias e propostas através da imprensa não foi fácil. O recorte inicialmente estabelecido mostrou-se insuficiente, pequeno, e foi necessário expandi-lo. Há muito material sobre Carmen Santos em jornais e revistas, mas a maioria prefere abordar sua trajetória como atriz: uma mulher batalhadora, aguerrida, que veio de baixo e lutou pelo desenvolvimento do cinema brasileiro; ou prefere tratar de assuntos ligados ao feminino, hábitos, beleza, preferências. Proporcionalmente ao volume de material sobre ela, ou ao que encontramos em entrevistas com nomes como Humberto Mauro,

Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, Carmen expôs muito pouco seu pensamento sobre o cinema brasileiro. Mas, com persistência, é possível encontrá-lo.

Vimos que, mesmo diante de tantas dificuldades do cinema brasileiro, a começar pela dificuldade de consolidar ideias e propostas coesas, Carmen continuou insistindo em fazer um determinado tipo de filme, movida por uma visão idealista de produzir obras que contribuíssem para o país, para a formação da população e para sua própria formação. Conforme Ana Pessoa (2002) explica, Carmen sempre buscou, através da cultura, uma formação e a inserção social que não lhe fora permitida quando jovem. A partir do momento em que conheceu Antonio Seabra e se tornou mãe de seus filhos, essa inserção social tornou-se urgente. Soma-se a isso o fato de Carmen ter se construído, até certo ponto, como uma mulher independente, que mantinha uma relação não matrimonial com Seabra, permitia-se outros relacionamentos e preservava certa liberdade para escolher os rumos de seus empreendimentos. Tinha limitações, sim, mas, para uma mulher da primeira metade do século XX, ela fugia completamente à curva, e tinha consciência disso. Não se deixava ficar para trás: se colocava, brigava por suas crenças e buscava o reconhecimento de seu esforço. Suas atividades no cinema não eram conservadoras; pelo contrário, buscava se desafiar, montando um empreendimento de vulto, um dos maiores e melhores estúdios dos anos 1930 e 1940, lançando projetos que, apesar dos problemas, não seguiam os caminhos mais fáceis.

Importante considerar que Carmen, mais do que ter contribuído para essa "criação de consciência cinematográfica nacional", foi moldada por ela e, a partir disso, estruturou suas práticas, suas decisões e o modelo de negócio que idealizou por anos. Acreditamos que esse exercício de revisão sobre o trabalho de Arthur Autran (2013), cruzado com algumas ideias e ações de Carmen, permitiu-nos criar um contexto das principais discussões sobre a indústria do cinema no Brasil, debates que repercutiram nos trabalhos realizados pela Brasil Vita Filme, objeto principal deste estudo. O capítulo também buscou demonstrar a contradição que atravessava as discussões e as práticas, não apenas no caminho de Carmen, mas no de muitos outros agentes. A dificuldade de enxergar caminhos e propor soluções efetivas era imensa, assim como as barreiras enfrentadas. A perseguição por uma industrialização ideal dificultava que os realizadores percebessem as possibilidades da atividade cinematográfica que já funcionava no país. Ela existia, apesar de muitos a negarem ou a condenarem. Nos próximos capítulos, procuraremos demonstrar de que modo esse contexto afetou, primeiramente, a formação da empresa Brasil Vita Filme e, posteriormente, o desenvolvimento de seus quatro principais projetos: *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-Mulher* (1936), *Argila* (1942) e *Inconfidência Mineira* (1948).

2 Brasil Vita Filme: uma possível história

Através de informações coletadas em atas publicadas no *Diário Oficial da União*, documentos essenciais para a reconstituição da história da empresa de Carmen Santos[49], sabemos que, em 30 de outubro de 1934, Carmen Santos instituiu a Sociedade Anônima Brasil Vox Filme[50], assumindo a posição de presidente da companhia, que foi inicialmente registrada com um capital de mil contos de réis, dividido em 2.000 ações, das quais cerca de 45% pertenciam a Carmen. A sede provisória estava localizada na Rua Conde de Bonfim, 690, Rio de Janeiro, mesmo endereço da residência da empresária naquele período. Entre os sócios estavam Humberto Mauro, Juliana Gonçalves (irmã da pioneira), Mário Peçanha de Carvalho (engenheiro e seu cunhado), Maria Deolinda Gonçalves Peçanha de Carvalho (professora e também irmã de Carmen), Augusto Bracet (professor e pintor) e Nicolau Braz (médico). Segundo seu estatuto, previa-se para toda a diretoria um pró-labore mensal. Entre os propósitos da empresa, constava "a produção de filmes cinematográficos, especialmente de caráter educativo nacional" e, como finalidade, "o comércio e indústria de filmes cinematográficos nacionais e educativos especialmente".

Destacamos que Carmen fez questão de endossar, da forma mais formal possível, seu apoio ao cinema educativo, ideal que passou a ser muito presente em suas falas à imprensa a partir da chegada de Vargas ao poder, conforme vimos no primeiro capítulo. Como exemplo da força que esse ideal adquiriu para a pioneira, notamos que a Cinédia, empresa "irmã" presidida por Adhemar Gonzaga e fundada em 1931, tinha como objetivo apenas "a exploração em geral das indústrias cinematográficas e fotográfica[51]". Era administrada por um presidente-tesoureiro e um secretário, com uma estrutura mais simples e uma finalidade mais generalista.

Anteriormente, em suas obras, Carmen insistia em realizar um cinema verdadeiramente brasileiro, "as imagens do Brasil" (Castro, 2021), sem perder de vista os preceitos morais defendidos pela revista *Cinearte* e pelo grupo que orbitava em torno dela, que buscavam garantir à linguagem cinematográfica uma respeitabilidade e uma aceitação burguesa. À medida que o apoio governamental às artes foi se consolidando (ainda que

[49] Foi possível encontrarmos algumas atas através da página JusBrasil, mas a maioria foi acessada na documentação da Cinemateca Brasileira, graças ao trabalho de pesquisa feito por outros pesquisadores que nos antecederam.
[50] *Diário Oficial da União*, 23 de fevereiro de 1935, seção 1, p.59-62.
[51] *Diário Oficial da União*, 25 de julho de 1935, seção 1, p.90-92.

aquém do esperado pelos produtores), o discurso e as escolhas da pioneira foram aproximando-se cada vez mais do ideal varguista de nação.

Chama atenção, na escritura, o fato de Carmen Santos declarar como profissão industrial, definição precisa e significativa em um documento formal para uma mulher que há tanto tempo perseguia o desejo de ser empresária, embora fosse publicamente mais conhecida como atriz. Como vimos, os anos 1930 foram marcados pelo intenso desejo de realizadores e jornalistas pela industrialização do cinema brasileiro, que viam no Governo Getúlio Vargas um momento propício. No estatuto, a palavra indústria aparece diversas vezes, e percebe-se certa confiança na expansão da empresa, que considerava a possibilidade de possuir filiais, agentes e correspondentes dentro e fora do país.

Outro ponto curioso do documento é que Carmen, Humberto Mauro e a irmã Juliana Gonçalves são considerados incorporadores, enquanto os demais aparecem como acionistas. Segundo o dicionário Michaelis[52], incorporador é "cada um dos fundadores de uma sociedade anônima" ou "aquele que administra uma incorporadora". Acompanhando a trajetória da empresa na imprensa, é possível verificar que, pelo menos nos primeiros anos, no seu dia a dia, das obras do estúdio às primeiras decisões de produção, Carmen teve ao seu lado Humberto Mauro, mas também sua irmã Juliana, a filha do meio dos Gonçalves (Pessoa, 2002). Juliana, que havia estudado canto, participou de algumas produções da irmã e trabalhou em atividades administrativas da empresa, embora pouco se saiba sobre essa participação (Pessoa, 2002). Também é possível encontrar na imprensa vestígios da atuação de Deolinda, a irmã mais nova, em atividades administrativas.

Além das irmãs, identifica-se, principalmente durante a produção de *Inconfidência Mineira*, a presença do pai de Carmen, João Gonçalves, que, sendo carpinteiro, trabalhou na confecção dos cenários do filme. De origem muito humilde, os Gonçalves foram envolvidos nas atividades da filha mais velha, que muito provavelmente tinha a intenção de proporcionar uma vida melhor para toda a família por meio de sua empresa. Assim, durante o período em que Carmen administrou a Brasil Vita Filme e buscou algum equilíbrio financeiro para a empresa, ela também tinha uma casa e uma família para gerenciar, com filhos, pais e pelo menos uma das irmãs (Juliana era solteira; Deolinda, casada), sem a presença física e cotidiana de um marido.

Ainda muito jovem, Carmen conheceu e se envolveu com o também jovem Antônio Lartigau Seabra, herdeiro de uma família bem-sucedida no ramo têxtil. Esse relacionamento

[52] Incorporador. In: *Dicionário Michaelis* on line. São Paulo: Melhoramentos, 2024. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=incorporador

se estendeu ao longo de toda a vida de Carmen Santos e, embora nunca tenham se casado[53] nem morado juntos, tiveram dois filhos; além disso, foi Antônio quem lhe garantiu a base financeira para iniciar e sustentar suas atividades no ramo cinematográfico, bem como uma estabilidade econômica para toda a família Gonçalves. Não há muitas informações sobre o relacionamento entre Carmen e Seabra e sobre a dinâmica financeira da casa e da empresa, mas é preciso considerar que, provavelmente, essas esferas se misturavam, dadas as múltiplas demandas e responsabilidades que recaíam sobre Carmen. Ana Pessoa (2002) explica que Carmen viu no cinema uma possibilidade de ascensão social e cultural e uma forma de alcançar independência por meio da administração de uma empresa cinematográfica. No entanto, como destaca a autora, além das dificuldades inerentes à consolidação da empresa, por diversos fatores que serão trabalhados ao longo desta tese, o relacionamento instável certamente refletia na oscilação dos investimentos nos projetos da Brasil Vita Filme e no cerceamento das ações de Carmen enquanto mulher e mãe, típico de uma sociedade patriarcal.

Carmen tinha uma personalidade múltipla; no cinema exercia diversas funções e misturava papéis. Entre suas muitas contradições, observamos a convivência entre a mulher simples, trabalhadora do cinema e mãe, e a estrela amplamente fotografada, maquiada e bem vestida, em poses cuidadosas. As fotos do acervo Jurandyr Noronha nos oferecem essa visão dupla da trajetória de Carmen Santos. De um lado, há uma quantidade enorme de retratos bem produzidos, que apresentam uma mulher linda, maquiada, com o cabelo arrumado, iluminação correta e expressões que convidam ou seduzem o/a fã. São imagens muito características da figura pública de Carmen Santos, recorrentes em livros e na imprensa, e que ajudaram a consolidar a percepção de que ela era uma estrela, uma mulher vaidosa, uma atriz que gastava muito dinheiro para realizar filmes que a promovessem. De outro lado, encontramos outras fotografias, bem menos conhecidas, que revelam o cotidiano laboral de Carmen, na maior parte das vezes já no Estúdio da Brasil Vita Filme. Humberto Mauro, em uma reportagem da *Carioca*, apontava:

> A senhora tem um defeito fundamental: é o de não ter aparecido ainda no cinema assim como é na realidade, com essa sua beleza tão simples, tão expontânea, que só é conhecida dos seus íntimos (...) Mas a senhora, quando filma, dá a impressão de que surge frente à câmera enrolada em cinco cobertores, com vestidos e chapéus complicadíssimos, 'chez Poiret', deixando à mostra apenas um olho e a metade do nariz…[54].

[53] No final de sua vida, em 1948, Carmen se casou com o pai de seus filhos.
[54] UMA ARTISTA que 1937 definirá. Carioca, Rio de Janeiro, 26 mar. 1936, p. 22-23.

Figura 10 - Carmen com seus filhos e a filha de Humberto Mauro na Brasil Vita Filme.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Dessa forma, nota-se que Carmen vivenciava um certo desajuste social e um conflito pessoal que contribuía para suas inúmeras contradições. A impressão que temos é que ela nunca conseguiu se encaixar plenamente. A maneira como construiu sua imagem e se posicionava nos espaços públicos abriu espaço para ser muito criticada e para ser lembrada, sobretudo, como uma estrela, uma esbanjadora de dinheiro, uma pessoa "difícil". Em um comentário tardio e profundamente misógino, Henrique Pongetti se referia a ela:

> Carmen Santos foi uma portuguesinha bonitinha, vulgarzinha, ignorantezinha, doentiamente ambiciosa e destituída de qualquer senso crítico. Protegida de um senhor rico, o industrial Antonio Seabra - tinha um estúdio cinematográfico com o mesmo espírito narcisista com que teria um espelho de quatro faces para namorar-se de todos os lados. Brincava de fazer cinema com a convicção de que o Brasil não poderia fazer a menos da sua imagem na tela[55]".

Muitas vezes, a imagem de Carmen ficou limitada a uma representação estereotipada e reducionista, que apagou o seu trabalho técnico à frente das produções, especialmente no período em que finalmente conseguiu organizar sua empresa. No entanto, muitos outros

[55] Carta de Henrique Pongetti para Regina Maria, datada de 4 de abril de 1977. Disponível na Cinemateca Brasileira.

lembravam sua obstinação e dos esforços pelo reconhecimento de seu trabalho, que, aos poucos, vêm sendo revelados e analisados. Trata-se de um tema complexo e que merece um esforço de reflexão futuro.

Em entrevista de Anselmo Duarte a Hernani Heffner e Lécio Ramos[56], ele relata como foi sua participação como figurante em *Inconfidência Mineira*, permitindo captar um pouco, em seu depoimento, como era a dinâmica de trabalho na Brasil Vita Filme, a relação de Carmen com Edgar Brasil durante as gravações e a maneira como ela dirigiu o filme: "Carmen Santos tinha uma máquina de enquadrar, que seria o visor conhecido de hoje. Era um visor que ficava em cima de um tripé. Ela colocava no local em que deveria ficar a câmera (...) e, conforme o local que parasse (...), tinha um número que indicava a lente". Sua direção foi colocada em dúvida; ela foi bastante desestimulada a continuar a dirigir, pois diziam que lhe faltava conhecimento técnico, experiência e discernimento. Em depoimento de José Sanz a Heffner e Ramos, em 1985[57], ele relata como teria sido "desastrosa" a decisão de Carmen Santos de assumir a direção para si, argumentando que ela não entendia "nada" de linguagem cinematográfica e era irresponsável e desorganizada na condução do filme. Contraditoriamente, Sanz também reconhece que Carmen era muito criativa, um "prodígio", e que, apenas pela intuição, conseguia encontrar soluções e dirigir cenas de forma esplendorosa.

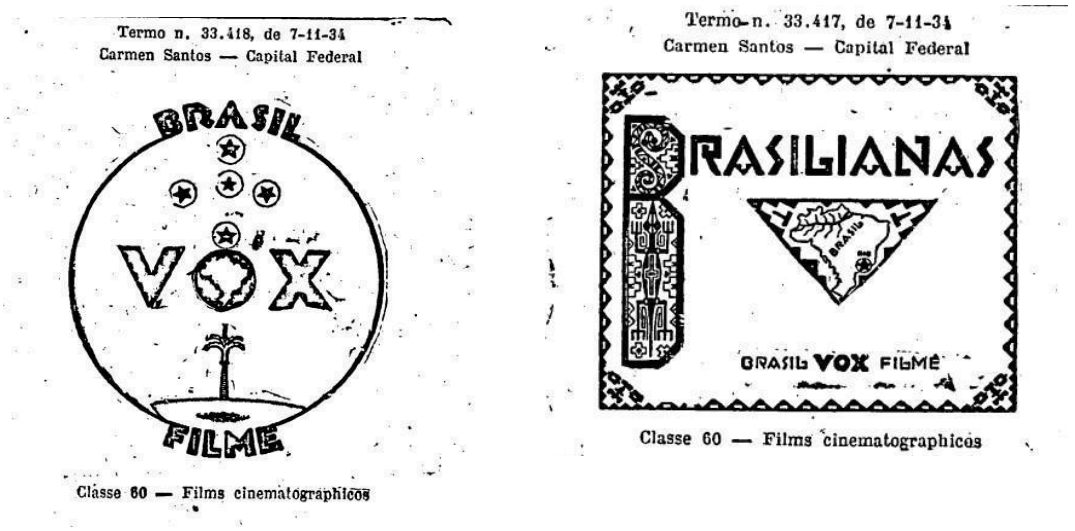
Nos diversos textos sobre a industrialização do cinema brasileiro, falava-se muito sobre o interesse de capitalistas, empresários que tivessem a vontade e a coragem de investir no cinema nacional, em grande parte inspirados na dinâmica de Hollywood. Alguns chegavam a acreditar que a indústria brasileira só seria possível com investimentos estrangeiros. É curioso notar, portanto, que os dois primeiros estúdios brasileiros, entendidos como esse modelo mais completo e próximo das empresas norte-americanas, nasceram da paixão e da obstinação de dois grandes personagens, Adhemar Gonzaga e Carmen Santos, e não de um interesse empresarial propriamente econômico ou mercadológico. Como aponta Carlos Roberto de Souza (1998), os capitalistas da Cinédia e da Brasil Vita Filme eram parentes: um pai convencido por seu filho e um "amante-quase-marido" convencido por sua companheira, investimentos movidos mais por insistência e afeto do que por uma expectativa concreta de retorno financeiro. No caso da Brasil Vita Filme, o estúdio nunca foi um interesse central nos negócios da família Seabra, ainda que haja vestígios de interferências de Antonio

[56] DUARTE, Anselmo. Entrevista concedida a Hernani Heffner e Lécio Ramos em 19 mai. 1988. Acervo Ana Pessoa.
[57] SANZ, José. Entrevista concedida a Hernani Heffner, Lécio Ramos e Lúcia Bravo em 17 set. 1985. Acervo Ana Pessoa.

na empresa, o que acarretou as constantes oscilações de investimento enfrentadas por Carmen ao longo dos anos.

Os documentos cartoriais indicam que Carmen Santos contribuiu para a sociedade com todos os móveis e equipamentos cinematográficos de sua propriedade, incluindo aparatos para filmagem, equipamentos de sincronização de som e itens essenciais para o laboratório de revelação, descritos na escritura. Esses equipamentos certamente foram sendo acumulados ao longo de sua trajetória com outros filmes, desde a F.A.B. Para avaliar os bens na ocasião, contou-se com a colaboração de Armando Carijó, Aníbal Pinto de Paiva e Jayme Pinheiro, todos membros da A.C.B.P. Além de todos esses bens, a Brasil Vox Filme registrou em sua escritura as marcas "Brasilianas" e "Brasil Vox Filme" para filmes cinematográficos.

Figura 11 - Clichê das empresas submetido por Carmen Santos ao Departamento Nacional de Propriedade Industrial.



Fonte: Diário Oficial da União (Revista da Propriedade Industrial), 09 de novembro de 1934, p.79.

Infelizmente, não temos informações sobre as intenções de Carmen com a marca "Brasilianas", mas podemos aferir que, por suas intenções educativas e de apoio à ideologia do governo, ela talvez estivesse pensando em uma segunda linha do estúdio, destinada a ser uma coleção de filmes que fossem referência de uma produção de cinema no Brasil. Como vimos, Carmen afirmou em entrevistas que começaria a produzir obras educativas destinadas às crianças. Essa "linha" de filmes é um ótimo exemplo desse pensamento mais industrial de Carmen. O nome escolhido por ela faz muito sentido quando cruzamos suas intenções com as ideias e propósitos de importantes intelectuais brasileiros.

Segundo Dutra (2006), o termo "Brasiliana" refere-se ao universo de bibliotecas, museus e colecionismo, designando um conjunto de obras, documentos, mapas, imagens e objetos relacionados ao Brasil. O conceito ganhou corpo na década de 1930, sobretudo com a Coleção Brasiliana, lançada pela Companhia Editora Nacional em 1931 e coordenada pelo educador Fernando Azevedo. A coleção tinha como objetivo mapear obras que oferecessem um conhecimento amplo sobre o país, com chancela científica, contribuindo assim para a formação de uma consciência nacional (*Ibid.*).

Cerca de um ano após a fundação da empresa, na época do lançamento do primeiro longa-metragem, Carmen enfrentou problemas com as marcas inicialmente registradas. A Brasil Vox Filme teve de alterar seu nome devido a um imbróglio judicial, motivado por uma ação movida pela Fox Film Corporation e pela Fox Film do Brasil S.A. Em reportagem publicada no jornal *A Manhã*, em 25 de outubro de 1935, Carmen Santos relatou a contestação judicial iniciada pela empresa americana, que alegava que a similaridade entre os nomes das duas empresas poderia causar confusão. A empresária destacou que o nome original de sua companhia havia sido aprovado pela Junta Comercial, pois se tratava de uma marca distinta. Sua intenção inicial era chamá-la "A Voz do Brasil".

Ela afirmou ainda que o advogado da Fox Film lhe oferecera dinheiro para efetuar a mudança, mas que recusara a proposta. Conforme registrado em ata[58], a Fox Film contestou a marca da Brasil Vox junto ao Departamento Nacional de Propriedade Industrial (DNPI) e depois pediu a anulação do registro da sociedade na Justiça Federal, protestando por perdas e danos. Segundo acórdão publicado no *Diário Oficial*, Carmen Santos chegou a recorrer ao DNPI, mas posteriormente retirou o recurso[59], orientada pelo advogado de defesa. Firmou-se então um acordo: a Fox desistiria da ação se a Brasil Vox modificasse sua designação. Em outra decisão da Propriedade Industrial, publicada no *Diário Oficial* poucos dias após a desistência de manter o registro da Brasil Vox Filmes, Carmen também teve negado o uso do clichê "Brasilianas", pois o termo já aparecia associado a outras nomenclaturas utilizadas para o mesmo tipo de produto. Por aderência à reclamação anterior referente à designação Brasil Vox Filmes, o registro de Brasilianas igualmente não lhe foi autorizado[60].

Toda essa disputa ocorreu quando a Brasil Vox Filme já havia realizado alguns complementos e estava lançando seu primeiro longa-metragem, *Favela dos Meus Amores*

[58] *Diário Oficial da União*, 16 de novembro de 1935, p.58-59.
[59] *Diário Oficial da União* (*Revista da Propriedade Industrial*), 16 de abril de 1936, p.100.
[60] *Diário Oficial da União* (*Revista da Propriedade Industrial*), 23 de abril de 1936, p.87.

(1935), tendo já investido em publicidade com o nome original. Certamente, Carmen chamou muita atenção devido ao forte trabalho publicitário feito para seu primeiro filme, tema que abordaremos no próximo capítulo. O ano de 1935 também marca uma mudança importante na Fox Film Corporation, que se juntou à Twentieth Century Pictures. A fusão, motivada pelas dificuldades financeiras da Fox e pela ambição de expansão da Twentieth Century, deu origem à Twentieth Century-Fox Film Corporation. A mudança não apenas reestruturou a gestão e a estratégia de produção, mas também alterou a identidade visual do estúdio, substituindo o formato tipográfico simples utilizado até 1934 pelo célebre logotipo tridimensional com holofotes, símbolo de modernidade e grandiosidade no cinema de Hollywood. Conforme se percebe, nenhum dos clichês era semelhante aos clichês registrados por Carmen Santos.

Figura 12 - Clichês da Fox Film, Fox Film Corporation e Twentieth Century-Fox Film Corporation disponíveis em filmes dos anos 1930.



Fonte: Reprodução.

Carmen considerava que a Brasil Vita estava sendo atacada por uma "empresa imperialista", cujo objetivo seria "destruir o cinema brasileiro[61]". Sem alternativas diante da força da corporação norte-americana, solicitou oficialmente a mudança de nome para resolver a questão e evitar novos problemas. A empresa foi renomeada como Brasil Vita Filme S.A., denominação escolhida por meio de um concurso promovido pelo jornal *A Batalha* (Cabrera, 2020). A alteração foi aprovada em Assembleia no dia 13 de novembro de 1935 e publicada no *Diário Oficial*. Posteriormente, ambas as marcas, "Brasil Vita Filme" e "Brasilianas", foram registradas no Departamento Nacional de Propriedade Industrial, juntamente com seus clichês, acompanhados da descrição das atividades empresariais do selo, com destaque para seu caráter educativo.

Figura 13 - Clichê das empresas submetido por Carmen Santos ao Departamento Nacional de Propriedade Industrial.



Fonte: Diário Oficial da União (Revista da Propriedade Industrial), 07 de dezembro de 1935, p.61.

Nota-se que as marcas escolhidas por Carmen Santos, desde a F.A.B. (Filmes Artísticos do Brasil) nos anos 1920, incorporam o termo Brasil em sua composição, revelando um forte ímpeto nacionalista e a crença na construção de uma cinematografia que deveria se tornar símbolo e motivo de orgulho quando enfim se consolidasse. Nos clichês encontrados, observa-se a representação do estúdio da empresa no Alto da Tijuca, com um corredor de coqueiros que adornava a entrada do prédio de Carmen Santos. Embora o coqueiro não seja nativo do território brasileiro, integrou-se ao imaginário nacional desde sua introdução pelos colonizadores portugueses, adaptando-se com facilidade ao clima

[61] *A manhã*, 25 de outubro de 1935, n.p.

tropical[62]. A partir do século XIX, tornou-se presença recorrente em representações artísticas, literárias e fotográficas, desde as ilustrações de viajantes europeus até a iconografia turística contemporânea, consolidando-se como símbolo da tropicalidade brasileira. No clichê de Brasilianas, observa-se ainda a associação com grafismos marajoaras, estética valorizada por diversos artistas e intelectuais, entre eles Roquette-Pinto, nas décadas de 1930 e 1940, por representar uma visualidade sofisticada, ancestral e compreendida como autenticamente brasileira. Essa conexão será aprofundada no quarto capítulo.

Figura 14 - A fachada do estúdio de Carmen Santos.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ.

Consultando as atas da empresa disponíveis na Cinemateca Brasileira, observou-se que a Brasil Vita Filme foi fundada com uma diretoria composta por Carmen Santos (presidente), Humberto Mauro (diretor técnico) e Augusto Bracet[63] (diretor artístico), cargos responsáveis pela administração geral. Segundo o estatuto, o cargo de diretora-presidente

[62] O coqueiro também está no clichê da Cinédia, empresa de Adhemar Gonzaga, conforme lembrou o professor João Luiz Vieira.

[63] Augusto Bracet teve sua formação iniciada pelo seu pai, também pintor e frequentador da Academia Imperial de Belas Artes. Augusto foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido premiado na instituição o que o levou a estudar um período na Europa. Durante o período da Brasil Vita Filmes, era professor da Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido nomeado diretor interino da instituição em 1938, período em que alunos que produziam obras de tendências modernas enfrentaram dificuldades. Sua linha pictórica se destacava por gêneros mais tradicionais, o histórico, o retrato e o nu. Sabe-se que Carmen se interessava muito por pintura, por história e tinha um apreço por obras mais tradicionais e clássicas, chegando a frequentar alguns cursos, o que explica essa proximidade com Bracet. Essa escolha certamente não foi em vão, já que em seus discursos e escolhas fílmicas, Carmen irá endossar um pensamento mais burguês, de cunho nacionalista. AUGUSTO Bracet. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22572/augusto-bracet. Acesso em: 21 de julho de 2025.

tinha como atribuições a decisão sobre todos os negócios e questões sociais, a contratação e dispensa de profissionais e a representação legal da Sociedade. Ao diretor técnico cabia dirigir tecnicamente todos os trabalhos, bem como supervisionar a parte comercial, atuando também como substituto oficial da diretora-presidente. Já o diretor artístico era responsável pela orientação estética das produções, pela direção dos serviços de publicidade e propaganda e pela organização dos programas e textos dos filmes em geral, especialmente os educativos. Carmen procurava cercar-se de pessoas de confiança, alguns familiares, mas também incorporava aos seus projetos nomes respeitados em suas áreas de atuação. Isso se evidencia na composição da diretoria da Brasil Vita Filme, na qual colocou Mauro como seu braço direito e substituto imediato, e Bracet numa posição de natureza mais professoral, como supervisor artístico.

Com o tempo, essa estrutura passou por alterações decorrentes da troca de acionistas, mas sempre manteve Carmen Santos na presidência, até sua morte, em 1952, quando a liderança foi assumida por seu filho, Murilo. Em determinado momento, a administração foi reduzida para dois membros: o presidente e um diretor-gerente, função ocupada por muitos anos pelo médico Nicolau Braz. A partir de 1936, com a saída de Humberto Mauro, Antônio Lartigau Seabra tornou-se acionista. Em 1946, Mauro retornou como conselheiro, evidenciando sua contínua colaboração com o estúdio. As atas consultadas, disponíveis até 1947, revelam prejuízos consecutivos a partir de 1938, quando Carmen já havia iniciado a produção de *Inconfidência Mineira* e, para isso, contraído um empréstimo. Ou seja, até o momento em que passou a não medir esforços e recursos para viabilizar o projeto de sua vida, a empresária conseguiu manter certo equilíbrio financeiro na Brasil Vita Filme, apesar do cenário instável do cinema brasileiro à época.

Os estúdios da empresa começaram a ser construídos gradativamente em um amplo terreno na Tijuca, já pertencente à família desde os tempos da F.A.B. O local abrigava instalações como o departamento de publicidade, camarins, escritórios, laboratórios, uma carpintaria e um ateliê de pintura. As principais estruturas foram concluídas em 1937, ao custo de um conto de réis (Noronha, 2009 *apud* Cabrera, 2020). Carmen acreditava que havia chegado o momento de dar esse passo, pois a produção cinematográfica brasileira se consolidava e era preciso criar condições técnicas para avançar: "Finalmente os meus empreendimentos cinematográficos vão entrar agora numa fase nova, de realizações mais perfeitas[64]".

[64] AS REALIZAÇÕES cinematográficas de Carmen Santos. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 8 out. 1936, p. 5.

Heffner e Ramos (1988) discutem as dificuldades enfrentadas pela produtora durante a construção, que provocaram atrasos e exigiram uma finalização acelerada para iniciar a produção de *Inconfidência Mineira*, resultando em algumas instalações inadequadas ao uso pretendido. Em análise detalhada, os autores descrevem a estrutura do estúdio, dividida em três núcleos, além do palco principal: (1) cenotécnica, guarda-roupa e administração; (2) casa de força, camarins e sala de montagem; (3) carpintaria, almoxarifado, sala de projeção e estúdio de som.

Figura 15 - Imagens da Brasil Vita Filme





Fonte: Acervo Ana Pessoa

Apesar de alguns problemas estruturais, a construção continuou sendo utilizada para diversos filmes, mesmo após a morte de Carmen, em 1952, e antes da venda da empresa anos mais tarde. Por outro lado, ainda segundo Heffner e Ramos (1988), embora houvesse intensa divulgação das capacidades técnicas do estúdio, observou-se uma discrepância entre os relatos promocionais e as condições reais dos equipamentos adquiridos: nem todos os itens eram ideais ou de "última geração". Conforme detalhado, a câmera, os acessórios e o sistema de iluminação eram de boa qualidade, mas o laboratório de revelação apresentava deficiências significativas. Essas observações, baseadas em depoimentos coletados pelos pesquisadores, contrastam fortemente com as descrições otimistas divulgadas pela imprensa da época. Porém, são coerentes com as críticas negativas recebidas por alguns filmes que apontavam problemas de laboratório, bem como com declarações da própria Carmen, que defendia a criação de um laboratório estatal de cinema.

O jornal *A Batalha*, em sua edição de 14 de outubro de 1936[65], revelou o otimismo de Carmen Santos, destacando sua crença no amadurecimento do cinema brasileiro e anunciando a finalização das obras do estúdio, descrito como uma estrutura moderna e

[65] O ESTUDIO da Brasil Vita Film está em construção. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 14 de outubro de 1936, p.5.

tecnicamente avançada para seu tempo, o que permanece verdadeiro, mesmo considerando as possíveis deficiências mencionadas no parágrafo anterior. A edificação, localizada no Alto da Tijuca, fora arquitetonicamente planejada para gravações: construída em concreto armado, incluía paredes com colchões de ar e varandas internas projetadas para otimizar os efeitos de luz, de modo a eliminar imperfeições na fotografia e na qualidade sonora. Segundo as palavras da própria Carmen ao jornal, o palco teria 15 metros de altura, além de camarins, escritórios, oficina de costura, laboratórios, salas de gravação, projeção, depósito de máquinas e uma casa de energia para o controle adequado de luz e som. Carmen assegurava que seu estúdio tomaria todas as precauções para viabilizar um excelente trabalho sonoro: "Em síntese: um estúdio completo, amplo, moderno, com capacidade para fazer três ou quatro filmes simultaneamente[66]".

Figura 16 - Instalações da produtora.



Fonte: *Cinearte*, 15 jan. 1939, p. 8.

[66] Por que demora tanto *Inconfidência Mineira*?. *Cine-Rádio Jornal*, s/d, aprox.1938. Acervo Cinemateca MAM.

Ademais, estava prevista a construção de um segundo palco, destinado a facilitar o trabalho e permitir produções simultâneas da própria empresa e de produtores independentes, o que demonstra o compromisso de Carmen Santos com o fortalecimento da indústria nacional. Ainda assim, segundo Alice Gonzaga (Assaf, 1979), Carmen enfrentava dificuldades para alugar o estúdio para terceiros: parecia ter certo receio, possivelmente decorrente das experiências de fraude e engano vividas no início da carreira (Pessoa, 2002), embora tenha se tornado menos rígida nos anos finais. Até o momento, foi possível identificar algumas produções realizadas por outras empresas no estúdio, sem confirmação da existência de um segundo palco: *Cavalo 13* (1946), de Luiz de Barros, da Kanitar Filmes; *Estrela da manhã* (1950), da Pró-Artes Filmes; e *Está com tudo!* (1952), da Castelo Filmes (Cabrera, 2020). Ao constituir sua empresa, Carmen também anunciou à imprensa a criação de um espaço destinado a uma escola técnica cinematográfica no terreno da Brasil Vita, com o objetivo de apoiar a formação profissional e suprir a carência de técnicos qualificados, assunto recorrente entre os realizadores do período.

João Luiz Vieira (2018) e Ana Pessoa (2002; 2006) demonstram que a Cinédia (1930), seguida pela Brasil Vita Filme (1934) e pela Sonofilmes[67] (1937), representaram as primeiras iniciativas empresariais brasileiras concebidas nos moldes da indústria hegemônica, com a realização de filmes de enredo e a tentativa de estabelecer uma produção contínua. Alguns desses empresários investiram somas consideráveis, adquiriram equipamentos modernos, construíram espaços mais amplos e controlados para receber cenários elaborados, obtiveram maior controle de luz e som, melhores condições para figurinos e indumentárias, passaram a contratar técnicos fixos e incentivaram a formação de um *star system* nacional, constituindo, assim, uma infraestrutura capaz de produzir com regularidade e diversidade, ainda que com foco nos filmes de enredo.

A construção de estúdios já era defendida por diversos agentes cinematográficos; no entanto, com a transição para o cinema sonoro e as transformações da indústria internacional, a necessidade de controle da produção, padronização e planejamento tornou-se imperativa. Essa nova infraestrutura permitiria realizar filmes com maiores pretensões artísticas e capazes de alcançar aceitação do público. Os empresários brasileiros, portanto, passaram a organizar empresas nesses moldes, algo possível apenas para realizadores mais capitalizados, como Adhemar Gonzaga e Carmen Santos, que construíram dois dos melhores estúdios do período, concentrando a produção em algumas empresas nas

[67] Registra-se também a importância do empresário Raul Roulien que, apesar de não ter tido um estúdio, investiu na produção de alguns filmes de enredo,com uma característica empresarial similar a de outros empresários.

capitais a partir dos anos 1930. Em entrevista ao *Correio de São Paulo*, Carmen afirmava: "É, em suma, a realização de um ideal que eu perseguia há 18 anos, mas que só agora, obtido o apoio do povo, consigo transformá-lo em realidade[68]".

A Cinédia e a Brasil Vita Filme tornaram-se modelos de espaços adequados para filmagem e organização da produção, considerando a realidade brasileira. É evidente que enfrentavam inúmeros problemas, seus presidentes cometeram equívocos, e ambas estavam longe de alcançar um funcionamento nos moldes hollywoodianos; ainda assim, foram capazes de estabelecer certa continuidade produtiva em alguns períodos, com capacidade de filmar mais de um projeto simultaneamente, ainda que de forma bastante oscilante. A Cinédia[69], nesse sentido, obteve maior êxito, liderando o mercado de produção no Brasil, firmando diversas parcerias e realizando uma variedade de títulos. Produziu séries jornalísticas semanais, inúmeros documentários e coproduziu filmes populares, especialmente o musical carnavalesco, que acabou se tornando o seu principal produto. Essa guinada, ocorrida ainda nos primeiros anos (Ramos e Miranda, 2012), trouxe bom retorno financeiro, apesar do juízo crítico desfavorável, permitindo a ampliação do estúdio e a aquisição de mais equipamentos (Heffner e Ramos, 1988).

> O insucesso artístico e financeiro de *Ganga Bruta* (1933) levou Gonzaga a redefinir o perfil da Cinédia. Sem jamais abrir mão do modelo de cinema que sempre defendeu e que acreditava poder consolidar na Cinédia, Gonzaga adotou a partir de 1934 uma atitude mais flexível, mais pragmática. Projetos ambiciosos, como adaptações de clássicos da nossa literatura e produções ambientadas em locações exóticas, como a Amazônia e o Pantanal Mato-Grossense, foram colocados em segundo plano, em nome de alternativas mais rentáveis. A necessidade de viabilizar comercialmente a empresa levou Gonzaga ao encontro do filme musical de apelo popular. Esse encontro consubstanciou-se na figura do empresário e técnico americano Wallace Downey (Ramos e Miranda, 2012, p. 168).

A Brasil Vita Filme, por sua vez, conseguiu manter uma linha diversa apenas nos primeiros anos, realizando alguns curtas-metrages, tentando emplacar cinejornais (sem sucesso) e produzindo dois musicais, além de projetar uma reconstituição histórica (*Inconfidência Mineira*), uma comédia (*Mentira Carioca*) e um drama (*Ouro Verde*). Inicialmente, a animação era evidente:

> Chega de improvisação, de amadorismo. Ou uma grande empresa, que faça cinema metodicamente, ou então o melhor é desistimos de uma vez por todas!" - "A Brasil Vita Filme não é uma Metro, uma Paramount, mas já é a primeira empresa cinematográfica do Brasil que se dedica a uma produção intensiva e faz

[68] AS REALIZAÇÕES cinematográficas de Carmen Santos, 1936.

[69] Em *Gonzaga por ele mesmo* (1989) está registrado que a Cinédia realizou quase mil filmes curtos (entre cinejornais, documentários e curtas-metragens de ficção) e noventa e três longas-metragens, dos quais cinquenta e seis foram produções próprias.

> filmes de enredo. “Favela” ainda percorre os cinemas de bairros, no Rio, e “Cidade-Mulher” já está quase pronta, devendo ser lançada no bairro Serrador logo depois do carnaval. Não fosse o calor e já estaria certo em exibição…. Ainda este ano Carmen Santos fará mais três filmes[70].

No entanto, Carmen se manteve muito mais fiel ao modelo de cinema que defendia e não conseguiu aderir ao ritmo mais ágil que começava a caracterizar a produção nacional. Nem mesmo em seus musicais ela abriu mão desse ideal. Seus filmes procuravam se diferenciar das produções Cinédia-Downey, embora compartilhassem algumas características formais, como será discutido no terceiro capítulo. O ritmo da produtora perdeu fôlego após a conclusão do estúdio e o início do projeto *Inconfidência Mineira*, como veremos no capítulo quatro. A desconfiança de Carmen em relação a parcerias restringia a atuação da empresa, assim como seu zelo característico, que a levava a acompanhar e controlar todas as etapas das produções. Essas características acabavam atribuindo à empresa um ritmo distinto do desejável e diferente daquele adotado por outras produtoras do período.

Em termos de estrutura e equipamento, ambas as empresas investiram em melhorias pontuais, mas também apresentaram limitações. O operador português Aquilino Mendes[71], entrevistado após visitar o Brasil, elogiou a maquinaria de laboratório da Cinédia, embora considerasse seu espaço de filmagem aquém do ideal. Sobre a Brasil Vita Filme, afirmou tratar-se de um estúdio “muitíssimo bom, bem construído, com bom material e iluminação”. Também elogiou o equipamento de som utilizado no país, uma combinação de aparelhos norte-americanos e brasileiros que produzia bons resultados, e destacou a experiência dos técnicos de rádio, cujas parcerias proporcionavam gravações rápidas e eficientes. Contudo, reforçou a precariedade dos laboratórios cinematográficos brasileiros.

Viany (1959), no final da década de 1950, considerava a Cinédia o maior conjunto cinematográfico que o Brasil já tivera (afirmando que a Atlântida jamais chegou a possuir estúdios dignos desse nome), com excelente palco de filmagem, laboratório próprio e distribuidora, sendo responsável por diversas atualizações tecnológicas, inclusive a introdução de novos equipamentos no país (Ramos e Miranda, 2012). Sobre a Brasil Vita Filme, o historiador apenas registrou que seus palcos “ficaram bonitos” e que representavam “um exemplo de amor ao cinema” (Viany, 1959). O fato é que ambas conseguiram construir espaços fundamentais para a evolução técnica e para a organização do trabalho de artistas e

[70] CARMEN SANTOS, seus triunfos e suas desventuras. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 fev. 1936, p. 4
[71] IMPRESSÕES dum português sobre o cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, set. 1941, p. 36.

técnicos nos anos 1930, desempenhando papéis importantes no desenvolvimento da infraestrutura cinematográfica brasileira.

Figura 17 - Imagens da Brasil Vita Filme.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Alex Viany (1959) não chega a considerar Adhemar Gonzaga e Carmen Santos industriais do cinema; para ele, eram mais apaixonados e deslumbrados, mais diletantes do que profissionais (Viany, 1959, p. 108). Essa postura pessimista do historiador marca os primeiros estudos, que frequentemente debatiam se haveria ou não cinema no Brasil e se seria possível falar em indústria cinematográfica nacional (Autran, 2007). Em contraste, o próprio Viany reconhecia que as empresas de Adhemar e Carmen foram fundamentais para manter o cinema brasileiro vivo em momentos difíceis, quando a produção quase inexistia, mas ainda havia alguma movimentação nos estúdios da Cinédia e da Brasil Vita Filme. Além disso, ambas as empresas contribuíram decisivamente para o aperfeiçoamento e a formação de diversos técnicos e artistas (Viany, 1959). “Não há por que subestimar o que Carmen Santos e Adhemar Gonzaga fizeram pelo cinema brasileiro” (Viany, 1959, p. 111).

Carmen Santos contou com a assessoria de Humberto Mauro para estruturar a parte técnica dos estúdios da Brasil Vita, tarefa que posteriormente passou a Edgar Brasil, segundo Heffner e Ramos (1988). Assim, eventuais falhas técnicas, caso tenham ocorrido, dificilmente seriam apenas responsabilidade de Carmen. Mauro e Brasil estiveram presentes em quase todos os seus projetos de longa-metragem, indicando a confiança que a produtora depositava em ambos. Após deixar a Cinédia devido a desentendimentos (Schvarzman, 2004), Mauro, que também havia colaborado com Adhemar nos primeiros anos da empresa (Viany, 1959), foi convidado por Carmen para auxiliá-la na formação de seu empreendimento, desde a construção do estúdio até a realização dos primeiros curtas-metragens e filmes de enredo da Brasil Vita Filme. Como vimos, ele acabou

integrando o quadro societário da empresa, assumindo o cargo de diretor técnico. A relação entre ambos foi decisiva para a consolidação e o desenvolvimento do estúdio, embora pouco se saiba sobre a dinâmica cotidiana dessa parceria profissional.

Ao que tudo indica, o clima de otimismo do período tornou atraente para Humberto Mauro associar-se à Sociedade Brasil Vita Filme. No entanto, como veremos, essa situação se modificou após o segundo longa-metragem, *Cidade-Mulher* (1936), quando a dura realidade do cenário cinematográfico brasileiro se impôs. Não há informações detalhadas sobre o rompimento, mas Heffner e Ramos (1988) afirmam que não teria sido amistoso. Contudo, é importante lembrar que essa afirmação se baseia em depoimentos: o próprio Mauro, em suas entrevistas[72], não demonstra mágoa em relação a Carmen, ainda que reconheça pequenos desentendimentos, que ele considera comuns. O que temos de concreto é que Mauro continuou colaborando com Carmen em diversos projetos após sua saída, inclusive durante *Inconfidência Mineira*, chegando a se associar novamente à Brasil Vita Filme para a realização de *Argila*. Para Ana Pessoa (2006), a parceria entre Carmen Santos e Humberto Mauro, ainda que marcada por oscilações, representou um "discreto contraponto" à liderança de Adhemar Gonzaga e da Cinédia no meio cinematográfico.

Segundo seus biógrafos (Heffner e Ramos, 1988), Edgar Brasil passou a trabalhar na Brasil Vita Filme após sua saída da Cinédia, período marcado por indefinições e instabilidade, apesar do difícil contexto da época. Ele acabou ocupando o lugar de Mauro e se tornou um técnico de confiança, auxiliando Carmen em seu grande projeto, *Inconfidência Mineira*. Nesse momento, Carmen enfrentava muitas dificuldades para contratar técnicos, pois a produtora era alvo de ataques, difamações e calúnias decorrentes dos embates que travava, de seu posicionamento diante de alguns grupos políticos e de sua fama de instável e "louca[73]" (Heffner e Ramos, 1988). Essa situação a limitava a contratar jovens iniciantes e a tornava dependente de técnicos como Edgar, que passou a acumular diversas funções dentro da empresa, que não conseguia avançar adequadamente na profissionalização. Após *Inconfidência*, Edgar trabalhou em outros filmes, mas sempre retornava para apoiar produções do estúdio.

Heffner e Ramos (1988) observam, com base em depoimentos e entrevistas, que, além da fama de instável atribuída a Carmen, somava-se o fato de a produtora não oferecer registros formais e salários fixos aos trabalhadores. No entanto, é preciso considerar que

[72] MAURO, Humberto. *Favela dos meus amores.* [Entrevista concedida a Carlos Roberto de Souza]. [S.l], [s.d.]. [Entrevista não publicada]

[73] Segundo Heffner e Ramos (1988), esse termo foi muito usado por diversos entrevistados que não trabalharam com a produtora

essa situação não era incomum em outras empresas do período, sobretudo diante da oscilação constante da produção. Watson Macedo (Macedo, 1972 *apud* Cabrera, 2020) revelou que dirigiu filmes por sete anos na Atlântida recebendo na folha como montador. E Mauro, em depoimento já mencionado, afirmava que Carmen lhe pagava muito bem para a realidade da época. Ainda que tivesse dificuldades para tornar plenamente profissionais as relações trabalhistas, Carmen permitia e até incentivava que seus contratados experimentassem novas técnicas dentro da empresa, sempre buscando avançar em termos de profissionalização, inovar e realizar produções artisticamente mais qualificadas. Heffner e Ramos (1988) relatam as primeiras experiências de Edgar com filmes a cores durante a pesquisa para *Inconfidência*, bem como o trabalho com maquetes realizado por Watson Macedo no mesmo projeto (Cabrera, 2020).

Como demonstrou Ana Pessoa (2002), quase dez anos antes da fundação da Brasil Vita Filme, Carmen já buscava maneiras de se constituir como empresária. Após essa primeira tentativa mais sólida, mas interrompida, os trabalhos posteriores de Carmen nunca deixaram de ter, em sua base, um projeto empresarial que, com o passar dos anos, foi se ampliando e incorporando características cada vez mais industriais, em consonância com o debate do período. Embora não tenha sido creditada, Carmen foi coprodutora de *Sangue Mineiro* (1929), sua primeira parceria com Humberto Mauro, então na Phebo Filme do Brasil S.A., de Cataguases. Em seguida, destacam-se: a produção de *Lábios sem beijos* (1929), anunciada como independente e produzida por ela em parceria com Adhemar Gonzaga (à época da constituição da Cinédia), posteriormente interrompida e retomada sem Carmen; o projeto *Onde a terra acaba* (1931), com Mário Peixoto, também interrompido; e a segunda versão de *Onde a terra acaba* (1933), realizada pela Cinédia. Ao longo de sua trajetória, Carmen desenvolveu importantes parcerias que foram essenciais para sua formação, assim como seu apoio contribuiu para a trajetória de diversos nomes relevantes do cinema brasileiro.

Acompanhando a divulgação dos filmes pela revista *Cinearte*, nota-se que, em todos os projetos dos quais Carmen participava, ela não era apenas uma atriz escalada ou contratada. Dentro das particularidades de cada produção, atuava também como produtora: entrava com patrimônio, dinheiro e/ou equipamentos, empregava sua habilidade publicitária, sua imagem de estrela e participava das escolhas narrativas e estéticas, negociando e estabelecendo associações com outros realizadores que, assim como ela, buscavam fazer cinema no Brasil. Em carta a Humberto Mauro, em junho de 1929, Carmen desabafou: “Tenho trabalhado muito desde que cheguei! Estou arrumando um cenário

‘BRABO’. Quero fazer um filme também. Um filme a meu jeito” (Pessoa, 2002, p. 93).

Em “Carmen Santos: o cinema dos anos 1920” (Pessoa, 2002), é possível acompanhar o amadurecimento dessa trajetória empresarial: suas respostas às discussões do meio cinematográfico e a consolidação de um pensamento e de ações que culminariam em sua segunda empresa, a Brasil Vita Filme. Movida por um forte desejo de afirmação no cinema, Carmen percebeu o momento propício para recomeçar e o fez por dois caminhos: constituindo a empresa e o estúdio e retomando rapidamente a realização de filmes. Um dos pontos estabelecidos pelo Decreto de 1932 era a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem por programa em salas comerciais, abrindo espaço para a produção nacional, além de uma cota que obrigava a exibição de filmes brasileiros (Simis, 2008).

Assim, antes mesmo de formalizar sua empresa em cartório, Carmen Santos e Humberto Mauro realizaram *Marambaia* (1933), distribuído pela Cinédia, logo após *Onde a terra acaba*, filmado na mesma região. Já com o selo da Brasil Vita Filme (ou da Brasil Vox Filme), produziram: *As sete maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório*[74] (1934), *Pedro II* (1935) e *Taxidermia* (1935). A empresa também apresentou, em 1937, os cinejornais *Brasil Vita Filme Atualidades n.º 01* e *n.º 02*, e, em 1945, a *Revista Brasil Vita Filme* - todos, aparentemente, sem continuidade de produção[75].

É possível afirmar que havia um cuidado temático e técnico nas realizações de Carmen e Mauro. Alguns dos curtas eram extensos, exigiram pesquisas, precisaram ser divididos em episódios ou não puderam ser exibidos como complementos, como ocorreu com *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro*, encomendado por Lourival Fontes. Também é possível encontrar elogios aos filmes da Brasil Vita, especialmente a *As sete maravilhas do Rio de Janeiro*, como o feito por Zenaide Andréa ao sexto episódio, dedicado a Paquetá:

> Não estranhamos em nada, nem mesmo na possível diferença técnica entre um filme primorosamente construído pela marcar ‘imperatriz’ de Hollywood - a Metro - e outro executado aqui, pelo estúdio de Carmen Santos - pioneira da filmagem brasileira. Parecerá talvez um elogio incondicional à Voz Brasil Ltde (sic), tal afirmativa mas, creiam, não o é. Trata-se, de fato, de um celuloide ótimo, no gênero, em condições paralelas com os similares estrangeiros[76].

---

[74] O filme aparece em diversos catálogos e registros da filmografia brasileira, no entanto, o pesquisador Carlos Roberto de Souza não acredita que ele tenha realmente tenha sido feito.

[75] 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, apareceria Roquette-Pinto visitando as instalações do estúdio de Carmen Santos.

[76] ANDREA, Zenaide. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1934, p. 10.

Ainda foram encontrados registros de produções sem informações técnicas, direção, argumento e roteiro: *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). Ao relacionar os títulos dos curtas-metragens com as produções de longas e os projetos que Carmen divulgava na imprensa, é possível perceber que alguns curtas se beneficiaram de temáticas e cenários de obras maiores, aproveitando a estrutura já montada ou até mesmo planos filmados (Cabrera, 2020). Um bom exemplo é *São João Del Rey*[77] (1941), provavelmente resultante de visitas técnicas e testes feitos pela equipe em viagens às cidades históricas durante os longos anos de pesquisa e produção de *Inconfidência Mineira*.

Também foi possível localizar registros de coproduções entre a Brasil Vita Filme e o Instituto Nacional do Cinema Educativo[78], como *Victória Régia* (1937), *Lagoa Santa – Minas Gerais* (1940), *Manganês: extração, beneficiamento, galerias* (1943), *Canções Populares 1: Chuá-Chuá e Casinha Pequenina* (Série Brasilianas nº 1) (1945) e *Alberto Nepomuceno* (1950), todos dirigidos por Humberto Mauro, já funcionário do INCE e não mais da Brasil Vita Filme, mais um indício de que o rompimento formal entre ele e Carmen não parece ter sido marcado por animosidades. A proximidade entre a empresa e o órgão governamental leva a questionar algumas obras cuja autoria se confunde: as poucas informações sugerem que certos títulos podem ser versões do mesmo filme, ora lançadas pela Brasil Vox/Vita Filme, ora pelo INCE, sem créditos à produtora. É o caso de *Taxidermia* (1935, Brasil Vox Filme) e *Lição Prática de Taxidermia* (1936, INCE).

Além disso, esse apoio mútuo entre a Brasil Vita Filme e o Instituto ilustra claramente a forte adesão da produtora ao cinema educativo, presente em seus discursos, registrada no estatuto da empresa e concretizada nos curtas-metragens sobre os quais, infelizmente, muito poucas informações sobreviveram. Entretanto, como veremos adiante, as temáticas e a missão educacional também ecoaram nas produções mais "nobres": os longas-metragens de ficção. Para além de sua defesa do cinema educativo e de sua constante busca por um cinema brasileiro, Carmen Santos parecia compreender a necessidade de capitalizar a empresa, considerando os obstáculos e os longos períodos necessários para finalizar seus filmes de ficção. Assim, era fundamental, para uma empresa que ambicionava

[77] O filme aparece na filmografia da Cinemateca Brasileira com direção de Erich Walder, técnico que teve passagem pelo INCE.

[78] As informações foram verificadas na plataforma Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. A proximidade da empresa de Carmen com o Instituto será retomada no quarto capítulo.

operar como indústria, diversificar suas frentes de atuação e marcar presença em diferentes segmentos do mercado.

O Decreto de 1932, que estimulou e determinou a veiculação de um curta-metragem nos programas das salas comerciais, só foi regulamentado em 1934. Ainda assim, como já destacado, ele movimentou consideravelmente as empresas nos primeiros anos da década de 1930. Anita Simis (2008), usando o exemplo de Gilberto Rossi em São Paulo, demonstra como muitas empresas sobreviveram, ainda antes do Governo Vargas, produzindo documentários, cinejornais, propagandas, institucionais e filmes de encomenda. Contudo, tais produtos eram frequentemente desprezados por realizadores e jornalistas ligados ao projeto de industrialização cinematográfica brasileira, por estarem fora do ideal artístico almejado. Apesar disso, continuaram sendo feitos e, com a obrigatoriedade, instaurou-se um clima de animação entre os empresários, que se entusiasmaram tanto com a ação do governo em prol dos produtores quanto com a possibilidade de ingressar no mercado com um pouco mais de segurança.

O decreto teve efeitos significativos nos primeiros anos. Em levantamento realizado pela A.C.P.B. e divulgado em seu relatório de 1934 (Carijó, 1937), constatou-se que, quatro meses após a entrada em vigor das Instruções Governamentais, já haviam sido produzidos 104 complementos. No mesmo documento, verifica-se que a Brasil Vita Filme contribuiu com seis filmes, a Cinédia com 21, a Botelho Filme com 12, além de várias empresas menores que realizaram ao menos um. No levantamento relativo às produções de 1935 e 1936, a Brasil Vita Filme aparece com 14 complementos, além de cópias, apresenta seu primeiro longa-metragem, *Favela dos meus amores*, e já prometia a finalização de *Cidade-Mulher*. Os três primeiros anos da empresa de Carmen Santos (1934–1936) apresentam uma produção expressiva e diversificada: curtas científicos, históricos e culturais, cinejornais e dois longas de ficção, tornando-a uma das companhias mais produtivas entre as associadas da A.C.P.B.

Após esse momento de entusiasmo e a saída de Humberto Mauro para o INCE, a Brasil Vita Filme reduziu consideravelmente o número de produções e passou a concentrar-se sobretudo nos longas-metragem e, mais especificamente, em uma única obra que se tornou quase uma obsessão para Carmen: *Inconfidência Mineira* (1936–1948). A trajetória da empresa, analisada em linha do tempo (Cabrera, 2020), revela como sua estrutura se desestabilizou após perder um realizador experiente como Mauro e ao dedicar-se intensamente a um projeto de grande porte, alinhado ao ideal daquele período:

patriotismo, missão educacional e ambição técnica e estética, fortemente influenciada pelo modelo hegemônico.

As informações sobre os longas da empresa são melhor documentadas pela historiografia, e ainda hoje é possível acessar *Argila* e trechos de *O rei do samba*, *Inocência* e *Inconfidência Mineira*. Carmen defendia que seus filmes contribuíssem para a valorização da cultura brasileira e para a formação de um sentimento nacionalista, alinhando-se tanto às diretrizes governamentais quanto ao pensamento dominante entre a elite intelectual (Cabrera, 2020). Para alguns de seus longas, buscou reproduzir padrões estéticos e técnicos de Hollywood. No entanto, na prática, Carmen não conseguiu seguir esse modelo de forma plena, como será demonstrado nos capítulos seguintes.

Ao todo, a Brasil Vita Filme realizou seis obras sob a produção de Carmen Santos: *Favela dos meus amores* (1935), *Cidade-Mulher* (1936) e *Argila* (1942), dirigidos por Humberto Mauro; *Inconfidência Mineira* (1948), único com direção da própria Carmen; *Inocência* (1947) e *O rei do samba* (1952), ambos dirigidos por Luiz de Barros. Entre esses, os projetos mais plenamente coerentes com suas concepções foram *Argila*[79] e *Inconfidência Mineira.* Além desses títulos, a Brasil Vita Filme também produziu obras sem a participação de Carmen Santos na produção: *Barulho na Universidade*[80] (1943), primeiro filme de Watson Macedo; *O malandro e a grã-fina* (1947), com argumento de Henrique Pongetti e direção de Luiz de Barros a convite de Carmen (Barros, 1978), produzido por Claudio Luiz e Araújo Filho; e *Era uma vez um vagabundo* (1952), dirigido por Luiz de Barros e produzido por Victor Marques de Oliveira.

Ademais, o levantamento realizado a partir de pesquisas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional e da documentação reunida por Jurandyr Noronha, hoje disponibilizada no Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, revelou muitas outras intenções de Carmen Santos. São projetos que pouco avançaram, inacabados, mas que indicam um planejamento, o impulso industrial da empresa e seu esforço para construir uma linha de produção robusta, apostando em diversidade temática, ainda que alinhada aos temas mais aceitos pelo discurso hegemônico do período, marcado pela valorização da cultura nacional (Cabrera, 2020).

---

[79] *Argila* era coerente com o pensamento de Carmen que acreditava na força de um cinema educativo, que valorizasse a cultura brasilera. No entanto, conforme veremos, ele foi um projeto liderado por Humberto Mauro o qual a Carmen não parecia muito entusasiasmada.

[80] Segundo Ramos e Miranda (2012) 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.

Destaca-se, também, a busca constante da produtora por trabalhar em parceria, muitas vezes com nomes experientes, característica essencial de sua atuação antes e durante a Brasil Vita Filme. Entre os títulos encontrados, estão: *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*, este último baseado no romance *ABC de Castro Alves*, de Jorge Amado[81], em parceria com Mário Peixoto; *Angélica*, com roteiro de Lúcio Cardoso e direção de José Sanz; um documentário sobre o prédio do Ministério da Educação e Saúde, em colaboração com Vinícius de Moraes; o projeto *Represada*, anunciado como seu segundo trabalho na direção; *Alvorada Azul*, em associação com Raul Roulien; a aquisição dos direitos do romance *Cacau*, de Jorge Amado, que teria direção de Ruy Santos e roteiro de Alex Viany; a intenção de filmar *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 ser "revolucionário" no cinema; *Lua Branca*, biografia de Chiquinha Gonzaga, com Dercy Gonçalves; entre outros.

Carmen faleceu muito jovem, aos 48 anos, em setembro de 1952, após perder a batalha contra o câncer (Pessoa, 2002). Quem assumiu a coordenação das produções da Brasil Vita Filme foi seu filho Murilo Seabra (Ramos e Miranda, 2012). No estúdio, passaram a ser realizadas produções independentes de Watson Macedo, como *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 vedet*e (1957) e *Aguenta o rojão* (1958). Também ocorreram associações entre a Brasil Vita e outros produtores, como Oswaldo Massaini em *Rua sem sol* (1953), e, sob direção de Roberto Farias e produção de Riva Farias, *Rico ri à to*a (1957) e *No mundo da lua* (1958) (Ramos e Miranda, 2012).

Diferentemente da mãe, Murilo parece nunca ter tido a intenção de tocar um projeto próprio do estúdio, limitando-se a manter a empresa ativa por meio de coproduções, associações e aluguel das instalações. Em 1959 (Ramos e Miranda, 2012), o produtor Herbert Richers comprou os estúdios da Brasil Vita Filme[82] e, ao que tudo indica, manteve a marca por alguns anos, embora sem utilizá-la em nenhuma produção, valendo-se apenas da infraestrutura construída por Carmen. Tudo indica que o estúdio permaneceu um espaço

[81] *Cine Repórter* de 19 de março de 1949 noticia que Carmen teria dado início a um filme com o título *Castro Alves*, com ela e Claudio Novelli como protagonistas.
[82] Não encontramos nenhuma matéria em jornais sobre essa compra.

relevante para produções no Rio de Janeiro, pois continuou a ser alugado para outros projetos, como os da Rede Globo (Ramos e Miranda, 2012).

O contexto político de emergência de uma consciência cinematográfica nacional (Simis, 2008) e a abertura governamental para o setor no Brasil dos anos 1930, com o início de uma tímida política protecionista, formaram um cenário no qual muitos acreditaram que a indústria cinematográfica brasileira teria espaço para consolidação. Para Heffner e Ramos (1988), endossando o pensamento dos agentes, a solução industrial era necessária para a ampliação dos recursos linguísticos e para a continuidade da produção nacional. Afinal, se havia um exemplo de sucesso, por que não tomá-lo como referência? O estúdio era importante não apenas enquanto espaço físico pensado para filmagem em termos arquitetônicos, mas também como local de organização da produção e de encontro e aprendizado entre técnicos e artistas. Sem ele, toda a estética defendida não poderia ser desenvolvida.

A idealização desse modelo, que muitos acreditavam ser possível de alcançar, somada à ausência de um pensamento crítico, de um entendimento claro do mercado cinematográfico, de uma análise do contexto econômico brasileiro e de uma compreensão de público, colocou essas empresas em um emaranhado contraditório que as perseguiu durante seu funcionamento.

Dentre os empresários que trabalharam para tornar essa visão possível, Carmen lançou o projeto da Brasil Vita Filmes, um dos empreendimentos pioneiros a seguir o modelo de estúdio padrão, perseguindo uma industrialização da atividade cinematográfica (Vieira, 2018). A insistência desses empresários nesse modelo possibilitou o crescimento da produção nacional e transformou seus modos de realização. Além disso, introduziu formas de profissionalização do trabalho cinematográfico, ainda que de maneira oscilante. Surgiram os primeiros quadros fixos, e as relações de trabalho foram sendo redefinidas, delimitando o papel do empresário e o do trabalhador de cinema (Heffner e Ramos, 1988), ainda que, na prática, esses papéis muitas vezes se cruzassem, como no caso de Carmen Santos, empresária, atriz e produtora (Cabrera, 2020). Apesar de oscilantes e contraditórias, essas empresas existiram, operaram economicamente dentro de uma pequena fatia do mercado e realizaram, a duras penas, seus filmes.

Figura 18 - A empresária Carmen Santos apresentando o seu estúdio pela linguagem estelar da revista que tanto ela usou a seu favor.



Fonte: *O Cruzeiro*, 11 fev. 1939, p. 42-43.

Nos próximos capítulos, conforme já explicado, detalharemos os quatro principais títulos do estúdio, analisando o trabalho de produção, distribuição e exibição dos filmes, bem como sua recepção, sem perder de vista o contexto histórico, político e cultural no qual estavam imersos. Levaremos em consideração as discussões em torno do cinema no período, procurando apresentar as ideias e o trabalho conduzido por Carmen Santos com sua Brasil Vita Filme. Por fim, examinaremos os últimos anos da empresa, momento de maiores contradições da produtora e período ainda pouquíssimo explorado pelas pesquisas.

3 Os primeiros anos: animação na produção nacional e o êxito do primeiro filme

A primeira produção de longa-metragem de ficção da Brasil Vita Filme, na época ainda Brasil Vox Filme, foi *Favela dos Meus Amores* (1935), com direção de Humberto Mauro. Com a fundação da empresa em outubro de 1934, vimos que Mauro passaria a trabalhar efetivamente com Carmen após o fracasso de *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) e as dificuldades vividas na Cinédia (Schvarzman, 2004). Ele se tornaria o braço direito da produtora na direção dos primeiros filmes e nas escolhas técnicas para a construção de seus estúdios. Além de ter uma participação pequena na sociedade da empresa, conforme verificado nas atas, Mauro relembra que era empregado da empresa, recebendo por mês (D. Carmen pagava bem) e não por contrato por obra[83]. Já com o selo da empresa de Carmen, e prezando pela qualidade técnica e temática, vimos que eles realizaram alguns complementos com Mauro na direção e Carmen na produção, a maioria distribuídos pela Distribuidora de Filmes Brasileiros[84].

Segundo a base de dados Filmografia Brasileira, da Cinemateca Brasileira, os primeiros títulos foram exibidos entre os meses de setembro de 1934 e fevereiro de 1935. A hipótese é que Carmen, incentivada pela sensação de um bom momento no cinema brasileiro, procurou organizar a empresa, iniciando a produção pelos complementos, pois estes exigiam pouca estrutura e equipe, tinham distribuição garantida devido ao Decreto presidencial 21.240/1932 e poderiam até gerar algum retorno financeiro para auxiliar na preparação do longa-metragem. A produtora parecia ter consciência da importância de realizar esses curtas em termos de apoio às demandas conquistadas, pela movimentação financeira e também de diversificar a produção de sua empresa. Carmen tinha uma situação financeira confortável, provida por Antonio Seabra, mas Mauro vivia outra realidade bastante distinta, precisando de salário para sustentar a família no Rio de Janeiro e tendo passado dificuldades nesse período (Viany, 1978). Segundo o próprio Mauro, em depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Carmen o deixou ficar com a totalidade de algumas receitas oriundas desses complementos[85]. Conforme visto, a intenção principal de Carmen era realmente realizar bons filmes de longa-metragem, o tipo de obra que ela acreditava ser necessária para contribuir com a industrialização do cinema no Brasil.

---

[83] MAURO, ([s.d.])
[84] Não foi possível verificar se todos tiveram distribuição pela D.F.B.
[85] MAURO, Humberto. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 25 nov. 1966. Série *Depoimentos Para Posteridade*, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

Através da pesquisa realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, mapeando o início da produção, seu percurso e a receptividade da realização naquele momento, encontramos informações que permitem afirmar que, em abril de 1935, *Favela dos Meus Amores* já estava sendo filmado[86] e o clima entre os produtores e a imprensa era de euforia. O jornal *A Nação* afirmava que Carmen Santos seria uma das pioneiras do movimento de animação que tomava a cinematografia brasileira[87]. Já Humberto Mauro, em *O Malho*, expôs seu sentimento naquele momento:

> Trabalho para o cinema e pelo cinema com o mesmo ardor dos primeiros tempos porque vejo nele as mais amplas e variadas possibilidades, as mais largas e luminosas perspectivas [...]. Este é o grande negócio do momento e a melhor e mais remuneradora aplicação do valor intelectual. Acredito que "Favela dos meus amores" com os demais filmes de grande metragem do ano ponham o cinema nacional na ordem do dia, provocando um novo surto que o imponha definitivamente à coletividade brasileira[88].

A seção *Cinema Brasileiro* de *Cinearte*, edição de maio de 1935, traz um panorama sobre a intensa movimentação do cinema brasileiro naquele período, principalmente no Rio de Janeiro, capital que centralizou boa parte da produção cinematográfica nos anos 1930 e sede da revista. Após o Decreto 21.240, considerado um "reajustamento da indústria do cinema brasileiro[89]", um segundo passo se apontava naquele ano de 1935. Tratava-se de produzir filmes de grande-metragem em um número que eles consideravam mais expressivo, iniciando o movimento por *Alô! Alô! Brasil* (Wallace Downey, João de Barro, Adalberto Ribeiro, 1935), lançado em fevereiro, considerado um dos filmes brasileiros mais bem acabados no padrão "All talking, all dancing, all singing[90]" até então, e que demonstrava todas as possibilidades artísticas brasileiras no cinema sonoro. A revista segue detalhando algumas produções brasileiras que estavam em andamento naquele momento, entre elas *Favela dos Meus Amores*.

Em uma reportagem do *Diário da Manhã*[91], de Pernambuco, em junho de 1935, Adhemar Gonzaga, antes de mais uma viagem a Hollywood, falou rapidamente sobre o que considerava ser um recorde de produções de longas no Brasil naquele momento e sobre as produções dos complementos que passariam a ser programados obrigatoriamente a partir do

---

[86] CINEMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 abr. 1935, p. 5.
Notas. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1935, p. 7.
[87] FAVELA dos meus amores está sendo esperado com viva curiosidade. *A Nação*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1935, p. 11.
[88] HUMBERTO Mauro e o cinema nacional. *O Malho*, Rio de Janeiro, 26 set. 1935, p. 30
[89] CINEMA Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 mai. 1935, p. 9.
[90] ALÔ…alô…Carnaval. *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 mar. 1936, p. 4.
[91] VIAJA para os Estados Unidos o cinematografista Adhemar Gonzaga. *Diário da Manhã*, Recife, 26 jun. 1935, p. 6

dia 26 daquele mês de junho. Ele cita o sucesso da comédia musical da Cinédia, *Alô, Alô, Brasil!* (1935), e a sequência de filmes que estreariam nos meses seguintes: *Estudantes* (Wallace Downey, 1935, produção Waldow/Cinédia), *Noites Cariocas* (Henrique Cadicamo, 1935, produção Uira Film) e *Alma do Samba* (Humberto Mauro, 1935, produção Brasil Vox Film), este último, título atribuído por curto período a *Favela dos Meus Amores*, que posteriormente retornou ao nome original[92]. Para o jornalista Mário Nunes, a perspectiva de lançamento breve de três filmes brasileiros (*Favela*, *Noites Cariocas* e *Cabocla Bonita*) demonstrava a força que o cinema brasileiro começava a adquirir[93].

Com esses lançamentos cadenciados, temos uma evidência da articulação que aconteceu entre esses produtores de cinema no Rio de Janeiro, animados com as conquistas do Decreto de 1932, com a constituição da A.C.P.B. em 1934, e com a atividade da Distribuidora de Filmes Brasileiros. Além disso, nota-se que todos os títulos possuíam um formato muito parecido: o da comédia musical, com esquetes cômicas, números musicais, a presença de famosos intérpretes da rádio e do teatro, costurados por uma história leve. As características dessas produções foram ganhando contorno nos anos anteriores, com filmes que exploravam a linguagem e as possibilidades que o som oferecia, uma novidade para os realizadores naquele momento, quando tudo era muito novo e incerto. Em 1931, os produtores Wallace Downey e Alberto Byington Jr. lançaram *Coisas Nossas* (Wallace Downey, 1931), obra considerada inaugural do formato "de revista", marco do início da relação rádio–cinema, com gravação sincronizada em disco (sistema *Vitaphone*) de músicas, vozes e ruídos (Miranda, 2015). Em março de 1933, a Cinédia lançava *A Voz do Carnaval*, primeiro filme falado e cantado do estúdio, que acabara de adquirir equipamentos de som, misturando reportagens carnavalescas gravadas com som óptico direto com números cômicos e musicais gravados em estúdio, que procuravam alongar a ação e a narrativa, inspirados nos musicais do cinema norte-americano (Schvarzman, 2004). O cinema começava a trazer uma novidade: a possibilidade de ver e ouvir os grandes nomes das rádios (Napolitano, 2009).

O tema do carnaval sempre foi explorado pelo cinema brasileiro, especialmente nos filmes naturais. Inspirado pelos filmes musicais americanos, *A Voz do Carnaval* avançava na instituição das características do que seria chamado de "filme musical carnavalesco", que

---

[92] Em nota encontrada no livro de Ana Pessoa (2002) vê-se que, segundo do *Guia de filmes produzidos no Brasil entre 1921 a 1925* (Embrafilme, 1987), os números de produção para filmes de enredo segue um número similar ou até maior às produções dos anos 1935/1936 do relatório da A.C.P.B.: 1921: 7 filmes de enredo; 1922, 6 filmes de enredo; 1923 7 filmes de enredo; 1924 19 filmes de enredo; 1925 25 filmes de enredo. A empolgação dos produtores precisa levar em consideração não só os números, mas a dificuldade com o cinema sonoro e a entrada efetiva de filmes de enredo brasileiro no mercado cinematográfico.

[93] *O Malho*, Rio de Janeiro, nº 113, 01 ago. 1935, p. 24.

tomou a produção carioca nos anos que se seguiram (Schvarzman, 2004). Na época, o filme não foi bem visto por expor demasiadas imagens documentais ou naturais da festa popular: as festividades de negros, pessoas alcoolizadas nas ruas, mulheres vestidas de maiô, etc. Anos depois, em 1935, *Alô, Alô, Brasil!*, dando um passo à frente, mostrou-se uma fórmula de sucesso, adotada por outros produtores nos meses seguintes. Além dos títulos da D.F.B., em 1935 houve o lançamento de mais dois longas-metragens brasileiros que seguiam a mesma tendência: *Cabocla Bonita* (Leo Marten, 1935, Fiel Film) e *Fazendo Fita* (Vittorio Capellaro, 1935, S.O.S. Filmes), ambos com diversos números musicais (Carijó, 1937).

3.1 *Favela dos Meus Amores*: romance e brasilidade numa técnica quase perfeita

Durante a pesquisa por *Favela dos Meus Amores* na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, percebemos que um intenso trabalho de divulgação do filme foi realizado a partir de julho de 1935, com distribuição de pequenas notas que se repetiam em diversos veículos de comunicação. O filme foi planejado e realizado sem alarde na imprensa, e somente quando estava sendo finalizado é que se iniciou o trabalho publicitário. É possível encontrar notas idênticas em jornais como *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O Radical*, *A Nação*, *Diário de Notícias*, *A Manhã*, *Gazeta de Notícias*, entre outros. Para executar esse extenso trabalho publicitário, Carmen Santos contratou o crítico teatral e cinematográfico Mário Nunes[94], um dos fundadores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Em sua carreira, ele escreveu críticas para o *Jornal do Brasil*, *Palcos e Telas*, *O Malho*, *Paratodos* e *Vida Doméstica*, além de ser autor de algumas peças teatrais[95].

Já discutimos a expertise de Carmen Santos em estratégias publicitárias voltadas para seus filmes (Pessoa, 2002; Cabrera, 2020), mas é curioso notar como o trabalho realizado em *Favela dos Meus Amores* foi mais diverso e destacou intensamente a brasilidade do enredo, o elenco estelar, as qualidades técnicas e as canções que costuravam a obra. Segundo *O Jornal*[96], a rádio divulgava trechos musicais de *Favela dos Meus Amores*, explorando ainda mais esse importante vínculo entre público, canção, rádio e cinema. O destaque à estrela Carmen Santos, protagonista do filme, parece ser menor se comparado ao de suas produções anteriores, especialmente *Onde a Terra Acaba*, seu trabalho imediatamente anterior a *Favela*,

---

[94] LAVRADOR, P. A propósito de *Favela dos meus amores*. *A Nação*, Rio de Janeiro, 15 out. 1935, p. 9.
[95] MÁRIO Nunes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/25846-mario-nunes. Acesso em: 11 de maio de 2025. Verbete da Enciclopédia.
[96] FAVELA dos meus amores. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1935, p. 11.

no qual a publicidade se centrava fortemente em sua figura como estrela em meio ao cenário isolado da Marambaia. A divulgação em torno de *Favela* diversifica muito mais os temas, equilibra o interesse nas diversas estrelas da produção e apresenta a imagem de Carmen de forma mais equilibrada nos papéis de protagonista e produtora, a responsável pela realização ao lado de Humberto Mauro, a nova industrial do cinema brasileiro, com sua primeira produção pela Brasil Vox Filme (Vita Filme). Isso corrobora o que buscamos demonstrar anteriormente acerca dos múltiplos papéis de Carmen e da mudança de carreira e de imagem após a fundação da empresa: de atriz, estrela de cinema, com amadurecimento e experiência, a empresária e produtora, uma possível industrial do cinema brasileiro.

Diante de um filme impossível de ser acessado nos dias de hoje, essas notas na imprensa tornaram-se valiosas para compreendermos um pouco mais sobre a obra e para investigar as estratégias da produtora Carmen Santos no momento em que fundava sua empresa: quais eram as expectativas e como ele foi recebido pela crítica e pelo público. *Favela dos Meus Amores* talvez seja um dos filmes cuja perda mais foi ressentida pela historiografia, após o incêndio que acometeu a Brasil Vita Filme em 1957. Foi intensamente comentado na imprensa da época, marcou aqueles que o assistiram. O diretor Humberto Mauro, um dos nomes mais lembrados e aclamados do cinema brasileiro da primeira metade do século XX, dizia que era um de seus filmes favoritos entre os que realizou (Viany, 1978, p. 35). Para alguns pesquisadores, a obra se tornou um marco, objeto de muitas discussões sobre filmes musicais e cinema social, o "fantasma de um clássico", na expressão de Henrique Pongetti, retomada por Marcos Napolitano (2009).

Naqueles meados dos anos 1930, diante de um sentimento de grande esperança entre os realizadores de cinema no Brasil, dizia-se que era preciso ter responsabilidade e não decepcionar o público, imerso em um clima de orgulho nacional favorável à cultura brasileira: "o brasileiro começou a amar o Brasil[97]". Assim, os produtores trabalhavam para realizar filmes cujo tema agradasse ao público, que tivesse apuro técnico e uma narrativa bem construída, enquanto a imprensa preparava o terreno, defendendo esse bom momento da cinematografia brasileira. Para tal, acreditava-se que o cinema nacional deveria espelhar coisas e sentimentos próprios[98].

As notas distribuídas na imprensa trabalhavam para manter o interesse do público e parecem ter tido efeito, como relatou o *Jornal do Comércio* em 10 de agosto de 1935, afirmando que recebia muitos telegramas em busca de mais informações. Nessas notas, de

[97] A BRASILIDADE de Favela dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 04 ago. 1935, p. 31.
[98] Ibidem.

maneira fragmentária, o leitor ia descobrindo, aos poucos, elementos do filme, tais como trechos de cenas, aspectos do enredo, números musicais, intérpretes, cantores e compositores. É interessante notar que essa prática, diferente da atual, não escondia informações para surpreender o espectador; pelo contrário, buscava seduzi-lo ao revelar as qualidades e feitos que seriam apresentados.

Anunciava-se que o enredo ocorria em um ambiente romântico e carnavalesco, prometendo divertir e emocionar o público, com um filme repleto de episódios típicos e situações presentes na imaginação popular. "O cenário são a Favela lendária, panorama e aspectos da cidade maravilhosa[99]". A construção foi realizada "para que se pudesse obter um contraste romântico entre a cidade viciosa e cruel, lá em baixo, e o morro simples, acolhedor, recendendo a pureza[100]". Destacava-se, sempre que possível, o ineditismo de filmar o morro, mostrar seus aspectos e a gente da Favela[101] - nome dado, à época, ao hoje conhecido Morro da Providência, na região central do Rio de Janeiro. "O tema é o amor na sua expressão romântica, embalado por sambas e canções sentimentais[102]", "traduzido na sua música popular nascida nos morros[103]".

Figura 19 - Arte do filme.



Fonte: Acervo Pedro Lima / AGCRJ.

[99] OS MOTIVOS de Favela dos meus amores são puramente cariocas. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 07 ago. 1935, p. 5.
[100] FAVELA dos meus amores. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 set. 1935, p. 5
[101] A origem do nome "Morro da Favela" está ligada à uma planta popularmente conhecida como "favelia", que era abundante no morro onde Canudos foi construída. Após a Guerra de Canudos, os soldados que voltaram ao Rio de Janeiro e se estabeleceram no Morro da Providência trouxeram a memória desse morro em Canudos, dando origem ao nome "Morro da Favela".
[102] Os motivos [...] 1935, p. 5.
[103] SILVIO Caldas interpreta lindíssimos sambas em "Favela dos meus amores". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 out. 1935, p 13.

Chama muito a atenção que essas pequenas notas utilizam frases e adjetivos que enfatizam o caráter patriótico e ufanista da obra, tais como "caráter genuinamente brasileiro[104]", "pura brasilidade[105]" e "verdadeiro filme brasileiro[106]", com uma ideia de nacionalidade construída por uma elite hegemônica e sudestina, pautada em certa cultura popular e em características predominantes na cidade do Rio de Janeiro naqueles anos 1930, o morro, o samba, as canções, o carnaval, realizados com um "encanto pouco vulgar[107]". O objetivo da campanha parecia ser o de provocar a curiosidade e a expectativa no leitor, possível espectador. O filme era difundido como um marco da brilhante fase da cinematografia brasileira[108]. "Ao escolher o motivo para *Favela dos Meus Amores*, Carmen Santos frisou bem que fosse de pura brasilidade[109]" e apostava que o assunto agradaria ao público de cinema do Rio e de norte a sul do Brasil[110]. À imprensa, ela demonstrava um discurso muito alinhado ao de outros realizadores daquele momento, principalmente o grupo em torno da A.C.P.B.

Como se pode observar nos trechos retirados dos jornais, *Favela dos Meus Amores* parecia reunir elementos para ser um filme representativo da verdadeira cultura popular brasileira, com suas manifestações populares, o carnaval e o samba, a paisagem e o imaginário da Favela. Marcos Napolitano (2009) explica que, nos anos 1930, a sociedade brasileira vivenciou uma espécie de "carnaval social" que, em meio aos debates e conflitos do período, foi reinventando o sentido de povo-nação, buscando uma "alma coletiva" que perpassava o ideológico e o estético em busca de uma brasilidade[111]. Assim, o samba foi se tornando música brasileira por excelência, e a percepção do povo e das manifestações populares de rua passou a ser recebida de maneira mais positiva, sendo apoiada por diversos intelectuais e incorporada pelo discurso governamental, tornando-se cada vez mais sólida.

No conflito[112] principal de *Favela dos Meus Amores*, está o romance entre as personagens de Carmen Santos, a professora Rosinha, e o jovem Roberto, interpretado por Rodolfo Mayer, um aventureiro da cidade. Ela encarna uma professorinha que, desencantada com os sofrimentos da cidade, foge para o morro: uma criatura repleta de ternura e meiguice,

---

[104] O CINEMA brasileiro em marcha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07 ago. 1935, p. 13.
[105] CINEMA Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1935, p 13.
[106] CINEMA Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1935, p. 14.
[107] CINEMA[...], 13 ago. 1935, p 13.
[108] CINEMA Brasileiro. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1935, p 7.
[109] CINEMA[...], 13 ago. 1935, p 13.
[110] UM FILME brasileiro. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1935, p. 6.
[111] Essa busca pela brasilidade, por nos entender, a procurar por algo que nos represente enquanto povo é cíclico em nossa história.
[112] O filme possui diversos conflitos, mas é o romance que atendia melhor a perspectiva do cinema hegemônico.

"nascida para amar e ser amada", personagem que permitia à estrela explorar múltiplas expressões[113]. O envolvimento dos jovens provocava ciúmes em um dos compositores do morro. O enredo seria divulgado na imprensa no mês de seu lançamento:

> Dois rapazes recém chegados de Paris trazem maravilhosas ideias civilizadoras dentro do cérebro… Como, porém, voltaram sem vintém, começam por apelar para um leilão de imóveis e objetos de arte que guarnecem sua "garçonnière", último vestígio da passada opulência. A grande ideia seria… instalar um cabaré na Favela! Para turistas a casa de sensações novas e também para os habitantes da cidade. O capitalista seria o Sr. Palmeira e o Sr. Palmeira ficou encantado com a ideia. No morro famoso, um dos rapazes experimenta a maior surpresa - encontrou ali vivendo entre os humildes, ensinando as crianças a ler, Rosinha, uma princesa encantada, a rainha do morro e logo - como é uso nos filmes - por ela se apaixonou. Rosinha era amada pelos cantores de samba do morro e que acontece então[114]?

Figura 20 - Divulgação do filme.



Rodolfo Maier e Carmen Santos, o par amoroso de "FAVELA DOS MEUS AMORES", o filme brasileiro que vai causar dentro em pouco, em todo o Brasil, a maior surpresa e o sucesso melhor.

Fonte: *Jornal do Brasil*, 01 set. 1935, p. 22.

Alguns artistas de outros meios artísticos, como a rádio e o teatro, traziam uma segurança de público para os filmes, e isso foi muito bem aplicado na produção. Os intérpretes que mais se destacam são o ator Jaime Costa, um grande nome do teatro carioca, como um boêmio de bom coração que promete arrancar boas risadas do público em suas cenas com Belmira de Almeida; e Silvio Caldas, incipiente astro do rádio nacional, que atua como Zé Carioca, o malandro que canta sambas e enlouquece as meninas da cidade[115]. O *Jornal do Brasil* destaca a popularidade de Caldas, "a voz mais bonita do folclore

[113] CARMEN Santos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1935, p. 22
[114] O ENREDO cheio de emoção, graça e beleza de Favela dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 out. 1935, p. 7.
[115] O CINEMA brasileiro em marcha, 1935.

brasileiro[116]", afirmando que haverá público que irá ao cinema para ouvi-lo cantar[117]. Já *O Radical* afirma: "Jaime Costa é realmente um ator de tela por sua sobriedade, por sua comicidade discreta, sem exageros, extremamente natural e de bom quilate[118]", considerado pelos críticos como a revelação do ano[119].

Figura 21 - Jaime Costa e Belmira de Almeida.



Fonte: *O Malho*, 03/10/35, p. 24.

Figura 22 - Carmen Santos e Antonia Marzullo.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

[116] SILVIO Caldas interpreta lindíssimos sambas em "Favela dos meus amores", 1935.
[117] Ibidem
[118] FAVELA dos meus amores fará rir e muito. *O Radical*, Rio de Janeiro, 24 set. 1935, p. 4.
[119] MARINHO, L. S. De Ganga Bruta a Favela dos meus amores. *O Radical*, Rio de Janeiro, 01 out. 1935, p. 4

No elenco, além de Costa (Paulo) e Caldas (Zé Carioca), Carmen Santos (professora Rosinha) e Rodolfo Mayer (Roberto), estão Antonia Marzullo (Tia Bilú), Norma Geraldy (Margot), Armando Louzada (Nhonhô), Belmira de Almeida (Maria), Eduardo Vianna (Manoel Palmeira, o português) e Leopoldo Prata (Leiloeiro)[120]. Acrescentam-se ainda Pedro Dias, Ítala Ferreira, Liana Gonçalves, Jayme Ferreira, Arlete Garcia, Mingote, Cristóvão de Alencar e Russo do Pandeiro[121]. "*Favela dos meus amores* consagra, assim, vários artistas, integrando-os no movimento criador do cinema brasileiro[122]".

As reportagens também destacam a participação e o envolvimento dos moradores[123], que colaboraram com a grande e batalhadora estrela Carmen Santos, trazendo um diferencial para o filme naquele momento. Essas filmagens na favela envolvendo os moradores locais, futuramente, serão motivo de diversas análises e discussões que trabalharemos mais à frente. O *Correio de São Paulo* resume bem algumas opiniões encontradas acerca dos figurantes: "Por trás desses intérpretes, há, em *Favela dos meus amores*, o mais perfeito grupo de extras [...] São os naturais do morro. A gente do samba que traz a alegria do carnaval da cidade. Pretos e mulatos que, ao vê-los trabalhar, não se chega a acreditar que tenham sido retirados de seu labor diário para fazer a fita[124]".

Segundo *A Nação*[125], a eleição dos números musicais foi rigorosa e acompanhada pelo diretor Jorge Bichara[126], que trabalhou o tema maior da expressão romântica embalada por sambas e canções sentimentais. As músicas presentes na trama são de um dos intérpretes de destaque, como Silvio Caldas, mas também de outros compositores de peso, compostas especialmente para o filme[127] e interpretadas em cena por diversos artistas de renome. Cabe a descrição detalhada publicada no *Jornal do Comércio*:

> Há números de canto na nova produção da Brasil Vox Filme que vão se popularizar rapidamente, obtendo êxito absoluto. Custódio Mesquita apresenta dois "Favela" que são cantados por Joel e Gaúcho, com coro, e "Cuíca, tamborim, pandeiro e violão", por Liana Gonçalves e Orquestra. Ary Barroso, três: "Ao luar", "Inquietação", por 130 vozes do Orfeão Português, e "Por causa dessa cabocla", variações de samba, por Heriberto Muraro. Nassara é o autor do número que dá nome ao filme e que é cantado por 200 vozes da Escola de Samba do Portela[128], com

[120] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1935, p. 7.
[121] Nomes levantados no projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira e por Paulo Perdigão, responsável pela filmografia de Humberto Mauro em Viany (1978).
[122] SÃO INFINITAS as razões do sucesso de "Favela dos meus amores". *Jornal do Brasil*, 04 out. 1935, p. 13
[123] CINEMA Brasileiro. 13 ago. 1935.
[124] R.R. Cinema Nacional. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 3 out. 1935, p. 6.
[125] MAIS 48 horas e será satisfeita a justa curiosidade do público. *A Nação*, Rio de Janeiro, 12 out. 1935, p. 9
[126] Jorge Bichara já havia trabalhado em outros filmes como Ganga Bruta, de Humberto Mauro. Dados encontrados na plataforma filmografia brasileira da Cinemateca Brasileira.
[127] CINEMA Brasileiro, 13 ago. 1935.
[128] Segundo as redes sociais da própria Escola de Samba, a Portela teria sido a primeira Escola de Samba a participar de um filme.

> acompanhamento de 40 músicos. Silvio Caldas, o inteligente intérprete sem par apresenta três composições suas: "Torturante ironia", "Quase que eu disse" e "Arrependimento", sendo que esta terá o concurso de elementos do conjunto Benedito Lacerda, sobressaindo Russo com o pandeiro. E ainda, um maracatu, de Aracati, por Ítala Ferreira e Pedro Dias, e "Fado" do maestro Vivas[129], por Carmen Santos e coro. A direção musical é de Jorge Bichara, tendo emprestado a sua colaboração preciosa Napoleão Tavares e músicos da Mayrink Veiga. Serve de complemento a "Favela dos meus amores", "Tolinha", de Custódio Mesquita[130].

Fazendo uma pesquisa sobre as músicas, nota-se que, muitas vezes, a imprensa confundia títulos, intérpretes e compositores, de modo que não é possível ter certeza sobre algumas das canções presentes no filme, como é o caso da canção-título *Favela dos meus amores*. Ela teria sido composta por Antonio Nássara, divulgada em mais de um veículo da imprensa, mas não foi encontrada nenhuma música dele com esse nome, embora haja recibo de pagamento por direitos na documentação da Brasil Vita Filme. Ao que tudo indica, as informações sobre essa canção parecem ter se perdido junto com o filme. É possível encontrar divergências já na própria imprensa da época, como, por exemplo, acerca de uma das canções de Silvio Caldas. A música *Quase que me disse* aparece substituída por *Serenata*, ambas existentes no cancioneiro do compositor e compostas na mesma época[131]. Também se registra a participação de outros nomes, como a da Escola de Samba Portela[132], com 300 passistas liderados por Paulo da Portela (Assaf, 1979), acompanhados de cerca de 40 músicos, e a da Escola de Samba Fiquei Firme, numa autêntica roda de samba[133].

Figura 23 - Carmen Santos, Humberto Mauro e Silvio Caldas.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

[129] Trata-se do maestro Bernardo Vivas
[130] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1935, p. 8.
[131] SILVIO Caldas interpreta lindíssimos sambas em "Favela dos meus amores", 1935.
[132] *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1935, p. 8.
[133] PIMENTEL, Annibal. Favela dos meus amores é um poema carioca. *Automóvel-club*, Rio de Janeiro, set. 1935, p. 42

Em sua crítica, Pedro Lima revelava: "O filme poderia ser denominado até de opereta cinematográfica, pois quase todas as sequências têm seu número musical, que vai do samba ao maracatu e da canção nacional ao fado. Mas a música não é encaixada no filme assim, sem mais nem menos, e sim naturalmente, como parte integrante do tema[134]". Os elogios à parte musical são quase unânimes, mas houve quem visse defeitos, como o crítico de *A Noite*, que opinou: "a música do filme é toda ela fúnebre, dolorosa, melancólica, tristíssima. O samba é um lamento musical. E o filme só tem quase sambas. Nem uma dessas vibrantes e alegres marchas carnavalescas apresenta para variar[135]".

Figura 24 - Humberto Mauro e seus auxiliares no estúdio de som da Brasil Vox Filme experimentando o som de *Favela dos meus amores*.



Fonte: O *Malho*, 19/9/35, p. 34.

Nos textos da imprensa, notou-se também grande ênfase às qualidades técnicas da produção, com destaque para a nitidez da fotografia, muitas vezes comparada à do cinema estrangeiro. Mauro, já idoso, relembrava que utilizou duas câmeras para gravar algumas cenas, a Debrie de Carmen e uma "máquina de mão", e que teria usado, na montagem, bastantes cortes, intercalando planos abertos com close-ups e detalhes[136]. A perfeição do som foi bastante comentada: diziam ser possível ter clareza dos diálogos, dos quais quase nada se perdia, e ouvir bem as lindas músicas que compõem o enredo[137]. O filme foi considerado por

[134] LIMA, Pedro. Favela dos meus amores. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 12 set. 1935, p. 5.
[135] FAVELA dos meus amores. *A Noite*, 1935.
[136] MAURO, H. ([s.d.])
[137] O SOM de Favela dos meus amores é nítido e a música é linda. *A Nação*, 11 out. 1935, p. 9.

muitos da imprensa como o primeiro grande filme falado brasileiro[138]. Em suas lembranças, Mauro chegou a detalhar um pouco o sistema de gravação, um processo chamado *interlock*, adquirido por Carmen com sua ajuda. Tratava-se de um método bastante trabalhoso, que exigia muitos ensaios e já não era dos mais modernos na época. Ele também recordava que teria inserido apenas algumas poucas músicas na montagem, mas que a maioria foi gravada em som direto[139].

Outros técnicos de que encontramos registros na produção são o pintor Osvaldo Teixeira[140], que teria feito trabalhos na decoração[141], e Gilberto Trompotovsky[142] e Hipólito Collomb[143], responsáveis pela criação de cenários. Também foi possível encontrar o nome de Oswaldo Nunes como assistente na operação da câmera[144].

As notas da imprensa destacam bastante o trabalho e o prestígio de Carmen Santos e Humberto Mauro, dois nomes já bastante conhecidos do público interessado em cinema: "os conhecimentos técnicos de Humberto Mauro apoiado no prestígio artístico de Carmen Santos[145]". Mauro é, sem dúvida, o que mais se destaca nos comentários, muitos admirando seus feitos técnicos no filme, que, ainda que não tivesse os aparelhos mais adequados para a realização, conseguiu grandes resultados, trabalhando com figuras que, pela primeira vez, "posavam" para o cinema. A direção de Mauro foi muito celebrada por diversos especialistas da época, considerada um dos pontos altos da obra. Carmen é tratada como uma batalhadora, animadora, bandeirante do cinema nacional, adjetivos sempre presentes em sua trajetória, que reforçam sua imagem de capitalista e apoiadora, além de estrela, e desconsideram todo o trabalho técnico de coordenação da produção exercido por ela (Cabrera, 2020). Humberto Mauro afirmava, em suas declarações, que Carmen não poupou esforços para o bom êxito do filme, como era característico em todas as suas produções[146].

Ao *Diário da noite*, Humberto Mauro contou sobre o que achava sobre filme já finalizado:

---

[138] VAI SER filmada a primeira revolução democrática sul-americana. *O Dia*, Curitiba, 03 abr. 1937, p. 3
[139] MAURO, H. ([s.d.])
[140] Oswaldo Teixeira do Amaral era pintor, professor, crítico e historiador de arte. Foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes de 1937 a 1961. Tinha estreita relação com o governo de Getúlio Vargas e tinha uma postura antimodernista bastante criticada. Mais informações em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa706/oswaldoteixeira. Acesso em 15 de jul. 2025. Carmen tinha retratos seus pintados por Oswaldo Teixeira e, acreditamos que era próxima ao pintor pois ele participou de pelo menos mais um filme seu, *Argila*.
[141] NUNES, Mário. Os filmes que fomos ver. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 08 ago. 1935, p. 33.
[142] *O Malho*, Rio de Janeiro, 05 set. 1935, p. 28
[143] Registrado pelo projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira.
[144] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Comércio*, 1935.
[145] CINEMA Brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1935, p 13.
[146] O CINEMA brasileiro na sua fase decisiva. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 15 out. 1935, p. 2

> Tem defeitos de um cinema que começa com pequenos capitais e as qualidades que convidam ao estabelecimento definitivo de uma grande indústria cinematográfica. Serei franco para não ser inoportunamente modesto: é um filme que obriga o público e os industriais a levarem a sério, bastante a sério essa estupenda fonte de riqueza nacional que é o celuloide. "Favela dos meus amores" revela tudo o que se ocultar através do pessimismo e da descrença. Carmen Santos pela primeira vez defronta os microfones do *talkie*, os obstáculos de um diálogo de comédia e consegue convencer e brilhar como *star* do filme, Jaime Costa, Rodolfo Mayer, Silvio Caldas, Marzullo, Vianna e Louzada se apresentam em interpretações perfeitamente cinematográficas, tanto na gesticulação como nas inflexões. A fotografia, mesmo com luz artificial, resolve satisfatoriamente problemas que preocupam, muitas vezes, os técnicos de cinema amadurecidos por longos anos de prática. O som é nítido e não se perde uma palavra, mesmo proferida no último plano do set. Certas deficiências de laboratório e de movimentação fotográfica seriam evitáveis se possuíssemos maiores recursos materiais. Mas o público não lhes dará relevo considerando o que de bom conseguimos mostrar-lhe[147].

Mauro detalhou também que Carmen convidou Henrique Pongetti para escrever um argumento para uma produção musicada de longa-metragem e que ele fez uma "história concatenada e dialogada com perfeito senso cinematográfico[148]". O enredo teria surgido de conversas entre Pongetti e Carmen e, como ele não entendia nada de cinema, Mauro disse a Carmen que poderia dirigir[149]. Anos antes, como cronista, Pongetti ficou conhecido por ter atacado o cinema brasileiro com críticas mordazes à qualidade dos enredos e à técnica do cinema brasileiro, especialmente os filmes da Cinédia, como *Barro Humano* (Adhemar Gonzaga, 1929) e *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), ficando conhecido o episódio em que chamou Mauro de "Freud de Cascadura" (Viany, 1978). Carmen, amiga de Pongetti, teria o convencid**o** a escrever o argumento que seria trabalhado pela Brasil Vita Filme.

Após as primeiras reportagens sobre o filme, ainda que em menor proporção, começa a aparecer na imprensa o trabalho de argumento de Henrique Pongetti. Jornalista, tinha uma carreira como dramaturgo, escrevendo especialmente comédias. Alguns textos diziam que o argumento de *Favela* se tratava de "obra de intelectual e não de escritores improvisados[150]" e que Pongetti encontrou em Mauro um realizador à altura. O *Correio de São Paulo*[151] afirmou que o autor teve grande poder de análise e soube reunir personagens humanos inspirados nas pessoas do morro da Favela. Marcos Napolitano (2009) mostra a contradição do autor, que escrevia para agradar, ao mesmo tempo, à esquerda e à extrema-direita: "afinal, ambas disputavam a hegemonia do campo nacional-popular, compartilhando, em grande medida, muitos símbolos populares e valores nacionalistas, ainda que apropriados de maneira

---

[147] Ibidem.
[148] Ibidem.
Acredita-se que Pongetti, seguindo a cartilha do cinema hegemônico, tenha construído seu argumento em torno da ida dos rapazes para o morro e o encontro e o romance com a personagem de Carmen Santos.
[149] MAURO, H. ([s.d.])
[150] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 14 set. 1935, p. 7.
[151] R.R. Cinema Nacional, 1935.

diferenciada e oposta" (Napolitano, 2009). Não era segredo entre o grupo que Pongetti era declaradamente fascista e admirador de Mussolini, e esse fator chegou até a ser usado na defesa do filme e de Carmen quando foram acusados de comunistas[152].

O argumento de *Favela dos meus amores* foi seu primeiro trabalho para o cinema e vinha no esteio das ideias sobre a necessidade de formação de profissionais para o campo. Carmen defendia trazer para o cinema os intelectuais brasileiros, para que estes se interessassem e se aperfeiçoassem em escrever argumentos para serem filmados. Ela chegou a fazer convites, via imprensa, oferecendo sessão de pré-estreia para convidados[153].

Henrique Pongetti, em entrevista ao *Correio de São Paulo*[154], conta como foi a experiência de gravar na Favela, pois colaborou nos preparativos para iniciar as filmagens no morro, compartilhando das alegrias e dos perigos do local. Os relatos de Pongetti e de Mauro demonstram o receio que tiveram de subir o morro, contaminados pela fama negativa e perigosa do espaço e daquela população. Nas lembranças dele, inicialmente foi recebido com desconfiança, ninguém o levou a sério, até que chegaram com todo o material de filmagem (Viany, 1978). Ao final, foram muito bem recebidos; foi oferecida comida simples e deliciosa, e ele afirmava que muitos moradores suspenderam suas "enrascadas" durante a filmagem, teriam se comportado, mas depois seguiram com seu estilo de vida e que, de vez em quando, ele se correspondia com um deles, agora atrás das grades.

Mauro, um dos realizadores mais longevos da nossa história e amplamente entrevistado, também teve a oportunidade de falar algumas vezes sobre a produção de *Favela* e a contribuição de seus parceiros. Em entrevista para *A Noite Suplemento*[155], Humberto Mauro deu mais detalhes sobre a produção de *Favela dos Meus Amores*, seu primeiro filme falado. Teria sido uma produção cara para a época: custou cerca de 200 contos, tinha sete ou oito partes e teria dado lucro para a produtora. Para o *Diário da Noite*[156],, Mauro contou que utilizou cerca de 500 moradores do morro para realizar a cena do enterro e que estiveram presentes no morro para a filmagem por cerca de doze dias. Relatava também a ótima interação que teve com os músicos, que muitas canções foram criadas dentro do Pavilhão, e que Carmen Santos o ajudou em algumas decisões, fazendo a ponte com alguns nomes e com os coros que participaram[157]. Sobre Pongetti, Mauro afirmava que ele acompanhava as filmagens, mas não contribuiu com a direção, que não entendia nada de cinema, cabendo a

[152] CARMEN SANTOS e o comunismo. *A Noite*, 13 dez. 1935, p. 17
[153] CARMEN SANTOS apela para os intelectuais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 set. 1935, p. 15.
[154] OUVINDO o cenarista de Cidade-Mulher. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1936, p. 6.
[155] PASSADO e presente de Mauro. *A Noite*. Suplemento. Rio de Janeiro, 09 set. 1952, p. 5.
[156] O CINEMA brasileiro na sua fase decisiva. *Diário da noite***,** Rio de Janeiro, 15 out. 1935, p. 2
[157] MAURO,1966.

Mauro fazer a continuidade do filme. Pela entrevista, é possível interpretar que Mauro se refere a algum tipo de decupagem do argumento em sequências e planos. Mauro ainda contava que fez a iluminação, para que Oswaldo Nunes (assistente de fotografia) rodasse a manivela, e que teria feito o som, a revelação e a montagem da produção[158]. Nas palavras do diretor, foram muito teimosos em persistir nessa realização após tantos anos batalhando pelo cinema nacional e que, por meio do autodidatismo, das experiências anteriores e de um bom planejamento, tiveram sucesso.

3.1.1 Lançamento e circulação do filme

Desde as primeiras matérias que buscavam provocar o interesse do público, havia a expectativa de que o filme seria lançado em breve em um dos palácios da Cinelândia. No entanto, o lançamento só aconteceria após mais de três meses de reportagens mantendo o assunto quente. Alguns textos chegavam a afirmar que as grandes casas exibidoras disputavam o lançamento[159], numa provável tentativa de engrandecer a produção, uma estratégia da produtora para provocar a curiosidade do público e obter mais abertura para o lançamento junto aos exibidores. Sabe-se que o espaço para filmes nacionais nas salas exibidoras era um problema constantemente reclamado pelos realizadores (e que permanece até os dias de hoje).

Em meados dos anos 1930, Hollywood já havia vencido as dificuldades enfrentadas com a passagem para o cinema sonoro; as grandes companhias cinematográficas se tornavam cada vez mais fortes, concentradas e verticalizadas, e avançavam seu domínio nos países da América Latina, estreitando suas relações com os exibidores locais (Vieira, 2018). Além disso, não podemos esquecer que, apesar da animação geral pelo número de produções, havia concorrência entre os próprios filmes nacionais lançados muito próximos uns dos outros, como os já citados *Estudantes* (julho), *Noites Cariocas* (setembro) e *Cabocla Bonita* (outubro), os dois primeiros distribuídos pela mesma companhia, a D.F.B.[160], e lançados no Alhambra. A sala pertencia a Francisco Serrador, com quem a D.F.B. mantinha boas relações, e era considerada o exibidor mais receptivo aos produtos nacionais. Humberto Mauro, em suas recordações, lembrava que eles tinham receio de o filme não fazer sucesso, mas que

[158] MAURO, H. ([s.d.])
[159] UM FILME bem brasileiro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1935, p. 9.
[160] A GRANDE metragem do cinema brasileiro. *O Radical*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1935, p. 4

Serrador os ajudou a acertar a velocidade do som e teria pensado em atrativos para chamar a atenção do público[161].

Após semanas de suspense, a imprensa noticia que *Favela dos meus amores* seria lançado no Alhambra[162], a grande sala da Companhia Brasileira de Cinemas de Francisco Serrador, inaugurada na Cinelândia em 1932, com estreia prometida para o final de setembro. Junto dessa primeira data, mencionava-se também que haveria uma exposição no saguão com trabalhos de artistas consagrados que assistiram ao filme; no entanto, não foi possível verificar se realmente aconteceu. Logo depois, lê-se que a distribuição ficaria a cargo da D.F.B., que o filme seria visto no próximo mês de outubro[163] e que eles também teriam fechado negócio para a linha de Serrador em São Paulo.

Figura 25 - Fachada do Alhambra.



Fachada do Alhambra, do Rio, durante a apresentação de "Favella dos meus Amores".

Fonte: *Cinearte*, 15 dez. 1935, p.30.

Figura 26 - Programa do cinema Alhambra.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

O lançamento ficou então para o dia 14 de outubro de 1935, uma segunda-feira, após as diversas reportagens que preparavam o público para a obra. Os anúncios mostram cinco horários para o filme em sua primeira semana[164]. Na véspera da estreia, a imprensa seguia afirmando que a obra não ficava atrás das grandes produções estrangeiras e que o público teria a alegria de compreender o idioma do filme, sem letreiros, com uma música familiar, intérpretes nossos, panoramas do Rio, motivos de orgulho do Brasil, e que deixariam o público satisfeito[165].

---

[161] MAURO, H. ([s.d.])
[162] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 1935, p 15.
[163] FAVELA dos meus amores é o melhor filme brasileiro…*Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 19 set. 1935, p 15.
[164] *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 out. 1935, p. 12
[165] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 18 out. 1935, p. 7

> O grande público poderá verificar se a crítica cinematográfica disse ou não uma verdade quando proclamou ser esse filme o primeiro grande trabalho nacional, aquele que rasga ampla horizontes à nossa cinematografia, patenteando as possibilidades brasileiras em face da sétima arte[166].

Figura 27 - A publicidade do filme tem algumas variações, mas nota-se o destaque para os nomes do trio criador, Pongetti, Mauro e Carmen, além do destaque a Jaime Costa e Silvio Caldas. As ilustrações também destacam a igreja característica do morro da Providência.



Fonte: *Jornal do Comércio*, 07 e 08/10/35, p 16.

Figura 28 - Divulgação do filme.



Fonte: *O Radical*, 13/10/1935, p. 4.

[166] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1935, p. 19

No dia 20 de outubro, é anunciada a continuidade do filme em sua segunda semana no Alhambra[167]. Os relatos na imprensa são de um público surpreso[168], com sessões cheias, muito aplaudidas, sendo alvo dos melhores elogios da crítica e do público. O *Jornal do Comércio* ainda afirma que o filme seguirá no cinema até que o público o deixe tirá-lo[169].

Na mesma época do sucesso do filme no Alhambra, certamente por já ter chamado a atenção com a publicidade feita, Carmen enfrentou questionamentos da Fox Filmes, que alegava a similaridade entre os nomes das empresas, o que a obrigou a se defender e a trocar o nome do estúdio. Carmen tentou manter o nome por já ter gasto muito com publicidade, mas acabou desistindo da luta, não sem pequenas provocações:

Figura 29 - O Filme que não teme confrontos!



Fonte: *A Manhã*, 24/10/35, p. 6.

A recepção foi realmente excelente naquele final de 1935. Em outubro, Mauro revelava ao *Diário da Noite* o interesse de um produtor argentino em distribuir o filme em países de língua espanhola, com legendas e uma breve apresentação esclarecendo os aspectos folclóricos da história[170], mas não se têm mais informações a respeito do andamento dessa negociação. O sucesso do filme também provocou algumas pequenas polêmicas, como a da professora que foi à imprensa dizer que a produção não havia pago aluguel da escola e cachê das crianças[171], o que foi prontamente desmentido por Carmen, que afirmou ter realizado as cenas dentro do estúdio montado no Pavilhão de Minas Gerais da Feira de Amostras e não as ter realizado em locações. Os extras foram moradores do entorno e crianças das escolas de samba, que receberam, sim, por isso[172]. A polêmica reforça que o filme optou por construir *sets* improvisados no Pavilhão em vez de utilizar locações reais, dividindo as filmagens entre

[167] FAVELA dos meus amores entra amanhã na sua 2ª semana de sucesso no Alhambra. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 out. 1935, p. 31
[168] O SUCESSO retumbante de Favela dos meus amores. *O Radical*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 4.
[169] É INDESCRITÍVEL o sucesso de Favela dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 out. 1935, p. 8.
[170] O CINEMA brasileiro na sua fase decisiva. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 15 out. 1935, p. 2
[171] A ESCOLA de Favela dos meus amores ainda não [...]. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1936, p. 4
[172] CARMEN Santos e a Favela de meus amores. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 02 dez. 1936, p. 13. Em suas recordações, Mauro também lembrava que os moradores receberam seus cachês.

o Pavilhão e o morro da Favela, conforme a própria lembrança de Mauro, anos depois, que contava ter aproveitado muito da estrutura que já havia no espaço da Feira e ter optado por gravar o som em ambientes mais adequados[173].

Figura 30 - Rodolfo Mayer e Jaime Costa.



Fonte: AGCRJ.

Ainda em outubro de 1935, o Theatro Recreio anunciava em sua programação uma grandiosa homenagem a Carmen Santos e Humberto Mauro, os "vencedores de *Favela dos meus amores*", com direito à participação de alguns intérpretes do filme e a uma filmagem de cinema ao vivo no palco, como demonstração do feito à plateia[174]. Na ocasião, o público teria a oportunidade de aplaudir os consagrados artistas, e a Companhia de Revistas Nacionais colocaria à prova sua solidariedade ao cinema nacional.

Figura 31 - Divulgação do filme.



THEATRO RECREIO

COMPANHIA NACIONAL DE REVISTAS da qual faz parte ALDA GARRIDO

HOJE — A's 20 e 22 horas — HOJE
ULTIMAS Representações da revista de CARLOS BITTENCOURT

"NA HORA H!..."

com ALDA GARRIDO OSCARITO, PALMEIRIM e toda a Companhia!

AMANHÃ — A's 20 e 22 horas — Duas sessões AMANHA — PRIMEIRAS Representações da formidavel revista Charge Politica do Jornalista JOSE' LYRA

"O GORDO E O MAGRO !"

em que ESTREAM: o tenor ARMANDO NASCIMENTO, a actriz MARGOT LOURO e os artistas typicos TATUZINHO e PETITE JOSEPHINE — UM SUCCESSO DE GARGALHADAS !!

QUINTA-FEIRA, 31 — "NOITE DO CINEMA NACIONAL — Um Unico Espectaculo ás 20 1|2 horas em homenagem a CARMEN SANTOS e HUMBERTO MAURO os vencedores de "FAVELLA DOS MEUS AMORES" com um Collossal ACTO VARIADO em que tomam parte: VICENTE CELESTINO — JARARACA e RATINHO — JAYME COSTA — LUIZ BARBOSA — BENEDICTO LACERDA e seu Conjuncto — JUREMA DE MAGALHÃES — MATTINHOS — ANTONIETTA MATTOS — ARTHUR COSTA e muitos outros. Finalizará o Espectaculo com um "STUDIO" de Cinema armado no Palco, sendo filmados todos os Espectadores!

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 24/10/35, p. 8.

[173] MAURO, H. ([s.d.])
[174] *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23 out. 1935, p. 16.

O trio Carmen, Mauro e Pongetti também foi homenageado no Cassino Beira-Mar, em um jantar com convidados da imprensa e empresários de cinema, pelo êxito de *Favela dos meus amores* e pelo futuro sucesso da produção em andamento, *Cidade-Mulher*[175]. Devido ao sucesso do filme, a popularidade de Carmen e Humberto Mauro crescia. Carmen ainda estava entre as convidadas para um outro evento realizado no palco do Theatro Recreio, a Festa da Mulher, ao lado de diversas estrelas femininas da rádio, do teatro e do cinema, como Aracy Cortes, Itália Fausta e Olga Novarro[176]. É interessante notar uma aproximação de Carmen que, segundo relatos dela própria, de amigos e familiares, era uma pessoa reclusa, de um dos principais espaços de espetáculos populares da Praça Tiradentes, estreitando relações com o público e com uma importante rede de artistas do teatro e da rádio. Em suas diversas entrevistas, é possível perceber que Carmen, desde nova, tinha preferência por acompanhar apresentações artísticas mais eruditas e também se relacionava mais com artistas desse circuito. De fato, foi um dos mecanismos de inserção social que ela buscou. Isso refletiu em suas escolhas de produção e em suas opiniões sobre os filmes populares que produziu, *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*, os quais dizia não serem o tipo de obra que lhe agradava.

Em novembro de 1935, o filme foi exibido por mais duas semanas no Cine Metrópole, no centro, pertencente a uma empresa exibidora menor (Gonzaga, 1990). Ainda em novembro, registra-se uma estreia em Niterói, no Odeon, com a presença de Carmen Santos[177]. No começo de 1936, passou a circular por cinemas menores, de empresas exibidoras diversas, no centro e nos bairros do Rio de Janeiro, como Victoria, Nacional, Haddock Lobo, Varietè, Cine Theatro Paris, Paraíso, Piedade, Guarany, Lapa, etc[178]. Uma nota de janeiro de 1936 no *Diário de Notícias* revela que o filme estava finalizando sua passagem pelas casas do circuito Ribeiro nos bairros, arrabaldes e subúrbios do Rio e que, segundo os balancetes da D.F.B., teria batido todos os recordes de *Severa* (José Leitão de Barros, 1931), o filme que até então mais público havia levado aos cinemas populares da capital da República[179]. Uma nota em *O Jornal* demonstra o sucesso:

> *Favela* ficou 15 dias sucessivos com lotações esgotadas no cine Madureira e na Praça Onze, foi reprisado na Tijuca e esgotou lotações em Copacabana, em Botafogo, em Vila Isabel, etc. Diante desse êxito invulgar, os exibidores e a Brasil

[175] HOMENAGEM à Carmen Santos, Henrique Pongetti e Humberto Mauro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 fev. 1936, p. 9.
[176] CARMEN SANTOS, Aracy Cortes e outros astros do cinema e teatros na festa da Mulher a 28, no Teatro Recreio. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 set. 1935, p. 12
[177] FAVELA dos meus amores em Niterói. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1935, p. 6.
[178] Os registros foram encontrados em diferentes jornais e no projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira.
[179] O NOVO filme nacional que Carmen Santos está fazendo. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1936, p. 11.

> Vita Filme estão em novos entendimentos para uma reprise geral de *Favela* inclusive num cinema do centro da cidade[180].

O *Diário de Notícias* e a *Cine-Rádio-Jornal*, no ano de 1936, realizaram uma enquete para o público escolher o melhor filme de 1935. *Favela dos meus amores* ficou na segunda posição, atrás do português *As Pupilas do Senhor Reitor* (José Leitão de Barros, 1935)[181].

Em São Paulo, *Favela dos meus amores* foi lançado na sala vermelha do Odeon, também de Serrador, onde permaneceu duas semanas em cartaz. Assim como o Alhambra, essa sala também recebeu as produções brasileiras da D.F.B. nos meses que antecederam *Favela*. Depois, em dezembro, o filme circulou por algumas salas, de diversas Empresas Exibidoras: Santa Cecília, Paratodos, República, Glória, Braz Politeama, São Carlos, Capitólio, Mafalda e Central, continuando em exibição nos primeiros meses de 1936 (Central, Recreio e São Caetano, Cine Oberdan, Marconi, América, Rialto, Recreio, São Jorge, Santo Antônio, entre outros).

Figura 32 - Divulgação do filme.



Fonte: *Correio Paulistano*, 23/11/35, p. 6.

Depois disso, ainda foi possível encontrar registros, na Hemeroteca, de exibições em dezembro de 1935, na cidade de Santos (SP), onde foi apresentado em diversas salas; em janeiro e fevereiro de 1936, em Florianópolis; e, em abril, em Porto Alegre. Em Recife, o filme é lançado no Theatro Moderno, em maio de 1936, ficando em cartaz nesse cinema por

[180] OUTRA vez favela. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1936, p. 12
[181] QUAL o melhor filme da temporada de 1935? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 mar. 1935, p. 8.

uma semana[182], com o público enchendo a sala. Após o Moderno, ele teve uma boa carreira na cidade e foi exibido no Polytheama, São José, Encruzilhada, Santo Amaro, Éden e Pina durante os meses de 1936, segundo informações colhidas no *Diário da Manhã* (PE). Pela recepção em alguns jornais da cidade e pelo circuito em que o filme foi exibido, nota-se que ele foi bem recebido em Recife. No *Diário de Pernambuco*, há uma reportagem entusiasmada que elogia o filme e afirma que a produção agradará muito aos nortistas por ser uma obra bem brasileira, diferente de outras revistas. A matéria retoma o sucesso nos cinemas do Rio de Janeiro, apesar de, em São Paulo, terem achado o filme "violentamente regionalista[183]".

Figura 33 - Divulgação do filme.



Fonte: *Diário da Manhã* (PE) 05/05/36, p. 15.

Em fevereiro, setembro e outubro de 1937 e em janeiro e dezembro de 1940, o filme foi exibido em Manaus; em março e abril de 1937, foi exibido em São Luís do Maranhão e, posteriormente, entre junho e setembro de 1940, na mesma cidade; em abril de 1937, em Curitiba, e novamente em outras salas do Rio de Janeiro, como no Leopoldina; em maio de 1938, encontra-se registro de exibição em Caxias (RS).

O filme teve um relançamento oficial em janeiro de 1947, no Cine Império[184]. Em *A Noite*, o cronista comenta os defeitos da obra, que eram muitos, mas considerava a reprise válida. Doze anos após o lançamento, ele ainda recordava os feitos, considerados prodigiosos,

[182] *Diário da Manhã*, Recife, 01 mai. 1935, p.
[183] O QUE É Favela dos meus amores. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 fev. 1936, p. 17.
[184] Segundo uma entrevista de Carmen ao jornal *Diretrizes* de 11 set, 1946, ela teria vendido os direitos a outro produtor que faria cópias novas e cuidaria do relançamento. Recorte de jornal pertencente ao Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira

da cena da morte de Nhonhô e, a partir dessa crônica, temos mais detalhes descritivos da cena e de como o trecho caiu no gosto de muitos intelectuais:

> O referido episódio constituiu verdadeira revelação. Humberto Mauro teve então grande oportunidade de comprovar o seu talento. Com exceção de "Limite", eis um dos trechos rodados com mais noção de cinema plástico, em toda a história do cinema brasileiro. Efeitos simplesmente notáveis. A série de indivíduos de cor, quando do velório de Nonô colocados em vários planos diferentes. A saída do caixão. Os passos na rua. A movimentação das sombras. O caixão, exposto no alto do morro, ao lado da igrejinha. Nessa inspiração, há alguma tendência em torno do estilo do cinema russo. Todavia, acima de tudo, Mauro demonstrou que sabe fazer cinema[185].

Encontramos registros do filme voltando a ser exibido em algumas salas de São Paulo em 1946 (Pedro II e Santa Helena), além da reprise já citada no Rio de Janeiro (Cine Império[186]). Nos meses seguintes, foram encontrados registros do filme em um circuito um pouco maior, no Trindade, Cavalcanti, Braz de Pina e no Éden, em Niterói. Também em 1947 e 1948, há registros de exibições em outras cidades, como Recife e Florianópolis. A obra teve sucessivas reexibições durante mais de dez anos após seu lançamento, beneficiando-se do seu sucesso e provavelmente sendo utilizado para cumprir a legislação de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais em vigor na época. Essa situação foi comum com outros sucessos, como *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Vianna, 1936) e *O Ébrio* (Gilda de Abreu, 1946). Segundo Pongetti (Viany, 1978), foi o filme brasileiro mais reprisado. Essa prática certamente deteriorou muito as cópias feitas e contribuiu para seu desaparecimento.

Uma reportagem da *Revista Carioca*, de 1951, quase um ano antes do falecimento de Carmen, divulga a organização de uma refilmagem do argumento de *Favela dos meus amores*, ainda produzida por Carmen Santos, mas com elenco totalmente diferente e direção da família Barros. Talvez a reportagem se refira a mais um trabalho da produtora com Luiz de Barros, que realizou alguns filmes pela Brasil Vita Filme na segunda metade dos anos 1940. A reportagem relembra o sucesso do filme e afirma a possibilidade de explorar melhor o argumento. A protagonista, a professora Rosinha, dessa vez seria vivida por Olivinha Carvalho, e Carmen faria um papel secundário, a dona do cabaré, um tipo *vamp*. Outro dado é trazido por Henrique Pongetti, que relembrava o interesse da Cia. Cinematográfica Vera Cruz em adquirir uma cópia do filme para possível refilmagem, mas já não era possível vê-lo (Pongetti, 1974). Tratava-se de mais uma prova do interesse que *Favela* continuou a provocar por anos. No entanto, veremos adiante que o sucesso do primeiro título da empresa e sua temática seriam, de alguma maneira, retomados nos planos da Brasil Vita Filme.

---

[185] FAVELA dos meus amores - reprise no Império. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1947.
[186] A Manhã, Rio de Janeiro, 11 jan. 1947, p. 6

A Distribuidora de Filmes Brasileiros teve um ano de bastante trabalho em 1935, lidando com um bom número de títulos e com um circuito ainda muito fechado para os filmes nacionais, em que os exibidores já tinham acordos estabelecidos com as grandes distribuidoras estrangeiras. A partir do caso de *Favela dos meus amores*, nota-se também a demora de circulação entre as cidades, com alguns casos chegando mais de um ano depois, situação comum à maioria dos filmes nacionais. Apesar de as notícias circularem bem pela imprensa, espalhando a curiosidade pelo Brasil afora, a falta de dinheiro para aumentar o número de cópias em circulação, a construção de uma rede de distribuição ainda muito precária e o domínio do cinema estrangeiro eram barreiras bastante árduas naqueles tempos. Apesar de Humberto Mauro ter afirmado que o filme teria dado lucro, Alex Viany (1959), sem muitos detalhes, afirma que o filme enfrentou problemas com distribuição e arrecadação, o que certamente foi um dos motivos que acarretou o rompimento de Carmen Santos com a distribuidora durante o lançamento da segunda obra, *Cidade-Mulher*.

3.1.2 Recepção crítica e os desdobramentos do filme na história do cinema no Brasil

Favela dos meus amores teve uma recepção na imprensa e uma repercussão realmente grandes para um filme nacional, que se estenderam por anos posteriores, tornando-se um produto muito comentado e lembrado. Jornalistas e críticos da época dividiam suas observações com os leitores de diferentes jornais, em diferentes regiões do país, com opiniões que ora convergiam, ora divergiam. No entanto, as percepções foram mais positivas do que negativas, o que certamente contribuiu para a fama que o filme adquiriu na historiografia do cinema brasileiro algumas décadas depois, a partir dos anos 1960, especialmente após o livro de Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959).

Retornando à pesquisa na Hemeroteca, após uma sequência de notas estimulando a curiosidade do leitor ao longo dos meses de julho, uma reportagem relatava que houve uma exibição antecipada do filme para jornalistas e convidados no dia 7 de setembro, no Alhambra[187]. Isso ajudou a preparar ainda mais o terreno para o lançamento, já que a receptividade da exibição exclusiva para convidados e críticos foi muito boa, com elogios que podem ser acompanhados na imprensa antes da estreia. Frases como "novos horizontes à cinematografia nacional[188]", "obra definitiva e de paradigma do filme brasileiro, reflete

[187] PARA BREVE. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1935, p. 25.
[188] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set. 1935, p 15.

sentimentos nossos, passados em ambientes nossos[189]", e "a crítica unânime sagrou o melhor filme brasileiro até hoje realizado[190]" aparecem em diferentes veículos. As notas seguem fazendo elogios e criando expectativas em torno do projeto, dizendo que o lançamento seria para breve, mas inicialmente sem informar data e local.

Mário Nunes, o publicista contratado por Carmen, escreve: "Vendo *Favela dos meus amores*, a impressão que se tem é que demos um salto, um grande salto, das tentativas mais ou menos afortunadas para as resplandecentes e impressionantes das realizações[191]". O cronista elogia a narrativa, o cenário (roteiro), os diálogos, a música, a fotografia e o som. Faz pequenas críticas a alguns defeitos considerados irrelevantes. Destaca a atuação de Armando Louzada, de Jaime Costa e as expressões adoráveis e cativantes de Carmen Santos, mas a critica pela elegante indumentária, em desacordo com a personagem que interpreta. Ele destaca também a presença e a voz de Sílvio Caldas e elogia atuações secundárias, como as de Antonio Marzullo e Leopoldo Prata. A respeito da inserção das cenas da Favela, Nunes diz: "O bom gosto, o senso artístico de Humberto Mauro interfere aí soberanamente e com um acerto e um brilho que nos fazem pensar nos grandes nomes dos diretores alemães, russos ou norte-americanos". Finaliza certo de que o filme agradará ao público, apostando que deverá ficar em cartaz de quatro a cinco semanas.

Mário Nunes, o publicista contratado por Carmen, escreve: "Vendo *Favela dos meus amores* a impressão que se tem é que demos um salto, um grande salto, das tentativas mais ou menos afortunadas para as resplandecentes impressionantes das realizações". O cronista elogia a narrativa, o cenário (roteiro), os diálogos, a música, a fotografia e o som. Faz pequenas críticas para alguns pequenos e irrelevantes defeitos. Destaca a atuação de Armando Louzada, de Jaime Costa e as expressões adoráveis e cativantes de Carmen Santos, mas a critica pela elegante indumentária, em desacordo com a personagem que interpreta. Ele destaca também a presença e a voz de Sílvio Caldas e elogia atuações secundárias como a de Antonio Marzullo e Leopoldo Prata. A respeito da inserção das cenas da Favela, Nunes diz: "O bom gosto, o senso artístico de Humberto Mauro interfere aí soberanamente e com um acerto e um brilho que nos fazem pensar nos grandes nomes dos diretores alemães, russos ou norte-americanos[192]". Finaliza certo de que o filme agradará o público, apostando que deverá ficar em cartaz de quatro a cinco semanas.

---

[189] Ibidem.
[190] FAVELA dos meus amores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 set. 1935, p. 21.
[191] NUNES, Mário. Os filmes que fomos ver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro,08 set. 1935, p 33.
[192] Ibidem.

São muitos os jornalistas e críticos que escrevem sobre o filme, seguindo uma linha muito parecida com o que já vinha sendo dito pelo próprio trabalho publicitário realizado antecipadamente, reforçando algumas qualidades unânimes, mas também trazendo novas observações. Lamartine S. Marinho, em *O Radical*[193], destaca os ângulos vanguardistas do filme que, muitas vezes, realçaram a narrativa e contribuíram para a composição dos elementos. O grande destaque para o crítico é a direção de Humberto Mauro. Para ele, o espectador "sente a mão do diretor" e não esconde sua satisfação: "Na indústria cinematográfica brasileira, *Favela dos meus amores* é o melhor filme que temos produzido", finalizando com elogios a Carmen Santos e Humberto Mauro.

Pedro Lima, crítico que acompanhou a carreira de Carmen desde o início, escreveu no *Diário da Noite*[194] que o filme "tem qualidades que não vimos ainda em nenhum outro filme falado nacional, principalmente no que se refere à parte propriamente dita da direção". Afirma que a obra não é isenta de defeitos, mas funciona como prova de que o Brasil pode fazer bons filmes com seus técnicos, sem recorrer a elementos de Hollywood. Ele se mostra entusiasmado com a cena da morte de Nhonhô, louvando a atuação de Louzada e comparando-a à sequência da água em *O Pão Nosso*, de King Vidor (1934). Pondera que alguns diálogos estão demasiadamente teatrais e que a montagem poderia ter suprimido melhor algumas cenas. Também é mais um crítico da personagem de Carmen Santos, mas elogia o número em que ela canta o fado, afirmando que tem uma voz esplêndida. Elogia ainda a irmã de Carmen, Juliana[195], em cenas de canto, as partes musicais de Ary Barroso, a presença de Sílvio Caldas e as atuações de Rodolfo Mayer e Jaime Costa.

Willie, em *O Imparcial*[196], afirmou que *Favela dos meus amores* "não necessita de verde-amarelismo para se apresentar diante do público. Vale como cinema". No entanto, condena o argumento, dizendo que é falso e imprestável, o que, por outro lado, reforçava o bom trabalho de direção de Humberto Mauro, que teria feito um grande esforço para não cair numa "pieguice grotescamente desambientada". Na cena da morte de Nhonhô, mais uma vez elogiada, o texto também o compara a King Vidor ou Nikolai Ekk. Para ele, a fotografia tem problemas: utiliza bons ângulos, mas apresenta muitos primeiros planos e falhas de visibilidade provocadas pelo enquadramento de cenas com muito contraste. Elogia o som e as

[193] MARINHO, L. S., 1935.
[194] LIMA, Pedro.,1935.
[195] A família de Carmen Santos, especialmente a irmã Juliana e o pai João, estão sempre presentes em suas produções, no entanto isso quase nunca foi falado ou trabalhado.
[196] FAVELA dos meus amores. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 17 out. 1935, p. 8.

atuações de Carmen, Louzada e Caldas, recomendando que o público vá ver o filme "mesmo sem ideia de patriotadas".

A Nação[197] acompanha as impressões do astro Raul Roulien, que teve um ótimo exemplo das possibilidades da cinematografia brasileira, afirmando que a produção honra os produtores e as dificuldades que vêm enfrentando. Para Roulien, havia coisas formidáveis na produção que lhe despertaram muitas emoções, e aconselhava que os produtores deveriam tentar a exibição de *Favela* fora do país. Outra estrela a prestigiar *Favela* no Alhambra foi a mexicana Lupe Vélez, que se apresentava no Brasil naquele período, chegando a fazer algumas apresentações no próprio Alhambra, certamente um dos artifícios usados por Serrador para atrair mais público para o filme, conforme Mauro havia comentado. Segundo o *Diário de Notícias*[198], ela ficou muito entusiasmada e elogiou "o grande filme brasileiro" para aqueles que a acompanhavam, encantada com suas belezas. Não se perdeu tempo para que a publicidade somasse o nome da famosa artista à produção brasileira do momento:

Figura 34 - Divulgação do filme.



Fonte: *Correio da Manhã* - 22/10/35, p. 9.

[197] O ENTUSIASMO de Raul Roulien por Favela dos meus amores, o film de segunda-feira próxima, no Alhambra. *A Nação*, 09 de out. 1935, p. 9.
[198] LUPE Velez escolheu o Alhambra para se exibir, porque é esse o único cinema que no momento mantém em cartaz um filme nacional: Favela dos meus amores. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 22 out. 1935, p. 8.

Zenaide Andrea, na *Gazeta de Notícias*[199], em uma das críticas mais interessantes encontradas na pesquisa, também exaltou o filme como um grande feito cinematográfico e, por que não, de libertação: "Consolida-se, enfim, o cinema nacional. O seu primeiro grito de pujança própria, de libertação ao caráter de aventurismo, até então dominante, aí está, pronto para ser sentido por toda gente". Em seu texto, ela ressalta a brasilidade, a cor local, os nossos problemas de raça e classe, e segue elogiando a unidade da história, a sensibilidade, o ritmo, as músicas e a técnica. Destaca o trabalho de Henrique Pongetti, responsável por construir um argumento eficiente, com "profundo humanismo", e por expressar a história com muita verdade. É interessante notar que a autora chega a destacar um naturalismo e um realismo, ideias que serão retomadas constantemente em análises posteriores da produção.

Zenaide ainda destaca a montagem e a fotografia realizadas pelo diretor Mauro, mas reclama do excesso de *close-ups*. Elogia Carmen como uma atriz intuitiva e sincera, com destaque para as cenas de maior dramaticidade, e não deixa de criticar, de maneira muito mais leve que os demais jornalistas homens, os excessos da indumentária dela. Faz também referência às escolas de samba, que "fazem um background musical estupendo. E o resto do pessoal do bairro da malandragem forma a massa de 'extras' mais fiéis que o cinema já teve, na pintura de costumes de um povo[200]".

Quem também escreveu sobre o filme na ocasião de seu lançamento foi o jovem Jorge Amado, em um mensário crítico-bibliográfico de Letras, Artes e Ciências denominado *Boletim de Ariel*, lançado em outubro de 1931. O *Boletim* foi um veículo importante na trajetória de Amado, pois, através dele, criou uma rede de sociabilidade com grupos de intelectuais e artistas no Rio de Janeiro, influenciando muito sua obra (Pontes, 2019). Na edição de setembro e outubro de 1935[201], Amado abordou como o cinema brasileiro era alvo de muitas discussões, ataques e defesas, devido à inconstância da produção e aos filmes ruins, demonstrando uma postura mais pessimista em relação aos musicais que vinham sendo feitos naquele ano. Segundo ele, isso mudou quando viu *Favela dos meus amores* e sentiu um momento de "vibração patriótica".

Ele expõe argumentos similares aos que vinham sendo desenvolvidos na imprensa e diz que o filme é ótimo como filme brasileiro e como filme apenas, com defeitos mínimos justificáveis por não termos os mesmos capitais que os EUA. Para ele, o grande momento é a história de Nhonhô, que interessa muito mais que o romance, e exalta a maneira como

---

[199] ANDREA, Zenaide. Favela dos meus amores. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 set. 1935, p. 9.
[200] Ibidem.
[201] AMADO, Jorge. Favela dos meus amores. *Boletim de Ariel*, set-out, 1935, p. 10, 11.

Humberto Mauro, em seu melhor filme, captura o "legendário morro", sem deturpação, com seu ar próprio, a naturalidade de seus moradores, "artistas admiráveis", "sua vida miserável e, no entanto, com tanta beleza". Nota-se que os acréscimos de Mauro em cima do argumento de Pongetti agradaram muitos jornalistas e intelectuais. Finaliza destacando a grande artista que é Carmen Santos, "a nossa número 1", grande animadora do cinema brasileiro, apoiando Mauro, que realizou sua grande obra-prima.

Indo no mesmo caminho de Jorge Amado, o jornal *O Dia*, de Curitiba, através do colunista Newton Sampaio[202], afirmou que *Favela dos meus amores* é, entre os filmes brasileiros que se apresentaram naquele período, ótimo, cheio de qualidades. Também se referia a Nhonhô como o grande acontecimento, além de destacar a fotografia e a contribuição dos negros da Favela. "*Favela dos meus amores* não tem riqueza de filme estrangeiro. Mas tem um enorme valor artístico. Tem cérebro. E é bem superior a muitos outros vindos dos Estados Unidos. Ou da França. Ou da Inglaterra". Por outro lado, critica duramente *Alô, Alô! Brasil!* e *Estudantes* como "coisas péssimas" e *Noites Cariocas* e *Cabocla Bonita* como "coisas boas".

Diante de tantos textos receptivos, houve aqueles mais negativos e pessimistas. Em *A Nação*, Paulo Lavrador[203], experiente crítico de cinema, escreveu que o filme pode ser resumido em Carmen Santos - artista, diretora, produtora e capitalista - e que ele sentia, na tela, que as escolhas foram moldadas pelos caprichos da artista. Para ele, Henrique Pongetti e Humberto Mauro não conseguiram vencer as vontades da estrela, pois a interpretação, os gestos e a indumentária da personagem não se justificavam, referindo-se ao figurino e às joias da atriz, mas também ao figurino luxuoso de outros personagens do morro, como Tia Bilú e Zé Carioca. A critica reflete bem as preocupações de Carmen com sua imagem pública, demonstrando suas contradições e, também, que ela impunha suas vontades, ainda que respeitasse a maior parte das decições do diretor.

Apesar da crítica em tom negativo, Lavrador afirmava que havia coisas interessantes no filme e, assim como outros, destacou a qualidade da fotografia, do som, as escolhas musicais e a interpretação de Armando Louzada na cena da morte de Nhonhô, ainda que considerasse desnecessária a procissão em meio ao morro. Sua posição relativa ao tema popular e às paisagens do morro carioca fica muito clara ao final, contrariando a opinião de muitos que as viram de maneira positiva:

---

[202] SAMPAIO, Newton. As bruxas de Plutarco e Favela dos meus amores. *O Dia*, Curitiba, 22 out. 1935, p. 3.
[203] LAVRADOR, Paulo. Favela dos meus amores. *A Nação*, Rio de Janeiro, 12 set. 1935, p. 9.

> Como ”mot de la fin” discordemos do “motivo”, tomado como tese - a Favela. Para que apresentar aquelas misérias, com detalhes de um casario de reboco e folhas de lata, de buraqueiras e gente suja, de modo a servir em qualquer época a uma documentação para “amigos” do Brasil que sobre nós queiram, escrever sandices, como ainda recentemente esse “His Majesty The Presidente[204]”?

Outro crítico, dessa vez do *Diário Carioca*, também apontou o problema do filme como sendo “o capricho absurdo da sua estrela”, que “não se sujeitou às suas justas exigências[205]” e impediu que a obra fosse uma obra perfeita. Figurinos, joias e o interior da residência da personagem Rosinha destoavam da narrativa. Ele ressalta que Humberto Mauro era um grande diretor, mas que precisava de liberdade de ação.

A crítica às escolhas de indumentária de Carmen Santos aparece algumas vezes, em veículos diferentes, e reforça a imagem estelar da produtora, apegada às características de luxo e beleza que moldaram a intérprete no início de sua carreira. “O filme, aliás, ressente-se da atuação absorvente de Carmen Santos, a um tempo intérprete, produtora e capitalista do filme. Tendo a preocupação de aparecer o mais possível [...] ela se detém demasiado nas suas cenas e retarda, de certo modo, o andamento do filme[206]”. Alguns veículos a criticaram apontando sua prejudicial intransigência nessa escolha, por ser ela a dona do dinheiro e quem dava a palavra final. Em resposta às críticas, Carmen divulgou em alguns jornais uma carta da personagem Rosinha, justificando o luxo dos seus trajes:

> Meus vestidos devo-os - está dito em um dos meus diálogos - aos marítimos do morro que, de torna-viagem me presenteiam sempre com cortes de seda, e vestidos modelos de bailletê e lamê que adquirem em Paris em boas condições, mas à custa dos maiores sacrifícios para a sua rainha, o seu ídolo. As joias bastam atentar para o tamanho dos brilhantes - são todas de fantasias… Vestidos e joias revelam sem dúvida um pendor para o luxo que julgo atávico, mas que a tia Bilú controlou impedindo que me desencaminhasse a sedução da cidade. Grata pela publicação destas linhas, creia muito sua Rosinha[207].

Na contramão da maioria dos textos críticos, um texto, sem referência de autoria, publicado em *Diário de Notícias*[208] condena a parte técnica do filme como um todo:

> A fotografia é detestável e o espectador sai com os olhos ardendo. Os artistas, tirados do palco ou escolhidos em virtude de outras habilidades, não estão preparados para representar em frente da câmera. Resulta assim uma realização inferior, com uma matéria de segunda ordem.

---

[204] Ibidem.
[205] M.F. Favela dos meus amores. O filme que evidencia o valor de Humberto Mauro. *Diário Carioc***a**, Rio de Janeiro, 04 out. 1935, p. 8.
[206] FAVELA dos meus amores. *A Noite*, 1935.
[207] FAVELA dos meus amores o mais comentado filme nacional, será estreado, amanhã, no Moderno, continuando por toda a semana. *Diário da manhã*, Recife, 03 mai. 1936, p. 11.
[208] O FILME Brasileiro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 out. 1935, p. 18

No entanto, esse mesmo texto salva a direção, dizendo que há ângulos interessantes e usa como exemplo a cena da morte de Nhonhô. Fala em figuras de negros magnificamente apresentadas, com direção apreciável, e finaliza elogiando a atuação de Carmen Santos. *O Estado de Florianópolis*[209] também publica uma opinião mais negativa de João de Minas, reclamando da morosidade dos músicos e dos sambas que aparecem no filme e do samba nacional como um todo. O texto ironicamente diz que é um filme heroico apenas por ter sido realizado e que Carmen é a "heroína do celuloide botocudo", atacando sua defesa do cinema nacional e chamando-a de comunista. Certamente já teria sido impactado pelas notícias da investigação que envolveu Carmen Santos naquele dezembro de 1935.

3.1.2.1 "Casaco vermelho e alma verde-amarela[210]": tensões ideológicas e culturais

Carmen Santos foi alvo de investigações naquele final de 1935, e a imprensa acompanhou o desenrolar de perto, com diversas reportagens que ouviram sua versão dos fatos. Fotografias e cartas de Carmen foram encontradas durante uma diligência na cidade de Sapucaia, Rio de Janeiro, onde foi preso um grupo acusado de comunistas, entre eles um padre e outro homem chamado Romariz. Nas cartas, Carmen perguntava: "como vão nossos companheiros de ideias?", o que causou grande suspeita sobre a produtora. Ela teve de prestar esclarecimentos por um suposto envolvimento, afirmando ter se aproximado dos acusados por filantropia, pois o padre era responsável por um asilo de crianças que ela ajudava financeiramente e ao qual teria sido apresentada por Romariz[211].

Carmen conheceu Romariz quando ele bateu à sua porta pedindo ajuda para si e para a filha pequena, e ela lhe teria dado alguns trabalhos na Brasil Vita Filme. Carmen negava a acusação de comunista e se dizia "profundamente cristã" e avessa à política. Afirmava que tinha amigos "de ambos os lados, integralistas extremados e liberal-democratas confessos", mas não envolvia ideias políticas em suas amizades[212]. Segundo a reportagem, em outro momento, Carmen também teve de esclarecer à polícia a exibição de filmes soviéticos em sua casa, realizada numa reunião entre amigos por mero interesse artístico, afirmando não ver nenhuma mensagem comunista na obra, apesar de a película ter sido apreendida pela polícia

[209] DE MINAS, João. Cartas mineiras de São Paulo. 26 dez. 1935, p. 2
[210] CASACO vermelho e alma verde-amarela. O Globo, Rio de Janeiro, 11 dez. 1935, p. 1
[211] João Romariz foi acusado de ser ex combatente da Coluna Prestes.
[212] SOU CRISTÃ e portanto pelo congraçamento da humanidade. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1935, p. 8.

no laboratório que preparava seu letreiro. A estrela aproveitava a oportunidade para deixar claro seu único interesse: "o que sou é uma entusiasta do cinema, do qual e para o qual vivo, alheia a todas as preocupações estéreis de políticas e partidos, devotada exclusivamente à minha arte[213]".

Após algumas reportagens que esclareceram a trama, a acusação parece ter sido resolvida. Carmen, no entanto, continuou "marcada" como comunista por alguns, sobretudo enquanto a repercussão de *Favela dos meus amores* ainda era grande, durante a circulação do filme em outras capitais ao longo de 1936 e 1937. Um jornalista chegou a afirmar que ela teria se declarado "marxista de coração" (Assaf, 1979), mas Carmen se defendia dizendo que se expressara mal e que o jornalista teria sido maldoso.

No período entre o lançamento do filme (outubro) e as acusações à Carmen (dezembro) ocorreu o Levante Comunista (novembro) intensificando o clima de desconfiança. Nessa época, Carmen também estava muito próxima do jornalista Brasil Gerson, integrante da Aliança Nacional Libertadora, o que pode ter contribuído para a fama. Posteriormente, contava que a história de Sapucaia lhe rendera "uma publicidade gigantesca", mas que, embora tivesse sido um equívoco, era uma mulher com ideias e convicções[214]: "sou artista e, como tal, não distingo fronteiras, porque a arte é universal; se isso é revolução, então sou revolucionária[215]".

O fato é que algumas escolhas estéticas e narrativas de *Favela dos meus amores* geraram muitas discussões ideológicas naqueles anos marcados por fortes traços nacionalistas disputados por ambos os lados, esquerda e extrema direita, que buscavam construir seus símbolos e valores (Napolitano, 2009). Os principais autores do filme, Carmen, Mauro e Pongetti, em nenhum momento, até onde se conhece, declararam intenções políticas com a obra, embora pessoalmente tivessem assumido uma posição, caso de Henrique Pongetti, ou se esquivassem de tomar um lado, como Carmen e Mauro.

Humberto Mauro também chegou a ter de se explicar na polícia sobre a acusação de ser comunista (Schvarzman, 2004). Nesse caso, a acusação foi diretamente relacionada ao filme. O diretor contou que precisou prestar esclarecimentos, pois a censura queria cortar a cena do enterro do compositor Nhonhô, "que era o pedaço mais formidável do filme" (Viany, 1978, p. 229). O problema era mostrar demais a realidade, com muitas imagens da Favela e de negros, algo que foi prontamente interpretado como produção de um inimigo da pátria

---

[213] CASACO vermelho e alma verde-amarela, 1935.
[214] CARMEN Santos é diferente… *Diário de Pernambuco*, Recife, 05 mai. 1936, p.7
[215] SOU CRISTÃ [...], 1935.

(Schvarzman, 2004). Mauro relembra que argumentou bastante para convencê-los a manter a cena e, do mesmo modo que Carmen, afirmava que não era comunista, mas um sujeito "católico, apostólico, romano, praticante" (Viany, 1978, p. 229).

Conforme visto nas diversas críticas trazidas neste texto, o filme dividiu opiniões em vários meios, no político e, principalmente, na imprensa, material possível de ser consultado atualmente. Observamos bons exemplos de textos entusiasmados pelo uso da música popular e, sobretudo, pelas imagens de caráter mais documental produzidas na Favela, que traziam a representação da classe popular e da realidade brasileira. Também vimos exemplos, em menor número, daqueles que consideravam desnecessária a exposição dos problemas encontrados no Brasil e na cidade do Rio de Janeiro, que viam as paisagens e o comportamento dos moradores do morro como nocivos e vergonhosos e consideravam a obra derrotista ou excêntrica. Liberado pela censura com certa dificuldade, o órgão católico *A União-Rio* considerou o filme impróprio para católicos, enquanto outros musicais da época, como *Estudantes*, receberam selo de aceitável[216].

Marcos Napolitano (2009) explica bem o contexto de recepção de *Favela dos meus amores*: o Brasil já vivia o início da ditadura getulista, que tinha uma política cultural agressiva e contava com o apoio de intelectuais e artistas na construção de uma "nova cultura nacional-popular, visando integrar os regionalismos e domar a classe operária" (Capelato, 1988; Velloso, 2003 apud Napolitano, 2009). O samba se tornava a música brasileira por excelência, o carnaval era o grande acontecimento da cultura brasileira (na verdade, carioca), e crescia o uso da rádio e do cinema como instrumentos dessa mudança. Com isso, iniciava-se um processo de aceitação do morro, sua cultura e seu povo, desde que estivessem dentro de um círculo restrito de interesses dominantes. O cinema, que também passava por transformações com o advento do som, via nesses símbolos brasileiros, o samba, a música, a cultura negra e proletária, uma possibilidade de cativar o público.

O fato é que o filme, para além de ter entusiasmado aqueles que acreditavam no potencial do cinema, agradou bastante uma parcela da esquerda, com uma "apropriação letrada da cultura popular de raiz negra e de seus espaços de exclusão", conforme explica Sheila Schvarzman (2004), ao apontar esse traço de interesse nas coisas do povo, do trabalhador, também presente na produção artística de nomes como Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, dentre outros. Certamente as artes ligadas a um segundo momento do modernismo influenciaram a produção de *Favela*

[216] Classificação de filmes do ponto de vista moral. *A Ordem*, 26 out. 1938, p. 2.

dos meus amores, tanto pelo contexto histórico-cultural a que estavam vinculados quanto pela rede de sociabilidade artística na qual Carmen e Mauro estavam inseridos. Para Schvarzman (2004), essa influência faz muito mais sentido dentro da trajetória de Mauro e do que se sabe sobre o filme do que a hipótese, muito alardeada posteriormente na historiografia, de uma antecipação do realismo cinematográfico.

Carmen, sempre em busca de uma formação intelectual à qual não teve acesso quando jovem (Pessoa, 2002), acompanhava a produção artística em evidência no país e, principalmente, no Rio de Janeiro. Adquiria argumentos de alguns desses escritores, como Jorge Amado, num entendimento, já citado, de que os intelectuais precisavam apoiar e colaborar com o desenvolvimento do cinema nacional. Ela também era conhecida por receber muitos artistas e intelectuais em sua casa, promovendo encontros e exibições fílmicas que agregavam nomes importantes de cunho mais social, como registrado na fotografia abaixo.

Figura 35 - Carmen Santos e amigos. Não é possível afirmarmos em que momento foi feito o registro. Fala-se numa exibição antecipada de Cidade-Mulher, mas também em uma das exibições cinematográficas de filmes russos. Na foto é possível identificar: no chão Jorge Amado e Di Cavalcanti. Em pé José Lins do Rego, Carmen Santos, Luiza Barreto Leite, José Sanz, Humberto Mauro (8º, ao fundo), Elsie Houston, Simeão Leal (último).



Fonte: Arquivo Jurandyr Noronha do Museu da Imagem e do Som, RJ.

Naqueles anos 1930, havia um movimento, especialmente na literatura e nas artes visuais, interessado em retratar a realidade brasileira, suas peculiaridades culturais, sociais, econômicas e geográficas, com visões que, por vezes, dialogavam com características do romantismo e, por vezes, com uma crítica mais comprometida e preocupada com a industrialização e a urbanização. Mônica Velloso (1993) explica que, no pós-guerra, houve significativas alterações nas formas de se pensar o Brasil, uma espécie de crise de valores que passou a questionar a influência europeia e a ordem cultural global, considerada símbolo da decadência ocidental. Em reação, os intelectuais brasileiros passaram a assumir para si a missão de criar a nação, trabalhar pela organização nacional, reexaminar nossa identidade, direcionar reflexões para nossas diferenças e encontrar uma identidade nacional autêntica.

Essa mudança resultou na chamada "reação modernista" (Velloso, 1993, p. 92) e em seus diferentes e conflitantes movimentos, como o verde-amarelismo, mais radical e ufanista, com tendências conservadoras, xenófobas e excludentes, que se aproximavam do fascismo. O debate colocava como ponto central nossas diferentes manifestações culturais; havia consenso quanto à necessidade de conhecê-las. No entanto, enquanto alguns aceitavam a complexidade do país, suas contradições, problemas e instabilidade, outros entendiam ser necessário criar algo maior e melhor, que integrasse e aprimorasse o país, privilegiando apenas o que se considerava autêntico e "positivo".

É evidente observar como alguns elementos desse debate atravessam a recepção de *Favela dos meus amores*, sobretudo nas reações às cenas de caráter mais documental, nas quais se elogia ou se critica a presença dos moradores do morro, suas habitações e costumes. No entanto, o filme não explicita uma posição, certamente por reunir três autores - Pongetti, Mauro e Carmen - cujas experiências e trajetórias diversas carregavam as contradições do período. Essa multiplicidade está presente na película. Ainda assim, diante das críticas, da repercussão histórica da obra e dos depoimentos daqueles que trabalharam em sua produção, é possível perceber como a influência de Mauro foi marcante e definidora para a recepção da obra, convergindo mais diretamente com as ideias da esquerda (Napolitano, 2009).

Para Marcos Napolitano (2009), *Favela dos meus amores* foi uma obra que convergiu várias linhas que interessavam naquele contexto político-cultural: o cinema brasileiro estava se ajustando às técnicas do filme sonoro e tinha como grande trunfo a música popular; o nacionalismo cinematográfico se contentava com um enredo considerado de qualidade; o romance típico dos filmes de ficção dividia espaço com a trama de um novo personagem popular, o "cidadão precário do samba", negro, favelado, trabalhador, personagem que tinha o aval da política cultural da esquerda; havia um elo bem estabelecido entre o público e as

celebridades da rádio e do teatro. *Favela* reunia todas essas características e podia interessar a um amplo espectro ideológico e a um público diverso, que poderia ir ao cinema ver o romance, as músicas com seus cantores favoritos, as belíssimas paisagens que Mauro conseguiu capturar, as cenas cômicas de seus atores prediletos; poderia "subir o morro" de maneira segura e se deparar com a realidade ou com algo pitoresco, conforme desejasse interpretar. E tudo isso construído por atores socioculturais com experiências individuais interessantes (*Ibid.*) e conflitantes, conhecidos e respeitados pelo público: o diretor mineiro, a estrela - dois grandes batalhadores da indústria cinematográfica - e o intelectual.

Um dos grandes destaques dados pela publicidade são as filmagens na Favela, os panoramas que a locação proporcionou da cidade maravilhosa "como nunca se registrou no cinema nacional[217]". Pelo *Correio Paulistano*, foi considerado "o primeiro filme social que se produz no Brasil[218]". O tom era o de que o filme apresentava ao público em geral essa favela de que muitos ouviam falar, conheciam sua produção musical, mas que agora poderiam ver com suas particularidades e paisagens únicas. Segundo o *Jornal do Comércio:*

> A Favela aparece romantizada, mas é a estilização que transforma os motivos simples em expressões de arte. E a Favela vai ser afinal revelada, já não diremos ao Brasil, mas à população carioca que dela conhece lendas, mas não conhece tal qual é, a morada de gente pobre, honesta e trabalhadora e que canta, no samba, os amores e faz do amor a razão do seu viver[219].

A trama da Favela, naquele momento, é mostrada ao público pela imprensa numa perspectiva mais ligada ao exotismo, ao folclórico e ao pitoresco. O próprio Pongetti, anos depois, afirmou essa sua intenção folclórica, embora também dissesse que o filme "tinha o idealismo e a personalidade de Humberto Mauro" (Napolitano, 2009). Certamente o foco do autor do argumento era as aventuras do moços da cidade e o conflito em torno do casal, mais próximo da cartilha do cinema clássico, mas as escolhas de Mauro acabaram desviando um pouco das intenções iniciais do enredo. A hipótese é a de que o projeto só recebeu tantos elogios porque ele não assumia um lado claramente político, não tomava partido, não tocava na ferida. O enredo tinha essa perspectiva mais poética do morro, embora mesclasse imagens de estilo mais documental. De fato, esse tom se aproxima mais da obra de Mauro, que parece ter sido atraído por um microcosmo dentro da metrópole. "A Favela do filme é uma Favela imaginária, sem 'bambas', sem navalhadas, sem conflitos sangrentos, uma Favela musical e enluarada, onde alta noite gemem os violões, nas serenata.[220]".

---

[217] PARA Breve. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1935, p. 13.
[218] FAVELA dos meus amores - filme social brasileiro. *Correio Paulistano*, São Paulo, 29 set. 1935, p. 12.
[219] A BRASILIDADE de Favela dos meus amores, 1935.
[220] FAVELA dos meus amores. *A Noite*, 193.

O próprio conflito tradicional do filme tem essa carga poética e exótica, pois é baseado no romance do casal composto pela professorinha que vive uma vida reclusa na Favela, longe da cidade, e por um dos rapazes aventureiros que sobem o morro para uma grande aventura: a de abrir um cabaré na Favela. Uma das principais críticas recebidas pelo filme foi justamente a total falta de contextualização da indumentária usada por Carmen Santos, que aparecia em cenários luxuosos para uma favela, com roupas e joias totalmente descaracterizadas para uma professora do morro. Com a proposta de fazer uma obra com uma história mais popular, o apego de Carmen Santos aos códigos estelares hollywoodianos demonstrava que a ideia de um realismo cinematográfico não era nem um pouco clara ou intencional entre eles naquele momento.

Em uma entrevista dada para Alda Macaggi em *O Malho*, Carmen explicou a escolha do tema principal de seu filme, a Favela, e a contradição das ideias fica bem evidente:

> Cinema brasileiro tem de ser feito para o povo. A alta sociedade, as classes cultas, não gostam dos nossos filmes tão pobres nem nós temos meios para proporcionar-lhes espetáculos que as satisfaçam. Fiquem então elas com os filmes estrangeiros. Nós queremos satisfazer o povo, que gosta de fitas faladas em português. *Favela dos meus amores* foi feita para gente humilde dos morros, dos subúrbios, das fábricas…[221]

Acompanhando a repercussão na imprensa, a trama do casal, eixo mais típico do filme de enredo, passou a ser dividida com outra, cujo personagem colocava o universo da Favela em evidência, e esse fator, sim, foi algo que se destacou como novidade em meio ao que vinha sendo produzido no cinema. A vida e a morte do compositor Nhonhô, na forma como foram tratadas, tomaram de emoção o público e a crítica antes, durante e depois da exibição.

A morte de Nhonhô definitivamente é o trecho do filme mais elogiado pela crítica, seja pela interpretação de Armando Louzada, pela emoção ou pela técnica com que foi filmada: "obra-prima da técnica e da observação psicológica[222]". Segundo relatado no *Jornal do Comércio*, nos últimos momentos de Nhonhô ele escuta sua última composição cantada por seu rival (personagem de Silvio Caldas) e então se vê o Carnaval carioca, a morte, o choro dos moradores do morro e o cortejo fúnebre, momento de muita comoção no espectador[223]. O pano de fundo do enredo, a rivalidade dos compositores do morro, trouxe ao filme seus principais atrativos: as músicas e a emocionante e comentada cena da morte. Vários veículos deram destaque à cena: "são páginas admiráveis da boa arte cinematográfica,

---

[221] MACAGGI, Alda. A verdadeira Carmen Santos. *O Malho*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1935, p. 32
[222] OS MOTIVOS de Favela dos meus amores são puramente cariocas, 1935..
[223] MOVIMENTO de intensa emoção de Favela dos meus amores. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 07 e 08 de out. 1935, p. 7.

que comovem o espectador até às lágrimas[224]". Em seu texto no *Boletim de Ariel*, Jorge Amado nos conta um pouco como era a cena:

> É mesmo o momento de maior emoção do filme, aquele em que nós nos sentimos absolutamente solidários com a humanidade que vive no filme, é quando aquele negro sobe no alto do morro, põe a mão junto da boca e grita para o morro e para a cidade: "Nhônhô morreu". Grito angustiante que lembra o apito final da locomotiva no filme russo "O caminho da vida"[225].

Nota-se que essa perspectiva do social, do realismo, até atravessa a trama no momento em que ela é produzida por Carmen, Mauro e Pongetti, mas não constitui a proposta principal do enredo, sobretudo se considerarmos a linguagem clássica e as referências do cinema hegemônico. E a perspectiva social não é o elemento unânime que agrada à crítica da época. As imagens da favela agradaram uma parcela da esquerda; havia uma inovação em registrar as classes populares em um enredo, e isso foi notado, mas, sem dúvida, esse aspecto se tornou muito mais forte anos depois, nas releituras que foram feitas da obra e que a transformaram em um marco.

Conforme explica Napolitano (2009), Alex Viany retomou suas lembranças do filme, já perdido no incêndio, e o considerava um antecipador do realismo que viria a ser desenvolvido posteriormente: "apontava um rumo verdadeiro a nossos homens de cinema" (Viany, 1959, p. 108). O próprio Mauro, tornado uma referência pelos cinemanovistas, em entrevistas concedidas já mais velho, buscava se recordar do filme e concordava com essa leitura realista de *Favela* ao perceber alguns elementos convergentes (Schvarzman, 2004). Em uma entrevista, seu irmão José Mauro, quando perguntado sobre o diferencial do filme em relação à chanchada e sobre o casamento da música com o enredo, comentava:

> Ah, era uma beleza. Não. O negócio era fortemente dramático. Tinha uma dramaturgia. E, como cinema, tinha um pouco do que você vê aí nesses modernos diretores. Ele extraiu do morro aquele espírito que hoje você vê inteiramente fantasiado aí nas escolas de samba, nesses enredos. Não tem nada a ver com o morro. Era o morro mesmo. O morro. [...] Ele fez o morro desnudo. Ele tirou ali… Quer dizer, a história é um fiozinho, com um background que era mais poderoso do que aquela história. O pano de fundo era mais poderoso do que aquela história. Eu me recordo muito o porque nunca mais se pode ver… Me recordo que ficava gravado na cabeça da gente; aquele enterro do Nhonhô foi realmente uma obra de arte extraordinária. Tiro de câmera de vários lados, aquela coisa[226].

Na linha de pensamento de Viany, conforme explica Napolitano (2009), o filme conciliava uma tensão dramática com números musicais e um discurso sobre o social que, posteriormente, teria se repetido ou se desenvolvido em obras como *Moleque Tião* (José

[224] Ibidem.
[225] AMADO, Jorge, 1935.
[226] MAURO, H. ([s.d.])

Carlos Burle, 1943) e *Tudo Azul* (Moacyr Fenelon, 1951), desdobrando-se em um percurso que iria refletir em *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), marco do cinema realista no Brasil.

Rafael e Letícia de Luna Freire (2022) apontam outro ponto importante na questão da representação da favela pelo filme de Humberto Mauro. Nos anos 1930, as produções estavam muito conectadas com a linguagem dos estúdios, que havia se tornado inevitável diante das dificuldades encontradas com o som, questões de ordem técnica, estética e econômica. *Favela dos Meus Amores* inovou também por ter saído do estúdio e gravado parte significativa do filme em locações reais. Segundo as lembranças de Mauro, cerca de 60% da obra se passavam na favela[227]. Pelas fotografias da produção, é possível notar que houve muitas cenas em estúdio, com o uso de uma linguagem típica, e algumas das críticas recebidas partem justamente disso. A singularidade estava em abordar imagens pouco exploradas no cinema de ficção, conectadas a um crescente interesse pelo samba e pelo morro, principalmente entre artistas, intelectuais e turistas (Freire, 2022).

Figura 36 - Carmen Santos no papel de Rosinha, a professora de *Favela dos meus amores*.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

O veículo de imprensa do Automóvel-Club[228], em setembro de 1935, em texto assinado por Anníbal Pimentel, louvou o filme como a melhor propaganda do que é nosso no estrangeiro e afirmou que ele merecia um prêmio da prefeitura e das instituições de turismo. A Favela, os lugares, as construções de zinco, a autêntica roda de samba, nossas danças, os

[227] Ibidem.
[228] PIMENTEL, Annibal., 1935.

nossos cantores anônimos do morro. “Favela é um filme documento e aí está para desmentir as lendas sobre crimes e atrocidades cometidas pela gente laboriosa do morro.”

Humberto Mauro, numa produção confortável em relação a outras da época, tinha a confiança e os recursos financeiros proporcionados por Carmen Santos, apesar das dificuldades técnicas enfrentadas, de alguns embates internos entre o trio e de algumas barreiras que enfrentaram ao filmar na favela. Carmen chegou a afirmar, em entrevista, que ele era o diretor técnico da empresa e que suas ordens eram respeitadas[229]. Mauro pôde produzir uma “visão artística personalíssima, imprimindo à direção do filme vigorosa originalidade, apoiada nas últimas conquistas da técnica cinematográfica[230]”. Como vimos, ele pôde explorar as paisagens do Rio de Janeiro que o alto do morro lhe proporcionou, trouxe a população para figurar e utilizou a linguagem e o autodidatismo[231] para explorar as cenas que aconteciam na favela: a cena do idílio de Rosinha e Roberto no alto da igreja, a abertura do cabaré, o desfile de carnaval e a tão comentada morte do sambista Nhonhô. Mauro recordaria que teve muita paciência e trabalhou muito, equilibrando as tensões para que o filme acontecesse[232].

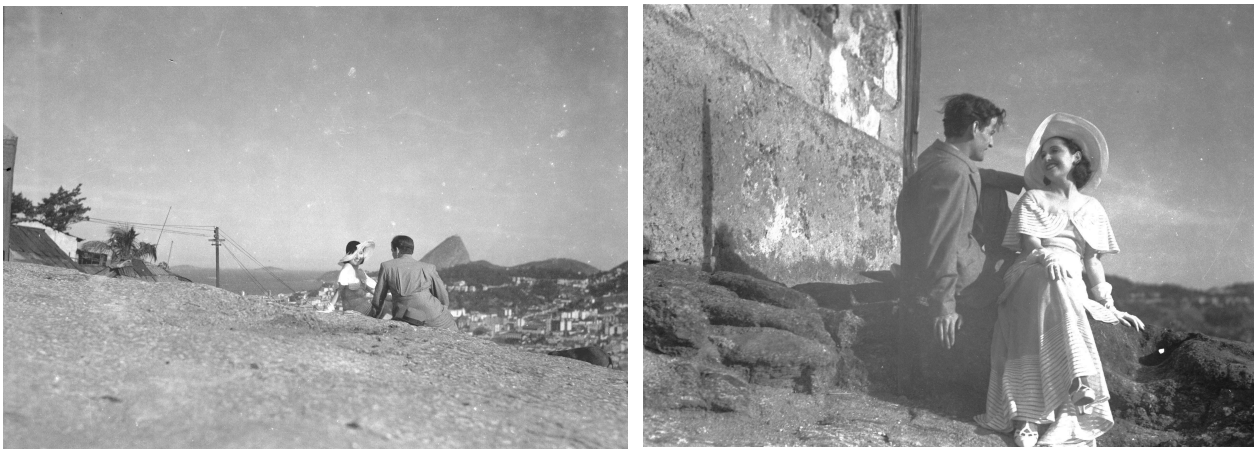
Como vimos, alguns críticos compararam a direção de Humberto Mauro, principalmente ao se referirem às cenas filmadas no Morro da Providência, ao trabalho do cineasta norte-americano King Vidor. Vidor iniciou a carreira fazendo curtas-metragens e documentários, realizou algumas obras com temática humanista que expunham situações de guerra, pobreza e racismo, chegando a realizar um filme com elenco majoritariamente afro-americano. Anos depois, ao comentar suas lembranças, Mauro explicava algumas de suas referências, afirmando que King Vidor era um dos seus cineastas favoritos, e talvez possamos pensar que ele realmente trouxe algumas influências para *Favela dos Meus Amores*: “Já o King Vidor pra mim era o rei dos long-shots. E eu acho que a poesia está no long-shot” (Viany, 1978, p. 225). Em uma entrevista, Mauro respondia se teria conseguido dar uma ideia do morro no filme:

> Ah, dava! Tem um lugar típico, aquela igrejinha lá de cima da favela é uma coisa que está sempre na cabeça… Volta e meia você tem que botar ela no fundo, lá na favela. Escadas, pedreiras, cá para baixo. Coisa louca a favela. Tem gente que nasceu lá, já está velho e nunca desceu cá no Rio de Janeiro. Só veem aquilo por cima. Eles têm tudo lá: farmácia… tem uma cidade[233].

---

[229] DEPOIS DA ESTREIA de Cidade-Mulher, Carmen Santos analisa, com franqueza, os valores e as deficiências de sua última produção. *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1936, p. 30
[230] FAVELA dos meus amores. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 03 set. 1935, p. 4
[231] MAURO, H. ([s.d.])
[232] Ibidem.
[233] Ibidem.

Figura 37 - Carmen Santos e Rodolfo Mayer no alto do morro da Providência em *Favela dos meus amores*.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Carlos Roberto de Souza comenta sobre o estilo de Humberto Mauro de filmar e destaca *Favela dos Meus Amores* e *O Descobrimento do Brasil* (1937) como duas obras que dão as diretrizes da linguagem de Mauro, o entrelaçamento entre ficção e documentário, o sentido "pedagógico-social" de seus filmes. Em uma conversa com Carlos Roberto sobre *Favela* ser neorrealista, Mauro disse:

> Porque eu peguei a vida lá (na favela) como ela é, documentei tudo. Já no começo, quando a gente vai subindo aquela escadaria, tem um canto, um samba por ali e eu mostro uma porção de cenas paradas, um sujeito vê isso, outro vê aquilo. São costumes da vida da favela. O que é o neorrealismo? Não é o realismo? (Viany, 1978, p. 91).

Diante dos dados da repercussão de *Favela dos Meus Amores*, podemos afirmar que ele foi um filme que marcou a cinematografia brasileira e a produção da Brasil Vita Filme naqueles anos 1930. Para além do excelente público registrado, possivelmente um recorde no ano de lançamento, teve êxito ao propor algo diferenciado, buscando qualidade técnica e inserindo na narrativa diversos elementos que agradaram os espectadores em geral. Também obteve sucesso no diálogo com o que vinha sendo discutido entre artistas e intelectuais acerca de cultura e nação, em seus diferentes aspectos ideológicos. Posteriormente, ganhou uma repercussão de "segundo momento", tornando-se um marco para a historiografia do cinema brasileiro num período em que os cinemanovistas redescobriam a obra de Humberto Mauro, procurando uma conexão com nosso passado cinematográfico que fizesse sentido à proposta de cinema que estavam construindo.

A ausência da obra já nessa época certamente contribuiu para essa "áurea" de clássico, com interpretações que dialogavam com recordações distantes no tempo e

atravessadas pela emoção e pelo orgulho de um diretor sendo reconhecido por uma nova geração. Assim, o filme se tornou uma espécie de ponte para o tipo de cinema que vinha sendo discutido e realizado no país nas décadas seguintes, acessado por alguns dados, fotografias e reminiscências do passado para pensar o presente e o futuro do cinema brasileiro. "No entanto, permanece como monumento de memória, cuja pesquisa aponta mais para a arqueologia e seus sinais fragmentados do que para a história. Se é que, ao fim e ao cabo, a pesquisa histórica seja tão diferente da arqueologia" (Napolitano, 2009, p. 154).

Para uma proposta em que se busca estudar uma empresa de cinema da qual quase nenhum material fílmico sobreviveu, a arqueologia se tornou fundamental nesta investigação. *Favela* foi o primeiro longa da Brasil Vita Filme e certamente um dos mais marcantes - se não o mais - justamente pelo sucesso que fez, à época e posteriormente. Foi o primeiro êxito de uma produtora que vinha trabalhando desde 1919 e era marcada por projetos inacabados ou por filmes considerados "fracassados", que não agradaram à crítica ou não tiveram sucesso de público. A obra inaugurou um ânimo na empresa, mas também a desafiou na continuidade dos projetos. Ela deveria continuar na mesma linha do filme musical ou deveria ir atrás dos projetos em que realmente acreditava? Como retomar o sucesso? A continuidade do trabalho de Carmen Santos na Brasil Vita Filme será marcada pelo êxito de *Favela dos Meus Amores* e refletirá nos projetos realizados nos anos seguintes.

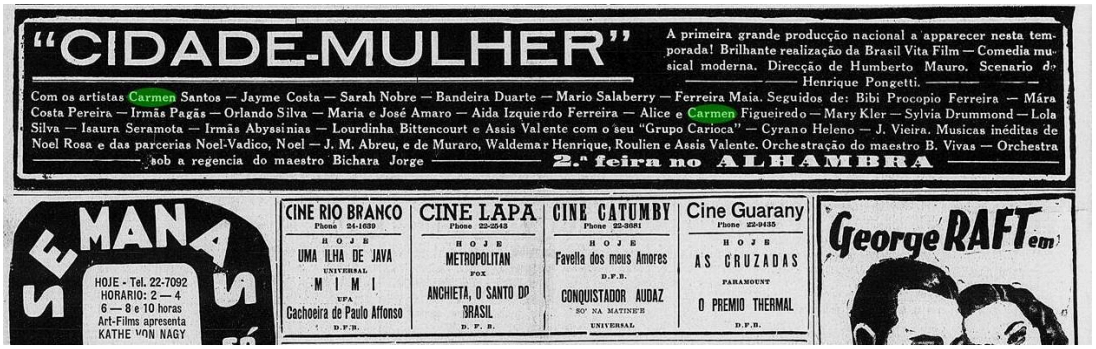
3.2 *Cidade-Mulher*: o novo filme musical do trio Carmen Santos, Humberto Mauro e Henrique Pongetti

Logo após o sucesso de *Favela dos meus amores*, o trio rapidamente emendou um segundo projeto, um novo filme musical, *Cidade-Mulher*. "Carmen Santos, Henrique Pongetti e Humberto Mauro são três objetivos idealistas, na luta pela concretização do cinema nacional, dentro de um panorama tão amplo quanto as nossas fronteiras[234]". Acompanhando as reportagens, já no final de 1935, quando os jornais se debruçavam sobre a notícia da investigação que apurava o envolvimento de Carmen Santos com comunistas[235], ficamos sabendo que a produtora já estava às voltas com as filmagens do seu segundo projeto, anunciando a participação de alguns nomes como Jaime Costa, Mário Salaberry e Assis Valente[236]. *Favela dos meus amores* ainda circulava nos cinemas dos bairros do Rio de

[234] PARA Breve. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1936, p. 13
[235] CARMEN Santos e o comunismo, 1935.
[236] CINE-RADIO. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1935, p. 4.

Janeiro e de São Paulo e estreava em capitais mais distantes, quando os jornais já ofereciam mais detalhes sobre o filme no início de 1936.

Figura 38 - Lançamento de *Cidade-Mulher*, no Alhambra. Enquanto isso, *Favela dos meus amores* é exibido no Cine Catumby.



Fonte: *O Jornal*, 24 jul. 1936, p. 8.

O clima no início do novo ano, pelo menos ao que transparece na imprensa, continuava otimista com as perspectivas de novas produções cinematográficas prometidas para aqueles anos, como o novo filme de Alexandre Wulfes, Raul Roulien, Luiz de Barros e Oduvaldo Viana (em parceria com a Cinédia), além da continuidade da confecção dos *shorts*. Dentro da organização que Carmen se propunha na Brasil Vita Filme e do que acreditava ser ideal para uma empresa, estava justamente a realização simultânea de filmes. Ela tinha muitos planos e, animada nesses primeiros anos, procurava organizar a a produção em meio a tantas ideias que tinha em mente. Mantinha inúmeras conexões com técnicos, escritores e artistas, e estava sempre comprando argumentos e anunciando projetos que, posteriormente, não tiveram fôlego para continuar. *Favela* e *Cidade-Mulher*, na trajetória da Brasil Vita Filme, são os dois representantes desse impulso inicial que logo enfrentaria inúmeras dificuldades. Mas, naquele momento, eram um tipo de filme que o trio sabia que teria apelo popular e boas perspectivas de bilheteria. O lançamento sequencial dos dois projetos de mérito, anunciados como artísticos, representava um salto na produção brasileira e mostrava uma excelente perspectiva de industrialização.

Num universo em que as realizações cinematográficas estrangeiras estavam conseguindo se reorganizar após a passagem para o sonoro e continuavam a dominar o mercado no Brasil, fazer cinema brasileiro continuava um enorme desafio. Ainda assim, a perspectiva entre os realizadores era otimista, com a reorganização da classe, os acenos do governo e a boa receptividade da produção musical brasileira de 1935. Conforme explica Suzana Ferreira (2003), desde muito cedo havia a necessidade de o Brasil ter a sua

cinematografia, modernizar-se e dialogar com as técnicas mundo afora, ver o país representado por essa nova linguagem. Afinal, o cinema era essencialmente moderno e precisava ser construído em suas próprias bases, e não mais conectado à literatura ou ao teatro. Precisávamos encontrar uma maneira própria de realizar, entrar nesse mercado de consumo que não parava de crescer e se transformar. Para além da questão do consumo, havia também o desejo de ter no cinema mais um caminho para nos construirmos enquanto nação.

Os filmes musicais brasileiros realizados nos anos 1930 demonstraram que era possível disputar uma fatia do mercado exibidor. Essa produção consolidou um modo de fazer filmes e uma temática que se revelou eficaz para diversos títulos. Enquanto alguns defendiam narrativas mais engajadas e elaboradas, inspiradas no cinema estrangeiro, outros apostavam em tramas populares, afinados ao gosto do público e ao que ele queria ver e ouvir. Somava-se a esse debate o desejo de industrialização, o sonho de estabelecer uma cadeia produtiva estável, em contraste com a realidade brasileira, marcada por defasagem técnica, ausência de incentivos, iniciativas individuais dispersas e frequentemente descontínuas (Ferreira, 2003). O lançamento de obras em sequência e a boa recepção de vários desses filmes alimentavam a crença de que tal industrialização poderia, enfim, se concretizar:

> No subsolo de todo esse quadro de esforços sem unidade aparente, desenvolvia-se o sentido industrial, que, um dia, ainda integrará a cinematografia brasileira na sua consciência social. E esse princípio é o que, já agora, dá coordenação a várias produções em rodagem nos estúdios cariocas, conjugando-as no seu aspecto particular, em uma só diretriz de lógica artística [...] O Cinema brasileiro deixa de ser uma experiência mais ou menos esportiva, para enveredar por trilhas seguras, capazes de conduzirem à sua finalidade cultural mais ampla, focalizando, estimulando e proclamando aos brasileiros e ao mundo a grandeza da nossa terra[237].

Diante de um cenário de intensa transformação e muitos embates, a produção dos filmes musicais se mostrou um caminho promissor, já que parecia ter encontrado um público interessado nesse tipo de cinema, ambientando-se na temática, na linguagem e com os artistas, principalmente por conta do sucesso das revistas teatrais e da rádio. Além disso, tratava-se de um tipo de realização possível de ser feito em termos financeiros e técnicos, filmados em estúdios/teatros improvisados, que possibilitaram um controle sonoro e uma estética que não exigia cenários grandiosos. Os estúdios de cinema, que agora concentravam a produção dos filmes em capitais como Rio de Janeiro e São Paulo, se questionavam o que o público queria ver, quais as histórias deveriam ser contadas.

O interesse pela cultura popular passava a ser crescente no país, especialmente pelas transformações trazidas pelo modernismo, marcadas pela Semana de Arte Moderna de 1922.

---

[237] A Cidade-Mulher. *Vida Doméstica*, Rio de Janeiro, ago. 1936, p. 78

A valorização de manifestações culturais autênticas do povo elevou a atenção para o samba e o carnaval, considerados expressões legítimas e fundamentais para entendermos a identidade nacional. A produção de filmes naturais já se interessava pelo carnaval desde os primeiros anos do nosso cinema e, com a boa aceitação das primeiras produções sonoras que integraram músicas e carnaval (*Acabaram-se os otários*, *Coisas nossas* e *A voz do Carnaval*), o cinema e seus produtores foram atrás dessa cultura popular que já dominava a cidade e a rádio.

A rádio teve papel fundamental na valorização e popularização da música, especialmente do samba, e de inúmeros artistas. Nos anos 1930, havia se tornado o principal meio de comunicação de massa no Brasil, com ampla penetração no país e entre diferentes classes sociais. Lembrando que o país tinha uma maioria analfabeta que finalmente podia acessar informações e entretenimento (Autran, 2013). O papel da rádio na popularização do samba foi enorme, permitindo que o ritmo fosse conhecido em todo o Brasil e seus artistas se tornassem profissionais reconhecidos. Com os filmes musicais, o público podia ver e ouvir seus artistas favoritos. Esse contexto fornece elementos para entendermos por que o cinema foi atrás dos temas e ritmos populares. Além disso, havia uma evidente relação identitária, pois o público, principalmente o carioca, se reconhecia na tela (Ferreira, 2003).

Claro que a mudança de mentalidade em relação à cultura popular não acontece de uma hora para outra e nem de maneira tão radical. Dentro do próprio movimento modernista havia correntes que pensavam de maneira diferente a valorização da cultura popular, ainda trazendo para esse pensamento ideias elitistas, discriminatórias e teorias evolutivas. O debate era amplo e se refletia no cinema. Não era incomum que muitos filmes musicais recebessem críticas não só pelas questões técnicas, muito aquém das produções estrangeiras, mas também pelas imagens e conteúdo que traziam. Foi o que aconteceu com *Favela dos meus amores,* que recebeu comentários contrastantes pelo fato de ter trazido imagens reais, quase documentais, do morro e de seus moradores. *Cidade-Mulher*, como veremos, também sofrerá críticas de caráter mais elitista e moralista.

Conforme explica João Luiz Vieira (2018), os realizadores de cinema desse período foram formados por uma forte estética hollywoodiana, inclusive Carmen Santos e Humberto Mauro, dois já veteranos do cinema brasileiro naqueles anos 1930. Esses realizadores foram alimentados pelas discussões que giravam em torno da revista *Cinearte*, onde a compreensão era de um tipo de cinema de enredo, que privilegiava o longa-metragem, ambientes luxuosos e modernos, a política do *star system* e um modelo de produção que procurava imitar o da indústria norte-americana. Ao longo da década de 1920, a presença estadunidense se

consolidou de maneira hegemônica, em termos estéticos, mas principalmente no mercado de distribuição e exibição, consolidando nomes e marcas no país (Vieira, 2018).

A contradição era evidente nesse debate centralizado pela revista e por aqueles que, de maneira direta ou indireta, a construíam. Ao mesmo tempo em que se objetivava consolidar o cinema brasileiro, esses agentes continuavam a alimentar-se da influência dos EUA e a manter-se fortemente vinculados a ela, numa situação de colonização cultural (Lucas, 2005).

> A vontade de produzir um cinema vigoroso, que almejasse construir aos poucos uma indústria audiovisual no país, é um dos traços fortes da disseminação do modelo de produção do filme narrativo operado com sucesso por Hollywood (Vieira, 2018, p. 346).

Assim, essa formação altamente influenciada pela indústria hollywoodiana transpassou não só os cineastas, mas também os jornalistas e intelectuais que escreviam sobre cinema, e ainda estava presente no tipo de filmes que buscavam realizar em meados dos anos 1930, apesar da mudança de mentalidade provocada pelo movimento modernista e da nova maneira de se relacionar com a cultura popular.

Com tantas ideias, velhas e novas, em jogo, e diante dos embates acerca da qualidade das produções dos filmes musicais, de suas qualidades técnicas e temáticas, alguns produtores procuravam destoar e fazer algo diferente, com mais cuidado técnico e maior elaboração da narrativa. Produções que pudessem agradar o povo, sim, mas também os intelectuais, artistas e a crítica. As duas primeiras produções da Brasil Vita Filme foram pensadas nessa lógica. Como vimos, *Favela dos meus amores* obteve sucesso e agradou boa parte dos intelectuais, com ótima receptividade da crítica, e excelentes bilheteria, principalmente nos bairros, o que significava ter agradado o povo.

A segunda produção foi anunciada nesta mesma perspectiva, e havia uma esperança ou cobrança sobre esse segundo título. Segundo os jornais, seria o primeiro trabalho de vulto do ano de 1936. Nós buscaremos analisar, através dos jornais, fotografias, depoimentos, e artigos, como se deu a produção de *Cidade-Mulher*, sua receptividade e circulação, e no que a obra acabou afetando os planos da produtora Carmen Santos. Procuraremos entender como o projeto pode ter se inserido nesse debate de filmes musicais e na cobrança ou desejo de produzir um repertório considerado de qualidade. A recepção de *Cidade-Mulher* pode ter influenciado Carmen a mudar e planejar outro tipo de realização fílmica na sua empresa.

Figura 39 - Divulgação do filme.



DIARIO DE NOTICIAS

"CIDADE MULHER" — A PRIMEIRA GRANDE PRODUCÇÃO NACIONAL, A APPARECER NESTA TEMPORADA

Será um dos proximos cartazes do Alhambra

Carmen Santos, Henhique Pongetti e Humberto Mauro são tres objectivos idealistas, na luta pela concretização do cinema nacional dentro de um panorama tão amplo quanto as nossas fronteiras...

Juntos fizeram "Favella dos meus amores" — indiscutivelmente o film mais cheio de novidade psychologica e de recursos technicos de toda a nossa producção actual.

Agora, acabam de impressionar em mais um celluloide de grande metragem, no studio da "Vita", as suas qualidades de creação humana e mecanica. "Cidade mulher", esse film do momento, já é uma realização que surprehende pelo seu caracter de comedia musical no rythmo da cinematographia moderna. Representa um avanço notavel sobre o trabalho anterir e indisfarçavel acerto dos meios de producção a serviço da intelligencia vibrante de nossa gente.

Breve, o publico, juiz inflexivel, julgará da verdade destas palavras, pois "Cidade-Mulher" será um dos proximos cartazes do Alhambra.

A actriz Sarah Nobre em "Cidade-Mulher"

Fonte: *Diário de Notícias*, 11 jun. 1936, p. 8.

Marcos Napolitano (2009) explica que *Favela dos meus amores* foi vendido pela campanha publicitária e depois recebido pelo público e pela maior parte da crítica como um filme com "valor artístico", o "primeiro filme brasileiro falado 'com princípio, meio e fim'" (Napolitano, 2009, p. 148). Como veremos, os anúncios que antecedem *Cidade-Mulher* vão por esse mesmo caminho[238], utilizando novamente a presença de Henrique Pongetti para divulgarem que o projeto tinha um trabalho intelectual como base, e que conseguia fugir do improviso comum às películas musicais.

Viany (1959) demonstra o sentimento contraditório do período em relação à produção dos anos 1930. Por um lado, a animação e o sucesso dos filmes "musicarnavalesco**s**" eram inegáveis, responsáveis por levar o povo a ver cinema brasileiro e a criar vínculo com alguns nomes de um nascente *star system* do musical. De outro, havia a cômoda ideia, para alguns intelectuais, de que "no Brasil só poderiam fazer sucesso os filmes vulgares, chulos e idiotas", que o público fugia de "filmes bem feitos, sem tolices, com intenções mais elevadas". Desse modo, havia um desejo, principalmente por parte da esquerda, de produzir "bons filmes de carnaval, de teor mais elevado, e sem perder o aspecto popular, que, de modo algum, poderá significar chulice ou imbecilidade" (Viany, 1959, p. 106-107).

[238] A CIDADE Mulher, 1936.

Apesar de alguns veículos elevarem *Cidade-Mulher* como a primeira produção nacional para aquele ano, no início de 1936 os cinemas já tinham recebido *Alô, alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936), lançado em janeiro daquele ano, antecipando as festividades do carnaval. Era o segundo filme da parceria da Cinédia com a Waldow Filmes, numa espécie de sequência do primeiro, *Alô, alô Brasil* (Wallace Downey, João de Barro, Alberto Ribeiro, 1935). A história era parecida com a de muitas obras lançadas naqueles anos, num formato que reunia apresentações musicais e cenas cômicas. O filme, um raro caso de película dessa época que sobreviveu aos dias de hoje, remete ao que seria o teatro de revistas: uma câmera quase imóvel, músicos que entram e saem de cena/palco para se apresentarem, e uma lógica bem teatral, com os atores também entrando em cena, enquanto uma câmera os seguia entre os cenários.

> Dois autores vão a um cassino e lá buscam por um empresário para sua revista teatral, chamada 'Banana da Terra'; o empresário desejado é encontrado, mas recusa a oferta. Quando uma aguardada atração contratada da França não chega para se apresentar no cassino, o empresário muda de ideia, e aceita produzir o espetáculo da dupla. Números musicais, com grandes nomes do rádio e do teatro, ilustram e satirizam figuras e fatos da atualidade de 1936 e da cultura popular e erudita[239].

Outros filmes nacionais são produzidos em 1936 e lançados após *Cidade-Mulher*. O mais marcante certamente é o projeto da Cinédia, *Bonequinha de Seda* (Oduvaldo Viana, 1936), lançada em outubro, considerada uma superprodução para a época e um estrondoso sucesso de público. A obra seguiu um caminho bem diverso dos musicais realizados até então, sendo um drama romântico com números musicais presentes na trama. Ficou marcado pelos vários avanços técnicos, com muitos investimentos em melhorias feitos pela Cinédia, obtendo ótimas críticas. A produção de *Bonequinha* foi bem acompanhada pela imprensa, lado a lado com as notícias sobre *Cidade-Mulher*, mas o filme de Humberto Mauro, como veremos, passou longe de ter a mesma recepção do filme de Oduvaldo. Coube a *Bonequinha de Seda* ser o orgulho do cinema nacional de 1936. Outras produções lançadas neste ano foram as comédias musicais *O Jovem Tataravô* (Luiz de Barros, 1936), também da Cinédia, lançada em setembro; *Caçando Feras* (Líbero Luxardo, 1936), lançado em setembro; *João Ninguém* (Mesquitinha, 1936), produção da Waldow Filmes, lançado em dezembro de 1936; e o drama *O Grito da Mocidade* (Raul Roulien, 1936), lançado em novembro.

A expectativa para *Cidade-Mulher* era que ele tivesse o diferencial que o trio Carmen, Mauro e Pongetti conseguiu imprimir no primeiro filme, *Favela dos meus amores*, e fosse além da maioria das produções musicais da época. Esse diferencial pode ser melhor entendido se compararmos as duas produções, a da Cinédia e da Brasil Vita Filme. O *Diário*

[239] Sinopse informada no projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira.

de Pernambuco publica uma crítica de *Alô! Alô! Carnaval* falando sobre o entusiasmo e sucesso provocado pelas produções da Waldow/Cinédia, recheadas de musicais e *broadcasting* nacional nas vésperas do carnaval, trazendo muitas novidades da rádio, mas nenhuma novidade enquanto cinema, sem cenas que ficassem marcadas pela emoção e experimentação, como tinha ocorrido com *Favela*[240]. O mesmo jornal, no final de 1936, afirmava o quão precursor foi a primeira produção da Brasil Vita, um filme bem feito, com "princípio, meio e fim", e que abriu as portas para outras obras de qualidade que não fossem "fotografias animadas de artistas da rádio[241]".

Nota-se que muitos ainda viam problemas nos musicais, que deixavam de lado um trabalho maior de linguagem cinematográfica e traziam para a tela obras mais "radiofônicas[242]", mais interessados nos números musicais que tanto faziam sucesso. O que se apontava era que eles não traziam para o filme uma trama mais sólida, com questões sociais ou embates morais, tal qual as produções estrangeiros que influenciaram nossa formação, mas colocavam uma sequência de quadros, a maioria cômicos e muitas vezes sem conexão entre eles. Apesar de o filme ter sido bem recebido pelo público e por uma parcela dos jornalistas, considerado o melhor do gênero revista até então, com bons resultados de som e fotografia, alguns consideravam *Alô, Alô Carnaval* sem novidade em relação às produções anteriores, com canções carnavalescas que já estavam fora de moda, cenas muitas vezes exageradas e falta de senso do ridículo[243].

Como é impossível acessarmos *Cidade-Mulher* nos dias de hoje, através dos dados coletados principalmente na imprensa e em materiais secundários, procuraremos investigar o que foi essa produção e como ela se inseriu nas discussões acerca do tipo de cinema que o Brasil deveria ou poderia fazer. E de que modo o filme também se enquadrou na sequência de produções e intenções de Carmen Santos e Humberto Mauro, até então seu braço direito.

3.2.1 A produção de *Cidade-Mulher*, uma revista tipicamente carioca

A segunda produção da Brasil Vita Filme foi aguardada com muita expectativa após a ótima recepção de *Favela dos meus amores*, e as comparações tornaram-se inevitáveis: "Representa um avanço notável sobre o trabalho anterior e indisfarçável acerto dos meios de

[240] ALÔ…alô…Carnaval! *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 mar. 1936, p. 4
[241] LEGENE, Castro. Equívocos sobre o cinema brasileiro. *Diário de Pernambuco*, 12 dez. 1936, p. 11.
[242] ALÔ…alô…Carnaval!, 1936.
[243] ALÔ…alô…Carnaval!, 1936.

produção a serviço da inteligência vibrante de nossa gente[244]". *Cidade-Mulher* era anunciado como um "poema sentimental[245]", um filme brasileiríssimo, uma comédia musical, mas com um assunto diferente. A proposta era a de um filme elegante, que prometia mostrar a vida em Copacabana, suas praias, seus teatros, mulheres notáveis, um bairro chic. Nas palavras da própria Carmen, ao *Jornal das Moças*:

> Creio que 'Cidade-Mulher' fará grande sucesso por ser o primeiro filme verdadeiramente elegante feito no Brasil. 'Favela' nos mostrava um Rio de Janeiro típico, sentimental, com seus morros e seus sambistas. 'Cidade-Mulher' cuida de um outro lado do Rio; do Rio encantador de Copacabana, do Rio elegante que encanta os turistas. Os cenários são modernísimos retratando ambientes de luxo. E as 'toilettes' que os artistas apresentam serão, decerto, um lindo espetáculo para os olhos femininos… Vestirei, em 'Cidade-Mulher', talvez uns 20 modelos de Paris e espero que eles agradem às leitoras do Jornal das Moças, embora vestidos por mim. [...] Em resumo - concluiu Carmen Santos - daremos ao público um espetáculo bonito e agradável, com cenas de comédia e partes de revista, fantasia, música, alegria[246].

Segundo Carmen, sua ideia era fazer um filme "brasileiro de fato", integrando o país todo num cenário universal, no caso, Copacabana, no Rio de Janeiro. A cidade, capital do país, estava mergulhada numa política de transformações culturais, sociais e urbanísticas, e disputava o posto de símbolo da modernidade do país. A exaltação à "cidade maravilhosa" era recorrente em criações artísticas, como a famosa marchinha *Cidade Maravilhosa*, de Antônio André de Sá Filho, sucesso gravado na voz de Aurora Miranda para o carnaval de 1935. Também em filmes, como as produções argentina-brasileiras *Noites Cariocas* (Enrique Cadicamo, 1935) e *Carioca Maravilhosa* (Luiz de Barros, 1935), que utilizaram o recurso de misturar paisagens da cidade com números musicais[247]. *Cidade-Mulher* era mais um filme sobre o Rio de Janeiro, e as intenções de seus realizadores estavam embebidas pelas questões do momento: a busca por uma identidade, pelo sentido de nação, por fazer um filme que contribuísse para a integração dos povos. Analisando o material que nos resta sobre a segunda obra da Brasil Vita Filme, as ideias ufanistas parecem mais claras, pois trata-se de um filme mais positivo, de exaltação das belezas do Rio de Janeiro, sem o contraste apresentado por *Favela dos meus amores*.

> Cidade-Mulher afinal de contas é um filme que falando de todo Rio, de suas características de capital do prazer sem fadiga, de cidade única pela sua topografia e pelas suas condições dentro do tempo e do espaço, está falando do país inteirinho,

---

[244] PARA Breve, 1936.
[245] DEPOIS da Favela dos meus amores a Brasil Vita Filme lançará a Cidade-Mulher. *O Dia*, Curitiba, 29 jan. 1936, p. 3.
[246] CARMEN Santos, a artista mais elegante do Brasil. *Jornal das Moças*, 23 jan. 1936, p. 29.
[247] Anotações realizadas por Ana Pessoa (s/d)

> de sua alma verde amarela, alegre, porém profunda, nas letras dos sambas e na espontaneidade de nossa civilização[248].

Em meados de julho de 1936, a imprensa começou a soltar pequenas e sucessivas notas sobre a segunda produção da Brasil Vita Filme. Nelas encontramos comentários interessantes que ilustram bem o debate em torno da produção e da qualidade dos filmes musicais. Após o sucesso do seu primeiro filme falado, Carmen continuava a parceria com Henrique Pongetti, que havia sido considerado uma revelação como scenarista[249]. A produtora tinha o mérito de ter, junto de seus parceiros, inaugurado um tipo de produção organizada, com a intenção de oferecer um filme com histórias previamente escritas e estudadas em seus detalhes técnicos, decupadas, e não "enchendo um celuloide com números musicais esparsos, através de histórias improvisadas e descosidas[250]". Suas duas produções revelavam a preocupação de ter um seguimento lógico de cenas, uma coordenação de enredo[251]. *Cidade-Mulher* "é, como *Favela*, uma comédia, mas entrecortada de alguns números de revista. Esses números têm também um motivo, um enredo[252]".

Os comentários nos jornais seguem com frases muito parecidas às divulgadas na publicidade de *Favela dos meus amores*, como a ideia de um filme que não parecesse uma colcha de retalhos, "mas uma verdadeira comédia musicada com princípio, meio e fim[253]". Para além das questões com os números musicais, havia comentários sobre o uso de atores de teatro e de uma estética ligada aos palcos, mas *Cidade-Mulher* afirmava ter conseguido ser "completamente livre da rotina teatral que era onde se encravava a nossa cinematografia[254]".

Uma reportagem da *Gazeta de Notícias* afirmava que Henrique Pongetti teria feito um cenário particularmente carioca, com ótimos diálogos, e que, com a técnica de Humberto Mauro, tínhamos um ambiente falado, cantado, dançado, coeso. "Gênero 'musica hall' cintila através de um fio de romance tipicamente carioca, ensejando um espetáculo divertido, essencialmente popular, em quadros de realce urbano e psicológico de fácil sugestão[255]".

---

[248] Cidade-Mulher - amanhã no Pathê. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 set. 1936, p. 13.
[249] Termo usado para roteirista.
[250] Cidade-Mulher, o novo filme brasileiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1936, p. 5.
[251] A APRESENTAÇÂO das novas vocações e valores do nosso ambiente artístico, em Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1936, p. 9
[252] Cidade-Mulher. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 fev 1936, p. 17
[253] Cidade-Mulher - O primeiro grande filme da temporada, onde cintila a lógica de uma arte nova! *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1936, p. 9.
[254] Cidade-Mulher com Carmen Santos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 ago. 1936, p. 9
[255] Cidade-Mulher, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1936, p. 9.

Pongetti afirmava que a intenção era produzir um espetáculo higiênico, honesto, divertido, marcando um progresso artístico e técnico entre os filmes ligeiros produzidos no Brasil[256].

Mas, se por um lado se falava de um filme com sentido, uma obra artística, conforme vamos lendo sobre o filme na imprensa, é curioso perceber algumas frases sobre a produção e notar que elas praticamente não explicam ao público de que se tratava o enredo, procurando antes fornecer uma espécie de sentimento, de sensação, além de uma clara exaltação à cidade do Rio de Janeiro e à sua conexão com a feminilidade: "cor local desta cidade feminina, tão sensual na sua beleza, arredondada como um corpo adolescente, cheia de *sex appeal* na sua topografia, na expansão voluptuosa de seu ritmo, de sua alma sonora e colorida[257]". Também encontramos trechos que caracterizam claramente o filme como uma revista:

> Trama agilmente movimentada de comédia moderníssima, onde borbulha o espírito da civilização carioca, apresenta ainda a atração de seu fundo de revista, com os mais vistosos números de canto e de dança, quer em solos, quer em conjunto, a cargo de vários elementos de destaque no nosso broadcasting[258].

À imprensa, Carmen afirmava que, no seu novo filme, havia conseguido corrigir alguns problemas enfrentados na obra anterior, relacionados ao som e à difusão da luz[259]. Outras novidades no sentido de melhorias foram anunciadas, como o trabalho de maquilagem feito utilizando o sistema Max Factor, que produzia melhores efeitos com os refletores. A maquilagem foi executada por Jeronymo Ribeiro, aluno do pintor Oswaldo Teixeira, e os cabelos por J. Castro, que havia trabalhado em *Sangue Mineiro*[260]. Outra curiosidade anunciada eram os cenários verdadeiramente cinematográficos, "com todas as características exigidas pela câmera, pois é sabido que o estilo teatral não dá resultados satisfatórios[261]". Ao que tudo indica, Carmen investiu em cenários mais elaborados, maiores do que normalmente se fazia nas revistas cinematográficas. A reportagem da *Gazeta de Notícias* indicava como pintores o Sr. Renato Palmeira e o Sr. Arnold Rosenmayer, famoso pelos retratos expostos em vários cinemas da cidade[262].

Quem ainda compunha a equipe técnica era Oswaldo Nunes, operando a câmera mais uma vez, e João Reis, desenhista de letreiros e técnico de laboratório. Registra-se ainda a participação de Manoel Ribeiro, também na operação de câmera; Jeronymo Ribeiro, na

---

[256] *Diário Carioca,* 28 jun. 1936, p.24.. Disponível em: https://bernardoschmidt.blogspot.com/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html. Acesso em 06 jun. 2025.
[257] JÁ SE FILMA, de fato, no Rio! *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1936, p. 9.
[258] A FILOSOFIA de certas músicas de Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1936, p. 9.
[259] Cidade-Mulher e suas novidades. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1936, p 13.
[260] LIMA, Pedro. Filmagem. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1936, p. 44, 45.
[261] OS CENÓGRAFOS de Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1936, p. 13
[262] *Ibidem*.

cenografia; e Antonio Quaresma, como auxiliar técnico[263]. Para o trabalho de publicista, Carmen contratou a jornalista Zenaide Andréa[264], crítica cinematográfica da *Gazeta de Notícias*, que também contribuía para outros veículos e revistas no Rio e em São Paulo. Zenaide tinha experiência com publicidade, tendo exercido a função de chefe da publicidade da Columbia Pictures do Brasil nos anos 1930, sendo uma pioneira na atividade (Freire, 2018). Se o quadro técnico era tímido para a produção de um longa-metragem, com Humberto Mauro novamente coordenando diversas funções, o quadro de artistas era bem vasto, reunindo nomes conhecidos do público e muitos jovens artistas iniciantes.

Figura 40 - *Girls* durante a filmagem de *Cidade-Mulher.*



Fonte: *O Cruzeiro*, 01 fev. 1936, p. 45.

O filme foi gravado no palco do Teatro Cassino, na Avenida Beira-Mar, prédio oriundo da Exposição do Centenário (Assaf, 1996). Em reportagem de Pedro Lima, ele conta um pouco dos bastidores, mostrando que a produtora, ainda sem estúdio, transformou o antigo Teatro Cassino em *stage* e ali, todas as noites, o filme era rodado. O jornalista acompanhou uma filmagem com doze *girls*, lindas bailarinas do Teatro Municipal, relatando os bastidores do teatro cheio de artistas, com familiares e jornalistas na plateia acompanhando o trabalho, enquanto os técnicos organizavam o palco com muitas luzes e um sistema de som improvisado numa caixa para isolar ruídos[265]. O relato de Pedro Lima, além de outras informações recolhidas nos jornais e das fotografias do filme, revela que *Cidade-Mulher* teve a maior parte de suas cenas gravadas num esquema de estúdio, ainda que improvisado,

[263] Dados encontrados no projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira e em Viany (1978).
[264] UM JANTAR de boa amizade e leal camaradagem - A preview de Cidade-Mulher. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1936, p. 12.
[265] LIMA, Pedro, 1936.

diferindo de *Favela dos meus amores*, que, segundo relatos, teve muitas cenas externas. Essa informação é importante pois, apesar de toda a publicidade feita em torno da segunda produção, de que este também seria um filme diferenciado, artístico, que fugiria dos esquemas de produção da maioria dos filmes musicais, a realidade foi a de uma produção muito ligada à linguagem do teatro e da revista.

Alguns registros da imprensa sugerem que o filme também tinha algumas vistas panorâmicas da cidade real, com suas paisagens naturais[266], possivelmente relacionadas à canção principal, tema do filme, funcionando como *background* para a abertura com o samba de Noel Rosa (Romagna e Schvarzman, 2018). O comentário faz sentido se considerarmos que Humberto Mauro gostava de incluir vistas naturais, neste caso, do Rio de Janeiro, em seus filmes, tendo feito um elogiado complemento para a Brasil Vita Filme, no qual fotografou as melhores vistas do Rio de Janeiro, denominado *As sete maravilhas do Rio de Janeiro*. Também devemos considerar que, diferente das panorâmicas de *Favela dos meus amores*, muito elogiadas, as paisagens reais da cidade em *Cidade-Mulher*, se realmente existiam, sequer eram lembradas pelos comentários dos críticos.

Figura 41 - Paisagens do Rio de Janeiro numa montagem com algumas das estrelas dos filmes: Rosina Pagã e Silvinha Drumond.



Fonte: Acervo Pedro Lima/AGCRJ.

Logo nos primeiros meses de 1936, o foco dos anúncios destaca a participação de vários atores que estavam no elenco principal da trama, interpretando o entrecho cômico: Jaime Costa, Sara Nobre, Carmen Santos, Mário Salaberry, Bandeira Duarte e Ferreira

[266] Cidade-Mulher, o novo filme brasileiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1936, p. 5.

Maia[267]. Eram atores já consolidados no teatro e, no caso de Jaime Costa, ele havia se destacado no cinema em produções recentes, como *Favela dos meus amores* e *Alô, Alô Carnaval*. A exceção ficava por Carmen, atriz exclusivamente de cinema, e por Bandeira Duarte, um intelectual e comediógrafo que atuava a convite da produção. Nesse núcleo também estava o menino Cyrano Heleno, considerado o Freddie Bartholomew[268] brasileiro, que representava com uma naturalidade admirável[269]. Segundo o *Jornal do Brasil*, a trama também tinha no seu elenco o cachorro Germinal, que atravessava a película de ponta a ponta. Apesar do desafio, a participação do animal foi utilizada com inteligência, tal qual nas produções estrangeiras[270].

Figura 42 - Mario Salaberry, Carmen Santos, Sara Nobre e Jaime Costa em *Cidade-Mulher*.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Embora os jornais pouco detalhem a trama principal, é possível reconstruir seu núcleo dramático. Jaime Costa encarna um empresário teatral à beira da falência, incapaz de encontrar meios para salvar seu velho teatro. Sara Nobre vive a Baronesa de S. Bernardo, responsável por uma peculiar sociedade de proteção aos vira-latas, recolhidos em seu excêntrico hospital. Carmen Santos interpreta Dóris, filha do empresário, noiva do autor de revistas Cesar Maia, papel de Mário Salaberry; juntos, os dois concebem um espetáculo patrocinado pela baronesa em homenagem aos cães abandonados[271]. Ao reconhecer no empresário traços do falecido Barão, a baronesa se apaixona por ele, e o grupo acaba

[267] O LANÇAMENTO de hoje, no Alhambra. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1936, p. 5.
[268] Considerado um dos atores infantis mais famosos de todos os tempos, se tornou muito popular nos filmes de Hollywood dos anos 1930 e início dos anos 1940.
[269] UM NAMORADO de Shirley Temple em Cidade-Mulher. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 ago. 1936, p. 8
[270] Cidade-Mulher, o cartaz da próxima semana. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1936, p. 29
[271] Cidade-Mulher e suas novidades, 1936.

montando uma revista de grande sucesso, capaz de reerguer financeiramente o teatro. Anos mais tarde, Dóris e Cesar são pais de um menino, vivido por Cyrano, que sonha em seguir os passos do pai e do avô[272], entrando no competitivo universo empresarial do teatro.

Bandeira Duarte foi considerado uma grande revelação, um comediante moderno, chaplinesco[273], interpretando um cabeleireiro de cães chamado Clô Clô. Jaime Costa foi novamente elogiado em sua segunda interpretação para a Brasil Vita Filme, fazendo o empresário em decadência, num papel de mais centralidade nessa segunda produção. Sara Nobre, famosa atriz, estreou em seu primeiro papel no cinema falado e foi elogiada pela imprensa e pelos colegas do filme, pois demonstrava ótima desenvoltura diante da câmera e do microfone[274], tornando-se um dos grandes destaques da produção.

Além desses atores, o elenco de artistas que se apresentavam nos números era bem vasto: Mara Costa Pereira, Bibi Ferreira, Joel (da dupla com Gaúcho), Orlando Silva, Irmãs Pagãs, os irmãos José e Maria Amaro, João de Barros, Mary Kler, Lola Silva, Sylvinha Drumond, Alice Figueiredo, Ely Sobral, Judith e Dalila de Almeida, Zilka Salaberry, Carmen Figueiredo, dentre outras. "O *cast* de *Cidade-Mulher* é muito mais numeroso que o de *Favela*[275]". As participações foram sendo anunciadas aos poucos, de maneira dispersa em diversos jornais, com destaque para as atrações mais famosas, como Mara Costa, Bibi Ferreira e Irmãs Pagãs. Outro detalhe noticiado era a participação de extras no filme, composto de figuras femininas da sociedade, estimuladas a apoiar o cinema nacional. O *Jornal do Brasil* dava alguns nomes de damas que apareciam no quadro de comédia "laboratório para cães de luxo", da Baronesa interpretada por Sara Nobre: Aída Conceição, Hortência Lisboa, Esmeralda Monteiro, Margarida Bandeira Duarte, Dalila Rossi, Aída Pongetti e a jornalista Zenaide Andrea[276].

---

[272] Informações complementadas pelo projeto Filmografia da Cinemateca Brasileira.
[273] A APRESENTAÇÃO das novas vocações e valores do nosso ambiente artístico, em Cidade-Mulher, 1936, p. 9
[274] A ESTRELA de Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1936, p. 12
[275] SEU CAST e Cidade-Mulher. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 abr. 1936, p. 12
[276] AS EXTRAS em Cidade-Mulher são gentis figuras da nossa sociedade, que prestigiam o cinema nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1936, p. 13.

Figura 43 - Elenco de *Cidade-Mulher*.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Os números musicais tinham como proposta apresentar talentos da novíssima geração da rádio e, por isso, contavam com a apresentação de muitos jovens que estavam despertando para a arte[277], como as duas crianças, Bibi Ferreira e Cyrano Heleno, mas também algumas *girls* e revelações da rádio, como Irmãs Pagãs, Mary Kler, Sylvinha Drummond, Lola Silva, Izaura Seramota, irmãs Abyssinias e Lourdinha Bittencourt, diversos artistas que despontavam no nosso *broadcasting*. Além disso, incluíam nomes famosos, demonstrando um grande investimento de Carmen na parte musical e um predomínio do samba entre os estilos das canções (Romagna e Schvarzman, 2018).

Segundo a *Gazeta de Notícias*, para a composição das músicas o filme contou com diversas "inteligências criadoras": Noel Rosa, J. M. de Abreu, Vadico, Muraro, Waldemar Henrique, Assis Valente, Raul Roulien, Hekel Tavares e orquestra, maestro Vivas, Humberto Porto, Juracy Araújo, Gadé, Kid Pepe e Bando Carioca[278], trazendo para a cena marchas, tangos, blues e sambas[279].

Na documentação da Brasil Vita Filme (Viany, 1978) há um recibo feito à mão por Noel Rosa, onde ele autorizava a inclusão de seis músicas e letras de sua autoria: *Cidade-Mulher* (marcha), *Dama do Cabaré* (samba), *Morena Sereia* (marcha), *Numa noite à beira mar*[280] (canção), *Tarzan, o filho do alfaiate* (samba) e *Na Bahia* (samba). Noel Rosa, compositor de enorme sucesso na época, só fez músicas para um único filme brasileiro, *Cidade-Mulher* (Viany, 1978), apesar de haver composições suas em outros filmes, mas não

[277] Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1936, p. 12.
[278] SEU CAST e *Cidade-Mulher*, 1936.
[279] A FILOSOFIA de certas músicas de Cidade-Mulher, 1936.
[280] A canção nunca foi gravada (Almirante 2013 *apud* Romagna e Schvarzman, 2018)

feitas exclusivamente. Para Leandro Tocantins (Viany, 1978), a aproximação entre Mauro e Noel Rosa entusiasmou ambos os lados a ponto de Noel participar ativamente das filmagens, criando muitas coisas no *set* (assim como outros músicos), prestando assistência e indo além de suas atribuições de compositor. Afonso Romagna e Sheila Schvarzman (2018) afirmam que as músicas de Noel Rosa presentes no filme demonstraram a diversidade rítmica do samba e as composições de Noel ajudaram a definir o gosto musical dos cariocas naqueles anos de popularização do ritmo.

Figura 44 - Divulgação do filme.



A filosofia de certas musicas de "Cidade-Mulher"

"Quem é da boemia, uza e abuza da diplomacia, mas não gosta de ninguem"...

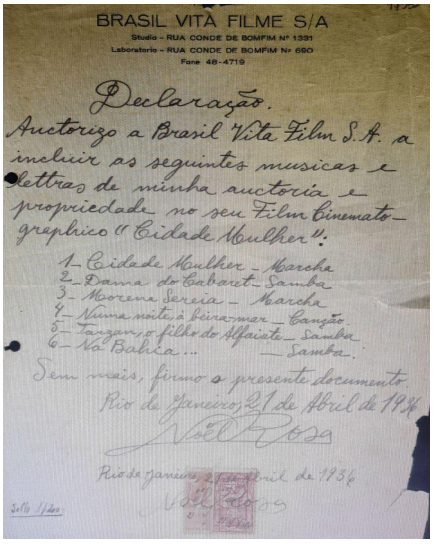
"Cidade Mulher", a cintilante producção da Brasil Vita Filme, que o Alhambra exhibirá a seguir, além da sua trama agilmente movimentada de comédia modernissima, onde borbulha o espirito da civilização carioca, apre-

cas destes quadros, cooperam as mais finas e requintadas intelligencias creadoras de nosso ambiente. Assim é que Noel, Noia, J. M. de Abreu, Vadico, Muraro, Valdemar Henrique, Assis Valente e até o *astro* patricio Raul Roulien,

Carmen Santos, Jaime Costa e Mario Balaberri em "Cidade Mulher"

Fonte: *Jornal do Brasil*, 18 jul. 1936, p. 10.

Figura 45 - Recibo assinado por Noel Rosa, autorizando a inclusão de suas músicas no filme *Cidade-Mulher*, assinado em abril de 1936.



BRASIL VITA FILME S/A
Studio - RUA CONDE DE BOMFIM Nº 1331
Laboratorio - RUA CONDE DE BOMFIM Nº 680
Fone 48-4719

Declaração.

Auctorizo a Brasil Vita Film S.A. a incluir as seguintes musicas e lettras de minha auctoria e propriedade no seu Film Cinematographico "Cidade Mulher".

1- Cidade Mulher - Marcha
2- Drama do Cabaret - Samba
3- Morena Sereia - Marcha
4- Numa noite de feiticeiro - Canção
5- Tarzan o filho do Alfaiate - Samba
6- Na Bahia... - Samba.

Sem mais, firmo o presente documento
Rio de Janeiro, 21 de Abril de 1936
Noel Rosa

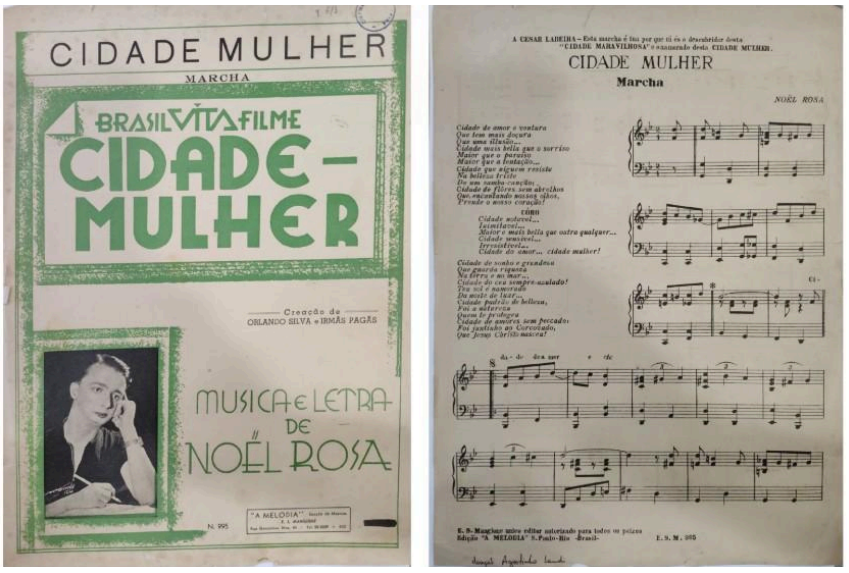
Fonte: Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ.

Segundo o *Correio de São Paulo*, Carmen e Humberto Mauro solicitaram "à inspiração moça e criadora dos nossos compositores o forro musical de suas cenas de revista, que, conforme é sabido, enfeitam o argumento do filme, envolvendo a parte de comédia com a sugestão de suas vibrações alegres e ruidosas[281]". Conforme explica o *Jornal do Brasil* sobre o enredo, "a música é, sem dúvida alguma, um dos elementos que mais contribuem para o caráter universal, mesmo dentro de sua ambiência típica, de um filme[282]". Reconheciam que o sucesso das músicas e de seus compositores e intérpretes, graças ao poder de comunicação da rádio, era algo que chegava mais longe que o *cinema* por si só.

A Noite[283] anunciava que *Cidade-Mulher* adotaria uma estratégia diferente da que foi utilizada no lançamento de *Favela dos meus amores*. Segundo o jornal, em *Favela* a trilha sonora teria sido gravada e divulgada previamente em discos, sendo tocada nas rádios, mas em *Cidade-Mulher* a produtora pretendia manter a surpresa, escolhendo canções inéditas. A expectativa era a de que o filme popularizasse as lindas canções, quase todas compostas por Noel Rosa, o "filósofo do samba", que estreava em uma nova modalidade: o cinema.

Os jornais destacam algumas cenas da revista e, a partir delas, conseguimos mais algumas informações sobre alguns números do filme e sobre as canções que fizeram parte da produção. A canção que levava o título do filme foi interpretada pelo jovem astro Orlando Silva, ao lado das jovens irmãs Pagãs.

Figura 46 - Partitura de *Cidade-Mulher*.



Fonte: Cinemateca Brasileira.

[281] Cidade-Mulher, Filme da Brasil Vita Filme, estará hoje no Alhambra. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1936, p. 8.
[282] Cidade-Mulher, filme da Brasil Vita. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1936, p. 35
[283] NOEL Rosa e a música de Cidade-Mulher. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1936, p. 5

Figura 47 - Orlando Silva e as irmãs Pagãs.



Fonte: Acervo Pedro Lima/AGCRJ.

Waldemar Henrique compôs *Boi-bumbá*, chamada na imprensa de Macumba, canção interpretada por sua irmã, a cantora amazonense Mara Costa Pereira, em cena dita folclórica bastante elogiada pela imprensa. Além disso, registra-se o blues *Adeus, Rio*, de Assis Valente[284], interpretado pelo Bando Carioca; *Cidade Milagre*, interpretada pelas irmãs Pagãs; e *Luar de Copacabana*[285], interpretada pelos irmãos Amaro. Provavelmente esta última se tratava da canção *Numa noite à beira-mar*, de Noel Rosa.

Figura 48 - Partitura de *Boi-Bumbá.*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

[284] Música não encontrada.
[285] Música não encontrada. NOEL[...], 1936.

Figura 49 - Os irmãos Amaro em *Cidade-Mulher*.



Fonte: Acervo Pedro Lima/AGCRJ.

Noel Rosa compôs *Cabaré na Lapa*, em cena de intensa emoção dramática que se passava no bairro da Lapa e era interpretada por Carmen Santos e por Joel[286]. Segundo Romagna e Schvarzman (2018), a canção, denominada *Dama do Cabaré*, foi composta em 1934, mas não havia sido gravada na época do filme. Segundo a descrição de um jornalista que acompanhou a filmagem de um trecho, a cena de Carmen resumia-se:

> uma mulher sai pela madrugada do cabaré, cansada e desiludida da vida. Recosta-se a um poste de luz e, vindo do interior do cabaré, escuta-se os ritmos de um samba saudoso e bem brasileiro. E ela vai acompanhando o samba declamando… Depois olha em redor e vê, estirado, dormindo num dos bancos da praça deserta, um mendigo. Aproximando-se dele, tira a sua capa e cobre-o, deixando também as suas joias, enquanto a cadência morna do samba completa a melancolia da cena[287].

Não se sabe qual a conexão dessa cena com a personagem de Carmen, a filha do empresário teatral falido. Carmen chegou a declarar que sua personagem, por necessidade, vendia sorrisos em cabarés[288], o que pode ter ocorrido para auxiliar financeiramente o pai (Romagna e Schvarzman, 2018). No entanto, em uma crítica de Pedro Lima, ele afirmava que a cena de renúncia que a personagem de Carmen fazia na porta do cabaré não tinha explicação e causava estranheza[289].

---

[286] Cidade-Mulher, filme da Brasil Vita., 1936.
[287] UMA NOITE de filmagem com Carmen Santos. *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 mar. 1936, p. 17
[288] EM UM CÉU sem estrelas surgiu um dia, a primeira. *Jornal do Brasil*, 16 fev. 1936, p. 23.
[289] LIMA, Pedro. Cidade-Mulher. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1936. Acervo Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 50 - Carmen Santos com os painéis representando os Arcos da Lapa ao fundo.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Outra música de Noel, composta em parceria com Vadico, era *Tarzan, o filho do alfaiate*, interpretada pelo comediante José Vieira e acompanhada por algumas *girls*. A esquete que acompanhava a canção se ambientava na praia de Copacabana, recriada em estúdio pelos painéis de Rosenmayer. Na sequência, um grupo de rapazes fortes, de peito nu - uma ousadia para a época - e um grupo de meninas tomavam banho de sol quando Tarzan aparecia com a namorada, usando um paletó que lhe conferia ombros largos e vigorosos, impressionando a todos. Provocado e sem alternativa, ele é levado a tirar o paletó, revelando que sua suposta musculatura não passava de um artifício de alfaiataria[290]. Segundo Romagna e Schvarzman (2018), a cena ironizava os jovens que se deixavam influenciar pelos heróis do cinema norte-americano, aproximando essa figura do estereótipo do malandro indolente.

[290] *Cidade-Mulher. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev. de 1936, p. 35.

Figura 51 - O ator José Vieira, o Tarzan, ao lado das girls.



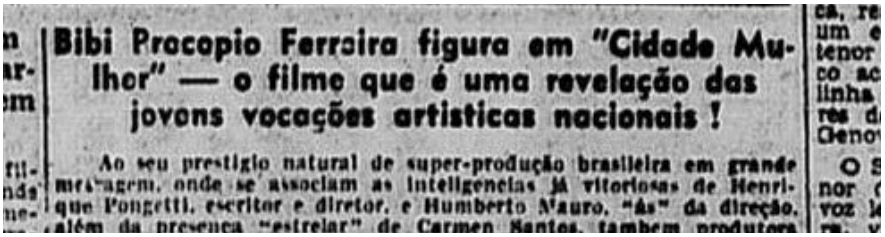
Fonte: Acervo Pedro Lima/AGCRJ.

Bibi Ferreira, então com 13 anos, um dos grandes destaques do filme, interpretava um "*sketch* em 3 idiomas, junto com sua jovem mãe, a Sra. Aida Izquierdo Ferreira[291]". Em seu número, declamava, cantava e dançava, demonstrando toda a capacidade artística da filha do renomado ator Procópio Ferreira. Mais velha, Bibi recordava-se de gravar a cena caracterizada de baianinha branca e, depois, de baianinha preta[292]. A jovem interpretou três canções do repertório; uma delas, *Na Bahia*, parceria de Noel Rosa com José Maria de Abreu. Para Romagna e Schvarzman (2018), a composição se relacionava com a disputa sobre a origem do samba, as influências do Rio de Janeiro e da Bahia. Os autores observam que a letra contém muitas perguntas, com uma estrutura bem "educativa", pensada para a interpretação de uma criança, o que comprova o ineditismo da criação de Noel para o filme.

> Em *Cidade-Mulher* ela é uma menina que se revolta por não haver teatro infantil no Rio de Janeiro, Por isso improvisa no seu quarto cheio de bonecas e bichos de alma mecânica um teatrinho de emergência, de que ela é a estrela exclusiva, no seu papel multiforme de Lili, a transformista sem rival… Cinco azes reuniram-se aí para preparar o espetáculo que Bibi Procópio Ferreira oferece às crianças brasileiras em *Cidade-Mulher*: Humberto Mauro, que a dirigiu na filmagem; Henrique Pongetti, que lhe escreveu a sequência; Roulien, que lhe dedicou um fox[293]; Muraro, que lhe compôs um tango[294], e Noel Rosa, que lhe compôs um dos seus melhores sambas filosóficos. Bibi declama, canta e dança, e as suas bonecas e os seus bichos de alma mecânica aplaudem-na ou vaiam-na, segundo suas preferências.[295]

[291] A FILOSOFIA de certas músicas de Cidade-Mulher, 1936
[292] SCHMIDT, B. Bibi, Carmen Santos e os 80 anos de 'Cidade-Mulher".Disponível em: https://bernardoschmidt.blogspot.com/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html. Acesso em 06 jun. 2025.
[293] Na imprensa a música se chamava *Come on, Baby*, mas não foi encontrada.
[294] Música desconhecida. Segundo informações encontradas por Romagna e Schvarzman (2018, a canção se chamava Baga
[295] UM NAMORADO [...], 1936.

Figura 52 - Divulgação do filme.



Bibi Procopio Ferreira figura em "Cidade Mulher" — o filme que é uma revelação das jovens vocações artisticas nacionais!

Ao seu prestigio natural de super-produção brasileira em grande metragem, onde se associam as inteligencias já vitoriosas de Henrique Pongetti, escritor e diretor, e Humberto Mauro, "ás" da direção, além da presença "estrelar" de Carmen Santos, tambem produtora

Fonte: *Jornal do Brasil*, 15 jul. 1936, p. 12.

Essas são as únicas cenas que foram possíveis de serem resgatadas, ainda que parcialmente e sem nenhuma certeza. Através dos jornais, fotografias, entrevistas e da pesquisa feita por outros estudiosos, podemos compreender um pouco do que foi *Cidade-Mulher*. Mais à frente, analisaremos a repercussão do filme entre o público e a crítica, procurando entender o quanto o filme agradou e como ele pode ser entendido nas estratégias da Brasil Vita Filme e no contexto das produções musicais dos anos 1930.

Recolhendo informações na imprensa, chama a atenção que o trabalho publicitário tenha sido diferente daquele realizado em *Favela*: não teve a mesma capilaridade que o primeiro, com textos repetidos em muitos jornais. Havia, sim, repetições, mas bem menos. Embora a segunda produção tivesse um elenco diverso e maior que o de *Favela*, conforme os próprios anúncios nos jornais, com grandes nomes da rádio e da música, a publicidade é muito voltada para a figura de Carmen Santos. Houve também notas apresentando alguns artistas, os principais, como Sara Nobre, Bibi Ferreira, Mara da Costa Pereira, Noel Rosa, irmãs Pagãs, mas desta vez Carmen se sobrepõe. Na publicidade de todos os filmes que ela produziu e atuou, antes da Brasil Vita Filme, o apelo à sua imagem sempre foi grande, utilizando todos os códigos estelares possíveis. Afinal, ela trabalhou muito sua imagem para se constituir também como uma *estrela de cinema*, apesar de muitas vezes recusar esse título.

Como vimos, *Favela* explorou nomes e imagens mais diversas, mas *Cidade-Mulher*, principalmente à medida que se aproximava do seu lançamento, explorou bem mais o nome e a imagem de Carmen Santos. Várias hipóteses podem explicar isso. A primeira é que Carmen teve muita visibilidade com *Favela*, com um reconhecimento muito mais sólido sobre sua trajetória de produtora e industrial, além de ter chamado bastante atenção com as investigações sobre a suspeita de atividade comunista, conforme ela mesma declarou. A segunda é que Carmen foi totalmente formada pelos códigos estelares e jamais perdeu isso: ela era uma estrela de cinema e não conseguia se distanciar dessa imagem e dessa política. Basta observar o tipo de fotografia utilizada nas propagandas, com Carmen em expressões

mais lânguidas, sofridas, do que alegres, como parecia ser *Cidade-Mulher*. Por fim, pode ter sido uma maneira de ela se colocar mais em evidência frente às disputas que enfrentou para lançar seu segundo filme, junto ao grupo de homens que comandavam a A.C.P.B., caso que desenvolveremos na sequência.

Figura 53 - Notícia sobre Carmen Santos.



Carmen Santos já se fotografou 5.743 vezes

Desde que ingressou na cinematografia era menina ainda! de publicidade, tirou nada menos — Carmen Santos para efeito

A população do Rio que vai ver, a partir da segunda-feira 14 do corrente no Alhambra "Favela dos meus amores" ve-

CARMEN SANTOS E UMA DE SUAS MULTIPLAS EXPRESSÕES

Fonte: *Jornal do Brasil*, 5 out. 1935.

Em meados de abril, a notícia é a do fim da filmagem de *Cidade-Mulher*[296], que prometia lançamento para breve, entre abril e maio, mas, por diversos fatores que detalharemos, essa estreia foi adiada[297]. Através dos jornais, ainda em 1935, sabemos da intenção da Brasil Vita Filme de produzir rapidamente seu segundo longa-metragem, certamente com a intenção de lançá-lo no período do carnaval, estratégia adotada por muitas produções musicais. Mas somente no início de 1936 ele começou a ser gravado e o filme que ficou para o carnaval daquele ano foi *Alô, alô carnaval*. Segundo anotações de Pedro Lima[298], *Cidade-Mulher* foi gravado em apenas 60 dias, tempo bastante rápido para uma produção cinematográfica naquela época. Carmen tinha uma ânsia de estrear logo a produção, pois tinha muitos planos e argumentos para filmar em sequência, sem perder o fôlego. Uma

[296] CINEMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1936, p. 29
[297] O QUE é Cidade-Mulher. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 jun. 1936, p. 7.
[298] Anotações encontradas em seu acervo no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

reportagem de *O Cruzeiro* afirmava que Carmen pretendia quebrar um recorde e terminar a película em dois meses, para iniciar logo uma terceira, projeto denominado *Ouro Verde*[299].

Ainda nesses primeiros meses de 1936, Carmen parecia manter boas relações com a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros que, naqueles meses de março e abril, em assembleia, organizava o Mês do Cinema Brasileiro com a exibição do novo longa metragem da produtora num dos eventos comemorativos[300]. No entanto, o cenário rapidamente se modificou com Carmen rompendo relações com a Associação e seu braço distribuidor, encontrando dificuldades para lançar seu segundo filme no Rio de Janeiro.

3.2.2 O rompimento com a Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros e a circulação de *Cidade-Mulher*

Com o filme pronto há algum tempo, é no mês de junho que os jornais começam a anunciar, para breve, o lançamento de *Cidade-Mulher*, ainda sem data definida, prometendo um trabalho que avançava em relação ao anterior, uma "comédia musical no ritmo da cinematografia moderna[301]". No entanto, antes do lançamento, o clima de euforia dos primeiros meses arrefeceu. Carmen teve um desentendimento com a Associação dos Produtores Cinematográficos Brasileiros, da qual era uma das fundadoras, chegando a ser vice-presidente, e o embate veio a público. Ela teria rompido com a Distribuidora de Filmes Brasileiros, desfazendo a Convenção à qual havia aderido anteriormente, responsável por distribuir *Favela dos meus amores* e os complementos feitos em 1934 e 1935[302]. O embate foi acompanhado por alguns jornais.

Carmen tentava emplacar o lançamento do filme sozinha, inaugurando um braço distribuidor na Brasil Vita Filme (Assaf, 1979; Cabrera, 2020), já tendo realizado um acordo com Francisco Serrador para a estreia no Alhambra, mas a D.F.B. havia comunicado ao exibidor que isso não poderia ocorrer, pois somente a entidade poderia realizar o negócio. Ao que tudo indica, Serrador não gostou da maneira como foi comunicado pela D.F.B. sobre *Cidade-Mulher* e acabou divulgando a carta para a imprensa. Sendo ele um dos maiores

[299] CINEMA Brasileiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1936, p. 36
[300] A REUNIÃO dos produtores, exibidores e diretores cinematográficos realizada ontem. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1936, p. 13
[301] Cidade-Mulher, a primeira grande produção nacional a aparecer nesta temporada. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jun. 1936, p. 10.
[302] CARMEN Santos versus D.F.B. *A Noite*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1936, p. 13.

exibidores do país e um reconhecido apoiador do cinema brasileiro, tendo exibido os filmes distribuídos pela D.F.B., a situação ficou bem desagradável.

Em uma extensa carta direcionada à imprensa[303] e publicada em diversos veículos, assinada pelo presidente Armando Carijó, a A.C.P.B. alegava que havia sido comunicada judicialmente do desligamento da Brasil Vita Filme. No entanto, entendiam que a obrigação do contrato continuava existindo e que estava indo atrás dos seus direitos ao comunicar ao Sr. Serrador que o órgão era o detentor da distribuição de *Cidade-Mulher*. Porém, em nenhum momento impediram a ação do exibidor, procurando manter e respeitar a boa relação que Serrador sempre manteve com o cinema brasileiro.

A nota da Associação explica que a D.F.B. era uma organização de classe para defesa dos interesses dos produtores[304]. Explica como se deu a formação do órgão, numa necessidade que muitos sócios da A.C.P.B. tinham de não dar seus filmes aos concorrentes e de baratear as despesas de distribuição. Foi então organizado a distribuidora e feita uma Convenção entre os associados, à qual a Brasil Vita Filme havia aderido e se comprometido a entregar para distribuição todos os filmes que produzisse. A D.F.B. era uma sociedade de quotas, das quais 60% pertenciam à Associação e 40% a alguns produtores, a maioria da direção da entidade. O maior acionista privado era Adhemar Gonzaga, já que a D.F.B. foi criada aproveitando o departamento de distribuição já existente na Cinédia (Melo, 2011).

A cota destinada a particulares parecia ser um dos grandes incômodos de Carmen Santos, que alegava não ter sido informada dessa divisão. Justificava também que o controle havia ficado nas mãos de um pequeno grupo, que enxergou o lucro com o Decreto Presidencial e, para ela, a arrecadação deveria ser convertida inteiramente em benefícios aos associados e em melhorias para o cinema nacional. Carmen também estava insatisfeita com a porcentagem praticada pela D.F.B. e com os acordos realizados, considerados injustos, reclamando que não havia tido retorno financeiro de *Favela dos meus amores*, afirmando que ainda não havia conseguido reaver sequer "dois terços do dinheiro gasto com a produção[305]". Para ela, o órgão se aproveitava comercialmente dos produtores e os acusava de formação de *trust*, pois praticavam monopólio com os filmes nacionais[306].

A Associação continuava suas explicações, através da imprensa, sobre a acusação de cobrança de grandes porcentagens. Detalhava a retenção de 20% e explicava que nenhuma outra agência de distribuição cobrava menos de 30%, afirmando que o processo adotado de

[303] A QUESTÃO entre Carmen Santos e a D.F.B. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1936, p. 5.
[304] CONTRA o cinema brasileiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1936, p. 13
[305] CARMEN Santos versus D.F.B.**,** 1936.
[306] Ibidem.

locação dos filmes era idêntico ao praticado pelas demais distribuidoras, realizando negócios de alto nível com os exibidores, similares aos realizados pelas melhores produções estrangeiras. Seguiam demonstrando, evidentemente sem abrir ao público os números, que a Brasil Vita Filme, com *Favela,* em cartaz há oito meses, já havia tido 40% de lucro líquido sobre o custo, descontada a comissão, alegando que a produtora afirmava inverdades. A entidade finalizava a carta rebatendo as acusações de Carmen, explicando que a D.F.B. pertencia à Associação, maior acionista, e que beneficiava sim os próprios produtores, investindo em sua estrutura e sede, realizando seus eventos, como o Mês do Cinema Brasileiro. Além disso, o investimento na infraestrutura era revertido em serviços que beneficiavam os associados, como estudos, ações e pleitos coletivos, e que a própria Carmen Santos havia sido beneficiada pelo trabalho da entidade. A nota ainda elenca todos os benefícios recebidos pela Brasil Vita Filme, a maioria isenções de impostos para a construção e montagem do estúdio de Carmen[307], que estava para iniciar a obra[308]. Finaliza afirmando que o caso seguiria sendo discutido na justiça.

Figura 54 - Quando Carmen escrevia diretamente para imprensa, fazia textos bem subjetivos e sentimentais, mas que estavam relacionados a alguma dificuldade que estava enfrentando.



Carmen Santos, estrella do film "Cidade Mulher" e que tem dado ao nosso cinema, mesmo sem decretos de protecção, films que verdadeiramente contribuem para que tenhamos uma industria cinematographica

REVOLTA

Por Carmen SANTOS
(ESPECIAL PARA "O JORNAL")

...nove torrencialmente. A cidade | Por que me habituei, eu tambem, a
...dorme pacata, burgueza, indiffe- | esta escravidão?

Fonte: *O Jornal*, 16 jul. 1936, p.9.

[307] No entanto, Heffner e Ramos (1988) lançam a suspeita de que a Brasil Vita Filme não sido beneficiada em diversas conquistas da Associação.
[308] A QUESTÃO entre Carmen Santos e a D.F.B., 1936.

Além de Carmen, a acusação era endossada por outros produtores, como Raul Roulien, Alberto Byington, William Gericke, Antonio Leal e Antonio Ferreira[309], que se afastaram do órgão por diversos motivos. Acusavam a A.C.P.B. de se intitular representante exclusiva do cinema brasileiro e viam a necessidade de realizar uma reforma estatutária no órgão, por não concordarem com certas práticas e considerarem as atitudes da associação desonestas[310]. Como afirma o próprio veículo *A Noite*[311], o clima era desfavorável, pois agora, além de lutarem contra os detratores do filme nacional e os sabotadores, que sempre existiram, havia os desentendimentos internos ao próprio grupo. A discussão entre a D.F.B. e Carmen Santos foi criticada por vários jornais, justamente por enfraquecer a luta deles mesmos em prol do cinema brasileiro. Ao que tudo indica, a questão logo se dissipou na imprensa e Carmen conseguiu fazer a distribuição do seu filme, como desejava.

Figura 55 - Carmen, na revista concorrente de *Cinearte*, comunica que a distribuição de *Cidade-Mulher* seria feita pela própria Brasil Vita Filme.



Fonte: *A Cena Muda*, 4 ago. 1936, nº 802, p. 33.

Em carta de Luiz de Barros para Celestino Silveira, publicada em *A Batalha*[312], ele contava que intermediou a liberação de *Cidade-Mulher* junto à Associação, conforme Carmen desejava, para que a paz pudesse reinar novamente. Segundo Barros, Carmen teria

[309] CINEMA Brasileiro contra o Cinema Brasileiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1936, p. 13.
[310] Ibidem.
[311] CARMEN Santos versus D.F.B., 1936.
[312] O DISSÍDIO Carmen Santos - D.F.B. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1936, p. 5.

convidado a entidade para o jantar que organizaria em homenagem a Conchita e Roulien e, como nenhum representante pôde ir, o presidente Armando Carijó mandou um telegrama que foi lido aos presentes na festa. Tendo Carmen conseguido a liberação de seu filme e agendado o lançamento com Serrador, a polêmica se encerrava.

No Relatório da Diretoria da A.C.P.B., biênio de 2/6/1934 a 2/6/1936, publicado em 1937, lê-se uma exposição do relator Armando Carijó que narra o afastamento de Carmen Santos da Associação devido a ligações com uma pessoa indesejada pelo grupo, mas que ela, "caindo em si", retornava à agremiação, informação que não foi possível confirmar. Não há indícios de que Carmen tenha realmente retornado à Associação, o que faz sentido se considerarmos que ela continuou sofrendo consequências desse rompimento, com os boicotes que enfrentou nos anos seguintes, ficando cada vez mais isolada.

Na sequência das notícias sobre a saída da Brasil Vita Filme da A.C.P.B., Carmen Santos anunciava um jantar oferecido em homenagem ao casal Raul Roulien e Conchita Montenegro, com a presença de cronistas cinematográficos[313] e convidados do meio. A ideia era celebrar o cinema nacional e consolidar as boas relações entre produtores e jornalistas, numa atmosfera de "vitalidade exuberante" entre os apoiadores[314], um clima de "certeza industrial, que se apoia na arte[315]". A notícia da homenagem e seus desdobramentos apareceu em diversos veículos da imprensa.

Sabe-se que Roulien, juntamente com Carmen, estava se afastando do grupo da A.C.P.B. no período, e não sabemos quais as intenções do jantar, mas certamente tinha relação com as movimentações provocadas pelo rompimento. Na ocasião do jantar, foi exibida uma *preview* de *Cidade-Mulher*, e Humberto Mauro registrou em imagem e som as opiniões de alguns presentes para compor um trailer do filme[316]. Algumas semanas depois, a novidade do trailer era anunciada à imprensa, começando a ser exibida no Alhambra em 22 de julho daquele ano, com depoimentos dos principais cronistas cinematográficos do Rio de Janeiro[317].

---

[313] CARMEN Santos homenageará Conchita Montenegro, Roulien e os Cronistas Cinematográficos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1936, p. 11.
[314] CARMEN Santos homenagea Conchita Montenegro, Raul Roulien e os cronistas cinematográficos. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1936, p. 12
[315] UM ACONTECIMENTO social na vida da 7ª arte brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul. 1936, p. 30.
[316] CONCHITA Montenegro, Raul Roulien e os cronistas cinematográficos homenageados pela diretoria da Brasil Vita Filme. *Gazeta de Notícias*, 8 jul. 1936, p. 9
[317] O TRAILER de Cidade-Mulher. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1936, p 7.

Figura 56 - Carmen Santos comenta sobre a necessidade de uma escola cinematográfica.



Pelo Cinema Nacional

Carmen Santos lança a idéa de uma escola para cinematographistas, na homenagem a Conchita Montenegro e Raul Roulien — Reaffirmando a necessidade do intercambio artistico e commercial com os outros povos — A finalidade social dos futuros lucros da exhibição de "Cidade-Mulher"

Aspecto da homenagem hontem prestada pela artista Carmen Santos á "estrella" Conchita Montenegro, ao astro patricio Raul Roulien e aos chronistas de cinema

Fonte: *Diário de Notícias*, 09 jul. 1936, p. 8.

Derivado das conversas do jantar e de toda a discussão provocada pela saída da D.F.B., Carmen anunciou o lançamento de uma Escola para Cinematografistas, inspirada pelo bom exemplo que o intercâmbio artístico e comercial podia trazer para o fortalecimento do cinema. Em seu discurso, durante o jantar em sua casa, Carmen afirmava que a classe era inábil e deselegante ao desconfiar de empresas estrangeiras, que deveríamos confraternizar com esse grupo, pois eles poderiam colaborar com o crescimento da nossa cinematografia, de modo que ela pudesse ser conhecida mundo afora. "Nacionalizar demasiado o Brasil seria despovoá-lo e fazê-lo voltar à pré-história[318]". O cinema brasileiro estava caminhando, mostrando força e valor; era hora de esquecer o passado e seguir trabalhando. Essa opinião e postura de Carmen evidencia o conflito de ideias com o grupo da A.C.P.B., cujo um dos propósitos era discutir maneiras de regular a atividade cinematográfica estrangeira. O tema da presença de empresas estrangeiras no país dividia muitas opiniões entre os empresários do, sobretudo nesse período de crescimento das ideias patrióticas e da valorização da cultura.

Carmen, ao anunciar a Escola, propunha aos convidados do jantar que apadrinhassem a ideia e auxiliassem compondo o corpo docente e com outras medidas necessárias. Para colocá-la em prática, Carmen oferecia os lucros de exibição de *Cidade-Mulher* em todo o

[318] PELO Cinema Nacional. *Gazeta de Notícias*, 9 jul. 1936, p. 9.

Brasil. Dias depois, a imprensa, dando ampla repercussão ao comunicado da produtora, detalhava melhor a proposta, denominada Escola Brasileira Cinematográfica: "destinada aos altos fins de estudo e especialização dos técnicos nacionais em cinematografia[319]". Sugeriam-se como seus primeiros orientadores nomes como Francisco Serrador, Roquette-Pinto, Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Fausto Muniz, Raul Roulien, Paulo Benedetti, Henrique Pongetti, Oswaldo Teixeira, Augusto Bracet, Raymundo Magalhães Jr., Celestino Silveira, Alfredo Sade e Pinheiro de Lemos. Carmen se comprometia a trabalhar para arrecadar mais verbas para a Escola caso os lucros de *Cidade-Mulher* fossem insuficientes e afirmava que a Escola-Estúdio, inicialmente, dividiria espaço com a Brasil Vita Filme e "se dedicará a filmes científicos de divulgação popular e, de modo especial, às maravilhas naturais do Brasil[320]".

A *Gazeta de Notícias*[321] aplaudiu a iniciativa, pois acreditava que a Escola seria muito bem-vinda e concordava que havia necessidade dessa formação de quadros para o desenvolvimento da linguagem no Brasil. Muitos veículos replicaram a matéria do jantar, publicando o discurso de Carmen homenageando Conchita e Roulien e o discurso de Celestino da Silveira que, em nome da anfitriã, anunciava a Escola e o direcionamento dos lucros a ela. No jantar, estavam presentes a maioria dos jornalistas cinematográficos, integrados, até mesmo comprometidos, às ideias e discursos daquela noite. A repercussão foi boa, com alguns elogios e poucas críticas.

Em *O Imparcial* há uma crítica sobre a ideia da Escola Cinematográfica, alegando que os jornalistas receberam a notícia pronta para anunciar, a publicaram sem o menor exame e proclamaram Carmen Santos benemérita do cinema nacional. O autor questiona que ela fez o anúncio sem divulgar o valor gasto com o filme e a arrecadação, sem transparência, sendo impossível saber quanto dinheiro poderia ser empregado no projeto. Segue lembrando que Carmen havia reclamado da baixa arrecadação de *Favela dos meus amores* e, semanas depois, dizia que entregaria a renda de *Cidade-Mulher*, construindo um engodo que o fazia duvidar de que a Escola realmente seria construída[322]. O jornal abriu espaço para que a produtora se defendesse do ataque. Carmen acreditava que o filme teria boa renda para adiantar a Escola e esclareceu que já havia se comprometido a trabalhar de outras maneiras

---

[319] A BRASIL VITA Filme doará os lucros obtidos com a exibição do filme Cidade-Mulher para a fundação da Escola Brasileira Cinematográfica, uma grande ideia de Carmen Santos em vias de realização. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1936, p. 9

[320] Ibidem.

[321] O RIO, Cidade-Mulher, vai se rever no seu espelho cinematográfico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1936, p. 9

[322] A ESCOLA de cinema. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1936, p. 7.

para arrecadar o necessário. Além disso, afirmava que o ataque vinha de apoiadores da D.F.B., com quem rompera recentemente, justamente por acreditar ser possível otimizar os lucros de seus filmes e direcioná-los aos seus projetos[323].

Rapidamente, a história do rompimento de Carmen com a D.F.B., ocorrido no começo de julho, se dispersou na imprensa e o foco passou a ser a exibição de *Cidade-Mulher*, cujo lançamento e distribuição ficaram a cargo da própria Brasil Vita Filme. Na segunda-feira, dia 27 de julho, *Cidade-Mulher* estreou no Alhambra, na Cinelândia, após uma longa temporada de *Tempos Modernos*[324], de Chaplin, que adiara ainda mais o filme de Carmen no Rio de Janeiro e, por consequência, nas demais capitais[325].

Figura 57 - A fachada do Alhambra.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha/MIS RJ.

Na véspera do evento, a *Gazeta de Notícias* avisava ao público que a sessão das 22h seria transmitida pela rádio Mayrink Veiga, a cargo de Celestino Silveira, e que, diretamente do saguão do Alhambra, os ouvintes do país todo poderiam ouvir algumas palavras dos protagonistas e do público[326]. A proposta era interessantíssima e estabelecia um outro tipo de conexão entre o público da rádio e o cinema. O filme já contava com muitos artistas de sucesso na rádio, e o público distante, que muitas vezes não tinha acesso aos filmes nacionais, poderia acompanhar uma noite de gala com seus artistas preferidos.

---

[323] A FUNDAÇÃO da Escola Técnica Cinematográfica. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1936, p. 12.
[324] O filme ficou seis semanas em cartaz.
[325] O QUE é Cidade-Mulher, 1936.
[326] VÁ DEPOIS DE AMANHÃ ao Alhambra à sessão das 22h assistir Cidade-Mulher [...] *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1936, p.9

Figura 58 - Divulgação do filme.


16.7.36 GAZETA DE NOTICIAS Pagina 13

"CIDADE - MULHER"

Grandiosa produção da Brasil Vita Filme — Poema sonoro sobre a Capital Carioca! — Cenario de Henrique Pongetti — Direção de Humberto Mauro com os artistas: CARMEN SANTOS — JAIME COSTA — SARA NOBRE — BANDEIRA DUARTE — MARIO SALABERRY e mais uma porção de novos elementos de grande valor artistico! —

A SEGUIR NO Alhambra

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 16 jul. 1936, p. 9.

O filme ficou duas semanas no Alhambra, em cartaz até o dia 09 de agosto. *Cidade-Mulher* não fez o mesmo sucesso de *Favela dos meus amores*, mas deve ter tido um bom público para uma produção nacional daquela época: aguardada, bem divulgada e repleta de nomes famosos. Segundo Alice Gonzaga (Assaf, 1979), o filme teria dado boa renda à Brasil Vita Filme. Essa informação pode ser questionada, já que Carmen não conseguiu consolidar a Escola Cinematográfica que anunciara.

A imprensa comentava o interesse do público na época, que estava recebendo bem os filmes nacionais, oriundos do esforço de muitos batalhadores que venciam inúmeras dificuldades. Porém, *Cidade-Mulher* é difícil de compreender quanto à sua dimensão, pela ausência de informações precisas, às comparações com *Favela dos meus amores* e à trajetória acidentada no lançamento e distribuição. "O Alhambra, com *Cidade-Mulher*, o cartaz nacional, tem provocado opiniões diversas. Carmen não aparece bem e o filme tem detalhes dispensáveis. Ou por patriotismo, ou por preferência, está comparecendo bom público[327]". Diferente de *Favela*, a imprensa não disse que o filme era um sucesso retumbante, com filas e grande procura do público. Mas também não afirmou o contrário.

O fato é que a circulação do filme ficou bem aquém, e a saída de Carmen da D.F.B. teve, sim, um grande impacto. *O Imparcial*, em setembro de 1936, publicou o que chamou de furo sobre *Cidade-Mulher*, pois fora informado de que a obra não seria exibido em nenhum dos cinemas dos bairros pertencentes ao maior circuito de exibidores do Rio (provavelmente Severiano Ribeiro), diminuindo muito as possibilidades de circulação do filme[328]. Quem também encontrou problemas semelhantes foi Raul Roulien com *O Grito da Mocidade*, exibido a partir de novembro de 1936. Na segunda metade de 1936, aquele ânimo todo de 1935 já começava a se esvaziar, com a reorganização do mercado de filmes estrangeiros, os conflitos entre so agentes cinematográficos e a falta de apoio governamental mais consistente.

---

[327] NOS GRANDES Cinema. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1936.
[328] CINEMA Brasileiro. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 6 set. 1936, p. 12

Logo após a saída do filme do Alhambra, Carmen Santos conseguiu pouco espaço para o lançamento da obra, em contraste com o espaço dado a *Favela dos meus amores*. Para Heffner e Ramos (1988), o filme teria sofrido um boicote após o rompimento com a D.F.B. No Rio, a partir de setembro, ele ainda foi exibido no Paratodos, no Méier, e no Pathé Palace, na Cinelândia, ambos da Casa Marc Ferrez Cinemas e Eletricidades, e também no Cine Maracanã, na Tijuca, de Luiz Vassalo Caruso, no Cinema Atlântico, em Copacabana, de Vital Ramos de Castro, dentre outros[329]. O filme também conseguiu espaço em algumas salas de São Paulo, sendo lançado no Alhambra paulistano em setembro de 1936, cinema que recebia os programas da MGM e que pertencia a João Batista de Souza e Manuel Pereira Guimarães, saindo assim do circuito de Serrador. Outras salas de São Paulo receberam o filme no segundo semestre de 1936, como o República, Lux, Paulista, Capitólio, América, Recreio, Central, Asturias e Cambucy. Também encontramos registro de exibição, em 1936, nas cidades de Niterói, Petrópolis, Campinas e Santos.

Devido à dificuldade de conseguir espaço para o filme, em outubro Carmen passou a distribuição da película para a Distribuidora Nacional, que ficaria responsável por levá-lo para todo o país[330] e também para mais cinemas do Rio de Janeiro. Segundo *A Batalha*, após a assinatura do contrato, o trabalho de distribuição se iniciaria a partir de 15 de dezembro de 1936[331]. Em 1937, encontramos registros de exibições em alguns bairros do Rio de Janeiro, mas nada próximo da circulação que teve *Favela*. Em Recife, a capital com mais salas e maior tempo de exibição, assim como em Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre, São Luiz do Maranhão, Natal, Vitória e Manaus, a maioria das sessões foi curta, não se prolongando por semanas, como ocorreu com a primeira produção da Brasil Vita Filme.

Mas, se o público não rejeitou o filme, a recepção na imprensa foi bem fria e dividiu opiniões. Alguns comentários anteriores à exibição estavam animados, mas, após o lançamento, o cenário não foi tão receptivo. Houve poucas críticas mais rigorosas; a maioria optou por apontar alguns defeitos e celebrar a vontade do trio em realizar mais um filme nacional, com a intenção de melhorar a qualidade da produção. É importante considerar que muitos cronistas cinematográficos viram o filme durante o jantar organizado por Carmen em homenagem a Conchita e Roulien, semanas antes da estreia no circuito e, talvez por isso, muitos não escreveram ou foram mais gentis.

---

[329] Os proprietários das salas foram consultados em Palácios e Poeiras (Assaf, 1996) e no blog Salas de cinema de São Paulo. Disponível em:https://www.cinemasdesp2.com.br/. Acesso em 08 jun. 2025.
[330] Cidade-Mulher será distribuído pela D.N. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 out. 1936, p. 22.
[331] A D.N. distribuidora exclusiva de Cidade-Mulher. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1936, p. 5

Numa crítica anterior ao lançamento, o cronista R. (o escritor Raymundo Magalhães) elencou as produções da Brasil Vita Filme como marcos na cinematografia brasileira, colocando *Favela* e *Cidade-Mulher* ao lado de *Limite* (Mário Peixoto, 1931) em termos de técnica e senso cinematográfico. Sua opinião era a de que *Cidade-Mulher* seria a "mais bem preparada película do gênero revista até agora feita entre nós", pois Humberto Mauro teria vencido a dificuldade de transpor para o cinema excelentes números que antes só ficavam bons nos palcos. Para ele, são destaques o número da cantora regional Mara da Costa Pereira, a cena da pequena Bibi Ferreira com seus brinquedos animados e Carmen Santos[332] no número do Cabaré da Lapa. O autor também destaca as belezas dos panoramas da cidade, com ótima fotografia. "É para o cinema nacional o nosso *Viajando para o Rio*, sendo, nos aspectos naturais, muito superior ao filme que Brock produziu na R.K.O.[333]"

Figura 59 - Divulgação do filme.



Fonte: *O Cruzeiro*, 04 abr. 1936, p. 19.

Mário Nunes tece uma crítica elogiosa à obra, no mesmo sentido da anterior, preparando o terreno para o lançamento do filme. Dizia que possuía números divertidos e atraentes, o que tem se mostrado um desafio para esse tipo de filme. Ele elogia especialmente os números de Mara, Bibi e Irmãs Pagãs. Outros pontos positivos elencados são as músicas bem selecionadas, com inéditas que certamente fariam sucesso. Elogia os cenários de Rosemeyer e a fotografia, afirmando que a direção de Humberto Mauro é inconfundível e

[332] Segundo a notícia, Carmen cantava a canção *Mulher da Madrugada*. *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1937, p. 4.
[333] Cidade-Mulher, o novo filme brasileiro. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1936, p. 5.

valoriza a obra. Era mais um exemplo dos passos iniciais e seguros da nossa cinematografia e afirmava que o público se entusiasmará com a nova produção da Brasil Vita Filme[334].

Pedro Lima faz uma crítica morna em *O Globo*, com a intenção de exaltar a obstinação do trio em realizar algo diferente no cinema brasileiro tão principiante, improvisado e cheio de problemas. Diz que Pongetti conseguiu criar um argumento acessível para a plateia e que o filme é um evidente progresso em relação aos filmes-revistas: "além da concatenação, pode ser notada ainda a característica inédita dos excelentes cenários". Lima também elogia Jaime Costa, Mara e Bibi Ferreira, um "achado de simplicidade[335]". No mesmo sentido, Lamartine S. Marinho, em *Correio da Manhã*, escreve na mesma linha, afirmando que "a cinematografia indígena ali está palpitante, nas qualidades e nos defeitos[336]", o que, para ele, é compreensível dadas as nossas dificuldades. Reforça, ainda, a ideia de que o filme "apresenta-se num gênero diferente do que temos visto, num argumento leve e bem dialogado". Além do elogio ao trabalho de Pongetti, destaca a direção de Mauro, as canções originais e o trio de comédia Jaime Costa, Sara Nobre e Bandeira Duarte.

Figura 60 - Bandeira Duarte e Humberto Mauro.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ.

Figura 61 - Sara Nobre e Jaime Costa.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Outros incômodos comentários aparecem, numa perspectiva mais moralista e elitista, presença constante nos filmes musicais. Em uma opinião negativa publicada no *Jornal do Brasil*, Viriato Correia condena a interpretação de Bandeira Duarte, que, para ele, além de não ser ator, é desengraçado e forçosamente compôs seu personagem afeminando a voz e fazendo trejeitos, algo que considerava um desrespeito, uma cena de baixo nível que diminuía

[334] NUNES, M. Cidade-Mulher de Brasil Vita Filme. *Jornal do Brasil*, 9 jul. 1936, p. 12.
[335] LIMA, Pedro, 1936.
[336] MARINHO, L. S. Cidade-Mulher, da Brasil Vita Filme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1936, p 9.

os créditos que a cinematografia brasileira estava conquistando[337]. Já em *A Batalha*[338], há um comentário assinado por um pseudônimo que diz ter saído do filme com a impressão de ter visto mais pernas e curvas femininas do que arte, concluindo que *Cidade-Mulher* não ofereceu eficácia nenhuma e não correspondeu às expectativas.

Apesar de toda a expectativa criada com a publicidade de *Cidade-Mulher* e das comparações com *Favela dos meus amores*, o filme não agradou público e crítica tal qual o primeiro, muito menos foi considerado marcante para a historiografia do cinema brasileiro, ainda que tenha sido importante na carreira de Humberto Mauro (Romagna e Schvarzman, 2018). Com as informações levantadas, vimos que o trio Carmen, Mauro e Pongetti tinha a intenção de superar os problemas encontrados na primeira produção, mas, acima de tudo, buscava criar um filme-revista diferenciado, realizar uma obra que sobressaísse aos outros musicais daqueles anos, procurando uma linguagem que não fosse tão conectada ao teatro e pensando em maneiras mais elaboradas de construir cenários, fotografar e montar, para que não fossem acusados de fazer uma sequência de números musicais parados. Coube a Pongetti também elaborar um argumento que costurasse o enredo com as atrações musicais e que tivesse começo, meio e fim, conforme repetiam.

Dos longas-metragens da Brasil Vita Filme, *Cidade-Mulher* é o filme mais difícil de ser analisado diante da falta de sua materialidade. Foi atravessado por diversas polêmicas e um contexto de grande transformação, mas um filme pouco comentado em relação aos outros, com menos materiais de arquivo e menos estudos. Além disso, nos deparamos com muitas informações desencontradas, principalmente ao dependermos fortemente das notícias da imprensa. No entanto, esse novo esforço quase arqueológico nos permitiu elaborar algumas reflexões.

Podemos considera que a produção obteve alguns sucessos e, em certa medida, realizou um filme que se diferenciava em alguns pontos. Por exemplo, apesar de ter sido gravado em um teatro, parece que os cenários realmente tinham um tipo de pintura que agradou, mais cinematográfica, embora seja difícil compreender isso apenas pelas fotografias remanescentes. É possível notar, ao analisar algumas imagens, que *Cidade-Mulher* parece ter tido um cuidado maior com a construção dos cenários, indo além dos simples painéis, especialmente nas cenas do enredo principal, o empresário falido e a baronesa. Outro ponto positivo foi o ineditismo das músicas, com muitas canções compostas diretamente para a

---

[337] CORREIA, Viriato. Não baixemos de nível. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1936, p. 5.
[338] *A Batalha*, 30 jul. 1936. Disponível em: https://bernardoschmidt.blogspot.com/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html. Acesso em 06 jun. 2025.

película, atraindo curiosidade e, sobretudo, conseguindo construir maior sentido entre os números musicais e as cenas. O cuidado com o enredo e com a amarração da história aos números, embora tenha apresentado falhas, parece ter sido um avanço em relação a outras obras e agradou alguns críticos.

Contudo, acreditamos que não seja possível afirmar que tenham conseguido se afastar tanto das produções musicais do período, embora esse fosse o desejo, o de trazer novidades. Ao olharmos as fotografias e compararmos com imagens de *Alô, alô carnaval*, é possível notar muitas semelhanças, como a frontalidade da câmera, as moças bonitas de pernas de fora e vários artistas que se repetem em ambas produções: Jaime Costa, irmãs Pagãs, Muraro, Joel, Noel Rosa, dentre outros. Uma das fotografias de divulgação do filme é significativa, pois representa bem essa confusão e transmite a impressão desse "amontoado" de atrações reunidas em um filme, exatamente o que, em discurso, a produção dizia querer evitar.

Figura 62 - Montagem com as atrações do filme.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Parece que o trio não sabia bem qual caminho seguir para fazer outro filme "de valor". Com isso, é interessante perceber que, na época, talvez eles não tivessem clareza sobre o que realmente "roubou" a atenção em *Favela dos meus amores*: as cenas gravadas na favela, sem dúvida o grande diferencial da primeira produção. O trecho de uma reportagem do *Diário de Pernambuco* demonstra bem a confusão ao tentar definir o filme.

> Que é, afinal, *Cidade-Mulher*? Uma comédia musicada? Uma Revista? Um *cocktail* de mil coisas diversas — canções, sambas, bailados, anedotas — feito para divertir o povo?" É uma comédia-revista, porque possui o inteiro arcabouço de uma comédia, dentro da qual se colocaram, como números de atração, mas tudo mais ou menos ligado por um mesmo e único motivo — o elogio do Rio de Janeiro — uma

> dezena de meninas bonitas, melodias ótimas de Noel Rosa, a brejeirice de Bibi Procópio Ferreira, a voz estranha de Mara, e uma infinidade de outras coisas bem escolhidas e bem dosadas para que mais agradável ficasse esse poema em celuloide feito em homenagem à cidade mais gostosa do mundo…[339]

A reportagem segue dissertando sobre as dificuldades técnicas do cinema brasileiro. O filme apresentou problemas, a começar pelo som e pela fotografia tão elogiados na primeira produção e que, nesta segunda, embora se buscasse resolver algumas questões, não alcançaram o mesmo êxito, certamente devido à rapidez com que a produção foi conduzida. Ainda assim, a atenção permanece voltada à costura do enredo, e eles realmente parecem ter trabalhado para adaptar, improvisar e construir um tipo de "cinema nosso". Para Humberto Mauro, o Brasil não pode pensar em fazer filmes para deslumbrar o mundo, porque lhe falta aparelhamento técnico. Ele acredita que devemos suprir essas deficiências com os valores intelectuais e artísticos que possuímos. Foi isso que Carmen Santos fez com *Favela* e *Cidade-Mulher*: chamou um escritor de peso para escrever o cenário e os diálogos, integrou os melhores compositores à produção, que criaram melodias especiais para o filme, e escolheu artistas conhecidos do teatro e da rádio para os papéis de destaque. Com isso, crescíamos muito; não fazíamos mais filmes com fotografias paradas de cantores de rádio[340]. Talvez toda a confusão esteja justamente em tentarmos definir um tipo de cinema que ainda estava em processo de construção, procurando encontrar uma linguagem própria em meio a tantas mudanças.

Ao fim da segunda semana de *Cidade-Mulher* no Alhambra, Carmen Santos fez uma avaliação do filme para *A Noite*[341], considerando seus valores e fraquezas. Na reportagem, ela afirmava, como já registrado em outros momentos, que não tinha interesse em ganhar dinheiro, que trabalhava para um propósito maior, o ideal nobre de fazer filmes de valor artístico que contribuíssem para o país. Não se tratava de vaidade nem de intenções pessoais, embora fosse a produtora. Relembrava que havia feito papéis menores em *Favela* e *Cidade-Mulher* pois, apesar de ser a capitalista, também era artista. Sua empresa tinha um diretor técnico (Humberto Mauro), e suas decisões eram respeitadas. Considerava que ambas as obras eram uma espécie de teste, e não obras definitivas, mas continuava explicando que a empresa estava trabalhando com calma, devagar, pois desejavam ir longe. Prometia novas produções, mas, antes, estava às voltas com as burocracias para a construção de seus estúdios.

---

[339] CIDADE-Mulher, primeira comédia-revista nacional. *Diário de Pernambuco*, Recife, 09 ago. 1936, p. 24
[340] O QUE é *Cidade-Mulher*, 1936.
[341] DEPOIS DA ESTREIA de *Cidade-Mulher*, Carmen Santos analisa, com franqueza, os valores e as deficiências de sua última produção. *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1936, p. 30

Durante a produção de *Cidade-Mulher*, Carmen expôs aos jornais sua insatisfação com as interpretações que fez nos dois primeiros filmes da Brasil Vita Filme. Para ela, as duas personagens não se enquadravam em seu tipo, pois tinha preferência por papéis dramáticos[342]. Esse tipo de comentário foi recorrente em suas entrevistas ao longo de 1936. De fato, em ambos os filmes, sua interpretação oscilou entre elogios e críticas negativas, muitas referindo-se à sua não adaptação a papéis cômicos, às expressões lânguidas usadas nas divulgações e ao deslocamento provocado pelo luxo com que caracterizou Rosinha, de *Favela dos meus amores*.

Já falamos sobre as contradições de Carmen. Ao longo de toda a sua trajetória, ela perseguiu um tipo de personagem e de atuação muito específicos, parecendo nunca estar satisfeita com os papéis que recebia e sempre externando esse sentimento de falta e insatisfação. É difícil compreender suas ânsias, mas é possível pressupor que estavam fortemente conectadas à sua formação hollywoodiana, às preferências pelos romances dramáticos, à evidente construção de si como estrela de cinema e a sua origem social. Diferentemente de muitos artistas de seus filmes, Carmen nunca atuou no teatro, rádio ou circo, até onde se sabe. Além disso, a produtora, de origem muito pobre, precisou se integrar em uma classe social que não era a sua e utilizou o estudo e a arte erudita como caminhos para essa adaptação, tendo esse tipo de conhecimento como referência.

Assim, não é que ela rejeitasse *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*, mas acreditava que poderia produzir um outro tipo de cinema, mais sério, com linguagem cinematográfica dentro da lógica hollywoodiana, que trouxesse temas interessantes ao país e a agradasse enquanto profissional. No contexto sociopolítico dos anos 1930, isso significava produzir obras que se conectassem com essa "brasilidade" tão comentada, exaltando valores, histórias e lugares do país, tema bastante presente nos planos da produtora. Ao longo do ano, em suas inúmeras entrevistas, Carmen comentava seus projetos futuros, e eles nos dão pistas dos caminhos que ela pretendia perseguir com a Brasil Vita Filme nos anos seguintes.

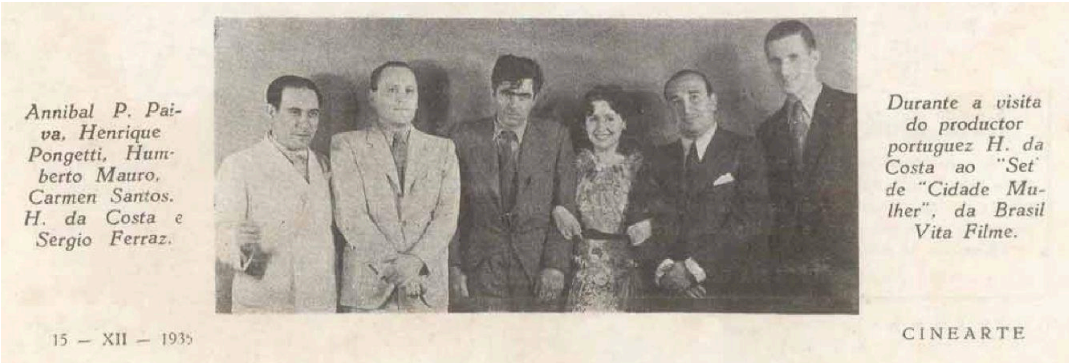
Próxima à produção de *Cidade-Mulher*, Carmen falava principalmente sobre o terceiro projeto da empresa, *Ouro Verde*, com direção de Humberto Mauro, no qual interpretaria seu primeiro papel dramático na Brasil Vita Filme: "será o primeiro drama coletivo a ser filmado no Brasil. Será a história de uma fazenda de café e da extraordinária repercussão na vida do homem brasileiro, com as alegrias e as tristezas que decorrem das boas e más colheitas…[343]". O lançamento sequencial de filmes era visto como sinal de

[342] UMA NOITE de filmagem com Carmen Santos, 1936.
[343] ANDRÉA, Z. Ouvindo a estrela de Cidade-Mulher. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1936.

industrialização; um estúdio deveria trabalhar em vários títulos. Lembrando que a Cinédia, em 1936, foi responsável por três filmes de enredo, dois musicais e um drama, e a Brasil Vita procurava seguir caminho semelhante, mas de maneira independente da Cinédia, ao contrário do que faziam a maioria dos produtores daqueles anos, quase sempre associados a Adhemar Gonzaga[344].

Carmen ainda falava sobre outros planos, como a coprodução com Portugal. Segundo *O Jornal*, Carmen havia assinado um acordo com H. da Costa, uma realização entre a Brasil Vita e o Bloco H. da Costa, de Lisboa, para a produção de filmes luso-brasileiros. A intermediação foi feita por Sérgio Ferraz. Tratava-se de um passo significativo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira, que teria a oportunidade de ser vista em Portugal e em suas colônias. A primeira produção anunciada teria o título *Quinze dias de Felicidade*, com Carmen como protagonista, direção de Humberto Mauro e supervisão de Antonio Lopes Ribeiro, e iniciada logo após as filmagens de *Cidade-Mulher*, em Lisboa[345].

Figura 63 - Bastidores de *Cidade-Mulher*.



Fonte: *Cinearte*, 15 dez. 1935.

Ao *Diário de Pernambuco*, afirmava que iria continuar fazendo o que lhe fosse possível, enquanto não realizava seus sonhos. Falava da possibilidade de, futuramente, filmar *A Marquesa de Santos* e uma versão de *A dama das Camélias*[346]. Para *A República*[347], ela também mencionou uma comédia escrita por Raymundo Magalhães Jr., denominada *Mentira Carioca*, com direção de L. S. Marinho[348]. Em *Gazeta Popular*[349], agosto de 1936, ao final da temporada de *Cidade-Mulher* no Alhambra, Carmen comentou outro plano: o filme

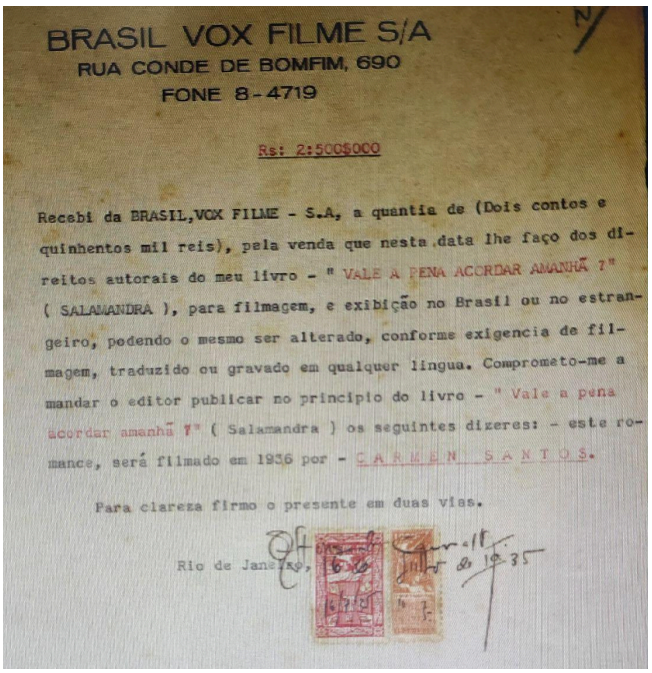
[344] Anotações realizadas por Ana Pessoa (s/d)
[345] CINEMA Luso Brasileiro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1935, p. 13
[346] UMA NOITE de filmagem com Carmen Santos, 1936.
[347] Cidade-Mulher. *República*, Florianópolis, 22 jul. 1936, p. 5
[348] PELA ARTE e pelo Brasil. *O Radical*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1936, p.5
[349] A Inconfidência Mineira no cinema. *Gazeta Popular*, São Paulo, 27 ago, 1936, p. 2

Inconfidência Mineira. Ela havia recebido um argumento com a história do mártir e teria ficado encantada, desejando iniciar uma superprodução.

Esses dois primeiros anos foram de muita esperança para Carmen, que também estava envolta em um clima favorável à cinematografia no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. "Depois que organizei a Brasil Vita Filme, não tenho mais descansado um dia sequer. Mal terminou a realização de 'Favela dos meus amores', iniciamos a de 'Cidade-Mulher' e já cuidamos de começar, em março, um novo filme maior, diferente dos outros[350]".

O sucesso de *Favela*, sem dúvida, mexeu muito com ela. Depois de tantos projetos, foi seu primeiro (e único) grande êxito e mostrou que era possível. Para além das declarações sobre intenções e projetos, a documentação sobrevivente da empresa, preservada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, revela que Carmen, em alguma medida, trabalhou para colocar em andamento as atividades da empresa, embora, dentre os planos citados, somente *Inconfidência Mineira* tenha sido realmente realizado. Na documentação, podemos consultar recibos de pagamento de argumento para Jorge Amado, Henrique Pongetti (de outros projetos), Mário Peixoto, Raymundo Magalhães Jr., Victor Lima, Brasil Gerson, Afonso de Carvalho e Silvio Moreaux.

Figura 64 - Recibo atestando pagamento referente aos direitos autorais do livro *Vale a pena acordar amanhã*, de Afonso de Carvalho, datado de 1935.



BRASIL VOX FILME S/A
RUA CONDE DE BOMFIM, 690
FONE 8-4719

Rs: 2:500$000

Recebi da BRASIL,VOX FILME - S.A, a quantia de (Dois contos e quinhentos mil reis), pela venda que nesta data lhe faço dos direitos autorais do meu livro - " VALE A PENA ACORDAR AMANHÃ ?" (SALAMANDRA), para filmagem, e exibição no Brasil ou no estrangeiro, podendo o mesmo ser alterado, conforme exigencia de filmagem, traduzido ou gravado em qualquer lingua. Comprometo-me a mandar o editor publicar no principio do livro - " Vale a pena acordar amanhã ?" (Salamandra) os seguintes dizeres: - este romance, será filmado em 1936 por - C A R M E N S A N T O S.

Para clareza firmo o presente em duas vias.

Rio de Janeiro, 6 de Julho de 1935

Fonte: Acervo Jurandyr Noronha / MIS RJ.

[350] EM UM CÉU sem estrelas surgiu um dia, a primeira. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 16 fev. 1936, p. 23.

É possível perceber uma diversidade de projetos nos planos de Carmen para a Brasil Vita Filme. Assim como a Cinédia, só que de maneira bem mais descontínua, ela procurou realizar vários tipos de filmes: complementos comprometidos com boa qualidade, cinejornais, filmes de longa-metragem na comédia, musical, dramas e dramas históricos. Tamanha abertura indica que Carmen procurou constituir uma linha de produção, evidenciada pela tentativa de realizar um filme atrás do outro nesses primeiros anos e pela necessidade urgente de ter seu estúdio. Essa situação também pode indicar que a produtora estava um pouco desorientada, que não tinha exatamente uma estratégia para sua empresa, que não conseguia estabelecer uma base, um planejamento (Heffner e Ramos, 1988). Mas, se olharmos para o contexto de produção brasileira desses anos, ninguém tinha uma estratégia muito clara; ninguém sabia o que iria funcionar, agradar desde o público até os intelectuais e cronistas cinematográficos. Basta ver que *Favela* funcionou em 1935, mas *Cidade-Mulher* não.

O filme aclamado em 1936 foi *Bonequinha de Seda*, mas *Alô, alô carnaval* teve ótimo público, mesmo recebendo duras críticas. O que muitos fizeram, inclusive Carmen, foi continuar trabalhando, acreditando na tal industrialização, procurando projetos possíveis de serem realizados. Conforme Carmen Santos, ao fazer uma análise de seu trabalho: "essa é a preocupação da Brasil Vita Filme, que está à espera da conclusão de seus estúdios para se dedicar a uma produção mais intensiva e metódica, organizando seu corpo permanente de escritores, artistas, compositores, técnicos[351]".

Em meio a tantos planos e após o lançamento de *Cidade-Mulher*, Humberto Mauro anunciou seu desligamento da Brasil Vita Filme, por divergências. Segundo a reportagem, Carmen seguiria trabalhando por conta própria e prometia dois filmes para o próximo ano: *Mentira Carioca*, comédia musicada, e *Inconfidência Mineira*, filme histórico[352]. Não sabemos ao certo qual o motivo exato da divergência, mas, em entrevistas, Mauro contava que tinha uma boa relação com a patroa, embora tivessem algumas discussões[353]. Mauro também havia sido convidado por Roquette-Pinto para trabalhar no Instituto Nacional de Cinema Educativo e, certamente, a estabilidade do emprego em um órgão público pesou muito em sua decisão. Apesar do rompimento contratual com a Brasil Vita Filme, Mauro continuou contribuindo com outros projetos do estúdio, demonstrando que, se houve algum tipo de desentendimento, logo a dupla se acertou.

---

[351] O QUE PENSA Humberto Mauro de Cidade-Mulher. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1936, p. 19
[352] CINEMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 set. 1936, p. 5.
[353] MAURO, H. ([s.d.])

Quando Carmen entregou seu filme à Distribuidora Nacional, voltou sua preocupação para a construção do estúdio, anunciando que estava resolvendo alguns entraves burocráticos[354] para o início das obras. Reportagens passam a anunciar a construção do estúdio da Brasil Vita Filme, um sonho antigo que finalmente começava a se concretizar e que, na compreensão de Carmen Santos, permitiria que ela trabalhasse com mais qualidade, realizando filmes melhores.

Uma matéria do *Correio Paulistano* tece algumas considerações interessantes, que atravessam o pensamento de Carmen Santos, afirmando que, primeiro, era necessário o cinema se firmar, conquistar a confiança do público e despertar seu entusiasmo, encontrar suas características próprias. Era o que Carmen acreditava ter feito com seus dois primeiros filmes. Agora, já amadurecido, era chegada a hora de construir um estúdio modelo. "É o que está fazendo Carmen Santos, presidente da Brasil Vita Filme, certa de que o cinema brasileiro amadureceu o suficiente para comportar um empreendimento desta ordem. O estúdio da Brasil Vita Filme está sendo levantado na Tijuca, à rua Conde do Bonfim, 1331[355]". Ela aguardava tudo se organizar para entrar em uma nova fase.

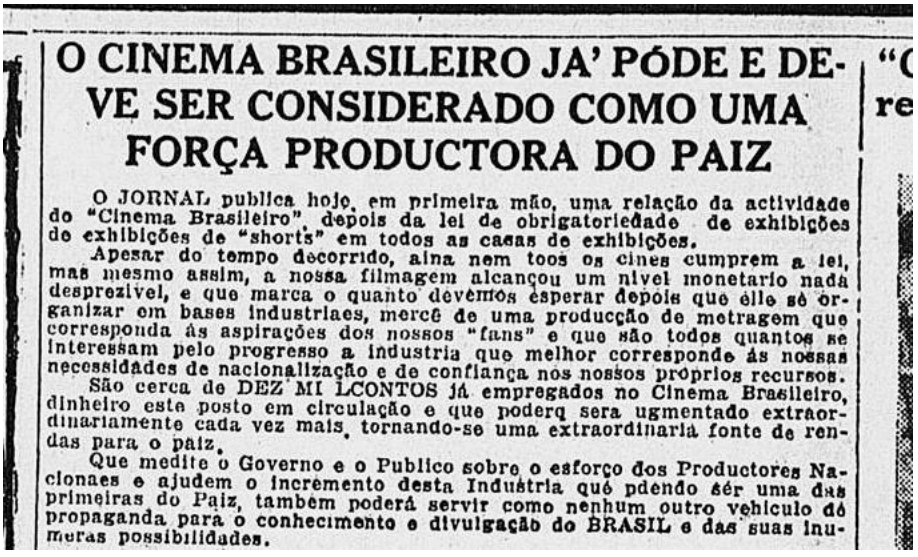
[354] O ESTUDIO novo da Brasil Vita Filme. *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 dez. 1936, p. 30.
[355] A BRASIL Vita Filme constrói novo estúdio. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 out. 1936, p. 19

4 Filmes verdadeiramente patrióticos e a luta pela continuidade de uma empresa chamada Brasil Vita Filme

Conforme apontado no capítulo anterior, 1935 e a primeira metade de 1936 parecem ter tido um clima mais otimista entre os produtores de cinema no Brasil. Foram realizados aproximadamente 6 filmes de longa metragem em cada ano e, segundo relatório da A.C.P.B., entre 1935 e início de 1936, foram realizados 504 complementos no âmbito dos associados. Segundo este mesmo documento, a expectativa para o final de 1936 era de avanço:

> Já nos referimos ao promissor desenvolvimento da produção de grande metragem, tendo sido em 1935 de 5 filmes, deverá neste ano corrente de 1936, atingir de 10 a 12 produções. Acrescentamos, agora, que o fato vem confirmar as novas previsões de que atrás dos complementos é que havia de vir a grande produção. Sem dúvida que a animação dos meios cinematográficos, provinda principalmente, de estarem permanentemente exibidos nas telas dos cinemas os pequenos filmes nacionais, criou ambiente, despertou iniciativas, deu credibilidade às possibilidades das empresas nacionais e conseguiu afinal atrair capitais para a produção desse gênero de filmes (Carijó, 1936, p. 111).

Figura 65 - Sobre o cinema brasileiro.



O CINEMA BRASILEIRO JA' PÓDE E DEVE SER CONSIDERADO COMO UMA FORÇA PRODUCTORA DO PAIZ

O JORNAL publica hoje, em primeira mão, uma relação da actividade do "Cinema Brasileiro", depois da lei de obrigatoriedade de exhibições de exhibições de "shorts" em todos as casas de exhibições.

Apesar do tempo decorrido, aina nem toos os cines cumprem a lei, mas mesmo assim, a nossa filmagem alcançou um nivel monetario nada desprezivel, e que marca o quanto devemos esperar depois que elle se organizar em bases industriaes, mercê de uma producção de metragem que corresponda ás aspirações dos nossos "fans" e que são todos quantos se interessam pelo progresso a industria que melhor corresponde ás nossas necessidades de nacionalização e de confiança nos nossos proprios recursos.

São cerca de DEZ MI LCONTOS já empregados no Cinema Brasileiro, dinheiro este posto em circulação e que poderq sera ugmentado extraordinariamente cada vez mais, tornando-se uma extraordinaria fonte de rendas para o paiz.

Que medite o Governo e o Publico sobre o esforço dos Productores Nacionaes e ajudem o incremento desta Industria qué pdendo sér uma das primeiras do Paiz, tambem poderá servir como nenhum outro vehiculo dó propaganda para o conhecimento e divulgação do BRASIL e das suas inumeras possibilidades.

Fonte: *O Jornal,* 10 mar. 1936, p. 11.

As discussões acerca da industrialização do cinema brasileiro ao longo dos anos 1920 e início dos anos 1930, somadas ao início da intervenção estatal na atividade cinematográfica do governo de Getúlio Vargas e as mudanças tecnológicas provocadas pelo advento do som criaram uma situação favorável na cabeça dos empresários de cinema e, por consequência, uma demanda pela construção de estúdios. Só no Rio de Janeiro foram três: Cinédia (1930),

Brasil Vita Filme (1934) e Sonofilmes (1937) (Vieira, 2018), mas essa animação durou bem pouco e viveu períodos de muitas instabilidades. Alex Viany (1959) explica a importância de Adhemar Gonzaga e Carmen Santos nesse período, pois insistiram em seus projetos, produziram dois importantes filmes, que entusiasmaram o público, *Favela dos meus amores* e *Bonequinha de Seda*, e conseguiram manter um ânimo naqueles anos. Também mantiveram vivo o cinema brasileiro posteriormente, em suas fases mais difíceis, evitando o seu completo desaparecimento, especialmente dos filmes de enredo. Viany explica que, no final dos anos 1930, a produção da Cinédia caiu de nível e de interesse, embora continuassem diversificando suas produções e eventualmente realizando filmes carnavalescos. A Brasil Vita Filme ficou anos presa ao projeto *Inconfidência Mineira*, com muitos períodos de paralisação, a Sonofilme silenciada e as empresas de São Paulo paradas (Viany, 1959). Aqui vale um parêntese, pois a produção da Sonofilmes não estava parada. Conforme explica Pedrassi (2019), em 1937 a empresa foi fundada e realizou duas comédias, adaptações teatrais, mas que foram tratadas por muitos pesquisadores como uma produção inferior, ligeira. A empresa sofreu com alguns períodos sem produção, oscilando alguns problemas com a produção de musicais carnavalescos, procurando maneiras mais estratégicas de se colocar no mercado, mas também teve sua importância em manter alguma movimentação na produção de filmes de enredo. A situação do cinema brasileiro vai criar ainda um novo ânimo com a fundação da Atlântida, em 1941 e que, anos depois, vai ser responsável por uma virada de chave no tipo de filme que o Brasil passará a produzir.

Mas naquela segunda metade dos anos 1930, ao buscar notícias sobre as produções das empresas no final de 1936 e início de 1937, nota-se um desânimo. Carmen Santos é ouvida por *O Radical* em novembro de 1936[356] e em suas respostas nota-se um sentimento de falta. Para ela, o governo precisava fazer mais movimentos para auxiliar o cinema brasileiro. Ela segue defendendo a constituição de uma Escola Técnica para formação de mais profissionais e um laboratório moderníssimo que pudesse atender melhor as produtoras dos filmes. Carmen parece acreditar que as produções ainda vão demonstrar crescimento e que haverá persistência dos cineastas "natos", não daqueles que só visam o lucro. Carmen segue com sua visão idealista de fazer cinema por valores patrióticos e educacionais e, conforme veremos, essa motivação é cada vez mais intensa. Mas esse tipo de sentimento altruísta não contagia grande parte dos realizadores e a imprensa nos meses que se seguem.

[356] PELA arte e pelo Brasil. *O Radical*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1936, p. 5

Em fevereiro de 1937 a seção Cinema de *A Noite*[357] dá exemplo do desânimo que passou a tomar conta da produção cinematográfica nacional. Ela verifica que apenas duas produções estavam realmente sendo realizadas no início de 1937, *O Samba da vid*a (Luiz de Barros / Cinédia) e *Maria Bonita* (Julien Mandel / Sonoarte), enquanto os demais projetos ainda eram promessas, planos e quase não se via movimentação nas empresas. O produtor William Schoucair em *O Imparcial*, no final de 1937, fala do marasmo da produção brasileira, com excesso de complementos e poucos filmes de grande metragem, e aponta a paralisação da Brasil Vita: "na Tijuca, vemos erguido um suntuoso estúdio, anunciado como sendo o mais moderno da América do Sul, etc. etc. E não obstante, não se vê a menor notícia de que, desse estúdio, sairá este ano, ou mesmo no ano próximo, um filme sequer[358]!.

Os complementos continuavam sendo realizados, mas também não chegaram a fornecer condições para que as empresas se desenvolvessem e realizassem investimentos em produções mais ousadas. Apesar disso, tinham sua importância comemorada por alguns, especialmente pela A.C.P.B. As críticas a respeito da qualidade de alguns desses filmes seguia intensa, embora se apontasse a existência de alguns complementos bem realizados, principalmente os de caráter educativo e propagandístico, que agradavam alguns intelectuais que discutiam a ampliação das interferências governamentais no cinema. No entanto, havia muitas reclamações sobre realizadores oportunistas que se aproveitavam da legislação para exibir qualquer coisa, filmes feitos por encomenda, publicidades, aproveitamento de outras obras, levando ao público produtos inferiores, criando uma imagem negativa da cinematografia brasileira. Em *O Cruzeiro*, um Pedro Lima desanimado reclamava da qualidade dos *'shorts'* que via pelos cinemas, filmes sem futuro, de lucro imediato, que não ajudam a indústria de cinema do Brasil.

> Mas, mesmo que estes 'shorts' fossem realmente coisa aproveitável, sem assim o nosso cinema teria evoluído. Basta que se consulte o número de empresas que produziam filmes de enredo, os únicos que podem ser a base de uma indústria verdadeira, com os respectivos números de películas, e o que se faz hoje, depois de decorrido dois anos da lei que viria a incrementar o cinema nacional[359].

O ano de 1936 terminou para a Brasil Vita Filme com mais um filme musical completo, de recepção morna, e que naquele final de ano ainda procurava melhorar sua circulação e arrecadação, alcançando mais bairros e mais capitais, com o auxílio de uma nova distribuidora, a Distribuidora Nacional. Também finalizou com diversos projetos suspensos por dois motivos: a saída de Humberto Mauro da empresa e os entraves burocráticos para

[357] CINEMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1937, p. 4.
[358] OS NOSSOS grandes estúdios. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1937, p. 13.
[359] LIMA, P. Cinema brasileiro. *O Cruzeiro*, 01 ago. 1936, p. 43

construção do estúdio. Todos esses fatores a fizeram mudar seus planos, mas principalmente o tipo de filme que ela se dedicaria a fazer. No capítulo anterior notou-se que as experiências de unir sucessos musicais, comédia, estrelas da rádio e cinema possibilitou o nascimento e a sobrevivência de diversas produtoras (Vieira, 2018), inclusive uma injeção inicial na Brasil Vita Filme, mas Carmen decidiu ir por outro caminho, cada vez mais imersa nas ideias patrióticas e educativas para o cinema.

Importante fazer um parêntese aqui para demonstrar que o apoio ao cinema educativo já estava presente nas relações de Carmen Santos e Humberto Mauro, mesmo quando optaram por fazer os filmes musicais. Se retornamos às produções dos complementos feitos pela dupla, antes de começarem a gravar *Favela dos meus amores*, vamos encontrar títulos claramente de conteúdo instrutivo como *General Osório* (1934), *Pedro II* (1935) e *Taxidermia* (1935), dentre outros, sendo produzidos na mesma época dos musicais. Nas pesquisas realizadas por Sheila Schvarzman (2004), *Taxidermia* foi considerado o primeiro realizado pelo INCE, quando o instituto ainda era só ideia, não havia sido oficializado. Na verdade, ele foi uma das primeiras realizações da Brasil Vita Filme e, diversas outras realizações, tanto do Instituto, quanto da Brasil Vita Filme vão se misturar, principalmente por causa do envolvimento de Humberto Mauro, que mesmo desligado oficialmente da Brasil Vita Filme para aceitar o cargo no INCE, continuou colaborando com Carmen Santos. Trata-se de um tema que merece ser melhor aprofundado, mas veremos que *Inconfidência Mineira* teve um pedido oficial do Presidente da República de supervisão do filme, *Argila* foi realizado a partir de um argumento de Roquette-Pinto, *O Descobrimento do Brasil* teve cenas gravadas no estúdio de Carmen Santos (Sheila Schvarzman, 2004)[360], assim como diversos complementos, como o famoso *Vitória Régia* (Humberto Mauro, 1937), exibido em Veneza, tinha como coprodutora a Brasil Vita Filme.

Como vimos, Carmen queria dar um salto maior e realizar ela mesma uma obra marcante, de teor educativo e que mudasse os rumos da sua empresa e também do cinema nacional. Os planos que Carmen anuncia dependiam diretamente que o estúdio tivesse pronto, pois ela tinha o desejo de realizar filmes com mais qualidade, maior rigor técnico e, no seu entendimento, precisava desse modelo do estúdio, de novos equipamentos, de uma estrutura que permitisse realizar obras sem improviso, seguindo um caminho oposto aos seus dois

[360] Segundo a autora, o projeto do Instituto do Cacau da Bahia começou com uma outra equipe. Se fala em direção de Luiz de Barros, mas também de Alberto Botelho. Quando o filme passa para Humberto Mauro, fala-se de uma transferência das filmagens da Cinédia para a Brasil Vita Filme. As informações são confusas, considerando que em 1936 e 1937, quando o filme estava sendo gravado, a Brasil Vita Filme ainda estava em obras, apesar de Carmen já contar com alguma estrutura, mas estava longe de ter um estúdio pronto, como era a Cinédia. Suspeita-se que a produção tenha utilizado a estrutura de laboratório da Brasil Vita.

primeiros projetos. Diante de tantas ideias levadas à imprensa, a produtora escolheu realizar primeiro *Inconfidência Mineira*, um drama histórico contado por uma super produção, um salto e tanto em relação aos filmes musicais que ela havia realizado até então. O anúncio mais antigo encontrado do projeto é de 11 agosto de 1936[361], logo após as duas semanas de lançamento de *Cidade-Mulher* no Alhambra.

A primeira notícia sobre a obra do estúdio aparece junto do projeto *Inconfidência*[362], indicando que a prefeitura havia concedido a licença e que a construção seria concluída em dois meses. Um projeto ficou atrelado ao outro e, ao buscar informações sobre o filme, verificaremos que o atraso de um significou o adiamento e dificuldades para o outro (Cabrera, 2020). O estúdio foi concebido como um espaço de vanguarda para o cinema nacional, movido por uma crença no amadurecimento do cinema brasileiro, planejado para atender às exigências técnicas do cinema sonoro e padrões modernos de captação de imagem, o que representava um grande desafio na época. O projeto previa não apenas um palco de filmagem moderno, mas também a criação da Escola Técnica Cinematográfica anunciada por ela meses antes. Estava previsto que, após a finalização do primeiro palco, um segundo seria construído e disponibilizado para produtores independentes.

Segundo *O Jornal*, em outubro[363], a obra estava em andamento, com previsão de conclusão para janeiro de 1937. Em dezembro, *O Jornal* e *O Globo* confirmaram que os trabalhos estavam adiantados e sob supervisão dos engenheiros Azevedo Netto e Amoroso Costa. Carmen continuava animada, se dirigindo aos jovens através da imprensa, a se candidatarem para trabalharem no cinema pois, com a intensificação das produções, preocupava a falta de mão de obra (Cabrera, 2020). Ela também seguia mantendo a imprensa informada de seus projetos, mantendo-se na mídia. Aos poucos, alguns detalhes sobre o novo projeto vão aparecendo.

A ideia de filmar a Inconfidência foi bem recebida pela imprensa, jornalistas especializados em cinema, intelectuais e outros empresários apoiadores das ideias de industrialização. Carmen era elogiada pela sua vontade e persistência em realizar um cinema melhor tecnicamente e artisticamente, e também de valores patrióticos. A realização de um filme como *Inconfidência Mineira* se enquadrava a um projeto político de incentivo à produção de filmes educativos, com o objetivo de destacar o papel do cinema na formação cultural e cívica da nação brasileira. Vargas, que se referia ao cinema como "o livro das artes

[361] NO MUNDO da tela. *Correio da manhã***,** Rio de Janeiro, 11 ago. 1936, p. 9.
[362] Ibidem
[363] *O Jorna***l**, Rio de Janeiro, 02 out. 1936, p. 5

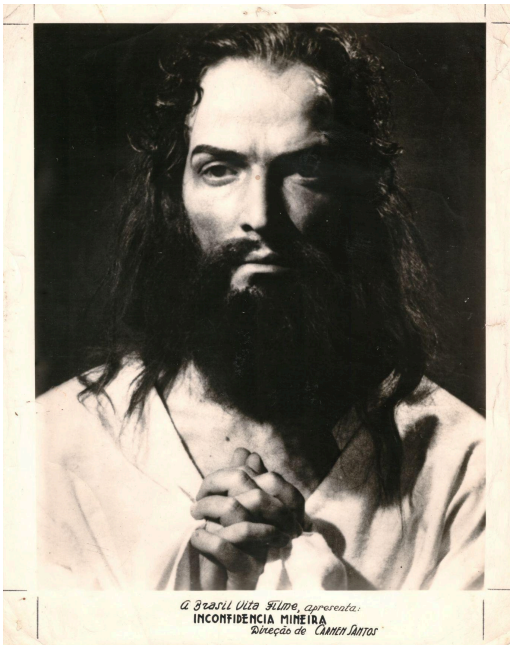
luminosas", enxergava essa linguagem como um dos pilares de um projeto político mais amplo, voltado à universalização da educação, à difusão de uma identidade nacional e à integração geográfica e cultural do país (Barrenha, 2018, p. 493).

Ideias modernistas, que buscavam romper com padrões estéticos europeus e passavam a observar a cultura brasileira, foram sendo instrumentalizadas pela política varguista. Uma "modernização conservadora" vai se estruturando a partir de 1930 através da educação, envolvendo as atividades culturais, especialmente o cinema (Schvarzman, 2004). Nesse contexto, intelectuais e artistas passaram a colaborar com o governo na formulação de políticas culturais. A exaltação do folclore, a construção de heróis nacionais e a legitimação de uma "alma brasileira" foram mobilizadas para consolidar um imaginário coletivo que servisse à narrativa de um Estado forte, coeso e modernizador.

A iniciativa de Carmen Santos de realizar *Inconfidência Mineira*, filme de cunho educativo e patriótico, que prometia avanços para o cinema brasileiro, se encontrava com o pensamento que orientava a política de Vargas. A mais direta e óbvia, é a valorização da figura de Tiradentes e sua construção enquanto herói da República, se tornando o grande símbolo do patriotismo e do fim da Monarquia, um herói popular, que se sacrificou em favor da libertação do povo. Segundo o pesquisador Carlos Ballarotti (2009), a República conferiu ao novo herói nacional um rosto: foram confeccionados retratos, bustos, pinturas e ilustrações dos episódios históricos que marcaram sua trajetória, além da publicação de livros e pesquisas que buscavam resgatá-la.

Carlos Ballarotti (2009) explica que a imagem de Tiradentes não se restringiu ao campo oficial, mas também se conectou ao universo popular, aproximando-se do povo por suas origens humildes e por remeter à religiosidade cristã, com atitudes e feições semelhantes às representações de Jesus Cristo. Essa construção simbólica foi potencializada pela ideologia positivista, que influenciou profundamente as ações governamentais durante a República, especialmente no Estado Novo, utilizando-se da implantação de símbolos cívicos e da mobilização popular como ferramentas para promover a unidade nacional. Em diferentes momentos, Getúlio Vargas recorreu à exaltação de Tiradentes em seus discursos como forma de se aproximar do povo, estabelecendo um elo simbólico que servia à consolidação de seu projeto político.

Figura 66 - Rodolfo Mayer caracterizado como Tiradentes para o filme de Carmen Santos.



Fonte: Acervo Cedoc/FUNARTE.

O interesse pela figura de Tiradentes enquanto herói popular foi grande durante o Governo Vargas. Durante os anos em que Carmen produziu seu filme, o Governo Vargas realizou algumas medidas importantes nesse contexto, tais como o decreto de repatriação dos restos mortais dos Inconfidentes, em 1936, a construção do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, com o Panteão da Inconfidência inaugurado em 1942, e a publicação dos "Autos da Devassa". O amplo movimento de construção de memória nacional pelo Estado, fruto das ideias modernistas de rememoração de um passado coletivo, influenciaram a produtora de cinema Carmen Santos a optar, em meio a tantos projetos, por reencenar no cinema a Inconfidência Mineira. Havia um grande interesse no episódio histórico, na figura do herói e a disponibilização de documentos e o interesse de estudiosos no assunto.

Carmen, em busca de realizações que lhe agradassem mais ideologicamente e artisticamente, mergulhou na ideia de realização dessa super produção, acreditando que realizar filmes de valores patrióticos, científicos, contribuiria mais com o país. Enquanto alguns produtores continuaram com modelo de cinema popular e musical de baixo custo, com algumas produtoras eventualmente filmando algum drama ou alguma adaptação literária e outros presos exclusivamente a produção de complementos, a Brasil Vita Filme assumiu a organização de uma reconstituição histórica, procurando proporcionar ao projeto um cinema de maior qualidade técnica e narrativa, que pudesse ser um documento de valor científico.

Figura 67 - Divulgação do filme.



Para que o cinema eduque o povo

Carmen Santos filmará a "Inconfidencia Mineira" no seu novo "studio"

Oliveira Martins escreveu na "Historia da Republica Romana" que o mundo não vae para traz ou para a frente por causa, exclusivamente, da vontade deste

mostrará na téla como ellas conspiraram e soffreram, o será, apesar do seu feitio evocativo, uma intensidade dramatica propria dos dramas modernos.

nal, dar vida ao seu velho sonho, enriquecendo o cinema brasileiro com o primeiro dos seus filmes de arte.

Realmente, na "Inconfidencia Carmen Santos não fará o papel principal

e isso prova que o seu desejo não é brilhar, individualmente, num espectaculo que empolgará o Brasil inteiro.

Seu desejo — eis a verdade — é fazer com que o cinema brasileiro, filmando a "Inconfidencia", deixe de lado os themas futeis, os exitos faceis de bilheteria e comece finalmente, a ter tambem um papel de relevo na educação do povo

Rafael Sabatini é o autor de Corbal", filmada com que o Gloria

Sabatini, o grande novellis serviu de motivo para a filmage cuja estréa se annuncia para S gem onde foram incluidos algu de Hollywood, por occasião de Nils Asther e Noah Beery, sec Hazel Terry. São, ao todo, quat pretes assimilados maravilhosam tini, dirigidos por Karl Grune cula de larga intensidade dram em pleno dominio da Revolução sodio historico que tão marcant todo o mundo contemporaneo paro de um film honesto, rep empolgantes dos dias de terror

Fonte: *A Batalha*, 23 mar. 1937, p. 4.

É importante entendermos como se deu a relação entre o desejo de realizadores e críticos do Brasil de produzir filmes mais sérios, artísticos, de valor, com uma preocupação ética e moral de educadores em torno do cinema. Eduardo Morettin (2013) explica bem essa ligação, que remete a uma tentativa anterior de legitimação cultural do cinema que, por muitos anos, foi vista como uma arte inferior, popular, feita por operários e imigrantes (principalmente em São Paulo), com temas e imagens consideradas indesejáveis a uma nação, enredos que continham nudez, cenas de vícios, ou filmes naturais que mostravam um Brasil real e profundo, com indígenas, negros, manifestações consideradas primitivas, etc., desvirtuando a imagem do país. O cinema, expressão artística moderna desde seu nascimento e a reforma de mentalidades disposta pelo modernismo, proporcionou um interesse pela linguagem e os filmes se tornaram alvo de atenção de intelectuais, principalmente dos pedagogos que defendiam a realização de produções históricas e científicas. O cinema poderia servir como propagador de ideias, poderia se tornar um instrumento educativo, desde que fosse bem direcionado. "O filme histórico se relaciona diretamente com os interesses ideológicos da classe dominante - filmes que sirvam aos seus interesses estéticos e ideológicos" (Bernardet *apud* Morettin, 2013, p. 99).

Diante da força que o cinema vai adquirindo dentro e fora do país, era necessário, portanto, começar a produzir essas imagens e assumir o controle dos discursos. Assim, esse grupo de pedagogos passou a defender a produção de filmes que tivessem uma função importante na sociedade e se baseassem em pesquisas, conteúdos sérios, que fossem respaldados por um historiador. "A preocupação ética e moral dos educadores - um dos temas do projeto - vai ao encontro da procura de seriedade que estes críticos querem dar ao cinema" (Morettin, 2013, p. 113). Este projeto político, amplamente divulgado em revistas de educação de ampla circulação, também encontrava respaldo nas revistas de cinema, que defendiam a constituição de um cinema artístico, higiênico, saudável que fosse adequado à nação. "Aqueles que fazem cinema no Brasil enfrentam, portanto, duas campanhas pelo saneamento do meio no final dos anos 1920 e início dos anos 1930: uma promovida pelos educadores, outra pela crítica especializada" (Morettin, 2013, p. 121).

Sheila Schvarzman (2004) explica que desde os anos 1920, quando os produtores cinematográficos iniciam uma organização do pensamento cinematográfico brasileiro (Autran, 2011), existe uma pauta importante, que é a de buscar um reconhecimento da atividade cinematográfica e definir o que o cinema nacional aspirava, qual o tipo de filme deveríamos realizar. Assim, com o envolvimento maior dos intelectuais, o projeto de controlar a linguagem do cinema foi se tornando um projeto político, que tinha interesse por parte do Estado, cujo apoio foi sendo conquistado ao longo do governo Vargas. "Pelo viés da classificação da qualidade e dos propósitos sinceramente nacionais que deveriam pautar as produções brasileiras que se pode entender a junção de demandas de incentivo de produtores com a demanda de censura" (Schvarzman, 2004, p. 117).

A censura já existia previamente, de maneira desorganizada, mas com o 1º Convênio Cinematográfico Educativo, marco dessa aproximação entre educadores e governo, ações começaram a tomar forma (Barrenha, 2018). O Decreto de 1932 traçou mais diretrizes para a censura e a nacionalizou, já que havia uma grande demanda de realizar uma triagem de conteúdos aptos e não aptos à população, especialmente as crianças. Este mesmo decreto procurou definir o filme educativo com a intenção de direcionar a produção de complementos para esse caminho, utilizando da lei da obrigatoriedade de exibir um filme curto por programa de cinema como um interessante mecanismo de instrução da população, ainda que, no final das contas, essa produção não tenha tido nenhum tipo de controle de qualidade.

Em meio a esse panorama dos planos da Brasil Vita Filme e das atividades cinematográficas no Brasil, principalmente, no Rio de Janeiro, um fato histórico importante modifica ainda mais a relação entre o Estado e o cinema, refletindo fortemente na produção

cinematográfica daqueles anos 1930. A decretação do Estado Novo em 1937 intensificou a retórica nacionalista e centralizadora do governo Vargas, buscando unificar o país sob símbolos, narrativas e valores que exaltassem a figura do "Brasil moderno", forte e coeso. Na sequência, criou-se o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pelo controle e organização das atividades culturais e de informação do país.

O Decreto de 21.240 de 1932, primeira legislação cinematográfica brasileira, condensava algumas demandas iniciais dos produtores, distribuidores e exibidores com o interesse educativo e de propaganda do cinema do próprio governo e nas demandas de alguns intelectuais e pedagogos que defendiam o direcionamento da produção cinematográfica para fins educacionais, instrumento para auxiliar na reforma da sociedade e veiculação do nacionalismo. No entanto, como explica Anita Simis (2008), o governo se concentrou na função educacional do cinema, deixando de lado o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica. As demandas parcialmente acolhidas pelo Governo, que agitou a constituição e produção das empresas de cinema, estimulou a organização de associações de classe nos primeiros anos, foi se mostrando insuficiente e não havia sinais de progresso.

À medida que foram se tornando mais centralizadoras, as ações do Estado Novo também acabaram por afastar o governo e a classe de cineastas, que foram percebendo que as ações políticas decretadas nos anos anteriores eram insuficientes para estimular a industrialização do cinema no Brasil e não havia interesse em modificar esse cenário, em avançar. A forma como se estruturou o Decreto acabou limitando o incentivo aos complementos, conteúdos mais próximos dos filmes naturais, de cavação (Schvarzman, 2004), fazendo com que os filmes de enredo, mesmo os que tivessem teor educacional, patriótico, não tivessem nenhum tipo de apoio concreto. Com o enrijecimento do governo, o diálogo entre empresários de cinema, críticos, intelectuais e o governo se corrompeu, contribuindo ainda mais para o desânimo que pairava no final da década de 1930.

Com o Estado Novo a expectativa do projeto pedagógico para o cinema também foi se afastando do seu projeto original, se diluindo com a centralização do poder e a diminuição das atribuições do Ministério da Educação, após a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural ligado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores (Morettin, 2013). Conforme o governo Vargas foi se fechando, enfraqueceu o projeto pedagógico para o cinema e mostrou aos produtores de filmes que não havia interesse real em investir ou apoiar a industrialização do cinema.

O INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, órgão governamental pensado em 1936 e oficialmente criado em 1937, oriundo das discussões realizadas no Convênio

Cinematográfico Educativo, é um bom exemplo de como se deu a inserção das ideias de controle do cinema e como, na sequência, elas foram esvaziadas. Dirigido pelo antropólogo Roquette-Pinto, subordinado primeiramente 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). Morettin (2013) explica que a ideia inicialmente era que o órgão, inspirado no modelo do italiano do L.U.C.E., L'Unione Cinematografica Educativa, órgão do governo de Mussolini, também tivesse como diretriz o controle sobre a produção de filmes, mas acabou com suas funções reduzidas, produzindo filmes históricos e científicos e responsável por distribuí-los em escolas e instituições similares.

Apesar das funções esvaziadas, as diretrizes para o cinema educativo, a constituição do INCE e os filmes realizados pelo órgão influenciaram muitas produções, principalmente as dessa segunda fase da Brasil Vita Filme, conforme verificaremos a seguir. Carmen carregava consigo toda a formação do cinema clássico, foi fortemente influenciada pelas discussões realizadas em torno de *Cinearte* que defendiam a industrialização do cinema através da produção de filmes de longa-metragem, buscando um padrão temático e estético. Somou-se a isso o dever cívico apoiado pelas ideias do cinema educativo e sua personalidade altruísta, que não se cansava de defender e trabalhar pelo avanço do cinema brasileiro - ainda que de maneira contraditória muitas vezes - direcionando a produtora para um segundo momento em sua empresa.

4.1 A produção de um drama histórico: *Inconfidência Mineira*

O levantamento de informações sobre a realização de *Inconfidência Mineira* já foi realizado na dissertação de mestrado de 2020 intitulada "O maior drama nacionalista do Brasil: produção, recepção e circulação de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1936 - 1948)", onde construímos uma espécie de linha do tempo com os eventos mais significativos ao longo de 12 anos de produção, desde o anúncio da ideia até o seu lançamento, acompanhando os problemas enfrentados e os nomes envolvidos no trabalho. A dissertação buscou coletar e dar ordem nas informações de um extenso material, de jornais e revistas diferentes, bem como alguns materiais secundários encontrados sobre o filme. Assim como *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*, *Inconfidência Mineira* desapareceu no incêndio que tomou o estúdio em 1957, deixando apenas alguns registros fotográficos, roteiros,

documentos de contratação, trechos fílmicos. Também pode ser acessado através de algumas poucas recordações de quem trabalhou ou assistiu ao filme.

A proposta é olhar novamente esse material e trazer resumidamente alguns fatos importantes ocorridos ao longo da produção para que possamos entender melhor como esse filme se encaixava nos planos da Brasil Vita Filme e de que modo ele acabou modificando ou desviando os projetos de Carmen Santos com seu estúdio, já que ele freou, por anos, outros trabalhos da realizadora. Durante os anos desta produção, a empresa realizou um único filme, *Argila*, com direção de Humberto Mauro, lançado em 1942.

Retornaremos também aqui a recepção da ideia de filmar a Inconfidência e de que modo o filme, depois de pronto, foi recebido pela crítica e pelo público. Somados a isso, a ideia é também fazer algo inédito, olhar com mais atenção para uma versão do roteiro do filme, disponível no Acervo Jurandyr Noronha do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e para alguns pequenos trechos do filme, também encontrados pelo pesquisador Jurandyr Noronha. Ademais, procurar reconstituir alguns indícios do filme que Carmen acabou realizando, quais os destaques ela talvez tenha dado para essa história, procurando relacionar esses vestígios com as discussões sobre a realização de filmes históricos, científicos e dramas históricos (Morettin, 2013). Vale ressaltar que não é possível afirmar que o roteiro encontrado tenha realmente orientado as filmagens ou que as imagens encontradas estivessem na versão final da obra, mas eles poderão dar alguns indícios sobre os caminhos desejados por Carmen Santos para realizar a sua super produção.

Como vimos, foi durante o lançamento de *Cidade-Mulher* que Carmen falou pela primeira vez à imprensa sobre o argumento de *Inconfidência Mineira* e os planos de realizar o filme logo após a conclusão do seu estúdio, que tinha iniciado as obras num terreno no Alto da Tijuca. Já nessas primeiras notícias Carmen falava de uma "superprodução autêntica, de caráter histórico[364]" e de "um verdadeiro relato da vida de Tiradentes[365]", afirmando que faria um filme com uma técnica que permitisse ao público sentir o Brasil de 1780 a 1792[366].

> 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,

[364] NO MUNDO da tela, 1936.
[365] O GRANDE drama histórico que produzirá a Brasil Vita Filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1936, p.14.
[366] Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 23 set.1936, p.5.

> amenizada com a evocação dos costumes simples e ingênuos dos nossos antepassados[367].

A dificuldade em fazer um filme histórico não era ignorada nas notícias, mas defendiam ser um importante passo para o cinema brasileiro avançar artisticamente. Louvavam a iniciativa de Carmen, que já havia demonstrado com outras produções, seu valor artístico e agora reunia condições materiais para realização de uma produção de grande vulto.

Segundo os jornais, logo após esse primeiro anúncio, a produtora registrou o título para evitar confusões com outras produções[368], mas por algum tempo ela fez suspense para revelar o autor do argumento, apenas declarando que se tratava de um escritor da nova geração. Somente em dezembro, após diversas matérias sobre a produção, é que a produtora revela que o argumento estava sendo escrito pelo jornalista Brasil Gerson[369]. Carmen procurava sempre trazer escritores para sua produção, seguindo a ideia de envolver intelectuais no desenvolvimento da indústria cinematográfica. Ao longo da pesquisa ainda encontramos outros nomes na confecção do argumento, como Mário Peixoto, Danilo Torreão e Luís Edmundo. Sabe-se que tiveram outras versões de argumentos para o projeto, mas foi em cima da ideia de Brasil Gerson que o projeto foi realizado[370].

Em reportagens, Carmen também revelou as intenções de trazer para produção pintores, compositores e artistas de renome indispensáveis para realizar uma boa história. Outro ponto importante é sua intenção de destacar a personagem Bárbara Heliodora, que seria interpretada por ela, "a única mulher que realmente tomou parte no primeiro movimento nacional-democrático havido no Brasil[371]." Segundo *A Cena Muda*, Carmen havia encontrado na personagem o papel dramático que a tanto tempo procurava[372].

> A minha maior ambição artística é interpretar a figura de Barbara Heliodora. Mulher suprema e abnegada, Barbara Heliodora lutou contra o vendaval que lhe arrebatava os filhos e o ideal. Com energia coragem surpreendentes, tornou-se o exemplo nexcedível de heroísmo feminino na história brasileira.[373]

Nota-se que a atriz e produtora estava estudando sua personagem com afinco e tudo indicava que ela teria um destaque no filme, mesmo se conhecendo tão pouco (até hoje) sobre Heliodora. Sempre que possível, comentava sobre ela na imprensa:

---

[367] BARBARA Heliodora e a Inconfidência Mineira. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n.814, 27 out. 1936, p. 6
[368] O grande drama histórico que produzirá a Brasil Vita Filme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1936, p.14.
[369] CINEMA. *A Noite*. Rio de Janeiro, 28 dez.1936, p.38.
[370] Em carta direcionada a Getúlio Vargas, Carmen chega em falar de uma versão mais popular para o filme, feita por Luís Edmundo, mas a versão realizada foi a de Brasil Gerson. Mário Peixoto também falava sobre uma versão para o roteiro, registrada por Saulo Pereira e também recordada por Pedro Lima.
[371] CINEMA. 23 set.1936.
[372] BARBARA Heliodora e a Inconfidência Mineira, 1936.
[373] CONFIDENCIALMENTE…Carmen Santos. *O cruzeiro*, 11 fev. 1939, p. 44

> Contam os cronistas do século dezoito que Barbara Heliodora 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 Heliodora 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[374]!

Figura 68 - Barbara Heliodora e a Inconfidência Mineira.



A SCENA MUDA — 16.º ANNO — N. 814

BARBARA HELIODORA E A INCONFIDENCIA MINEIRA

CARMEN SANTOS prepara-se para fazer um film de arte

(Especial para a SCENA MUDA)

Os *fans* do cinema brasileiro têm agora uma noticia optima: Carmen Santos, assim que ficar prompto o novo studio modelo *Brazil Vita Film*, na Tijuca, iniciará a filmagem de *A Inconfidencia Mineira*, um assumpto que ha sete annos a empolgava, mas que ella não podia realisar no celluloide, porque lhe faltavam, para isso, as condições technicas necessarias.

O emprehendimento é arrojado, sobretudo levando-se em conta que nós aqui ainda não conseguimos fazer um film perfeito do typo commum, de argumento simples, á base de um historieta de amor, mas como se trata de uma iniciativa de Carmen Santos, dona de uma força de vontade inquebrantavel, é natural que confiemos no seu desfecho feliz.

De facto, sua actividade cinematographica se tem caracterisado por um sentido nitidamente progressista, parecendo que seu programma é conduzir sempre para a frente o cinema brazileiro, abrindo-lhe caminhos novos para que mais depressa elle se affirme como expressão das mais fortes da nossa cultura artistica.

Quem negará, por exemplo, a influencia notavel de *Favella dos meus amores* nos nossos destinos cinematographicos?

Antes de *Favella*, o cinema sonoro, no Brazil, não tinha artisticamente nenhum valor, pois não passava de um mero desfile, pela tela, de artistas repetindo, para a camera, o que haviam já cantado para o microphone das estações de radio.

Produzindo *Favella dos meus amores*, Carmen Santos deu-nos o nosso primeiro verdadeiro film falado, com principio, meio e fim, e mostrou como já era enorme a ansiedade do povo por um cinema brazileiro feito com bom gosto e honestidade.

Se o dever dos precursores é não estacionar, Carmen Santos está, portanto, na obrigação de fazer, no studio novo da *Brazil Vita Film*, alguma cousa de novo

Na primeira das super-producções da *Brazil Vita Film*, Carmen Santos fará o papel de Barbara Heliodora, esposa de Alvarenga Peixoto.

Barbara era a unica mulher intimamente ligada á idéa da conspiração iniciada por Tiradentes, destino, levando-lhe o marido para a costa da Africa, matando-lhe a filha e reduzindo-a, por fim, a mais extrema miseria, atirada á rua como si fôra uma mendiga, consumida afinal pela tuberculose, que os poetas dizem ser a mais romantica das molestias...

Carmen Santos vae realisar acabou de criar em *Cidade Mulher*.

A Inconfidencia Mineira, da *Brazil Vita Film*, terá um andamento de film ultra-moderno, principalmente no que se refere á photographia.

Fonte: *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n.814, 27 out. 1936, p. 6.

Ainda em 1936, Carmen tinha planos de realizar, além de *Inconfidência*, a comédia *Mentira Carioca*, argumento de Raymundo Magalhães Jr e direção de L. S. Marinho, cujo argumento até foi pago, segundo a documentação da Brasil Vita Filme do MIS/RJ. Ao final do ano de 1936, a expectativa era de que os estúdios, cuja notícia era de que as obras estavam avançando, estivesse pronto no início de 1937 e que a produtora iniciaria as filmagens de *Inconfidência Mineira* e depois a comédia de Magalhães Jr. Assim, Carmen terminava o ano de 1936 aparentemente animada, com planos definidos, enquanto outros produtores e alguns

[374] BARBARA Heliodora e a Inconfidência Mineira. *Walkyrias*, Rio de Janeiro, nov. 1936, p. 14-15.

jornalistas começavam a demonstrar abatimento em relação aos avanços do cinema nacional. Mesmo com a saída de Mauro da empresa, ela parecia organizar alguns elementos enquanto aguardava a obra do estúdio ficar pronta. Mantinha o interesse da imprensa em seus projetos, destacando seu papel como Bárbara Heliodora, e a sua ideia era bem recebida e apoiada por muitos jornalistas, produtores, artistas e intelectuais.

No ano seguinte, 1937, as notícias seguem acompanhando os avanços da construção do estúdio e aparecem promessas sobre inauguração no meio do ano. No entanto, naquele ano, não há indícios de que as obras tivessem sido concluídas, atrasando a realização do filme, agora já bastante aguardada pela imprensa e público. A demora começou a causar alguns comentários reticentes sobre a capacidade de organização da produtora.

Figura 69 - Carmen Santos em 1937.



Fonte: *Carioca*, 26 mar. 1937, p. 22 e 23.

Paralelo a isso, Carmen Santos e Brasil Gerson continuaram falando à imprensa sobre o tratamento que dariam a adaptação da trama histórica para o cinema. Gerson explica que o episódio histórico merecia um tratamento diferenciado, moderno, sob a perspectiva de uma "revolução democrático-burguesa", que tinha como objetivo transformar o país numa potência econômica[375]. Carmen também dizia que o tratamento dado ao argumento tinha como propósito humanizar os personagens, sem fugir à verdade[376], e que as pesquisas para a realização estavam em andamento, com apoio de diversos artistas e intelectuais, os quais ela

[375] GERSON, Brasil. Os padres na Inconfidência Mineira. *Carioca*, Rio de Janeiro, 02 jan. 1937, p. 16-17, 57.
[376] CASTRO LEGENE. A história de um estúdio. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1937, p. 46-47.

ainda mantinha segredo, mas que estudavam os detalhes da obra e a documentação disponível[377]. Seu objetivo era transpor para a tela a história completa da Inconfidência, sem criar fantasias ou focar em um ou outro personagem[378].

A intenção era deixar de lado os "temas fúteis, os êxitos fáceis de bilheteria[379]" do cinema brasileiro, distanciando o projeto das comédias musicais produzidas no país. Na revista literária *Dom Casmurro*, Brasil Gerson defendia a função útil do cinema como instrumento para educação, para suprir as deficiências do povo. Cobrava-se que o filme tivesse muito critério e atendesse um "padrão de cultura brasileira", despertando no povo brasileiro o desejo de aprender[380]. O *Correio da manhã* elogiava a iniciativa da Brasil Vita Filme com uma proposta que que iria elevar o nível artístico do cinema brasileiro realizando uma obra de educação popular, exaltando a democracia, a liberdade e o patrimônio[381].

Alguns nomes de colaboradores também vão aparecendo, mas futuramente, certamente devido às constantes oscilações do projeto, não se concretizam. Luiz de Barros na cenografia, maestro J. Octaviano na parte musical, Michailowsky e Vera Grabinska, bailarinos responsáveis pelas coreografias[382]. Em agosto, o *Diário Carioca* informou que Carmen Santos solicitou ao Presidente da República a supervisão artística e histórica do Instituto Nacional de Cinema Educativo, procurando dar legitimidade científica e institucional ao seu projeto. O pedido foi atendido, ficando a supervisão a cargo de Roquette-Pinto, com colaboração de nomes como Affonso de Taunay, reconstituição de Paulo Barreto do Serviço de Patrimônio Artístico da União e direção de Humberto Mauro[383]. Mauro já tinha se desligado oficialmente da empresa um ano antes, mas Carmen parecia insistir que ele assumisse a direção, o que deixa as informações sobre o projeto um pouco confusas. A conversa entre os dois envolvia algum acordo com o projeto de *Argila*, mas Mauro insistia que ela dirigisse o filme e se oferecia como supervisor[384]. Certamente para ela, além da amizade, ele era o nome mais adequado para o projeto, tinham ideias parecidas, ele estava dentro do INCE, já estava trabalhando em outro filme histórico, *O descobrimento do Brasil*, ou seja, as relações entre a Brasil Vita e o Instituto eram bem próximas.

---

377 CINEMA. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 maio 1937, p. 4.
378 *Ibidem*.
379 PARA QUE o cinema eduque o povo. *A Batalha*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1937, p. 4.
380 A INCONFIDÊNCIA em filme. *Jornal do Brasil*, 28 ago. 1937, p. 5.
381 A Inconfidência Mineira e a sua significação. *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 10 set. 1937, p. 7.
382 INAUGURA-SE em junho o estúdio da Brasil Vita Filme. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 09 maio 1937, p. 11
383 A Inconfidência Mineira terá a supervisão do Instituto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1937, p. 7.
384 AS VEDETAS portuguesas do cinema brasileiro. *Cinéfilo*, Lisboa, 24/4/1937. Acervo Ana Pessoa.

Figura 70 - Humberto Mauro, um representante do INCE, Affonso de Taunay e Carmen Santos.



Fonte: Acervo Cinemateca MAM.

Carmen se movimentou em busca de respaldo do governo, além das chancelas institucionais, provavelmente também estava interessada que aprovassem seu projeto, principalmente por já estarem num regime de exceção, ela ser de origem portuguesa e ter tido que dar explicações à polícia anos antes. Ao que tudo indica o pequeno apoio que houve só foi no âmbito intelectual e político mesmo, conforme é possível aferir nos balanços da empresa que demonstram que o filme não recebeu nenhum apoio financeiro de fora. Conforme ela sempre declarou, o projeto foi mesmo uma iniciativa privada (Cabrera, 2020).

Carmen Santos procurava manter a criação em evidência enquanto não iniciava, de fato, a filmagem. A demora abria caminho para piadas e críticas, fazendo com que ela e Brasil Gerson defendessem a ideia na imprensa algumas vezes, mas entre os produtores ela não era a única. Outros projetos atrasados também eram reclamados como *Romance Proibid*o e *Alegria*, ambos projetos da Cinédia, evidenciando o período difícil ao qual passavam. A própria realização de *O descobrimento do Brasil* também sofria de atrasos (Schvarzman, 2004). Em 1938 é a primeira vez que encontramos uma nota sobre uma possível parceria entre a Brasil Vita Filme e a Cinédia para a realização do projeto *Argila*[385], produção feita em meio a *Inconfidência Mineira* e que trataremos mais à frente.

Em Cine-Rádio Jornal[386] de 1938, Carmen mostrava que o filme não estava parado, as pesquisas para a realização do filme continuavam, que a equipe havia visitado Ouro Preto

[385] CINEMA.*A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1938, p.5
[386] 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.

para levantar informações e realizar algumas filmagens de paisagens, enquanto também ocorriam alguns ajustes do argumento a seu pedido. A reportagem também acompanhou a confecção de figurinos e o trabalho de cenários, já adiantados, coordenados por Paulo Barreto. Ela explicava à imprensa que a produção de uma obra como *Inconfidência Mineira* precisava ser muito bem preparada, já que se tratava de um tipo de cinema que nunca havia sido feito no Brasil, demandando muitas pesquisas.

Apesar da saída de Humberto Mauro da Brasil Vita Filme e sua imersão nos projetos do INCE, ele seguia sendo anunciado como o diretor do projeto[387]. Outros veículos também anunciam Edgar Brasil na fotografia e o pintor Hugo Adami na indumentária[388]. Mais uma colaboração institucional é anunciada, do 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[389]. Também aparece o nome do cantor Alfredo Brandão, como um dos intérpretes[390] e a participação de Berenice Seabra, filha de Carmen, no papel de Maria Ifigênia, filha primogênita de Barbara Heliodora e Alvarenga Peixoto[391].

Figura 71 - Carmen Santos e a filha Berenice interpretando Bárbara Heliodora e Maria Ifigênia.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha/MIS RJ.

Outro nome anunciado, no início de 1939, é o do principal personagem do filme, Tiradentes, que seria vivido por Armando Louzada. Em fevereiro, a *Cinearte* divulgava fotos de Louzada realizando sua preparação, frequentando aulas de montaria[392]. Na reportagem, o

[387] Ibidem.
[388] CARMEN Santos e a Inconfidência Mineira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1938, p. 5, 13.
[389] Ibidem.
[390] *Carioca*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1938, p. 45.
[391] Recorte encontrado no acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 29 set. 1938
[392] CINEMA Brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1939, p. 9.

ator também revelava o trabalho do desenhista José Wasth Rodrigues e que o argumento, além de ser baseado nos "Autos da Devassa", também tinha como base as obras de José Lúcio dos Santos e do frei Raymundo de Penaforte, consultor dos conjurados à época. E que ainda colaboraram no argumento Luiz Edmundo, Taunay, Escragnolle Dória, José Mariano Filho[393], num esforço de realizar uma obra "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[394]".

Ainda em 1939, Carmen parece ter conseguido avançar bastante na produção do filme, além de ter finalizado as obras do estúdio, ao que tudo indica. Fala-se de um dos melhores estúdios do país, com ótimas instalações e aparelhos técnicos[395], com aquisição de equipamentos de laboratório e um parque de luz[396]. Segundo o *Jornal do Brasil*, Carmen havia comunicado o Presidente da República, via telegrama, a finalização das obras e o início das filmagens[397].

Os trabalhos de pré-produção pareciam seguir bem intensos neste mesmo ano, Carmen recebia muitas visitas, de intelectuais e jornalistas. As matérias testemunham e ilustram suas pesquisas, figurinos desenhados por Wasth Rodrigues em riqueza de detalhes, cenários construídos com as minúcias das ruas de Vila Rica, escadas, pontes, balcões, janelas e todos os registros em foto, filmes e desenhos das diversas visitas que realizaram nos lugares da Inconfidência em Minas Gerais, teste de maquiagem, sempre reforçando a busca pela veracidade da história. Edgar Brasil, fotógrafo, realiza testes de luz e fotografia. O meticuloso trabalho de pesquisa e reconstituição feito por Wasth Rodrigues também é muito elogiado em *Diário da Noite*, que testemunhou seu conhecimento, através da vista de seus croquis, com pesquisas que iam desde gente de pé no chão até os detalhes de soldados e oficiais[398]. Um outro nome importante que aparece é o de Watson Macedo, contratado da Brasil Vita Filme e responsável pela confecção de maquetes. Para a imprensa, Carmen também fala pela primeira vez da ideia de realizar um concurso para escolher um novo talento para interpretar Marília e

[393] O NOVO filme de Carmen Santos. *Carioca*, Rio de Janeiro, s/d 1939.
[394] Ibidem
[395] LYS, Edmundo. Nas montagens de Inconfidência Mineira. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1939, p. 9.
[396] Inconfidência Mineira ainda este ano. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1939. Acervo da Cinemateca do MAM.
[397] DIVERSAS Notícias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 maio 1939, p. 5
[398] WASTH Rodrigues. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 01 jun. 1939. Acervo da Cinemateca MAM.

também comenta que "tomaram parte mais de quarenta atores principais e mais de mil extras, passando-se cenas sobre sessenta e seis cenários diferentes[399]".

Figura 72 - Preparativos para *A Inconfidência Mineira*.



Fonte: *A Cena Muda*, 19 set. 1939, p. 27.

[399] LYS, Edmundo. Carmen Santos, pioneira do cinema brasileiro, victória expressiva da capacidade feminina. *O Globo*, Feminino, Rio de Janeiro, 09 jun. 1939, p. 1.

Figura 73 - Croquis feitos por Watsh Rodrigues.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

O tema Inconfidência Mineira seguia com bastante destaque naqueles anos, pois o tema foi trabalhado por algumas adaptações teatrais e óperas na cidade, responsáveis por resgatar a figura heróica e dar sentido à nossa história[400]. Carmen continuava presente na imprensa, defendendo o projeto e demonstrando seu conhecimento sobre o tema, como no texto escrito por ela na revista *O Cruzeiro*[401] e em uma entrevista para o caderno Feminino de *O Globo*, que abordou seu perfil exemplar de trabalhadora que queria mudar o curso do cinema nacional realizado uma produção com rigor e preparo[402]. A realização do filme histórico segue sendo questionada e Carmen colocada em dúvida por causa da demora. É neste ano que ela, ainda reticente, assume que iria dirigir o filme, inicialmente comandando algumas tomadas curtas dos cenários já prontos, enquanto pensava sobre convidar um diretor estrangeiro, alguém para renovar o quadro[403]. Nota-se uma produtora/diretora ainda insegura, sem muitas certezas dos caminhos que iria trilhar e com uma equipe muito enxuta para o tamanho da produção.

Nos primeiros meses de 1940, encontramos uma virada no projeto, pois é anunciada a troca do intérprete principal, a saída de Armando Louzada, substituído por Rodolfo Mayer. Tempos depois Louzada afirmaria que teria saído do projeto por não ter aceitado o acordo financeiro proposto e o tempo do projeto seria demasiado longo[404]. A substituição certamente atrasou mais as filmagens, pois Louzada já tinha feito testes, treinamentos e, inclusive

[400] CINEMA. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1939, p. 5
[401] SANTOS, Carmen. Tiradentes. *O Cruzeiro*, 22 abr. 1939, p. 37.
[402] LYS, Edmundo, 1939.
[403] Inconfidência Mineira ainda este ano, 1939.
[404] Recorte de jornal encontrado no acervo da Cinemateca do MAM com anotações a caneta, *Cine Jornal*, 27...1940.

gravado algumas cenas[405]. A entrada de Mayer no projeto é bem vista, pois era um ator de carreira sólida e que já havia interpretado Tiradentes em um espetáculo teatral de Viriato Corrêa[406]. Ainda em 1940, outros nomes do elenco aparecem, muitos com trajetória na rádio, como o próprio Mayer e também Antonio Laio[407], Roberto Lupo, Álvaro de Souza, Floriano Faissal, Bandeira de Mello[408], dentre outros. Com tantos anos de desenvolvimento, muitos nomes são anunciados, às vezes pequenas participações, sendo difícil consolidar uma ficha técnica completa[409], mas podemos afirmar que neste ano a maioria do elenco estava definida.

Figura 74 - Atores em cena.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

[405] A Inconfidência Mineira está sendo filmada. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 233, s/d 1940, p. 30-31
[406] CURI, Miguel. A vida de Rodolfo Mayer. *Carioca*, Rio de Janeiro, 16 out.1947, p. 30.
[407] VÁRIAS. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1940, p. 21
[408] PEÇANHA, Ivo. Inconfidência Mineira em filmagem! *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1940, p 18-19.
[409] No projeto filmografia da Cinemateca Brasileira estão no elenco: Rodolfo Mayer (Tiradentes), Carmen Santos (Bárbara Heliodora), Roberto Lupo (Dr. Domingos Vital Barbosa), Oswaldo Louzada (Alvarenga Peixoto), Paulo Porto (Pe. Inácio Nogueira), Augusto Raul Chaves (Silvério dos Reis), Bandeira de Melo (Luiz Vaz de Toledo Piza), Álvaro de Souza (Cap. Rezende Costa), Fialho de Almeida (Gregório Pires), Ataíde Ribeiro, Acácio Domingues (José Alvares Maciel), Manuel Monteiro, Ridel, Célia Maria, Frederico Rosa (Visconde de Barbacena), Leonardo Jorge (Tomás Antônio Gonzaga), Benjamin de Oliveira (Escravo de Tiradentes), Drummond Filho (Paula Freire de Andrade), Caetano Junior (Taverneiro), Silveira, J. (Homem do povo), Antonio Laio (Cel. Francisco Antunes Oliveira Lopes), Antônia Marzullo (D. Inácia), Floriano Faissal, Manoel Rocha (Vice Rei), Nelson Oliver, Pedro Dias (Padre Rolim), Luiza Barreto Leite, Anselmo Duarte, Mafra Filho (Locutor). Alguns outros nomes aparecem nas anotações de Carmen Santos do acervo Jurandyr Noronha e correspondem aos nomes deste levantamento.

O ano de 1940 foi bem proveitoso para a produção, ao que tudo indica, com boa parte do filme sendo realizado neste período, mas Carmen não tinha pressa, afirmava que estava fazendo tudo com calma[410] e, curiosamente, tinha ao seu lado, prestando algum tipo de assistência de direção, Humberto Mauro[411]. Em algumas reportagens, conseguimos capturar a descrição de imagens interessantes:

> 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[412].

Em uma reportagem realizada pela revista portuguesa *Animatógrafo*, o operador Aquilino Mendes, técnico português experiente, comentava a estrutura que havia encontrado em sua visita a Brasil Vita Filme:

> Esplêndido. Muitíssimo Bom. Bem construído, bem apetrechado, com bom material e iluminação...Máquinas de filmar, duas: uma Debrie 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[413].

A equipe seguia trabalhando nos complexos cenários e figurinos, voltando às cidades mineiras para captar mais imagens. Fotografias publicadas em *Carioca* mostram a riqueza de detalhes para uma produção cinematográfica brasileira na época e comprovam que os principais acontecimentos da história foram filmados neste ano. Carmen, que já havia assumido definitivamente a direção do filme[414], voltava-se à imprensa para defender o tempo de produção, a complexidade e os problemas enfrentados, como substituição de atores, busca pelo protagonista, problemas similares aos que aconteceram com a produção americana *E o vento levou* (*Gone With the Wind*, Victor Flaming, 1939), demonstrando que não era tão incomum problemas e atrasos ocorrerem.

---

[410] PEÇANHA, Ivo, 1940.
[411] AS CONSTRUÇÕES da Metro Goldwyn nos bairros e nos estados visando a morte dos nossos exibidores e produtores!!!, 1940.
[412] AS CONSTRUÇÕES da Metro Goldwyn nos bairros e nos estados visando a morte dos nossos exibidores e produtores!!!, 1940.
[413] IMPRESSÕES dum português sobre o cinema brasileiro. *Cinearte*, Rio de Janeiro, set. 1941, p. 36.
[414] A HORA do cinema nacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 09 abr. 1940, p. 22

Figura 75 - Os detalhes da produção.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha MIS/RJ.

Figura 76 - Os detalhes da produção.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha MIS/RJ.

Reportagens também detalham sobre as melodias compostas pelo maestro Francisco Braga apresentadas numa espécie de recital, onde foram apresentadas músicas do repertório, que passavam por uma "congada bem africana", um "minueto elegantíssimo", uma gavota, e também a criação feita em cima de cada personagem, apresentando-os ao público[415]. Braga, um compositor negro e com formação erudita, assumiu a trilha sonora do filme em 1940 e, além de sua expertise em hinário, trouxe elementos populares à obra.

Figura 77 - Cartaz do concurso.



Fonte: *A Noite*, 06 ago. 1940, p. 16.

As reportagens do ano de 1940 deram grande destaque ao trabalho realizado por Carmen Santos para a realização de um concurso público de âmbito nacional para escolher um novo rosto para interpretar Marília[416]. Foi uma ótima sacada publicitária para manter a produção em foco, pois o concurso teve um bom número de inscritas, diversas etapas, muitas delas verdadeiros eventos, com apresentações de shows como de Gilda de Abreu e Vicente Celestino[417]. Tudo foi organizado pela revista Vamos Ler, amplamente divulgado em diversos veículos da imprensa, irradiado na rádio[418], contando com a colaboração de alguns nomes no júri, como os escritores Rachel de Queiroz e Joracy Camargo, a atriz e diretora Esther Leão, o diretor da Divisão de Cinema e Teatro do Departamento de Imprensa e Propaganda, Israel Souto, dentre outros. Ao que tudo indica, uma das poucas cenas sobreviventes do filme[419],

[415] CALLÁO, R. J. Música de uma época. *Carioca*, Rio de Janeiro, 20 jul, 1940, p.30-31.
[416] *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 maio 1940, p. 5.
[417] FESTAS. *Beira Mar*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1940, p. 5.
[418] À PROCURA de Marília. *A Noite*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1940, p. 1.
[419] À PROCURA de Marília, 1940. Provavelmente se trata do curta-metragem *Um minueto para Mozart* (1941).

depositada no Coleção Jurandyr Noronha do MIS/RJ, foi a de um baile filmado em uma das provas realizadas pelas candidatas. Ao final, o concurso escolheu como vencedora a candidata Dilú Dourado, mas o propósito maior de Carmen foi de promover ainda mais o filme, porque Dilú aparentemente nunca gravou nenhuma cena para o filme como a personagem Marília (Cabrera, 2020).

Encerrando o ano, uma reportagem de *A Cena Muda*, publicada em outubro, relatou as grandes dificuldades enfrentadas por Carmen Santos para realizar o filme *Inconfidência Mineira* conforme sua ambição, ser um marco de excelência para o cinema nacional. Após investir tudo na construção e equipagem de um estúdio, a produção parou por falta de recursos. Carmen tentou obter empréstimos, inclusive hipotecando bens, mas teve seu pedido negado, mesmo após cumprir todas as exigências burocráticas. Ela defendeu que o sacrifício era justificável pela qualidade e importância do projeto e que seguiria com o trabalho sem perder o padrão de qualidade. Para o articulista era evidente que a arrecadação de bilheteria do filme dificilmente cobriria seus custos, mas ainda assim Carmen seguiria no projeto. A reportagem seguiu cobrando do governo um apoio mais concreto ao cinema nacional, como linhas de crédito específicas e prêmios de incentivo. O texto destacou o impacto que teria a paralisação da produção, afetando profissionais que dependiam dela: "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[420]".

Figura 78 - Renato Alencar visita as construções no estúdio da Brasil Vita Filmes.



Fonte: *A Cena Muda*, 21 jan. 1941, p. 5.

[420] ALENCAR, Renato. Loucuras Cinematográficas. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 08 out. 1940, p 28-30.

Figura 79 - O cenário e os figurinos de Inconfidência Mineira.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

O clima entre os realizadores e a imprensa continuava desanimador no início de uma nova década, com promessas de produções de grande metragem que não se concretizaram[421] e o mercado cada vez mais fechado ao produtor brasileiro. Houve também algumas cobranças de mais esforços do governo, mas sem nenhum retorno. Apesar de ter avançado com as filmagens, Carmen não concluiu o filme e foi a primeira vez que admitiu publicamente a dificuldade em conseguir administrar os recursos necessários para fazer sua super produção, logo após ter construído o estúdio. Ela afirmava que não iria desistir e a Brasil Vita Filme seguiu assim, meses paralisada, recebendo algumas visitas, cobranças de alguns e incentivos de outros para que voltassem a filmar o projeto.

Em meio a tentativa de reorganizar *Inconfidência Mineira*, o estúdio preparou *Argila*, dirigido por Humberto Mauro e protagonizado por Carmen Santos[422], filmado em 1940 e 1941. Carmen também abriu o estúdio para outros projetos, como *Céu azul* (Ruy Costa, 1941), da Sonofilmes, que havia acabado de sofrer um incêndio em seus estúdios. Outro fato marcante foi o falecimento do ator Álvaro de Souza[423], desequilibrando ainda mais a produção. Enquanto isso, segundo o colunista Edmundo Lys, Carmen retomava aos poucos

[421] CLOSE Up. *A Cena Mud***a**, Rio de Janeiro, 05 nov. 1940, p 23.
[422] NOTAS de Arte. *O Globo*, Rio de Janeiro, 08 abr. 1941, p. 4.
[423] FALECEU o ator Álvaro de Souza. ***A Noite***, Rio de Janeiro, 08 set. 1941, p. 10.

sua produção de *Inconfidência*, realizando cortes, refilmando algumas cenas, enfim, tentando retomar o fôlego anterior[424], mas ao que tudo indica, em 1941 quase nada aconteceu.

A paralisação da produção continuou em 1942. São poucas as notícias sobre a produção, mas uma reportagem de *A Cena Muda* fala sobre a participação dos sambistas Carmen Costa e Henricão no filme de Carmen Santos e é outra das poucas cenas sobreviventes, um festejo onde os artistas interpretam uma rainha e um rei da congada[425]. Trata-se de uma cena interessantíssima, que foi criticada na imprensa e que contrasta com a perspectiva histórica defendida por Carmen e Brasil Gerson nos primeiros anos da produção.

Carmen não tinha intenção em desistir de *Inconfidência Mineira*, enquanto *Argila,* já finalizado, procurava espaço para ser lançado nos cinemas. Anita Simis (2008) mostra que 1942 foi um ano difícil para todos, devido a 2ª Guerra Mundial e a dificuldade de importação de equipamentos e filme virgem. As expectativas não eram otimistas, mas em uma crônica para *Cinearte*, Adhemar Gonzaga defendia os obstinados trabalhadores do cinema no Brasil e pedia união da classe. Ele aproveitava para elogiar os esforços de Carmen que havia voltado à atividade e estava prestes a acabar o filme[426], mas com as notícias de 1943 verificaremos que isso não teve fôlego, a movimentação na empresa seguiu muito pequena.

De modo geral, vemos textos que reclamam sobre o marasmo da produção cinematográfica brasileira, pequenos comentários que continuam esperançosos pelo término de *Inconfidência Mineira*, relatos sobre os atrasos com que complementos chegam nas cidades do interior do país, etc. O cenário da produção brasileira é bem diferente do que se dava durante as duas primeiras produções da Brasil Vita Filme, mas é possível encontrar notícias sobre algumas filmagens realizadas por Carmen Santos, como a que relata a estafa da atriz Lídia Matos, após intenso trabalho em *Inconfidência Mineira*. Lídia parece ter sido, afinal, a escolhida para interpretar Marília. *A Cena Muda* de junho fala sobre as atividades do estúdio de Carmen, onde, além dos trabalhos em torno da *Inconfidência*, também se gravavam outros filmes, como *Barulho na Universidade* (Watson Macedo, 1943). A revista também atesta que Carmen seguia encontrando algumas condições de continuar a filme, mantendo a qualidade que tanto desejou:

> 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

[424] NOTAS de Arte, 1941.
[425] DA FAVELA para Hollywood. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 17 fev. 1942, p. 30
[426] GONZAGA, Adhemar. Filmarte. *A Cena Muda*, 22 set. 1942, p. 9

> 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.[427]

Figura 80 - Notícias sobre o filme em 1943.



Fonte: *A Cena Muda*, 22 jun. 1943, p. 20 e 21.

Tudo indica que, sempre que surgia uma oportunidade, Carmen retomava as filmagens das cenas restantes, fosse pela impossibilidade de registrar o que havia sido originalmente planejado ou pela necessidade de incluir sequências complementares para garantir a coerência na montagem. O planejamento para o filme, que antes já parecia bem frágil, sofreu interrupções constantes e só avançava nos intervalos em que as condições financeiras, a disponibilidade de atores, técnicos e outros fatores permitiam (Cabrera, 2020). O que resultou com que o filme tivesse muitas falhas e imprecisões, embora riquíssimo na reconstituição de cenários e figurinos, como se comprovou pelas reportagens nos jornais e revistas. Em uma reportagem, Carmen comentava que a produção não estava pronta, que

[427] Mais de um milhão de cruzeiros! *A Cena Muda***,** Rio de Janeiro, 22 jun. 1943, p. 21.

enfrentaram diversos problemas que "viriam, afinal a obrigar a própria mutilação do *screen play*[428]".

No ano seguinte, 1944, Carmen encarou mais um problema, talvez o maior deles. Em abril, Humberto Mauro comentava em entrevista os recém investimentos que Carmen estava fazendo em seu laboratório e avisava que *Inconfidência Mineira* já estava quase pronto e montado, faltando filmar apenas algumas cenas externas na cidade de Ouro Preto[429] e prometia o lançamento ainda para aquele ano. No entanto, em junho acontece um trágico incêndio em uma parte do estúdio da Brasil Vita Filme, tomando o galpão de carpintaria onde estavam os cenários e móveis de *Inconfidência Mineira*, dando um enorme prejuízo à produtora consumindo o rico mobiliário do filme[430]. Carmen se mostrou muito abalada e falava em encerrar sua carreira, pois não tinha forças para retomar os trabalhos e realizar outros projetos.

Figura 81 - Notícia sobre o incêndio.



Destruido pelo fogo
um estúdio de cinema

Arderam, na Tijuca, importantes instalações da Brasil Vita Film — Mais de oitocentos mil cruzeiros de prejuizo — Nada no seguro — Escapou, por milagre, o film "Inconfidência Mineira"

Fonte: *A Noite*, 19 jun. 1944, p. 2.

A paralisação provocada por falta de recursos que ocorreu no final de 1940 e o incêndio de 1944 embaralharam de vez a produção e aumentaram os problemas financeiros. Carmen precisou fazer concessões, modificações para tentar finalizar o filme. Após o incêndio ela sumiu da imprensa por um tempo, embora vez ou outra, havia alguma lembrança ou cobrança sobre a produção e a expectativa de estreia para breve, mas sem maiores detalhes. No início de 1946 é que reaparecem notícias sobre o lançamento para o 21 de abril daquele ano, dia de Tiradentes[431], e diversos textos voltam a exaltar a persistência da

[428] O PRÓXIMO lançamento de A Inconfidência Mineira. *Carioca*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1944, p. 48, 56-57.
[429] MAURO, Humberto. Figuras e gestos. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1944, p. 30.
[430] DESTRUÍDO pelo fogo um estúdio de cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1944, p. 2
[431] MARTINS DA FONSECA. Rodolfo Maier no papel de Tiradentes. *Carioca*, Rio de Janeiro, 02 fev. 1946, p. 38-.39, 62.

realizadora em realizar um trabalho que iria honrar o cinema nacional[432]. Ao que tudo indica, Carmen ficou um bom tempo trabalhando no filme, isolada, sem muitos auxiliares, procurando soluções para finalizar a obra, com indícios de que ela própria estava fazendo algumas partes técnicas do filme, como revelação e montagem, no laboratório de sua casa, uma novidade na carreira da atriz, produtora e diretora (Cabrera, 2020)[433]. Watson Macedo, que havia trabalhado por anos na Brasil Vita Filme, declarava em uma entrevista, que quando saiu da empresa de Carmen, em 1943, havia deixado o filme montado (Macedo, 1972). Outro indício desses acréscimos e possíveis modificações é que quem assina a fotografia do filme nos primeiros anos é Edgar Brasil, no entanto Ruy Santos, Hélio, Zequinha Mauro, Silvio Rabelo também trabalharam na cinematografia do filme, talvez gravando as cenas externas ou extras. Em crítica assinada por Jonald, ele também falou da divisão entre os fotógrafos, com Edgar Brasil responsável pelos interiores e José Mauro e Ruy Santos pelos exteriores[434]. Esses dados nos deixam com muitos questionamentos sobre esses conturbados últimos anos da realização.

Após novas expectativas de lançamento e uma nova leva de matérias sobre o filme, é anunciado o adiamento novamente, intrigando muitos jornalistas, pois se dizia que o filme estaria pronto. São poucos os vestígios que encontramos sobre esse adiamento, talvez estivesse tentando ajustar mais alguma coisa no filme, mas acreditamos que Carmen estava procurando espaço, parcerias, para realizar um bom lançamento, com um bom acordo de distribuição. Ela mesma teria dito que não iria permitir que fizessem com *Inconfidência Mineira* o que fizeram com *Argila*, que teve uma distribuição muito ruim, nos poeiras da cidade[435].

Iniciando 1947, o estúdio da Brasil Vita Filme era utilizado para algumas produções[436], enquanto Carmen realizava copiões do seu filme, finalmente pronto. Essa etapa também pode ter contribuído para o atraso, considerando que a importação de negativos ainda sofria reflexos da guerra (Simis, 2008). Na imprensa aparece mais uma data para o lançamento, no dia da Independência, 7 de setembro de 1947, nos 3 cinemas da Metro[437].

---

[432] MARTINS DA FONSECA. O cinema nacional e a "estrela" Carmen Santos. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1946. Acervo da Cinemateca MAM.
[433] Em reportagem, durante uma visita de repórteres às filmagens de *Inocência*, eles flagram Carmen trabalhando em Inconfidência em seu laboratório. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 maio, 1947, p. 5.
[434] JONALD. Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado à mão de 27 abr. 1948, com referência a *A Noite.*
[435] O próximo lançamento de A Inconfidência Mineira. *Carioca*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1944, p. 48, 56-57.
[436] CINEMAS. *A Noite*, 1947.
[437] *Ibidem*.

> 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 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[438].

Em uma reportagem de *O Cruzeiro*[439] Carmen Santos confirmava a parceria com a MGM para o lançamento de *Inconfidência Mineira* nos cinemas da Metro, e também estava em negociação para realizar sua distribuição com a empresa norte-americana. Através dos jornais, Carmen recebia um conselho. Ela deveria tomar cuidado com a empresa que "esfolava" o produtor nacional. O texto usava como exemplo o caso de *Banana da Terra* (Wallace Downey, 1939), que era para ter tido bom retorno financeiro, mas os lucros para a produção foram péssimos, pois o filme foi atrelado às produções norte-americanas de baixa qualidade e a arrecadação dividida igualmente. A reportagem demonstra bem como o cenário de disputa no mercado continuava muito ruim para o produto brasileiro, sem espaço para os filmes e sem nenhuma garantia ou proteção no que se refere aos acordos feitos com distribuidores e exibidores. Outros filmes nacionais ainda procuravam espaço na mesma época, como *O malandro e a grã-fina* (Luiz de Barros, 1947, Brasil Vita Filme) e *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947, Atlântida Cinematográfica), filmes prontos em 1947, mas que só passaram pelo circuito em 1948.

Enquanto os meses passavam, a imprensa seguia dividida sobre o lançamento, alguns esperançosos em finalmente ver a obra que mobilizou tantos nomes da arte brasileira e que seria exibido numa data tão importante para o Brasil[440] (Dia da Independência), outros descrentes que o resultado seria bom diante de tantos anos de produção, problemas, defasagem técnica, acreditando que seria uma colcha de retalhos[441]. Mas o que ocorreu foi um novo adiamento, inicialmente sem muitas explicações. O filme já estava com o certificado de censura, "educativo com louvor", e a imprensa não entendia os motivos para novo adiamento[442], já que muitos exibidores reclamavam da falta de filmes para cumprir a

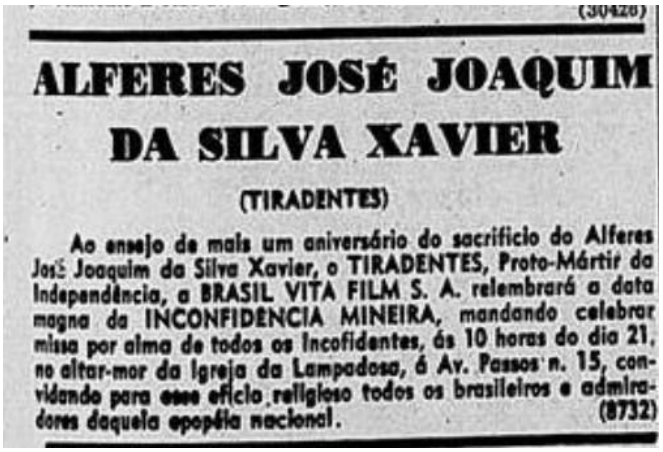
---

[438] *Ibidem*.
[439] O ENGODO. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25 out. 1947, p. 27-28.
[440] FERNANDES, L. Afinal, a Inconfidência. Acervo da Cinemateca do MAM, datado a mão em 22 jul. 1947.
[441] Um filme eternamente em produção. Acervo Cinemateca do MAM datado a mão em 18 jul. 1947, com referência a Notícias – SP.
[442] FERNANDES, L. Onde está a "Inconfidência"? 1947.

obrigatoriedade de exibição de longas nacionais[443] e este era tão aguardado que não deveria ter dificuldade de encontrar seu espaço.

Somente em abril de 1948 o filme vai realmente estrear no circuito do Plaza do Rio de Janeiro. Novamente a imprensa se agita com a notícia, com textos críticos e zombeteiros, outros entusiasmados: "demonstra que o nosso público sente perfeitamente que vão conhecer a obra prima do cinema brasileiro, um celuloide que vem abrir novos horizontes[444]" 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[445]". Carmen realizou toda uma preparação para esse tão aguardado momento, organizando sessões de pré-estreia para a Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos e uma Missa pelo sufrágio da alma do protomártir da Independência na Igreja de Nossa Senhora da Lampadosa, a mesma em que Joaquim José da Silva Xavier teria feito sua última oração antes da execução por enforcamento[446].

Figura 82 - Celebração de missa.



ALFERES JOSÉ JOAQUIM
DA SILVA XAVIER
(TIRADENTES)

Ao ensejo de mais um aniversário do sacrifício do Alferes José Joaquim da Silva Xavier, o TIRADENTES, Proto-Mártir da Independência, a BRASIL VITA FILM S. A. relembrará a data magna da INCONFIDÊNCIA MINEIRA, mandando celebrar missa por alma de todos os Incofidentes, ás 10 horas do dia 21, no altar-mor da Igreja da Lampadosa, á Av. Passos n. 15, convidando para esse ofício religioso todos os brasileiros e admiradores daquela epopéia nacional. (8732)

Fonte: *Correio da manhã*, 21 abr. 1948, p. 7.

Meses após o agito com o lançamento do filme ocorrido em abril de 1948, a imprensa começou a noticiar denúncias sobre a formação de um trust cinematográfico no Brasil e é a partir dessas matérias que vamos entender os motivos que provocaram os sucessivos

[443] Nesse momento já vigorava no Brasil o Decreto 20.493 de 24 de janeiro de 1946 obrigando os cinemas lançadores a exibirem três filmes nacionais de longa-metragem de ficção por ano (Melo, 2011).
[444] FINALMENTE, amanhã, Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem referências.
[445] Vai ser estreado hoje o Filme "Inconfidência Mineira". Recorte do acervo da Cinemateca do MAM sem referências
[446] O CINEMA. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1948, p. 6.

adiamentos para o lançamento do filme nos últimos anos, desde o final de 1946, quando Carmen dava indícios que estava procurando um caminho para realizar um bom lançamento para sua obra. Nessa época, Carmen havia dito que estava fazendo um acordo para distribuição e lançamento do filme com a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), que no Rio de Janeiro possuía três salas ótimas de cinema, em bairros estratégicos (Centro, Copacabana e Tijuca), um dos circuitos mais disputados. A desistência da companhia norte-americana em lançar o filme histórico de Carmen Santos foi noticiada sem explicações, mas segundo Carmen, houve interferência nas negociações por parte do exibidor Severiano Ribeiro, que era dono do maior circuito de salas no Rio de Janeiro, além de dominar o ramo da exibição em muitos Estados, especialmente no norte e nordeste. À imprensa, Carmen relatava que tinha sido procurada por intermediários de Severiano Ribeiro que lhe propuseram acordo de distribuição e exibição do longa, mostrando à ela a quantidade de salas, o poder de publicidade e a estimativa de renda que ela poderia ter se fechasse acordo. Mas Carmen, além de não querer voltar a palavra dada a Metro, considerou as porcentagens oferecidas abusivas. Tempos depois, ficou sabendo do rompimento das negociações por parte da Metro e considerou ter sofrido um boicote, já que a empresa norte-americana dependia do circuito de cinemas do empresário para escoar sua produção.

Naqueles meses de maio e junho de 1948, diversas reportagens acompanharam as denúncias que acusavam Severiano Ribeiro de formação de *trust*, 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. Diversos empresários, produtores, distribuidores, exibidores, representantes do governo relataram os fatos a diversos veículos e prestaram depoimento na Comissão Central de Preços, dentre eles a produtora Carmen Santos. Os empresários, pai e filho, já dominavam boa parte da cadeia exibidora nacional, programando cerca de 400 salas de 2000 no país como um todo, além de 60 salas na capital do país (Melo, 2018). Tal poder atraía as distribuidoras norte-americanas, que estabeleciam com eles excelentes acordos e também uma forte dependência. Os empresários agiam por dentro das associações de classe, procurando enfraquecer a mobilização das empresas menores incorporando-as aos seus domínios.

Além disso, eles haviam conseguido praticamente monopolizar o ramo da distribuição, adquirindo cotas da Distribuidora de Filmes Brasileiros (inicialmente atrelada a A.C.P.B.) e adquirindo o controle acionário de diversas outras distribuidoras, como a Distribuidora Nacional. Com isso, passou a defender as legislações de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, pois perceberam um potencial grande de arrecadação. Em 1947

fundaram a UCB, União Cinematográfica Brasileira, contando com a expertise das outras empresas que já haviam neutralizado e consolidando ainda mais a sua força no ramo da distribuição, importação e exportação de filmes, deixando o setor sem opção. Todos os filmes precisavam passar por alguma empresa de Severiano Ribeiro.

Os empresários também adquiriram ações da Atlântida Cinematográfica, que na época tinha um esquema de produção com ótimo retorno financeiro, entrando de vez para o ramo da produção com filmes de ficção. O grupo já produzia cinejornais e complementos e os amarravam em seus acordos de distribuição, favorecendo suas produções em inúmeras salas. Aliás, também empurravam, em seus acordos, o uso 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). "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).

Figura 83 - Notícia sobre a possível sabotagem contra o filme de Carmen Santos.



ABSORVENTE E IMPLACAVEL O TRUST BRASILEIRO DE CINEMAS

História de uma ofensiva ou a sabotagem organizada contra o filme "Inconfidencia"

Reportagem de Roberto Julio

(Primeira de uma série)

Quando o sr. Domingos Segreto denunciou o sr. Luiz Severiano Ribeiro à Comissão Central de Preços, como organizador de um absorvente "trust" cinematográfico, a maioria do publico ficou surpreendida com as informações então divulgadas sobre o poderio economico e a ação monopolista do conhecido homem de negocios. Esse acontecimento, no entanto, não constituiu surpresa para as pessoas que estão direta ou indiretamente ligadas aos diferentes setores da cinematografia nacional. Ha muito elas vêm superando a sua interferencia envolvente.

Dista-nos outro dia o sr. Antonio Carvalhal, presidente da comissão de inquerito constituida para apurar a denuncia do sr. Domingos Segreto, que se ele e seus companheiros chegarem a um resultado positivo sobre a existencia do "trust", irão indicar ao presidente da C. C. P. as medidas tendentes a frustra-lo. Sem que isso signifique ignorar a honestidade e competencia da comissão, permitimo-nos duvidar da eficacia dessas providencias, caso venham a ser apontadas. O sr. Luiz Severiano Ribeiro é um homem de negocios experimentado e sagaz. Ele não permitirá que mais duras de medidas constantes de uma portaria da C. C. P., desbarate o seu prospero monopolio.

O CASO DA "INCONFIDENCIA MINEIRA"

Antes de nos adiantarmos no estudo da poderosa organização exibidora, distribuidora e produtora do sr. Severiano Ribeiro, vamos apresentar casos concretos que provam a existencia 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, sabe pela metade. O noticiario dos jornais tem sido esparso, não permitindo, desse modo, uma visão conjunta da questão. Por outro lado, os depoimentos prestados na C. C. P., até hoje estão sendo cerrados do maior sigilo. Por isso procuramos as pessoas que podiam nos fornecer as mais amplas informações, algumas das quais já se manifestaram sobre o assunto, mas de maneira superficial.

A nossa primeira entrevista foi com Carmen Santos, que, espontaneamente, prontificou-se a nos contar em detalhes a história da "Inconfidencia Mineira", fita de sua produção, que muito foi prejudicada pelo "truste".

Carmen Santos é uma das "pioneiras" da nossa cinematografia. Ela começou quando nos faltava tudo, experiencia, material, tecnicos e publico. Desde moça vem dedicando toda a sua inteligencia e capacidade realizadora a esse empreendimento dificil e ingiorio.

Gostariamos de ter gravado em um disco as suas palavras. Ela fala com encantadora loquacidade. A sua narrativa é viva, calorosa e impressiva.

Quando fala ao Carmen Santos se dispõe a exibir a "Inconfidencia Mineira", — uma das mais honestas produções aqui realizadas e cuja filmagem fôra paralisada oito anos atrás — pretendeu fazer o lançamento nos cinemas "Metro", que, pela qualidade dos seus aparelhos de projeção e de som, poderiam proporcionar ao seu filme uma melhor apresentação

Estabeleceram-se os primeiros entendimentos e as consequentes "demarches". O gerente da "Metro" no Brasil, após assistir a "Inconfidencia", em sessão especial, gostou do filme e concordou em exibi-lo. O ajuste ficou aplalvrado: a Brasil Vita Filmes deveria enviar à direção da Metro nos Estados Unidos uma carta-proposta. Mera formalidade, afirmaram. A carta foi enviada.

Nesse interim, dois "amigos de Carmen" — na realidade emissários dissimulados do sr. Severiano Ribeiro — vão a sua casa visitá-la. A conversa, naturalmente, recaiu sobre a "Inconfidencia".

MANOBRA DE "AMIGOS"

Como estivesse entre amigos, a artista falou com a franqueza que lhe é característica, da sua intenção de lançar a fita nos cinemas "Metro". Interessava-se em que sua obra aparecesse aos olhos do publico com a melhor apresentação tecnica possivel. E revelou já ter iniciado o encaminhamento da transação.

A essa altura, os dois "amigos" entraram, então, com suas manobras táticas, tentando persuadir a conhecida produtora a entregar o filme ao sr. Severiano Ribeiro.

"Carmen, achamos que você não vai fazer bom negocio. A "Inconfidencia" poderia ser lançada em grande estilo no "circuito" do Severiano. Outro dia, ocasionalmente, em conversa conosco, êle se mostrou interessado em exibir a sua fita. Afirmou que ela seria apresentada em nove cinemas do mesmo dia e utilizaria uma ampla publicidade para que ficasse em cartaz durante duas semanas. E' uma grande "chance" para você, não acha?"

SEVERIANO FICARIA COM A PARTE DE LEAO

A estrela de "Favela dos meus amores", percebeu logo o alcance daquela tentadora insinuação. Lembrou que já havia se comprometido com a "Metro" e não queria faltar à palavra empenhada. Habilmente, como quem deseja o bem alheio e está dando bons conselhos desinteressadamente, os dois "amigos" insistiram. Em uma semana a fita poderia render somente aqui no Rio cêrca de um milhão e duzentos

Concl. da 1.ª pág. da 2.ª secção

Carmen Santos, uma das "pioneiras" do cinema brasileiro. Ela nos contou em detalhes como o "trust" prejudicou a "Inconfidência Mineira"

Uma cena do filme "Inconfidência Mineira", uma realisação honesta e de boa qualidade, exaltando a figura de Tiradentes, encarnado por Rodolfo Mayer.

Fonte: *O Jornal*, 09 jul. 1948, p. 9.

As denúncias daqueles meses subsequentes ao lançamento de *Inconfidência Mineira* expuseram como acontecia o jogo de interesses no mercado cinematográfico brasileiro, dominado inquestionavelmente pelo produto norte americano, com uma legislação cinematográfica frágil e insuficiente, sem fiscalização, um grupo empresarial forte que engolia os pequenos empresários e estabelecia fortes acordos com as empresas estrangeiras.

Tudo isso impedindo o desenvolvimento e a consolidação de um mercado diverso e a industrialização do cinema brasileiro que tanto se pregava.

Inconfidência Mineira comercialmente era interessante, pois teve um forte trabalho publicitário ao longo dos anos, havia muita curiosidade em torno dele. Como explica Simis (2008), tinha potencial para ser um "cabeça-de-lote", dentro do esquema de comercialização praticado na época, em que a distribuidora, junto de um título principal, empurrava outros filmes na venda e não dividia a arrecadação de acordo com o título e sim, de maneira igualitária. Filmes que performavam mal acabavam tendo retorno financeiro por fazerem parte deste tipo de acordo, com um cabeça-de-lote forte. Com esse tipo de acordo muitos filmes nacionais foram prejudicados e Carmen queria evitar isso, além de garantir salas de qualidade para lançar sua obra. A produtora talvez reconhecia que seu filme precisava de um circuito de salas mais voltado ao público de classe média e alta, letrado, que se interessava por um drama histórico de valores nacionalistas. Tudo isso foi colocado em seu caminho e contextualiza os sucessivos adiamentos após o filme finalizado em 1946 (Cabrera, 2020).

Carmen acabou fechando acordo com o circuito de Vital Ramos de Castro, no Rio de Janeiro. Milton Rodrigues, em contrato com a Brasil Vita Filme, ficou encarregado de negociar o filme em São Paulo, fechando acordo com o circuito Serrador, e em Belo Horizonte um circuito menor, com três cinemas, além de acordos menores que fizeram o filme chegar em outras cidades, conforme veremos (Cabrera, 2020). Após os primeiros acordos estabelecidos, Severiano segurou o lançamento de *Asas do Brasil* (Moacyr Fenelon, 1947, Atlântica Cinematográfica) para fazê-lo junto de *Inconfidência*, prejudicando a distribuidora com um filme nacional concorrente, voltado para um público similar.

4.1.1 Circulação e recepção de *Inconfidência Mineira*

Entre o anúncio do projeto e os primeiros preparativos para iniciar a produção até o dia em que o público finalmente pode ver o filme se passaram 12 anos. Após muitos impasses, *Inconfidência Mineira* estreou no Rio de Janeiro no circuito Vital Ramos de Castro, com nove salas de cinema: Plaza, Parisiense, Astoria, Olinda, Ritz, Star, República, Primor e Mascote, com horários às 14h, 16h, 18h 20h, 22h[447]. O circuito era encabeçado pelo Cine Plaza, sala localizada no Passeio Público, carro chefe da empresa, inaugurada em 1936, e que endossou o empresário como um dos maiores exibidores da cidade, tendo o Plaza com uma

[447] *Jornal do Comercio*. 15 abr. 1948, p. 20. O filme tinha aproximadamente 95 min.

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, fazendo concorrência com o poderoso Severiano Ribeiro (Assaf, 1996). As demais salas estavam localizadas no centro, Avenida Rio Branco (Parisiense), região da Central do Brasil (Primor) e região da Lapa (República), Méier (Mascote), Copacabana (Ritz), Tijuca (Olinda), Ipanema (Astoria) e Botafogo (Star), com uma boa ocupação do filme em bairros importantes da cidade, na zona sul e zona norte, além da região central.

Apesar das dificuldades e do boicote que sofreu, e sem uma distribuidora à frente, Carmen conseguiu fazer um bom lançamento, com as melhores salas de Vital Ramos de Castro, três de suas principais, Plaza, Parisiense e Olinda, na época a maior sala da cidade. As salas mais populares do circuito ficaram de fora do lançamento, evidenciando o público ao qual se destinava o filme.

Figura 84 - Lançamento do filme.



Fonte: *Jornal dos Sports*, 22 abr. 1948, p. 2.

Interessante notar que 12 anos após o lançamento de *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*, *Inconfidência Mineira* teve um tipo de ocupação em salas de cinema bem distinto, além de um cenário de disputas no mercado bem diferente. Os dois filmes musicais estrearam em uma única sala lançadora, na Cinelândia, o Alhambra de Serrador. Em seguida, ficaram semanas circulando em diversas salas pela cidade, em diferentes bairros e, no caso de *Favela dos meus amores*, essa circulação foi bem longa, durando anos. *Inconfidência*

conseguiu um circuito bom, mas não teve uma boa recepção de público, ficando apenas uma semana em cartaz no circuito, sendo posteriormente exibido em alguns cinemas mais populares, no centro, Tijuca, Madureira, Bento Ribeiro e no centro da cidade de Niterói ao longo dos meses de maio, junho e julho (Cabrera, 2020). A curiosidade provocada por tanta publicidade e os anos de espera não tiveram forças em relação aos inúmeros problemas técnicos do filme comentados pela crítica e menos ainda para vencer a disputa por espaço nas salas de cinema. A diferença de anos entre os lançamentos dos filmes evidencia como se modificou a dinâmica do mercado de exibição no país.

Asas do Brasil (Moacyr Fenelon, 1947) foi o filme que Carmen apontou como usado por Severiano Ribeiro para atrapalhar a circulação de *Inconfidência Mineira*. Produzido pela Atlântida Cinematográfica do Brasil, já sob o domínio de Severiano Ribeiro Júnior e distribuído pela União Cinematográfica Brasileira, do mesmo proprietário, narrava o dia-a-dia dos pilotos da Força Aérea Brasileira, num drama ufanista. Estreou no mesmo dia 22 de abril, nas salas Palácio (Centro), São Luiz (Catete), Rian (Copacabana), Carioca (Tijuca), América (Tijuca), Pirajá (Ipanema), Monte Castelo (Cascadura), 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 em diversas salas da cidade do Rio de Janeiro, centro, zona sul e zona norte, alcançando bairros mais distantes. 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 (Cabrera, 2020). O filme também foi exibido em São Paulo, mas sem um lançamento concomitante, na mesma data do Rio, conseguindo uma circulação bem mais longa e diversa.

Anita Simis (2008) mostra como o surgimento das organizações de classe, muito presentes no ramo da exibição, e as novas legislações cinematográficas foram consolidando um cenário diferente, formando circuitos maiores e fortalecendo alguns grupos comandados por grandes empresários. O lançamento de filmes em circuitos, as negociações em lotes, o estabelecimento de grandes empresas exibidoras, a prática de acordos fixos, tabelamento dos preços dos cinemas, dentre outros fatores, foram criando um cenário cada vez mais complicado para o produto nacional. Era muito difícil conseguir espaço e mais difícil ainda se manter em cartaz. A obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais também acabou por favorecer essa maneira de lançar o filme em um grande número de salas, cumprindo a lei, ao invés de explorar um tipo de comercialização mais longa, que diversificasse mais as salas, os públicos e o tempo do filme em cartaz (Simis, 2008).

Soma-se a isso outras questões como a qualidade das salas, já que a expansão realizada por muitos empresários tinha como prática a compra de cinemas de pequenos empresários e uma reforma rápida, sem preocupação com atualizações técnicas da sala, oferecendo ao público muitos cinemas ruins (Simis, 2008). Algumas salas de Vital Ramos de Castro eram criticadas por isso, como podemos ver no comentário de *O Mundo*[448], que afirmava que o lançamento de *Inconfidência Mineira* estava sendo prejudicado "nos pardieiros do Sr. Capitão Vital Ramos de Castro", com som muito ruim que dificultavam o entendimento dos diálogos.

Outra diferença notável foi a circulação do título em outras cidades. *Inconfidência Mineira* estreou no mesmo dia 22 de abril também em São Paulo e Belo Horizonte, mais uma mudança em relação aos dois primeiros filmes da empresa, 12 anos antes, cuja trajetória se alongou por terem tido uma distribuição cidade a cidade, aos poucos, diversas capitais foram recebendo os títulos ao longo dos meses. Mais uma modificação em relação ao funcionamento do mercado exibidor brasileiro, com um filme nacional estreando concomitantemente nas três principais capitais do sudeste, algo raro naquele tempo. Isso também demonstra o trabalho de Carmen, sem uma distribuidora à frente, negociando caso a caso, procurando espaços de qualidade para seu filme.

Em São Paulo, Carmen fechou acordo no circuito Serrador com 4 salas na região central, com cinco horários. A sala lançadora foi a Ipiranga, luxuosa sala do arquiteto Rino Levi, localizada na Av. Ipiranga; e mais três salas de "segunda linha", Esmeralda, em Santa Cecília; Majestic, na Rua Augusta, próximo a Av. Paulista; e Paratodos, no Largo de Santa Ifigênia. O filme ficou em cartaz apenas uma semana e não encontramos registro de mais exibições na cidade.

Em Belo Horizonte, o lançamento parece ter sido pequeno, apenas três salas de propriedade da Cinemas e Teatros Minas Gerais S/A: Cine Guarani, localizado na Rua da Bahia, uma região nobre e central da cidade; Odeon, no bairro Floresta e Leão XIII, rua Guarani, todos dentro da avenida do Contorno. Também foi encontrado registro de exibição de *Inconfidência Mineira* na cidade de Uberlândia no mês de novembro. Havia uma grande expectativa para o filme em Minas Gerais, mas os dados encontrados demonstram uma recepção fria, sem nenhum tipo de comemoração, representação oficial ou matérias jornalísticas mais entusiasmadas. O pequeno espaço para um filme essencialmente mineiro, cuja ideia inicial despertou diversas moções de apoio por parte de entidades, universitários e

[448] Recorte encontrado na coleção Pedro Lima da Cinemateca Brasileira datado de 23 de abril de 1948.

representantes do governo do Estado, e onde Carmen fez inúmeras visitas para realizar pesquisas de documentos e imagens, surpreendeu. Um bom exemplo prático do poder de Severiano Ribeiro na região, considerando que a empresa realmente tenha agido para boicotar a Brasil Vita Filme. Por outro lado, devemos considerar que a Hemeroteca da Biblioteca Nacional tem um acervo muito enxuto de jornais mineiros em 1948, o que limitou bastante o alcance desta pesquisa.

Inconfidência Mineira ainda foi exibido em Recife, cidade bem receptiva aos filmes nacionais, alguns dias após o lançamento nas capitais sudestinas, a partir de 26 de abril. Ademais encontramos registros de exibições em Curitiba no mês de maio e Florianópolis no mês de setembro. Carmen procurou fazer o lançamento do seu filme com as melhores condições que aquele contexto do ano de 1948 lhe permitia, tendo encarado o boicote de Severiano Ribeiro, além da desconfiança em relação a demora pelo lançamento. A maioria das salas exibidoras, segundo pesquisas realizadas anteriormente (Cabrera, 2020), tinham como foco um público de classe média alta, com localização em áreas mais centrais e bairros mais nobres. O filme teve uma programação boa na primeira semana, com destaque para ótimos cinemas nas duas principais capitais do país, mas com um tempo bem curto, impedindo que a obra tivesse mais oportunidades com seu público, muito diferente da cadeia longa dos musicais *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*. Além disso, Carmen tinha algumas ideias de reaproveitamento do filme, exibições em espaços alternativos, adaptação da obra para série, exibição em salas de aula, mas ao que tudo indica isso nunca saiu do papel (Cabrera, 2020).

Apesar de não termos acesso a números de bilheteria ou arrecadação, podemos dizer que o filme não teve bom público e a crítica ficou dividida entre exaltar a iniciativa patriótica de Carmen e condenar o filme por seus diversos problemas técnicos, conforme veremos. Ao nos debruçarmos sobre os textos críticos encontrados, poderemos perceber que o filme não passou despercebido, foi bastante comentado. Através delas também vamos acessar mais algumas informações sobre o filme, impossível de ser assistido nos dias de hoje. A ideia é fazer algumas ponderações sobre as intenções iniciais do projeto e os resultados obtidos, procurando entendê-lo dentro de um contexto mais geral da empresa Brasil Vita Filme e sua produtora, Carmen Santos.

Adolfo Cruz começava seu texto elogiando os esforços de Carmen Santos em apresentar um filme apreciável e patriótico, com cenas fiéis à trama, mas que apresentava muitos saltos. Também elogiava alguns intérpretes, destacando Rodolfo Mayer, em uma

interpretação impecável[449]. Em *Jornal do Brasil*, Mário Nunes seguia uma lógica parecida, elogiando as interpretações, que o elenco estava à vontade em seus papéis, as caracterizações e o rigor artístico dos ambientes, destacando a fidelidade da reconstituição histórica. Por outro lado, apontava que a demora e os contratempos enfrentados pela produção se fizeram notados pois prejudicaram a unidade do filme, que carecia de "insegurança do fio emocional", mas o autor recomendava que o público fosse fazer justiça ao filme nas salas de cinema[450]. Nilo Braga, em *O Mundo* também endossou o coro daqueles que elogiavam a atuação de Rodolfo Mayer e também de Carmen Santos, além de reafirmar a qualidade e o luxo das reconstituições de figurino e cenário. Também elogiou a qualidade da fotografia, embora afirmasse que ela estivesse sendo prejudicada pela má qualidade técnica das salas de cinema, assim como o som[451].

Nota-se que a maioria dos textos tem opiniões bem parecidas, destacando os mesmos defeitos e as mesmas qualidades. Luiz Giovannini também criticou a falta de unidade nas cenas, ausência de ritmo e a desconexão narrativa e de montagem. Para o autor, Carmen Santos não soube realizar um planejamento (decupagem) e não soube dirigir, lhe faltou conhecimento técnico e bom gosto, acrescentando que o filme parecia um amontoado de retratos, com muitos primeiros planos, e que Carmen Santos interpretava ela mesma, enquanto Rodolfo Mayer estava mediano. Apesar disso, para ele o filme tinha um aspecto positivo pois pela primeira vez no cinema nacional se realizava um argumento sério, apesar de ter caído nas mãos erradas[452]. Hugo Barcelos ia de encontro com ideias parecidas, alegando que *Inconfidência Mineira* tinha ritmo irregular, enredo razoável, com muitas falhas de ordem técnica, fotografia comum e interpretações boas. O interessante de seu texto é ir de encontro com as intenções divulgadas por Brasil Gerson no início do projeto, pois considerou um enredo amplo, que trabalhou a temática do amor, da lealdade, ideias universais de liberdade, não se limitando a contar apenas a trama da conjuração.

Já Fred Lee de *O Globo*[453], num texto bem completo, criticou a abordagem do argumento afirmando que o filme focou em uma crônica sobre a vida de Tiradentes e deixou de lado a história do movimento em si. Também não explorou outros assuntos que poderiam dar mais cor ao filme, como a história de Bárbara Heliodora e o romance de Gonzaga e

---

[449] CRUZ. Adolfo. Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 21 abr. 1948, *Notícia Rio.*
[450] NUNES, Mário. Inconfidência Mineira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1948, p. 3.
[451] Recorte encontrado na coleção Pedro Lima da Cinemateca Brasileira datado de 23 de abril de 1948.
[452] GIOVANNINI, Luiz. Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 23 abr. 1948, *J. Notícias (SP).*
[453] FRED LEE. Inconfidência Mineira. *O Globo,* Rio de Janeiro, 24 abr. 1948, p. 4.

Marília. Ainda assim Lee também endossou a coragem de Carmen em levar para o cinema um assunto sério, cercada de ótimos colaboradores, com um intenso trabalho de pesquisa e reconstituição, apesar de ter enfrentado um processo lento e difícil em um ambiente desorganizado. Para ele, Carmen foi feliz em muitos pontos, com uma linguagem mais romântica do que realista, bem como na escolha do fotógrafo Edgar Brasil, que realizou um ótimo trabalho explorando ângulos, planos e efeitos, além de destacar o trabalho do elenco, principalmente Rodolfo Mayer:

> 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 impressivo nos detalhes e no conjunto[454].

Figura 85 - Benjamin Oliveira interpretando Antônio, o escravo de Tiradentes, em Inconfidência Mineira.



Fonte: Acervo MIS/RJ.

Uma crítica sem autoria publicada em *A Manhã*[455] também destacou o trabalho de atuação de Rodolfo Mayer e ponderou o trabalho de fotografia e de som, que apresentou momentos muito bons, outros ruins, muitos problemas de laboratório, mas destacou a escolha das músicas bem realizada. Nesse texto, o autor revelou a falta de ambientação na narrativa, de apresentação dos personagens, alegando que muitos apareciam soltos o que fazia com que

[454] *Ibidem*.
[455] Inconfidência Mineira. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1948, p. 5.

cenas bem realizadas não causassem a emoção pretendida pois o roteiro não aprofundou as relações. Usa como exemplo o diálogo entre Tiradentes e o escravo interpretado por Benjamin Oliveira - uma das cenas que sobreviveram parcialmente no acervo Jurandyr Noronha - onde ocorria um diálogo rico, mas que não causou emoção por ter aparecido muito abruptamente. O autor explicava ainda que esse tipo de problema de ambientação e montagem melhorava na segunda metade do filme quando a história caminhava para rumos mais precisos. O texto de Jonald[456] também considera que na segunda metade o filme melhorava e a trama era melhor desenvolvida, a partir do início do levante. Na primeira parte era um amontoado de quadros isolados, de roteiro frágil, com fatos históricos confusos. Para ele, Carmen foi infeliz pois não seguiu um roteiro bem planejado, faltou orientação histórica, com muitas passagens abruptas. O crítico também apontou falhas no som, com narrador mal escolhido, fotografia sem unidade, realizada por diferentes técnicos (Edgar Brasil, Ruy Santos e José Mauro) e péssimo serviço de copiagem. Apesar dos problemas, ainda assim considerou a obra razoável, principalmente em sua segunda parte, e também pela dignidade em transpor para a tela um assunto tão difícil.

No levantamento de críticas realizadas há também aquelas que não veem nenhuma qualidade no filme, como a publicada no *Jornal do Comércio* que reclamou da qualidade dos dois lançamentos, *Inconfidência Mineira* e *Asas do Brasil*, afirmando que eram filmes desqualificados, defeituosos, que não provocaram melhoria no nível artístico dos filmes brasileiros, pois lhe faltaram inteligência, sensibilidade[457]. O autor entendia que realizar um drama histórico no Brasil era uma tarefa difícil e somente altos investimentos e esforço individual não justificam a complacência da crítica. O filme tinha problemas no scenário (roteiro), na direção, na continuidade, na fotografia, na montagem e considerava a obra de Carmen Santos um fracasso[458]. Outro texto mais duro foi o assinado por Avelino Aguiar que afirmou ter assistido mais uma obra falha, cheia de desigualdade técnica, mal realizada pelo "primitivismo e a incompetência dos responsáveis pela execução", acusando Carmen de ser precipitada, sem discernimento e experiência para realizar esse tipo de filme nas condições do cinema no Brasil[459]. Para alguns o público brasileiro ainda não estava preparado para receber filmes de pretensão maior, de alto critério, pois o público preferia o filme leve,

---

[456] JONALD. Inconfidência Mineira, 1948.
[457] 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).
[458] *Ibidem*.
[459] AGUIAR, Avelino. Inconfidência Mineira. Recorte encontrado no Acervo da Cinemateca do MAM, sem anotação do nome do periódico e data.

despretensioso, comédias e musicais, recebendo as obras históricas, de alto valor, de maneira fria[460].

Pedro Lima, jornalista próximo de Carmen, escreveu dois textos em jornais diferentes. Em *Diário da Noite*[461] atacou bastante Carmen Santos afirmando que o filme foi uma "realização acima de suas forças", culpando a realizadora pelo argumento incompreensível do filme. Ele isentava o autor do argumento, Brasil Gerson, alegando que Carmen não respeitou a história e, além disso, não foi ele que teria feito a decupagem das cenas, portanto o escritor não tinha culpa do fracasso do filme. Lima parecia ter acompanhado as diversas etapas da produção e se recordava de versões anteriores dos argumentos que, segundo ele, eram muito mais cinematográficas, com destaque para a versão da história feita por Mário Peixoto. Para ele, Carmen transformou uma ótima ideia em um desastre artístico e financeiro e que ela deveria aceitar suas limitações e deixar que os projetos fossem realizados por quem entendia de cinema, que ela deveria permanecer apenas como atriz. Ele também comentou os problemas na montagem, nos cortes feitos sem revisão, mas finalizou incitando os leitores a assistirem o filme pelo esforço de Carmen Santos em cooperar com a indústria cinematográfica do país.

Em *O Jornal*[462], o tom de Pedro Lima é mais ameno. Ele considerava o valor histórico da película, reconhecendo a luta da produtora, mas voltava a acusá-la de não respeitar o argumento de Brasil Gerson. Lima também reclamava da falta de ambientação para algumas cenas, problema já colocado por outros autores, com uma aglomeração de quadros sem sentido, atuações teatralizadas, problemas de fotografia com algumas cenas muito escuras e som ruim, comprometendo o entendimento com a falta de sincronização. Ele também comentava sobre a interpretação de Carmen Santos como Bárbara Heliodora, pois as cenas em que ela aparecia, roubava toda a atenção, sendo representada como uma estrela, deitada em redes e divãs, com luxuoso guarda-roupa. Em uma das cenas exibiu o "mais caro vestido de todo o cinema nacional[463]". Exibiu também muitas joias, como na cena do confisco de bens de Alvarenga, outro trecho sobrevivente da coleção Jurandyr Noronha possível de ser consultado no MIS Rio de Janeiro.

---

[460] INCONFIDÊNCIA e Asas. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 29 abr. 1948.
[461] LIMA, Pedro. Inconfidência Mineira. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1948, p. 16. P
[462] LIMA, Pedro. Inconfidência Mineira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1948, p. 7.
[463] *Ibidem*.

Figura 86 - Carmen Santos em *Inconfidência Mineira*.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Outros textos notados trazem a carga racista e higienista que ainda envolvia o cinema, principalmente entre aqueles que defendiam um certo tipo de moralização e regulação da arte cinematográfica. Costa Cotrim também revelava sua decepção com o filme, um trabalho deficiente, mal coordenado, cheio de falhas, que modificou muito a história de Brasil Gerson com cenas desnecessárias, citando a cena após o baile em que "um bando de negros passa dançando e cantando pela rua escura, aumentando o barulho da melodia negra num incessante e despropositado". Tal cena está no roteiro de Brasil Gerson e falaremos dela mais à frente. Pedro Lima também ataca essa cena, considerando o festejo de negros uma cena apenas para mostrar o contraste social e "para mostrar que em filme brasileiro não pode faltar carnaval[464]". Em outro texto, Lima narra o início do filme, que também é realizado por um personagem negro, um Preto Velho que explica a um garoto a vida do Alferes Xavier e, a partir daí, surge o Tiradentes brincando com um menino negro e se oferecendo para tratar os dentes de uma escrava[465]. A existência dessa abordagem inicial foi criticada por Lima por faltar ambientação para convencer o público, também foi criticada por Fred Lee em O Globo,

[464] *Ibidem.*
[465] *Ibidem.*

que achou a inserção desnecessária e pela revista Carioca, afirmando que a cena não agradou[466].

Foram muitos os jornais e críticos que se dedicaram a comentar o histórico filme de Carmen Santos. *O Dia*, de Curitiba, considera a obra uma luz, algo de arte em meio a tantas obras com referências às rádios, morros e favelas, mesmo tendo apresentado uma obra de difícil entendimento para aqueles que não conhecem a História do Brasil, perdendo o caráter educativo da obra[467]. Já alguns jornais de Minas relatam uma boa repercussão de público, com sessões lotadas e uma plateia comovida[468], afirmando que Carmen fez um filme de valor, que não decepcionou, apesar das dificuldades, se mostrando melhor diretora do que atriz[469]. *Cine Repórter* também endossa a batalha travada pela realizadora ao conseguir trazer para o palpável o seu sonho, com toda dignidade, apesar das imperfeições da obra[470]. A revista *Carioca* elogiou algumas atuações, além de Rodolfo Mayer, Augusto Raul Chaves, Frederico Rosa, Benjamin de Oliveira e Carmen Santos, destacando cenas bem realizadas e resolvidas em que eles estão presentes. Também destacou o valor da reconstituição dos ambientes do Brasil colonial.

A partir dos apontamentos trazidos pelos textos críticos sobre *Inconfidência Mineira*, algumas coisas se tornam evidentes, como o debate estético narrativo presente no período, claramente presente na produção da Brasil Vita Filme. De um lado, estavam os defensores de um "cinema sério", artisticamente superior, com narrativa densa, estética naturalista e valores morais, educativo e patrióticos, inspirado no modelo hollywoodiano, amplamente influenciado pelo modelo do *studio system.* De outro, produtores que apostavam que a solução para a industrialização estava nos filmes populares, como comédias musicais, que tinham retorno de bilheteria, aceitação do público, forte conexão com os sucessos da rádio, conteúdo leve. Carmen já havia passado pelo segundo caminho com seus filmes musicais, mas estava convencida que deveria realizar um outro tipo de cinema, seguindo o padrão das grandes produções de Hollywood e o ideal nacionalista fortemente presente naqueles anos 1930 e 40. Se o filme teve muitos problemas, suas intenções patrióticas e de busca por realizar um filme capaz de avançar a cinematografia brasileira foram amplamente elogiadas no meio cinematográfico e intelectual.

---

[466] Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 17 maio 1948, *Carioca*.
[467] A Inconfidência Mineira. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 30 maio 1948, *O Dia* (Curitiba – Paraná).
[468] O QUE se passa em Minas. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 08 maio 1948, *Diário de Minas*
[469] ESTREIAS. Recorte do acervo da Cinemateca do MAM datado a mão de 24 abr. 1948, *Diário* (BH)
[470] PAOLO ANTONIO. Cinemice. *Cine Repórter*, São Paulo, 09 maio 1948, p. 8.

Com tantos projetos em mente em 1936, Carmen procurou organizar sua empresa para a realização de uma produção em série, que atendesse às diferentes demandas de filmes, as comédias musicais, feitas com algum rigor e controle maior do que havia no mercado, complementos, cinejornais e os filmes sérios, dramas históricos, com personagens marcantes, esteticamente bem trabalhados. Quando optou por iniciar pela reconstituição da Inconfidência Mineira, certamente não imaginava as dificuldades que enfrentaria, principalmente por já estar enfrentando os gastos e os problemas com a obra do estúdio. Provavelmente não fez um planejamento financeiro e de produção, gastando muito dinheiro e tempo em pesquisas, posteriormente não abrindo mão da grandiosidade, da qualidade dos cenários, figurinos e indumentárias, do tamanho do elenco, do recorte da história que optou por filmar. Os números eram surpreendentes para uma produção da época, segundo uma reportagem de *A Cena Muda*, que afirmava que o ator Rodolfo Mayer havia contracenado com 80 personagens de primeiro plano, sem contar os diversos extras, e o valor do filme se aproximava de um milhão de cruzeiros, sem ter recorrido a nenhum dinheiro público[471].

Em todas as suas produções Carmen também dependia dos repasses de Antonio Seabra, o financiador de seus projetos, já que a saúde de sua empresa esteve comprometida a partir de 1938, aproximadamente. Trata-se de um assunto do qual não temos muitas informações, mas que está diretamente atrelada ao andamento do projeto de *Inconfidência* e seus problemas financeiros. Os atrasos e as dificuldades foram deixando-a sozinha para finalizar a obra, já bastante comprometida. A própria Carmen declarou:

> Você sabe, em parte, o motivo da demora. A filmagem, propriamente, terminou em 1941. Mas daí para cá a adversidade tem feito tudo contra mim e essa película. Os técnicos todos me abandonaram, tendo que eu mesma dirigir os trabalhos de laboratório. Veio após o incêndio da Brasil Vita Filme, atrasando ainda mais a conclusão. O fogo estragou várias cenas, consumiu outras e eu, sozinha novamente, tive que revisar todo o celuloide, emendar, copiar[472].

O filme ficou marcado ao longo da história do cinema pelo insucesso nas bilheterias, pelos problemas técnicos e falta de direção de Carmen Santos, enquanto muitos desconheceram ou ignoraram os detalhes de sua trajetória. A falta de planejamento, ou mesmo um planejamento inadequado, não bastam para explicar em profundidade os bastidores dessa produção nem o contexto enfrentado pelos cineastas no Brasil daquela época, com um mercado muito restrito para a circulação de um filme nacional que procurava

---

[471] PITHAN E SILVA, N. Carmen Santos e a Inconfidência Mineira. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 06 jun. 1944, p. 23-24.
[472] O CINEMA brasileiro é uma verdadeira mina. *Diretrizes*, 11 set. 1946. Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira

seu espaço. Na impossibilidade de assistirmos ao filme, o levantamento das etapas de produção e das críticas nos ajudaram a criar um panorama do que foi essa produção e se somam a análise da documentação em torno do roteiro do filme, que revelam mais elementos dessa obra, juntamente com trechos fílmicos, fotografias, e demais materiais secundários.

4.1.2 Vestígios de um filme: as imagens incompletas de *Inconfidência Mineira*

Diferente dos dois primeiros filmes da empresa, a documentação sobre *Inconfidência Mineira* é mais ampla e diversa, sobretudo, devido ao trabalho de "garimpo" feito por Jurandyr Noronha, que conseguiu recuperar alguns documentos em papéis, entre eles o roteiro escrito por Brasil Gerson, anotações de Carmen Santos, outros textos que apoiaram a construção da narrativa, muitas fotografias e alguns trechos fílmicos. O pesquisador reuniu algumas dessas imagens em dois curtas-metragens, *Carmen Santos* (Jurandyr Noronha, 1969) e *Inconfidência Mineira: sua produção* (Jurandyr Noronha, 1971), e há algumas cenas em movimento inéditas, além de muitas fotografias, depositadas no MIS/RJ.

Na impossibilidade de darmos conta de toda essa documentação[473], decidimos olhar para o argumento/roteiro e buscar nele elementos que nos deem mais informações acerca da produção realizada na Brasil Vita Filme, cruzando suas informações com outras já colhidas na imprensa e nos arquivos (fotos e vídeos), avançando a investigação iniciada na dissertação (Cabrera, 2020). Mobilizaremos informações adicionais para entender o impacto de *Inconfidência Mineira* para a empresa e de que modo a produção dialogou com as questões de seu tempo.

Como vimos, o roteiro do filme, ou argumento[474], como era denominado à época, foi escrito por Brasil Gerson a convite de Carmen Santos, conforme divulgado ainda em 1936. O autor certamente iniciou o trabalho ainda neste período, tendo assinado um recibo de pagamento com a Brasil Vita Filme naquele ano e já tendo realizado outro trabalho para empresa, o argumento denominado *Caminhantes*, em 1935. Brasil Gerson era o nome artístico adotado por Brasil Gerson Wander Heyden Görresen, jornalista, dramaturgo, escritor e historiador brasileiro nascido em Santa Catarina. Mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a contribuir com diversos jornais, escrevendo textos sobre a luta antifascista no Brasil. Também

[473] A documentação é extensa e bastante confusa. Além do roteiro de Brasil Gerson, há uma espécie de escaleta de sequências e diversos textos, a maioria parecem ser pesquisas sobre personagens. Alguns documentos parecem faltar páginas. Nelas há também anotações feitas a mão e muitas vezes inelegíveis. Soma-se a isso a enorme quantidade de fotografias, a grande maioria sem identificação.
[474] A documentação encontra-se depositada no acervo Jurandyr Noronha do MIS/RJ.

escrevia críticas para o cinema, peças para nomes importantes da cultura, como Jaime Costa, e fez parte da Liga de Defesa da Cultura, grupo criado junto de outros artistas e escritores ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Foi um ativo participante da Aliança Nacional Libertadora e, em 1939, acabou tendo que se exilar na Argentina e no Uruguai, permanecendo lá até 1942 (Sampaio, 2023), justamente no período em que Carmen captava e finalizava *Inconfidência Mineira*.

As informações levantadas na imprensa permitem afirmar que Gerson trabalhou nesse argumento até 1938, já que em 1939 precisou se exilar do país, o que nos coloca a dúvida se ele, de fato, teria tido tempo de finalizar seu trabalho, após os pedidos de alterações feitos por Carmen Santos ao longo dos primeiros anos de produção. Cartas pessoais de Brasil Gerson enviadas a Carlos Drummond de Andrade[475], então chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, mostram que tendo entregue os argumentos de *Inconfidência Mineira* e *Argila*[476], Brasil Gerson logo se exilou e encontrou dificuldades para contatar Carmen Santos e Humberto Mauro, escrevendo para o amigo Drummond para conseguir cópias de seus trabalhos. A distância do criador original do argumento certamente contribuiu para que o roteiro do filme fosse modificado por Carmen e Humberto Mauro ao longo dos anos de produção, conforme as necessidades surgiam - como vimos, houve inúmeras dificuldades.

Diante dessas informações, nossa hipótese é a de que o argumento de Brasil Gerson foi utilizado como guia principal para as filmagens, mas que sofreu diversas intervenções coordenadas pela dona da empresa. Nossa hipótese é que tais mudanças tenham ocorrido mais por necessidades técnicas, adaptações durante a filmagem e não motivada por algum incômodo de Carmen com a abordagem, pois ela sempre demonstrou estar satisfeita com o andamento do trabalho de Gerson:

> A "Inconfidência" seria, assim, um filme educativo, capaz de exercer uma forte influência sobre a própria mentalidade política do país. O argumento que eu queria: uma novidade do Brasil Gerson me escreveu é o gênero, uma página diferente de história, que contém tudo a um tempo, desde a poesia, o romance, o folclore, a revivescência do passado, até a crítica política e a exaltação do heroísmo dos que se batem pelas causas belas.[477]

Carmen Santos e Brasil Gerson, afetados pelas ideias do cinema educativo, afirmavam que fariam um filme de caráter histórico, apoiados em documentos e pesquisa, uma síntese verídica da Inconfidência Mineira. Cada um a seu modo, ambos acabaram se

[475] Tivemos acesso às cartas através dos documentos levantados por Ana Pessoa.
[476] Na documentação da Brasil Vita Filme, Brasil Gerson assinou um recibo pelo pagamento de diálogos escritos para o filme *Argila*, em 1940. No entanto, o argumento foi todo creditado a Humberto Mauro.
[477] Uma grande realização cinematográfica. *Diário Português*, 17 jul. 1938. Acervo Ana Pessoa.

tornando referência, com Gerson publicando livros sobre o tema e Carmen sendo procurada devido ao minucioso trabalho de reconstituição de cenário e figurinos. Para ter ainda mais credibilidade, ela buscou apoio institucional e solicitou a supervisão do governo, que veio através da colaboração do INCE e do Ministério da Guerra. Era comum, ao falarem do projeto nos primeiros anos, usarem termos bastante duros e assertivos, como obra verdadeira, filme científico, etc., bastante influenciados pelo positivismo e pela ideia de dar uma função útil ao cinema. O caráter científico da obra remete à produção do curta-metragem *Os Inconfidentes* (Humberto Mauro, 1936), produzido pelo INCE, no qual apresenta imagens de caráter documental, a chegada dos restos mortais dos Inconfidentes no Brasil, seguida da história de Tiradentes, tratado com um herói nacional, realizada por uma sequência de quadros, documentos e peças. Morettin (2013) compreende neste filme uma vontade de monumentalização da obra fílmica, tratada como objeto histórico em si.

Por outro lado, as primeiras ideias de *Inconfidência Mineira* iam por um caminho diferente ao do filme que o INCE produziu. Defendiam que o longa-metragem iria reconstituir a História baseado em documentos históricos (e não utilizando os documentos históricos em si), afirmando que não seria uma fantasia, uma romantização, mas buscaria mostrar as múltiplas facetas da trama para que o público chegasse às suas próprias conclusões e definisse seus heróis. Tinha o objetivo de ser um instrumento de educação, que chegasse onde o ensino formal não conseguia, despertando no público o interesse pela História do seu país e pelos valores democráticos e patrióticos. A proposta do autor não era tratar o episódio como algo vergonhoso, uma trama golpista fracassada, um episódio trágico e sanguinário da nossa trajetória ou uma mera biografia de personagens. Queria mostrar, através da trama, o nascimento de uma ideia, de uma revolução democrática-burguesa, que pretendia libertar e mudar os rumos econômicos do país, transformando-o numa potência. Assim, o filme adotaria uma perspectiva de mostrar a revolução de fora para dentro, da insatisfação nas ruas e das angústias de seus personagens principais, até a revolução tomar corpo. Gerson afirmava que seu grande desafio era transpor um fato histórico, com alguns episódios pouco cinematografáveis, para o cinema[478].

Anos após a realização do filme, Gerson publicou três livros sobre a Inconfidência Mineira: *História Popular de Tiradentes* (s/d), *Tiradentes - Herói Popular* (1946) e *Pequena história da Inconfidência* (1959). As obras têm abordagens bem parecidas sobre a história que ele tanto pesquisou, mas talvez fossem livros destinados a públicos distintos, já que

[478] Jefferson, personagem da Inconfidência Mineira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 30 maio 1947, p. 7.

possuem diferenças em seus tamanhos, linguagens e detalhes da história, além de terem sido publicados em momentos diferentes da trajetória do próprio autor, conforme ele mesmo explica nos prefácios. Por exemplo, no livro de 1959, ele dizia que pretendia corrigir uma deformação dos outros livros, o da exaltação dos seus líderes revolucionários do passado.

Nos três, a estrutura da história é muito parecida com a do roteiro, com a descrição da maioria dos fatos do levante, o contato com as ideias, a formação do grupo, os planos, a descoberta, as prisões, o julgamento e a execução. Em todos eles há uma espécie de preparação do leitor, que se esforça em contextualizar o Brasil Colônia, o regime de exploração em Minas Gerais e as condições que vivia a população. O mais antigo, *História Popular de Tiradentes,* segundo seu prefácio, foi realizado na mesma época do roteiro, em 1936, e nele o autor diz que tem a intenção de escrever numa linguagem simples, popular, que permitisse compreender o significado do movimento de Vila Rica. O livro era um trabalho que se somaria ao caráter educativo da produção da Brasil Vita Filme, uma proposta de popularização da História. O objetivo do autor era de situar as ideias dos inconfidentes "no mundo político ideológico do seu tempo" (Gerson, s/d, p. 4), mais do que detalhar o drama em si, indo de encontro com a proposta do argumento de contar a "biografia de uma ideia" (Gerson, s/d, p. 4) e ser um instrumento de educação.

Ao consultarmos o ambicioso roteiro escrito por Brasil Gerson verificamos que, de fato, a estrutura se apoia muito no que o autor e Carmen Santos divulgaram na imprensa nos primeiros anos, além de se relacionar com os livros publicados posteriormente. Trata-se de um argumento denso e detalhado. A versão que se encontra no MIS Rio de Janeiro possui um documento anexo, denominado roteiro, uma espécie de escaleta com 107 sequências. O material faz uma ambientação da vida da população mineira durante o período colonial, indo para a discussão da ideia e suas influências, ainda na Universidade de Montpellier, na França, passando pelo início do movimento no Brasil, detalhando cada participante e suas articulações, até a descoberta do movimento pelo Vice Rei, chegando ao julgamento e a condenação. Segue-se uma linearidade narrativa cronológica, apresentando os principais pontos registrados nos documentos históricos. Mas veremos que, apesar de estar muito conectado com a História em si, o roteiro é estruturado a partir da linguagem cinematográfica hollywoodiana, e nos permite vislumbrar ações, sentimentos, intenções dos personagens, conflitos, tensão e romance. Claro que isso permitiu uma abertura à criação, não exatamente presa à verdade historiográfica e a documentos oficiais como muitos discutiam e defendiam.

Analisando a organização do roteiro, compreendemos bem o que os textos da crítica nos revelavam sobre a primeira parte do filme, que diziam ter cenas confusas, com muitos

saltos desconexos, sem uma ambientação ou preparação para que o público as pudesse entender ou criar alguma relação com elas. Lendo o argumento, nota-se que são cenas bem curtas e rápidas, que procuram mostrar a injusta rotina de personagens nas ruas das cidades coloniais. Nas próprias explicações de Gerson lemos: "Sucessão de quadros rápidos que pintem o estado d´alma dos brasileiros naquele momento em Minas"[479]. Talvez causassem confusão no público, ainda mais se considerarmos o que a imprensa dizia, que o filme tinha problemas de montagem e continuidade. Como essas cenas de apresentação não tinham exatamente uma linearidade narrativa e talvez não fossem parte de uma história já conhecida do público, a compreensão tornava-se mais difícil.

Avaliamos que Gerson conseguiu organizar melhor o texto fílmico, com cenas mais explicativas, no momento em que as ideias sobre o movimento separatista começaram a chegar para alguns personagens em Vila Rica e os diálogos foram se tornando mais didáticos, com cenas maiores, que explicam as razões daqueles homens para organizar a revolução. Retomando o que a crítica falou sobre um segundo momento do filme, melhor realizado, o argumento dessa segunda metade estava mais adequado à linguagem cinematográfica daqueles anos. Ao consultarmos o roteiro parece fazer bastante sentido as opiniões de boa parte dos jornalistas à época de seu lançamento.

Esse olhar para o argumento, em diálogo com alguns textos de recepção do filme no momento de sua exibição pelo país, nos dá muitos indícios sobre o quão o trabalho de Gerson foi seguido por Carmen nos principais anos de sua produção. Outros elementos que complementam a consulta ao roteiro e as críticas jornalísticas são as fotografias publicadas em revistas e jornais, além das fotos disponibilizadas no acervo do MIS Rio de Janeiro. A parte do filme onde os fatos são mais conhecidos pela história, com o início, o meio e o fim do levante, foram reconstituídas em cenários e certamente gravadas por Carmen Santos em 1940, quando a maior parte foi realizada. As fotos mostram que provavelmente a organização das cenas foi mesmo realizada respeitando a estrutura do roteiro, principalmente no segundo momento da trama. Nas fotos abaixo, publicadas na revista *Carioca*, conseguimos identificar algumas cenas correspondentes ao argumento, como reuniões entre os inconfidentes, o encontro e a participação dos padres, Bárbara Heliodora com o marido Alvarenga Peixoto, o tribunal, as prisões, o diálogo entre Tiradentes e seu escravo, a doença da filha Maria Efigênia, dentre outras.

---

[479] A Inconfidência Mineira. Argumento Cinematográfico. Por Brasil Gerson, p 2. Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

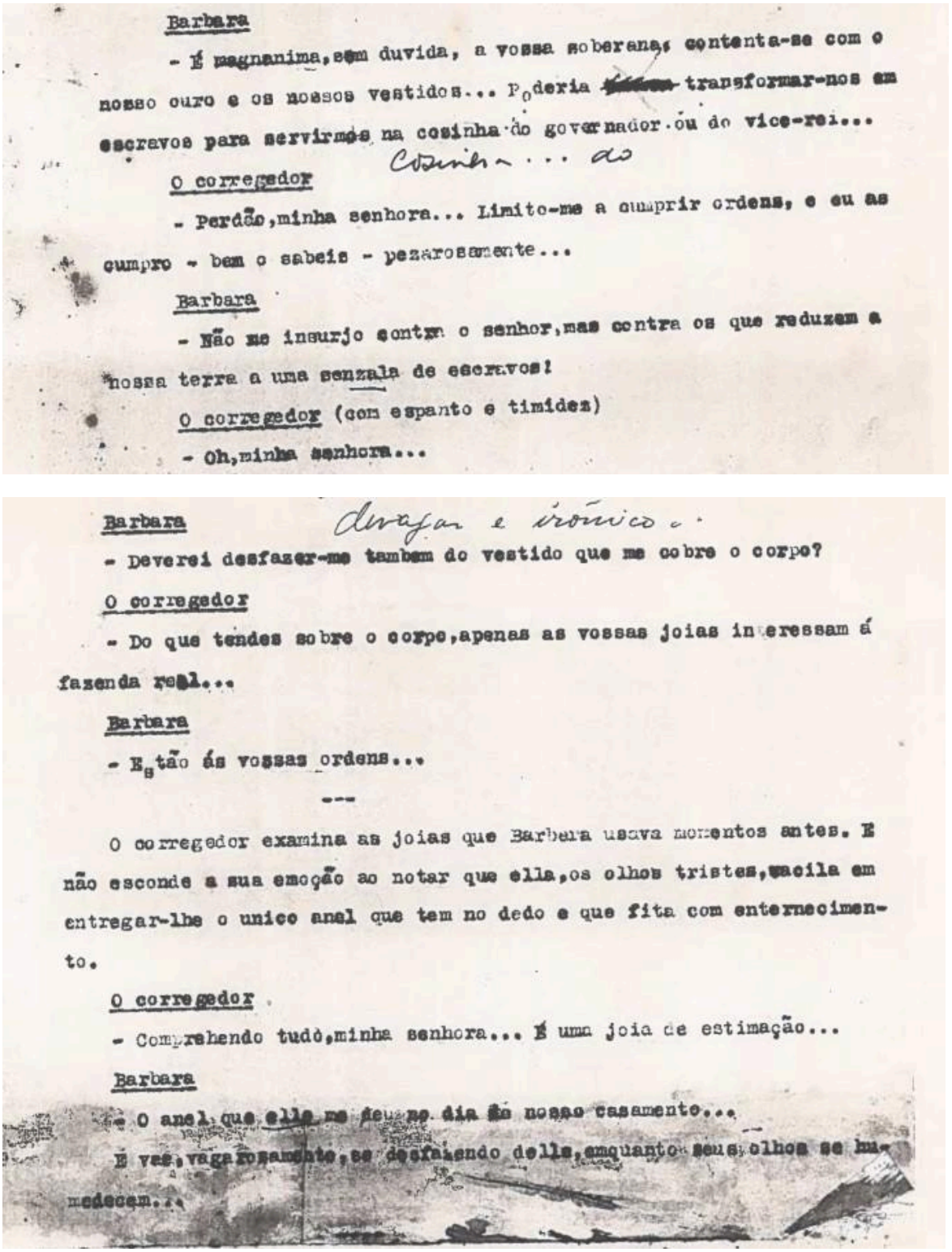
Figura 87 - Cenas de *Inconfidência Mineira*.



Fonte: *Carioca*, 20 abr. 1940, p. 18 e 19.

Podemos apontar outros elementos que também sinalizam que Carmen iniciou a produção seguindo boa parte do que estava planejado no roteiro. Ao lermos o texto de Brasil Gerson, comparando com alguns dos trechos fílmicos encontrados por Jurandyr Noronha, observamos cenas como: o festejo da congada, com uma sequência em que janelas se abrem e os brancos olham admirados o cortejo; a festa com baile na casa do tenente coronel Francisco de Paula Freire Andrade; um diálogo de Bárbara Heliodora com José Álvares Maciel; o diálogo sobre fuga entre Tiradentes e seu escravo Antônio; segmentos curtos de Tiradentes sendo interrogado pelos juízes; Bárbara Heliodora entregando os bens da família para funcionários a mando da rainha. São trechos de imagens bem curtos, e que não sabemos se foram utilizados na montagem final. Mas que correspondem ao roteiro, que seguem à risca os diálogos da versão do roteiro de Brasil Gerson, depositada no MIS Rio de Janeiro.

Figura 88 - Trecho do roteiro em que Bárbara Heliodora entrega os pertences da família e suas joias ao corregedor a mando da Rainha.



Barbara

- É magnanima, sem duvida, a vossa soberana; contenta-se com o nosso ouro e os nossos vestidos... Poderia ~~[illegible]~~ transformar-nos em escravos para servirmos na cosinha do governador ou do vice-rei...

Cozinha ... do

O corregedor

- Perdão, minha senhora... Limito-me a cumprir ordens, e eu as cumpro - bem o sabeis - pezarosamente...

Barbara

- Não me insurjo contra o senhor, mas contra os que reduzem a nossa terra a uma senzala de escravos!

O corregedor (com espanto e timidez)

- Oh, minha senhora...

Barbara

- Deverei desfazer-me tambem do vestido que me cobre o corpo?

irônico e irônico.

O corregedor

- Do que tendes sobre o corpo, apenas as vossas joias interessam á fazenda real...

Barbara

- Estão ás vossas ordens...

O corregedor examina as joias que Barbara usava momentos antes. E não esconde a sua emoção ao notar que ella, os olhos tristes, vacila em entregar-lhe o unico anel que tem no dedo e que fita com enternecimento.

O corregedor

- Comprehendo tudo, minha senhora... É uma joia de estimação...

Barbara

- O anel que ella me deu no dia do nosso casamento...

E vae, vagarosamente, se desfazendo delle, emquanto seus olhos se humedecem...

Fonte: Acervo Jurandyr Noronha - MIS/RJ.

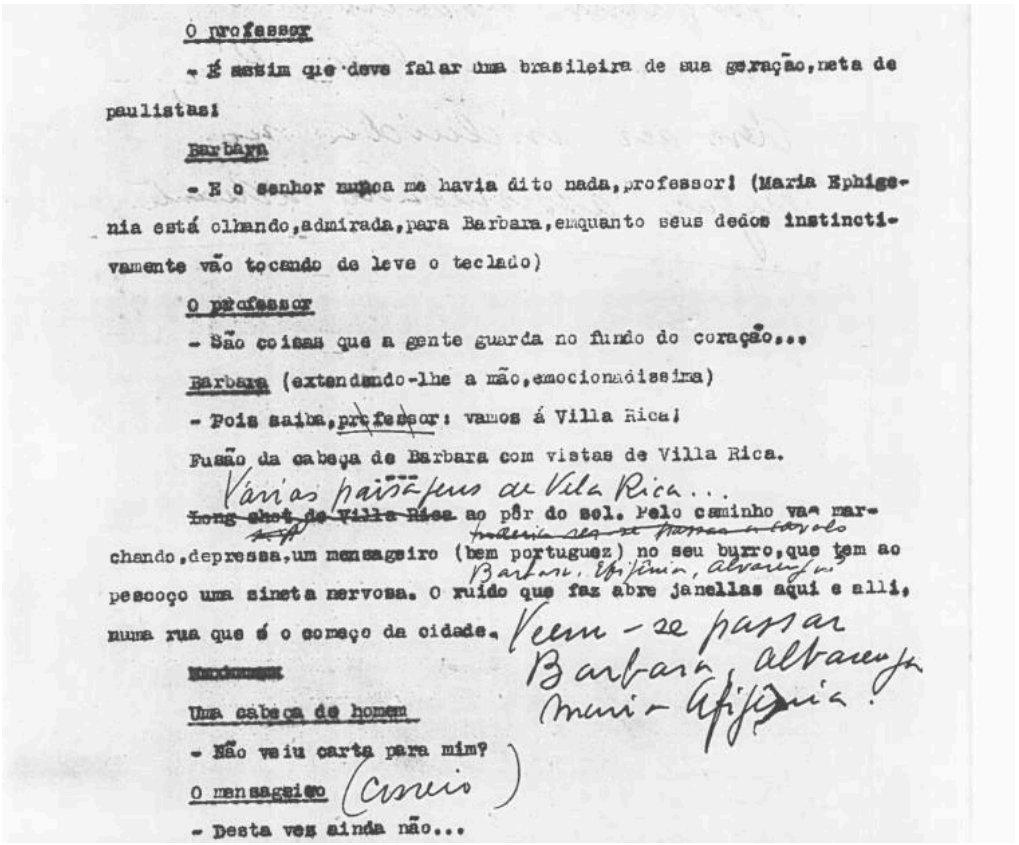
Figura 89 - Trechos de imagem em movimento que correspondem ao roteiro acima.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha - MIS/RJ.

Ainda analisando a documentação disponibilizada, notamos que há no argumento muitas anotações feitas a mão, correções, acréscimos, cenas eliminadas ou modificadas de lugar. A grafia parece ser de Carmen Santos e revelam um possível processo, um roteiro ainda em construção, uma tentativa de melhorar a narrativa, torná-la mais exata historicamente e, ao mesmo tempo, mais próxima da estrutura clássica narrativa, ou seja, tornar as sequências mais claras, lineares, explicativas. Pelo tipo de anotação disponível, acreditamos que esse trabalho tenha sido realizado num momento de preparação para a filmagem, não fazendo referências a modificações ou cortes necessários devido aos problemas que aconteceram na produção a partir de 1940. São dados que nos dão indícios de que o trabalho realizado por Brasil Gerson ainda não satisfazia totalmente a diretora e que, embora tenhamos vestígios de ela ter acompanhado boa parte do roteiro proposto, também propôs alguns ajustes, mas que são impossíveis de serem melhor analisados sem o material fílmico completo.

Figura 90 - Anotações no roteiro. "Várias paisagens de Vila Rica..."; "Veem-se passar Barbara, Alvarenga, Maria Efigênia". Anotações e alterações no argumento de Inconfidência Mineira.



O professor

- É assim que deve falar uma brasileira de sua geração, neta de paulistas!

Barbara

- E o senhor nunca me havia dito nada, professor! (Maria Ephigenia está olhando, admirada, para Barbara, emquanto seus dedos instinctivamente vão tocando de leve o teclado)

O professor

- São coisas que a gente guarda no fundo do coração...

Barbara (extendendo-lhe a mão, emocionadissima)

- Pois saiba, prfessor: vamos á Villa Rica!

Fusão da cabeça de Barbara com vistas de Villa Rica.

Várias paisagens de Vila Rica...

~~Long shot de Villa Rica~~ ao pôr do sol. Pelo caminho vae marchando, depressa, um mensageiro (bem portuguez) no seu burro, que tem ao pescoço uma sineta nervosa. O ruido que faz abre janellas aqui e alli, numa rua que é o começo da cidade.

Veem-se passar Barbara, Alvarenga Maria Efigênia!

Uma cabeça de homem

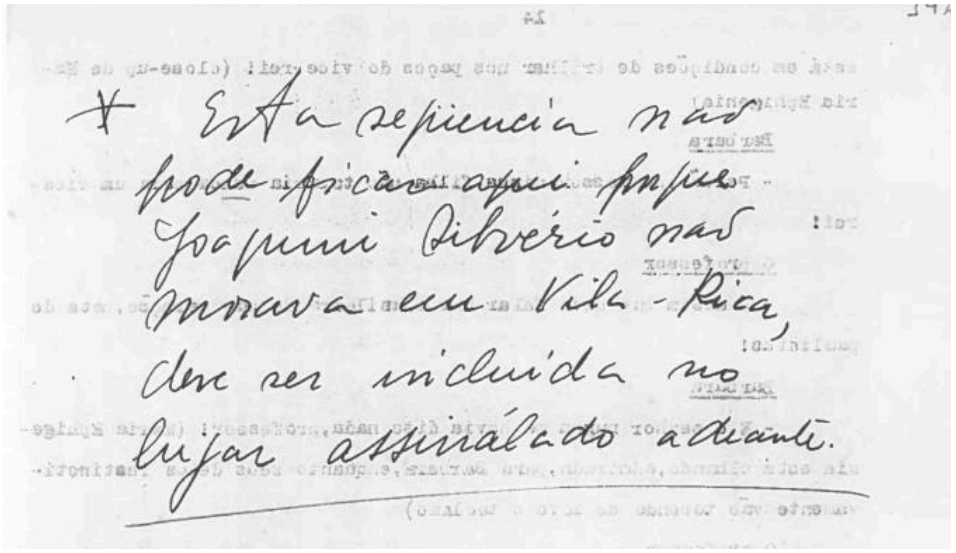
- Não veiu carta para mim?

O mensageiro (correio)

- Desta vez ainda não...

Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

Figura 91 - "Esta sequência não pode ficar aqui porque Joaquim Silvério não morava em Vila-Rica, deve ser incluído no lugar assinalado adiante". Anotações e alterações no argumento de Inconfidência Mineira.



+ Esta sequencia não pode ficar aqui porque Joaquim Silvério não morava em Vila-Rica, deve ser incluída no lugar assinalado adiante.

Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

O exercício de olhar para os vestígios fílmicos nos revela algo que, talvez, nós sempre soubemos durante nossa pesquisa e que é dito de maneira muito clara por Ana Pessoa (2002). Carmen sempre foi uma produtora que controlou seus projetos e, ao longo de sua carreira, sofreu muitas críticas por isso, em textos e declarações carregados de preconceito por ela ser uma mulher em uma posição de liderança, num meio predominantemente masculino. Em *Inconfidência Mineira*, ela não só produziu e atuou, como em seus outros projetos, mas realizou uma intensa pesquisa sobre o tema, assumiu a direção pela primeira e única vez, após 20 anos de carreira. Além disso, era o primeiro grande projeto da empresa que tanto batalhou para construir, o filme mais adequado aos valores que ela sempre acreditou, a estética que a formou, ou seja, ele certamente foi a obra da sua vida, aquela que lutou por anos para finalizar. Desde o início do projeto estudava o fato histórico, estava ao lado de Brasil Gerson na construção desse roteiro, trazendo para perto colaboradores "de peso". Certamente que haveria muitas interferências de Carmen no filme em suas diversas etapas, e defendemos que a maior delas foi o resgate e a importância dada ao papel de Bárbara Heliodora na trama, presente desde o roteiro e dos primeiros anúncios na imprensa.

Figura 92 - Texto sobre Tiradentes assinado por Carmen Santos.



POR CARMEN SANTOS

TIRADENTES

Fonte: Revista *O Cruzeiro*, 24 abr. 1939, p. 37.

Vimos na imprensa que, há tempos, a atriz procurava uma personagem forte, dramática, que se encaixasse no seu perfil de atuação, e viu na poetisa essa personagem que tanto buscava. No roteiro de Brasil Gerson, Bárbara Heliodora ganha um perfil de heroína trágica (Pessoa, 2006), bonita, amorosa, culta e dedicada a grande causa revolucionária. A personagem tem bastante destaque no roteiro, tornando-se uma figura secundária bem importante, com diversas cenas criadas para a caracterização da heroína. Ao consultarmos os três livros de Gerson, veremos que Heliodora é citada muito rapidamente, como a esposa de Alvarenga Peixoto, e em nenhum momento ela tem ações ou participa das discussões sobre o movimento revolucionário, diferente do filme de Carmen Santos, onde ela está presente em diálogos com os principais líderes do movimento, questiona, idealiza um Brasil melhor, incomoda-se com o sofrimento dos escravos nas ruas de Vila Rica, acompanha e acalma-o em suas angústias e o estimula a continuar, defende o sustento e a manutenção de sua família diante de Barbacena, após a prisão do esposo.

Figura 93 - Bárbara Heliodora e Alvarenga Peixoto.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

A participação de Bárbara em *Inconfidência Mineira* é muito relevante e destoante, considerando que quase não há registros historiográficos sobre ela até hoje. O trabalho realizado por Carmen e Gerson possui diversas cenas criadas para evidenciar sua hipotética participação, como a que ela discute com o marido a frase da bandeira da Conjuração: “Libertas quae sera tamen, liberdade ainda que tardia”. Eles criam uma personagem que, ao

dar suporte ao marido, também apoia os outros inconfidentes, sem deixar de lado sua família e seus filhos. Reforçando uma das poucas informações que se tem sobre Heliodora, que era uma poetisa, uma mulher estudada. A mulher interpretada por Carmen Santos também é uma intelectual, acredita nas ideias revolucionárias, as discute de igual para igual com homens, as defende com convicção, sem medo, enfrentando até mesmo os funcionários da Coroa.

Gerson e Carmen, mesmo exaltando uma suposta verdade histórica e a fuga de fantasias ou romantizações, não se eximiram de criar uma trama muito importante para Carmen Santos enquanto mulher, realizadora e financiadora, além de entenderem o caráter estratégico de se ter um destaque a uma das grandes estrelas da produção, a própria Carmen. As cenas entre Bárbara e Alvarenga Peixoto produzem, sim, a sensação de um romance e foram criadas para atrair esse interesse do espectador. Isso também é evidenciado em fotografias em que vemos o casal próximo, felizes, abraçando-se. Seguindo nessa linha da romantização, no roteiro há também algumas cenas que descrevem a idealização e o envolvimento entre o poeta Tomás Antônio Gonzaga e sua amada Maria Dorotéia. Podemos apontar o encontro entre os prometidos acompanhados da família da moça, a confecção dos poemas para a musa inspiradora, o sofrimento com a prisão e a distância, cenas presentes no roteiro que também trazem elementos de romance e drama para o filme.

Trazendo outros vestígios do filme que demonstram a liberdade criativa que o argumento acabou aderindo, é interessante notar a presença de personagens negros, a de um cotidiano laboral de escravos, seus intensos sofrimentos, a compaixão dos personagens principais pelas condições vividas pelo povo, cenas construídas para despertar no espectador uma empatia pela causa libertária e seus personagens. Um excelente exemplo é a conversa que Tiradentes vai ter com seu escravo e amigo, Antonio, vivido por Benjamin Oliveira, assim que o herói descobre que a conspiração foi exposta. Nota-se que o personagem tem nome, um intérprete de peso e é tratado com certa empatia pelo seu dono. A cena abaixo humaniza os personagens, mas principalmente endossa o caráter diferenciado, bondoso e idealista do Alferes e o sacrifícios de todos por um bem maior:

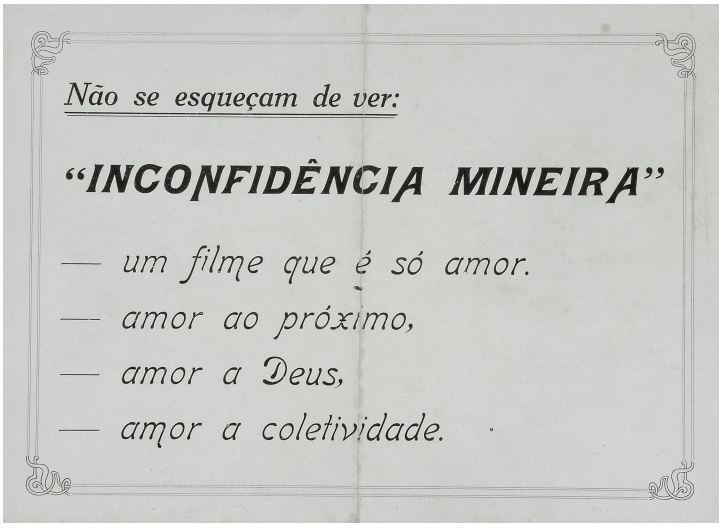
> Tiradentes: Queria te dizer uma coisa triste Antônio. Gostas de mim?
> Antonio: O senhor não é meu dono, é meu único amigo
> Tiradentes: Irias embora se eu te pedisse?
> Antonio: Não
> Tiradentes: Pois precisas ir meu amigo. Sabes, querem prender-me e eu não posso ser preso. Seria a ruína de tudo. Nem nossa terra, nem vocês, os escravos, conseguiriam a liberdade. Vou voltar para Minas escondido. Não tenho dinheiro para a viagem (pausa). Vou vender-te Antonio. Compreendes agora porque eu tenho que te vender?
> Antonio: Compreendo
> Tiradentes: Não fugirás? Esperará teu novo dono?

> Antonio: Juro
> Tiradentes: Pelo sacrifício Antonio, pela liberdade de todos nós. Cada um precisa sacrificar um pouco para que a vida de todos amanhã seja melhor[480].

Cenas como essa e outras, como a do cortejo da Congada e do preto velho que inicia a narrativa contando sobre Tiradentes ao menino, remetem a alguns elementos e ideias de Carmen e Humberto Mauro, principalmente durante a realização de *Favela dos meus amores*, como o envolvimento do povo e a conexão com a cultura popular e suas manifestações, também registradas nas músicas do maestro Francisco Braga que traziam sons de manifestações populares. Soma-se a isso a forte necessidade que Carmen tinha de lembrar dos mais necessitados e de alguma maneira revelar que se solidariza com o seu sofrimento.

Ainda que fosse uma obra alinhada com ideias patrióticas e higienistas, *Inconfidência Mineira* incorpora algumas fugas, mesmo que tímidas, incluindo cenas e personagens que nem sempre agradavam, vide as críticas negativas recebidas. São ideias que provavelmente se encontravam muito mais com a criação cristã da realizadora e o passado pobre de sua família do que com influências ideológicas que pudessem ser mal interpretadas, como aconteceu em *Favela*. Embora não possamos acessar o filme em si, é possível considerar que houve uma mediação entre o saber histórico, institucional e elementos que tinham alguma conexão com a própria formação de Gerson e Carmen e também com o público, seus gostos e interesses.

Figura 94 - Propaganda de Inconfidência Mineira.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Diante desses vestígios sobreviventes do filme de *Inconfidência Mineira*, podemos afirmar que Carmen Santos usou como guia o argumento de Brasil Gerson, tendo realizado a

[480] Transcrição de texto fílmico depositado no Acervo Jurandyr Noronha MIS/RJ.

maior parte das cenas, as principais, em 1940, quando reuniu, de fato, um ambiente mais completo, com uma equipe dedicada a essa realização. Provavelmente, ela não conseguiu filmar muitas sequências, como as cenas de Gonzaga e Maria Dorotéia, das quais não há nenhum vestígio e sua ausência é sentida em uma das críticas de 1948[481]. Soma-se a isso a informação de que a atriz vencedora do concurso nunca chegou a gravar. Há também a suspeita de que faltaram muitas cenas externas, talvez paisagens das cidades, cenas com figurantes, como as de pessoas trabalhando nas cidades e nas minas, sendo castigadas ou até mesmo o episódio do largo da Lampadosa, com o povo assistindo à execução de Tiradentes, como consta no roteiro. Carmen comentava na imprensa sobre a participação de extras, um número bem grande para uma produção da época, o que, obviamente, traria dificuldades e gastos, talvez tendo feito ela desistir de algumas cenas mais complexas. Luiza Barreto Leite atesta as informações sobre a falta de recursos para figurantes (embora houvessem fãs e curiosos entusiasmados para participar) e afirma que não houve dinheiro para a cena do enforcamento (Heffner e Ramos, 1988).

Informações das críticas e um outro trecho fílmico revelam que Carmen provavelmente abriu mão da cena do enforcamento público que está no roteiro, um dos grandes momentos da trama. Nos textos críticos de Jonald[482] e Pedro Lima[483], eles narram algumas imagens desses planos finais, consideradas "cinematografáveis", com cenas carregadas de simbolismos e montagem paralela, como quando Barbacena recebe Bárbara em seu gabinete, beija sua mão, seguida da condecoração do Coronel Silvério, que também tem a mão beijada e recebe uma faixa, o que se conecta imediatamente com a corda em volta do pescoço de Tiradentes. Na cena em movimento, encontrada por Noronha, o Alferes está na cela, aguardando o momento da execução, olhando melancólico para uma janela, onde consegue ver um pedaço de céu, com pássaros voando, quando guardas chegam para levá-lo, terminando com a palavra fim. Certamente, devido às dificuldades enfrentadas, Carmen optou por outras soluções para manter o conteúdo previsto no roteiro de Brasil Gerson.

Olhar para esses materiais também nos permitiu refletir sobre a estratégia de produção adotada, que inicialmente prometia um filme histórico, respaldado por documentos, supervisionado por especialistas, muito conectada com as ideias de intelectuais naquele período, mas que, na prática, limitavam a construção de um filme, uma obra criativa, feita por muitas mãos, diversos olhares, em que decisões precisaram ser tomadas, onde muitos

[481] FRED LEE, 1948.
[482] JONALD, 1948
[483] LIMA, Pedro. *O Jornal*, 1948.

caminhos e necessidades surgiram para contar uma história que devia conquistar o público e provocar alguma empatia. Apesar da defesa de alguns intelectuais da cientificidade, neutralidade e utilidade do filme, *Inconfidência Mineira* também carregou em sua construção toda a formação e influências cinematográficas de Hollywood, bem como de elementos da cultura popular brasileira, em evidência naquele momento. Por mais que talvez não tivessem essa consciência, o longa-metragem, produzido por uma iniciativa particular, fazia a mediação entre a campanha promovida por educadores e todas aquelas ideias amplamente discutidas em torno da *Cinearte*, de um modelo de cinema inspirado em Hollywood.

Eduardo Morettin (2013) aponta que o filme, como um documento, tem uma montagem consciente ou inconsciente da história. Nos debruçar sobre o filme de Carmen Santos, através de seus vestígios, é também uma busca por entender até onde chegou a capacidade inventiva dessa equipe, dentro de um contexto específico do cinema no Brasil, observando as contradições, as concordâncias e as inquietações de uma obra. Em sua análise de *O Descobrimento do Brasil*, Morettin disserta sobre essa tentativa de controle das imagens por parte de intelectuais que encontram uma conjunção com as intenções do governo de Vargas. Discutia-se a necessidade de regular a produção que já era realizada, mas também diretrizes para essa produção, defendendo a necessidade de uma estrutura estatal, como o respaldo em documentação e a orientação de especialistas. *O descobrimento do Brasil*, realizado pelo Instituto de Cacau da Bahia, Ministério da Educação e Saúde e Instituto Nacional de Cinema Educativo, foi um dos grandes exemplos de obra fílmica histórica, com porte robusto, pensada para atender esse desejo de produção governamental, de caráter educativo. A obra teve uma estrutura para ser um filme histórico exemplar, mas é um bom exemplo de como o discurso sobre é muito mais eficiente do que a produção em si.

Assim como aconteceu em *Inconfidência Mineira*, *O Descobrimento do Brasil* gerou discussões se era possível filme ter objetividade histórica. Morettin (2013) indica a existência de um debate entre intelectuais. De um lado, os que defendiam ser possível um filme cientificamente rigoroso, o filme educativo preso a uma concepção de História e que provocasse apenas o sentimento do patriotismo, anulando outras sensações comuns ao cinema. De outro, os que consideravam uma segunda posição, menos rígida, mais voltada à propagação do nacionalismo e menos apegada à autenticidade da História. Era possível encontrar aqueles que recomendam a romantização como estratégia de sucesso para o filme, maneira de cativar espectadores, mas "tomando o cuidado de evitar uma contaminação do histórico pelo tomado como irreal" (*Ibid.*, p. 134).

Nesse embate, as dificuldades da realização de um filme histórico eram colocadas: estabelecer uma divisória entre fantasia e realidade, as limitações técnicas do cinema brasileiro, os altos custos das reconstituições históricas e a captura da atenção do espectador. Até onde era possível este tipo de realização? O próprio Humberto Mauro teria tido muita dificuldade em lidar com o tema histórico sem poder utilizar de elementos tradicionais do cinema, os recursos da imaginação (*Ibid.*), durante seus anos de trabalho no INCE.

*O Descobrimento do Brasi*l foi considerado por muitos uma produção ambiciosa, o melhor filme histórico da época, o mais fiel no modo de se reconstruir o fato histórico conforme os intelectuais defendiam. Quase não tinha diálogos e possuía alguns trechos em tupi. Tratava-se de "uma ilustração detalhada à carta de Pero Vaz de Caminha" (Mauro *apud* Schvarzman, 2004, p. 145), com pesquisa aprofundada de Roquette-Pinto, Affonso de Taunay e Bernardino José de Souza. Até chegar no formato e dimensão que acabou tendo, o projeto passou por diversas transformações. Inicialmente, seria um curta destinado a divulgar a obra do Instituto do Cacau da Bahia e a importância do cacau para a Bahia e para o Brasil, mas o projeto cresceu, começou a envolver mais nomes, mais interesses, mais dinheiro. Em algum momento, em meio aos contratempos da sua feitura, o INCE resgatou o projeto e passou a auxiliar na execução (Schvarzman, 2004).

De um conjunto de ideias para curtas-metragens, o primeiro abordaria o episódio do descobrimento e foi esse que foi tomado pela vontade de realizar um filme histórico num empreendimento grandioso, incentivado pelo ICB e pelo INCE. Assim como *Inconfidência Mineira*, muito se falou e se aguardou o filme, que atrasou, teve grandes gastos orçamentários com a iniciativa, recebeu efusivos elogios acerca da realização histórica e patriótica e críticas duras por gastar um dinheiro destinado à política do cacau na Bahia. Humberto Mauro assumiu a direção com o projeto já em andamento, contribuindo para a transformação sofrida pela ideia inicial, ao mesmo tempo em que permaneceu numa posição mais de técnico cinematográfico responsável por executar aquela reconstituição baseada em documentos e nas instruções de intelectuais (Morettin, 2013).

Para Eduardo Morettin (2013), em meio às discussões sobre a realização de filmes históricos no Brasil, mostra que *O descobrimento do Brasil* tinha como proposta fazer uma reconstituição, pautada na documentação disponível, onde seria possível conviver a razão e a sensibilidade, a ciência e o sentimento, a ficção e a instrução. A busca por esse equilíbrio deu a Mauro, no limite, espaço para propor cenas sugeridas, mas não descritas pela carta de Pero Vaz de Caminha, criar algumas imagens que estivessem no campo do reconhecimento cultural e historiográfico (como as inspiradas em pinturas famosas que retratavam o

episódio), sem desequilibrar para o melodrama ou romantização. Por maior que fosse a colaboração e a supervisão dos intelectuais, existiam limites na divisão de trabalho na confecção de um filme, mas, para Morettin, *O descobrimento do Brasil* fugiu de imagens que pudessem caracterizar fantasias, romantizações, melodrama, como muitos filmes considerados históricos realizados no Brasil.

Apesar de *Inconfidência Mineira* ter uma preocupação com a autenticidade, uma base forte do roteiro nos documentos, vimos elementos que demonstram que o filme se permitiu ter soluções criativas para exaltar o nacionalismo, estratégias para criar uma paixão pelo romance histórico, pela ideia ali tratada, misturando registros com elementos tirados da imaginação, permitindo-se muito mais criações que *O descobrimento do Brasil*. Apesar de não podermos acessar a obra para comprovar nossa hipótese, os indícios nos mostram que Carmen e Gerson foram mais maleáveis e utilizaram de recursos cinematográficos que provocavam outras sensações e sentimentos no espectador, para além da sede de aprender. Outro ponto a ser colocado é o da supervisão realizada por especialistas, solicitada ao Presidente diretamente pela produtora, anunciada pela imprensa, mas sem nenhuma informação de como teria ocorrido (nem se ocorreu). Nas propagandas de divulgação do filme o nome de Roquette-Pinto e Taunay não aparecem destacados, como ocorre com *O Descobrimento.* Tudo indica que o tipo de controle historiográfico sofrido pelas produções foi totalmente diferente e a supervisão foi mais uma espécie de concordância do Governo para ela realizar a produção do que uma efetiva colaboração.

Se por um lado o acompanhamento científico foi ausente, devemos considerar na parte artística as influências de técnicos experientes como Edgar Brasil e Humberto Mauro, que certamente propuseram acréscimos e modificações ao filme, indo além das soluções criativas já realizadas no argumento e roteiro. Para Hernani Heffner e Lécio Ramos (1988), a partir de entrevistas com José Sanz, Edgar agiu para modificar uma concepção "artisticamente delimitadora", propondo soluções menos rígidas no que lhe competia, a fotografia. Infelizmente, sem acesso ao filme, não podemos comprovar essas questões.

Figura 95 - O cartaz de *Inconfidência Mineira.*



Fonte: Acervo Ana Pessoa. O original está na Cinemateca do MAM/RJ.

Figura 96 - O cartaz de O descobrimento do Brasil onde se destaca os intelectuais responsáveis pela colaboração intelectual e verificação histórica.



Fonte: Reprodução.

Ambos os projetos surgiram num momento de grande debate e atenção por uma produção cultural conectada com o nacionalismo e um desejo propagandístico do Brasil e de seus episódios históricos. A produção de Carmen, iniciada na mesma época de *O descobrimento*, compartilhou discussões e críticas muito parecidas, mas o tempo de produção de *Inconfidência* também acabou levando a obra por outros caminhos. Não é difícil de imaginar que Carmen desejava superar a obra do ICB e do INCE, queria avançar, fazer algo maior e melhor artisticamente, um caminho distinto dos filmes históricos mais rígidos, porém, encontrou dificuldades técnicas, financeiras e de organização da própria empresa, além de mudanças políticas e do mercado cinematográfico ao longo dos 12 anos da produção. Assim como *Inconfidência*, *O Descobrimento do Brasil* também não teve boa recepção do público. Lançado em dezembro de 1937 no Palácio-Teatro, na Cinelândia, o filme ficou em cartaz apenas uma semana, passando por um pequeno circuito secundário de bairros do Rio de Janeiro em 1938 (Morettin, 2013). Durante sua realização, acreditavam que, se o filme fosse bem executado, seria possível o interesse do público pelo caráter instrutivo da obra, priorizando o conhecimento em razão da emoção. Mas a recepção do público não foi boa e "a missão cívica imaginariamente alimentada não se realiza" (Schvarzman, 2004, p.150).

Já a recepção da crítica foi boa, poucos condenaram a obra, diferentemente do que ocorreu com *Inconfidência*. Os textos destacaram principalmente a iniciativa cívico-cultural, o fato de pela primeira vez no Brasil se realizar um filme verdadeiramente histórico, mas também aparecem textos que ressaltam a dificuldade do tema, inclusive reclamando da ausência de assuntos dramáticos e recursos cinematográficos. Conforme explica Morettin (2013) e Schvarzman (2004), *O descobrimento do Brasil* demonstrou um descompasso entre as ideias dos intelectuais acerca da confecção de filmes históricos no Brasil e a compreensão da realidade cinematográfica do Brasil, da situação do mercado, das vontades de consumo do público, das opiniões dos cronistas especializados em cinema.

Ainda que *Inconfidência Mineira* tenha se permitido mais, explorado mais os recursos cinematográficos, o melodrama, o longo período de produção e seus problemas técnicos também contribuíram para lançar uma obra descompassada com seu tempo, lançada dez anos depois das discussões sobre filmes históricos trazidas aqui neste capítulo, num momento em que o interesse por esse tipo de obra havia diminuído, bem como o entusiasmo com as produções nacionais e a industrialização do cinema brasileiro. O projeto acabou por praticamente paralisar as atividades da Brasil Vita Filme que, nos primeiros anos, demonstrava um fôlego muito maior de produção e de projetos. No entanto, como vimos, o filme era o projeto de vida de Carmen, aquele que reunia tudo aquilo que acreditava e

batalhou muito para conseguir terminá-lo, procurando soluções para adequar o roteiro em cenas de difícil execução ou cenas que sequer foram gravadas. Também enfrentou muitos percalços para realizar seu lançamento a partir de 1946, já num outro Governo, com novas legislações cinematográficas em vigor, num mercado cinematográfico diferente.

A realização de um filme histórico tinha grande respaldo por suas intenções patrióticas, mas dividia opiniões sobre sua concretude e seu alcance. Como se manter apegado a documentos, a verdade, sem ser excessivamente monótono? Até onde a criação, os recursos do cinema poderiam interferir na história? Como o público reagiria a esse tipo de filme? Carmen coordenou essa realização com tudo de melhor que pode oferecer, com intenção de encontrar um caminho para realizar uma obra que alinhasse um cinema saudável e útil ao entretenimento e o fortalecimento da produção nacional, um tipo de filme que fosse capaz de encontrar seu espaço no mercado brasileiro e inspirasse outras produções. Suas intenções eram quase sempre elogiadas, mas suas decisões muito criticadas, sua capacidade de direção e produção sempre colocada a prova e muito questionada. A Brasil Vita Filme apresentou sua contribuição com *Inconfidência Mineira*, mas também criou e apresentou outras possibilidades para essa discussão com *Argila*, filme que trabalharemos na sequência.

4.2 *Argila* e a busca de uma mediação entre o cinema educativo e o mercado cinematográfico

Os doze anos de *Inconfidência Mineira* praticamente paralisaram as atividades da Brasil Vita Filme que, em seus primeiros anos, havia conseguido iniciar uma produção sequencial, com uma certa diversidade de formatos entre curtas, cinejornais, e um bom retorno de público com seus dois primeiros longas-metragens. Diante de tantos projetos em mãos, a opção por abraçar duas obras muito custosas, a construção do estúdio e um filme de reconstituição histórica, desequilibraram a empresa que, embora parecesse ter feito um bom percurso nos primeiros anos, não chegou a ter estabilidade. Durante a paralisação das filmagens a partir do final de 1940, Carmen parece ter aberto um pouco a empresa para parcerias, talvez uma maneira de movimentar o estúdio e conseguir dinheiro, para que outros produtores utilizassem sua estrutura, mas sem nenhum tipo de envolvimento pessoal, com exceção do projeto de Humberto Mauro e Roquette-Pinto.

Em meio às dificuldades em organizar e iniciar as filmagens de *Inconfidência*, Carmen abraçou o projeto de *Argila* junto com outros parceiros, num filme que tinha como

proposta realizar uma ficção diferente, de alto valor educativo, mas que tocasse o público. Certamente pesou na decisão da atriz o envolvimento de grandes nomes do cinema e da cultura nacionais do período, principalmente de Roquette-Pinto. Era a segunda vez que ela estabelecia esse tipo de relação com Humberto Mauro, auxiliando em um projeto que não originou de uma iniciativa sua, pessoal, como a maioria dos filmes que realizou, mas que a colocava como protagonista da história. Assim como aconteceu com *Sangue Mineiro* (Humberto Mauro, 1929), Carmen foi convidada a se somar à ideia, já em desenvolvimento por Mauro, se tornando uma espécie de coprodutora do filme, como ocorreu no filme de Cataguases (Pessoa, 2006).

Humberto Mauro assumiu e assinou a produção do filme, apresentado pela Brasil Vita Filmes, conforme seus créditos iniciais. As primeiras notícias começaram a aparecer na imprensa em 1938[484] e, embora o filme só tenha sido gravado anos depois, desde o início Carmen já estava envolvida no projeto. Seu aceite, enquanto ela permanecia tentando organizar *Inconfidência*, demonstra a proximidade de Carmen com Mauro e Roquette-Pinto e sua adesão ao cinema educativo. Para Ana Pessoa (2006), Carmen inicialmente aderiu ao projeto com moderação, com pouco entusiasmo, pois se encontrava num clima de incertezas com seus projetos pessoais e provavelmente tentava estabelecer algum tipo de negociação para que Mauro também assumisse a direção de *Inconfidência Mineira.* Ainda assim, também deve ter pesado a possibilidade da parceria com o cineasta mineiro movimentar seu estúdio, parado desde 1936.

Mauro havia pedido demissão da empresa logo após o lançamento de *Cidade-Mulher*, em 1936, mas nunca se afastou dos trabalhos da empresa. Já contratado pelo INCE, ele ainda foi anunciado na imprensa como diretor de *Inconfidência Mineira* por um tempo, embora não tenhamos encontrado nenhuma declaração dele sobre esse fato. Não sabemos os motivos que fizeram com que ele não assumisse a direção, mas certamente passa pela dificuldade de conciliar seu emprego no INCE, o tempo que a produção de Carmen tomaria, além das dificuldades já enfrentadas pela Brasil Vita, a complexidade de realizar um filme histórico já vivida em *O descobrimento do Brasil* e a vontade de fazer algo diferente com *Argila* que, como veremos, foi gravada praticamente junto de *Inconfidência*.

Segundo Claudio Aguiar Almeida (1999) a ideia para *Argila* começou a tomar forma quando Mauro foi para Veneza como representante do Brasil no Congresso Internacional de Arte Cinematográfica e tomou contato com outras produções, sendo a mais citada o filme de

[484] MAGALHÃES, R. Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1938, p. 5.

Mannesmann (1937), do diretor alemão Walter Ruttmann[485]. Para Humberto Mauro, o filme tinha qualidades educativas e estéticas, um trabalho de arte com caráter humano e social. Para ele, era nesse caminho que a produção brasileira deveria seguir, histórias de valor, mas que interessassem ao espectador. Em seu depoimento para o MIS/RJ em 1966, o cineasta conta que o argumento surgiu de conversas entre ele e Roquette-Pinto, durante momentos de lazer, quando iam tomar banho de mar. Provocados por lembranças de paisagens que consideravam bonitas, lembraram-se da região de Itaipava, do Castelo de Francisco Serrador e de uma cerâmica da região que produzia "coisas do Marajó" e, então, "estudaram um filme mais ou menos para o tipo da Dona Carmen[486]".

Esse depoimento já coloca Carmen numa posição de protagonista, certamente antevendo sua colaboração com estrutura e financiamento. Também coloca Roquette-Pinto na posição de colaborador do filme desde o início, embora o professor não assine o argumento nos créditos da película, ou seja, sua participação na película precisa ser relativizada. Ao longo do processo, embora muitos lhe creditavam o argumento da película, Roquette-Pinto somente atestou uma espécie de orientação e a colaboração com a palestra e a canção. O projeto foi mesmo liderado por Mauro. Dias antes do lançamento do filme, em entrevista para *A Manhã*, Roquette-Pinto explica como se deu sua participação:

> Como o sr. sabe, Humberto Mauro trabalha comigo aqui no Instituto de Cinema Educativo e tem por hábito consultar-me sempre sobre os seus trabalhos, pedindo e acatando os conselhos da minha experiência. Em relação a 'Argila' assim aconteceu. Gostei imensamente da história e acompanhei de perto a sua fixação no celuloide. Assim concordei em contribuir para a magnífica realização, com uma pequena preleção sobre a cerâmica do Marajó e com uma canção de minha autoria[487].

Claudio Almeida (1999), através de sua detalhada análise sobre o filme, estabelece diversas conexões do filme com as ideias e pesquisas de Roquette-Pinto, considerando sua participação crucial na construção do argumento fílmico. No entanto, muitos pesquisadores não acreditam que ele possa ser considerado um criador da obra, sendo mais um colaborador pontual. Sua aparticipação é mais forte no que diz respeito a influência intelectual que exerceu na trajetória de Humberto Mauro. Para Sheila Schvarzman, o filme traz "muitas das matrizes de brasilidade privilegiadas pelo INCE" (2004, p. 288) e demonstra como Mauro incorporou em *Argila* e em suas obras posteriores elementos alimentados dentro do Instituto

[485] Não temos muitas informações sobre o filme, apenas que apresenta as fábricas de carvão e aço do país, suas produções e o uso do suntensílios no cotidiano. O diretor é considerado um dos primeiros praticantes do cinema experimental alemão.
[486] MAURO, 1966.
[487] RÁPIDA Palestra com o professor Roquette-Pinto sobre o filme nacional "Argila". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1942, p. 3.

sob a mentoria de Roquette-Pinto. A autora não nega as influências das ideias de Roquette-Pinto no filme, mas diverge de uma leitura pautada fortemente no discurso ideológico e político, de um filme "puro". Ela procura fazer uma análise mais pautada na visão mauriana, defendendo a sua autoria no projeto ao estabelecer conexões com suas obras anteriores, a contradição e complexidade dos homens, a visão da paixão e do amor infeliz que, para ela, fazem com que o filme não seja um projeto fílmico ideológico coerente, mas que apresenta deslizes em relação ao que seria um projeto fílmico ideal para o Estado Novo.

Para este capítulo, procuraremos trazer alguns pontos desses dois autores, cada um com foco em um personagem, Roquette-Pinto e Humberto Mauro. No entanto, nos interessa mais a participação de Carmen Santos no filme e de que modo a obra dialoga com as estratégias de sua empresa. Ana Pessoa, em um artigo de 2006, fez uma excelente análise sobre o protagonismo de Carmen em *Argila* e de lá também iremos trazer algumas informações e ideias que nos auxiliarão a pensar a obra.

Outros possíveis colaboradores de *Argila* são trazidos na pesquisa realizada pela autora. O primeiro é Brasil Gerson, com quem Carmen mantinha uma relação profissional e afetiva, que havia trabalhado para ela em outros projetos e chegou a receber um pagamento pelos diálogos de *Argila*, conforme a documentação da Brasil Vita Filme depositada no MIS/RJ. No entanto, na imprensa e nos estudos existentes, não encontramos nenhuma menção a esse fato. Para Ana Pessoa (2006) a participação do jornalista remete a parcerias anteriores entre ele, Mauro e Carmen. O apagamento de Gerson dos créditos certamente se relaciona às acusações de participação do jornalista em uma célula comunista que o levaram a se exilar do país em 1939 e provavelmente levaram Carmen e Humberto Mauro a se afastar de Gerson, considerando o clima político vigente[488]. A informação embaralha ainda mais a discussão sobre autoria do filme e suas influências. Trata-se de um personagem muito interessante dentro desse contexto, pois sendo considerado um "inimigo" do governo, colaborou com os dois filmes da empresa que endossaram o projeto de cultura do mesmo, embora esse realmente fosse um território tênue e de intensa disputa entre as diferentes posições ideológicas que predominavam no período.

Pessoa (2006) também levanta a hipótese de Carmen ter interferido ou feito sugestões no argumento de Mauro a partir de afinidades do filme com a obra do médico e escritor Afrânio Peixoto, de quem era ávida leitora, cujos romances destacavam a análise psicológica

[488] A informação que Gerson realmente realizou algum trabalho para a Brasil Vita Filme no projeto de *Argila* é endossada na troca de correspondências entre o jornalista e Carlos Drummond de Andrade, documentação já citada no subcapítulo anterior.

de personagens femininas. Em suas obras, o autor constrói as mulheres como portadoras do mal, encantadoras, causadoras da loucura nos homens, seres tolos e frágeis. Pessoa ainda destaca outros pontos similares da obra literária do médico com o roteiro de *Argila*:

> De *A esfinge*, lançado com grande sucesso em 1911, encontram-se o ambiente mundano de Petrópolis - tradicional cidade de veraneio da elite brasileira -, o nome Lúcia da protagonista, a profissão de escultor do protagonista, que estudara na Europa, e o diplomata esnobe; de *Uma mulher com as outras*, há o beijo da conquista, o sonho como o lugar da indagação da dúvida amorosa e a personalidade madura da *La Bagéense*, a sedutora Helena; e de *As razões do coração*, o fracasso do projeto romântico (*Ibid.*, p. 15-16).

O contexto de realização de *Argila* também remete a aproximação que a Brasil Vita Filme teve com o Instituto Nacional de Cinema Educativo e complexifica a intensa colaboração, em projetos diversos, que havia entre Mauro e Carmen, mesmo após a saída oficial do diretor da empresa. Trata-se de um assunto que não temos muitas informações, mas vimos que um dos primeiros complementos produzidos pela Brasil Vita, *Taxidermia* (1935), acabou sendo considerado como o primeiro filme do Instituto, que sequer tinha sido formalizado (Schvarzman, 2004). Soma-se a isso outros tipos de aproximação como a supervisão do INCE para a produção de *Inconfidência* e uma espécie de coprodução em diversos complementos do INCE realizados por Humberto Mauro.

Sheila Schvarzman (2004) aponta indícios da relação entre Carmen, Mauro, Roquette-Pinto e o Instituto, destacando que alguns dos filmes dirigidos pelo cineasta mineiro para o Instituto foram produzidos com o apoio da estrutura da Brasil Vita Filme, o que favorecia o INCE. Por outro lado, Carmen também se beneficiava dessa aproximação com o órgão estatal e com seu diretor, especialmente num momento em que os cineastas enfrentavam sérias dificuldades para importar materiais essenciais à produção cinematográfica devido à guerra, como filme virgem e produtos químicos. Para a autora, o Instituto tinha uma abertura em suas atribuições, não se limitando somente a produzir seus filmes, por vezes registrava eventos do governo e, como vimos, apoiava algumas produções de origem privada (*Ibidem*). Provavelmente esta maleabilidade se relacionava com a crença de que o Instituto deveria ser algo maior, com mais atribuições, nos moldes do projeto inicial pensando e inspirado nas atividades dos órgãos dos governos da Itália e da Alemanha.

A autora também procura estabelecer como se deu a aproximação entre Mauro e Roquette que, para ela, é oriunda desde sua vinda ao Rio de Janeiro para trabalhar na Cinédia. Roquette-Pinto acompanhava a Campanha pelo Cinema Brasileiro encabeçada por Adhemar Gonzaga, via Museu Nacional, conectado com a sua ligação com educadores e a imersão nas discussões da regulação do cinema. A Cinédia também realizou para o Museu Nacional *A*

Ameba (1932), filme educativo produzido pela empresa, provavelmente dirigido por Mauro, que nessa época era contratado da companhia.

A amizade de Carmen com Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro e a adesão da produtora à campanha pelo Cinema Brasileiro desde o início certamente a conectou com Roquette-Pinto e suas ideias. E, assim, ganhou mais uma aliada dentro do projeto desses intelectuais de produzir filmes que eles consideram de teor educativo e artístico, que acreditavam ser o caminho ideal para a cinematografia brasileira. Antes mesmo da fundação da Brasil Vita Filme, Carmen já se posicionava publicamente muito alinhada a essas ideias que balizaram a realização de *Argila*:

> Um filme é uma lição que fica gravada sem esforço na memória do espectador. Os próprios filmes sem caráter científico são também instrutivos. Educam o bom gosto e revela a geografia e os costumes de povos diversos. Mostram a vida nas grandes cidades e dos diferentes centros sociais. Um filme é sempre uma lição. Lição de psicologia. Lição de moral. Todo filme tem um fim honesto: civilizar, instruir, educar[489].

Figura 97 - Humberto Mauro, Carmen Santos e Roquette-Pinto na Brasil Vita Filme.



Fonte: Acervo Jurandyr Noronha, MIS/RJ.

Na produção de *Inconfidência Mineira,* embora tenha havido uma certa liberdade da linguagem cinematográfica para a imaginação de algumas cenas, havia um forte apego aos documentos e fatos históricos conhecidos do episódio. Como vimos, esse tipo de produção, de caráter histórico, abria uma intensa discussão sobre as dificuldades e as limitações do nosso cinema com filmes que demandavam muita técnica e dinheiro e as maneiras de se produzir um cinema educativo que atendesse à ideologia nacionalista predominante no

[489] CARMEN SANTOS e o Cinema Brasileiro, 1932, s/a.

período. A má recepção de filmes históricos mais rígidos, como *O descobrimento do Brasil*, abria caminho para novas propostas de criação, caso de *Argila*, ou para mudanças e acréscimos em projetos em andamento, como foi o caso de *Inconfidência*.

A proposta de Humberto Mauro com *Argila* procurava avançar um pouco a discussão em torno dos filmes educativos, com o desejo de realizar uma obra que se conectasse mais com o público. Tratava-se de uma obra de ficção inédita, que exploraria algumas características documentais da região, cuja trama era sobre um grupo de ceramistas de Petrópolis, a relação deles com um velho e explorador patrão, o contato e conflitos com uma elite da capital, a importância da arte nacional e o cuidado e atenção com os trabalhadores brasileiros. A trama, conforme veremos a frente, continha mensagens educativas explícitas e valores que deveriam ser ensinados para a população, que ajudariam a formar o caráter do público espectador, a modificar suas condutas sociais. *Argila*, o único filme completo que temos acesso, possibilitou realizarmos uma análise fílmica relacionando a trama com as ideias e teorias da época. O filme já foi alvo de, pelo menos, três excelentes trabalhos acadêmicos cujas ideias centrais foram apresentadas acima. Procuraremos trazer suas principais contribuições para enriquecer nossa análise.

Claudio Almeida (1999) aponta a realização de outros filmes de ficção que tinham a mesma preocupação de propagar mensagens do Estado Novo, que procuravam conquistar o público com produções bem feitas, histórias que buscavam agradar ao público ao mesmo tempo que tinham por objetivo instruir o espectador a determinadas condutas e propagar indiretamente ideias do regime. Não é nosso objetivo analisar esses filmes, mas exemplificar a amplitude da ideia do cinema educativo durante o Estado Novo (1937-1945), basta observar as datas de lançamento. *Aves sem ninho*[490] (Raul Roulien, 1939), *Caminho do céu* (Milton Rodrigues, 1943) e *Romance Proibido* (Adhemar Gonzaga, 1944) seguem caminhos parecidos com *Argila*, com protagonistas exemplares ou protagonistas que se regeneram ao longo da trama, que avançam suas tramas em busca de um bem maior, pensando na coletividade, na mudança social. "Os filmes de ficção produzidos no Estado Novo procuravam veicular a imagem de um universo quase perfeito em que todos os problemas e conflitos, quando estes se faziam presentes, estavam prestes a serem resolvidos" (Almeida, 1999, p. 114).

Argila vinha como um projeto para apresentar um caminho que aliasse educação, qualidade técnica e entretenimento, que tivesse a função de "agitar das almas", na definição

[490] O filme tem a imagem da primeira dama Darcy Vargas e uma conexão com seu trabalho filantrópico.

de Roquette-Pinto (*Ibid.*). A intenção era aliar os desejos estéticos que esse grupo por anos defendeu, com forte influência na linguagem hollywoodiana, com um projeto ideológico nacionalista que encontrava respaldo e apoio no Governo. O antropólogo defendia o projeto de "cinema espetáculo", que considerava ser mais educativo que os curtas-metragens produzidos pelo INCE, que ele afirmava serem um simples cinema de instrução (*Ibid.*). Este cinema seria capaz de tocar o público. Mauro seguia com o pensamento na mesma linha:

> Eu sempre achei que o filme educativo é o filme de grande metragem. O resto é filme instrutivo. (...) Educar é fazer com que o cidadão adquira hábitos que tenham significação na sociedade em que ele vive. Tanto que o sujeito não pode se educar sozinho. O sujeito pode se instruir sozinho, mas se educar sozinho é impossível. Ora, o grande filme, o filme de enredo, quando é feito com a verdadeira técnica do cinema e tem a tal da empatia que eles falam por aí hoje - e que você sente o personagem, você vive a história - num filme de enredo você vive cinquenta anos, você vive um século. Você sai do cinema tendo vivido aquilo que o filme demonstrou. Você sai do cinema - já que é preciso tempo para educar -, você sai de lá com um hábito que não tinha porque adquiriu naquela hora, ali no cinema[491].

Retomando as análises de Claudio Almeida (1999), o projeto fílmico de *Argila*, assim como de outros filmes, fazia uma mediação entre a política oficial e a sociedade, um bom exemplo do modo como os produtores de cinema aderiram à concepção de cultura do período. Enxergavam nessa produção uma maneira de contribuírem com a sociedade, de encontrarem um espaço no mercado cinematográfico e de promover a industrialização do cinema brasileiro, até porque, eram filmes que dialogavam com os discursos de Vargas sobre a importância do cinema. Tratava-se de um jogo de mão dupla de interesses, onde o governo Vargas entendia e afirmava a importância do cinema e os cineastas reivindicavam, de inúmeras maneiras, a presença do Estado apoiando essa produção e industrialização (*Ibid.*). Assim, procuravam produzir filmes que atendessem aos interesses do Governo, mas também procuravam organizar suas reivindicações de incentivos e proteção ao cinema brasileiro.

A realização de um projeto como *Argila* parecia se preocupar mais com questões deixadas um pouco de lado com os filmes históricos e as crenças de alguns educadores mais radicais. Assim, a questão da formação do espectador somava-se às discussões sobre os modos de conquistar o público, capturar sua atenção que há anos demonstrava pouco interesse pelos filmes nacionais "sérios", de valores artísticos, filmes históricos, preferindo os musicais carnavalescos, o entretenimento. A produção nacional, principalmente as de teor educativo, também tinha a preocupação de conquistar o público e, diante do difícil cenário do mercado cinematográfico brasileiro, totalmente dominado pelo produto estrangeiro, somente

[491] Humberto Mauro em conversa com Carlos Roberto de Souza. VIANY, 1978, p. 90-91.

realizar não bastava, era preciso mais suporte do governo, apoio aos filmes e mais medidas protecionistas e de incentivo.

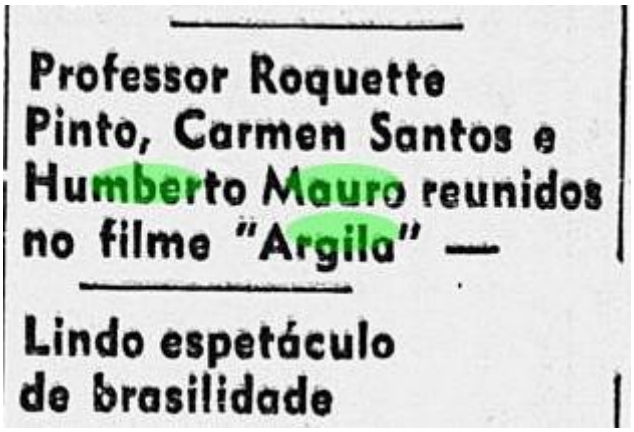
Após anos do entusiasmo inicial com o Decreto de 1932, os produtores já haviam percebido que as resoluções eram insuficientes para alavancar a industrialização do cinema nacional e sequer atingia os longas-metragens. Somente em 1939, com o decreto-lei nº 1949, é que se estabeleceu a obrigatoriedade de exibição de um longa-metragem brasileiro por ano, medida tímida para o volume de produção que já havia no Brasil, apesar das enormes dificuldades. Para João Luiz Vieira (2018) a medida acabava confirmando que a produção estrangeira era a detentora do mercado, enquanto limitava a produção local, numa resolução totalmente equivocada que pouco ajudou o produto nacional. O decreto de 1939, animou Humberto Mauro e Carmen Santos a seguir com a produção de *Argila*, esperançosos de uma recepção melhor para o filme (Schvarzman, 2004), mas veremos mais à frente que, na realidade, a nova legislação acabou prejudicando muito o seu lançamento.

Anunciado em 1938, num contexto mais animador do que o início dos anos 1940, os organizadores de *Argila* formataram o projeto para contribuir com a concepção de cultura do governo, articulando o projeto educativo de intelectuais com o conhecimento cinematográfico do grupo, procurando realizar um filme que interessasse como entretenimento e também tivesse o caráter formativo. As dificuldades do contexto também atrasaram a filmagem e, depois, seu lançamento, assim como aconteceu com vários filmes nacionais. Os quatro anos que se passaram ao longo do processo de feitura modificaram o cenário do mercado brasileiro e a relação entre cineastas e o governo, cada vez mais distanciada. Apesar do apoio ideológico de diversos cineastas, a expectativa do apoio estatal à produção nacional, educativa ou não, foi praticamente inexistente. Quando *Argila* finalmente estreou, não havia concessão de prêmios e favores aos filmes educativos, conforme o governo havia prometido, a legislação avançava vagarosamente e de maneira equivocada, não havia nenhum tipo de fiscalização ou controle das obrigatoriedades de exibição por lei e o público continuava desinteressado pela produção nacional. Os filmes de ficção de caráter educativo não conseguiram cumprir sua função de "agitador das almas" (Almeida, 1999), conforme se esperava pelo grupo.

4.2.1 Produção, circulação e recepção de *Argila*

Argila, o único filme da Brasil Vita Filme acessível na íntegra, não teve um grande acompanhamento da imprensa como ocorreu com as outras produções da empresa. Diferentemente de *Inconfidência Mineira*, não temos muitas informações sobre o trabalho de produção, os bastidores, fotografias. Nossa hipótese é a de que ele não teve o trabalho publicitário comumente exercido por Carmen Santos, já que ela estava organizando a produção de *Inconfidência Mineira*. Soma-se a isso o fato do projeto, quando anunciado, ainda ser incerto, procurando um formato para se concretizar, como e por quem ele seria realizado. Mesmo que Carmen ainda estivesse distante da produção, o uso do seu nome, uma reconhecida estrela de cinema, tinha um peso publicitário. A parceria entre Humberto Mauro, Roquette-Pinto e Carmen Santos chamou muito atenção, dando credibilidade à iniciativa.

Figura 98 - Notícia sobre o filme.



Fonte: *O Jornal*, 11 abr. 1942, p. 11.

Em março de 1938, Raymundo Magalhães anunciava em sua coluna em *A Noite* que os estúdios de Carmen Santos iriam começar a trabalhar com a produção *Argila*, sob a direção de Humberto Mauro, que acabava de sair vitorioso da difícil prova de dirigir, com modestos recursos, *O descobrimento do Brasil*[492]. Com a estabilidade proporcionada com o cargo no INCE, Mauro revelava à imprensa que só tinha vontade de filmar coisas de interesse nacional, antecipando as intenções de *Argila*. Em outubro, o mesmo colunista falava sobre uma parceria entre a Brasil Vita Filme e a Cinédia para a realização do argumento de *Argila*, o que daria liberdade ao diretor Humberto Mauro[493]. Por alguns meses o projeto conta com a parceria da Cinédia[494], mas em janeiro do ano seguinte, a produtora de Adhemar Gonzaga se

[492] MAGALHÃES, R. Cinema. *A Noite*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1938, p. 5.
[493] MAGALHÃES, R. Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 out. 1938, p. 5.
[494] MAGALHÃES, R. Cinema, 30 nov. 1938.

retira, sem motivo informado. Enquanto isso, segundo o jornal, nada era realizado na Brasil Vita Filme, gerando dúvida sobre a continuidade do projeto[495]. É nessa mesma época que Mauro desiste de dirigir *Inconfidência Mineira* e Carmen passa a assumir a direção provisoriamente, enquanto buscava um novo nome para assumir a direção do seu projeto.

Figura 99 - Cinédia anuncia suas produções.



Fonte: *Cinearte*, 1 nov. 1938, p. 5.

Após os primeiros anúncios, o projeto fica um pouco esquecido, diferente do que acontece com *Inconfidência Mineira*, muito em evidência nesses primeiros anos. Ainda assim, em meio às demonstrações na imprensa de movimentação na Brasil Vita Filme, *Argila* também aparece. Numa visita da revista A Cigarra às instalações do estúdio, Carmen revelava que estava aguardando a instalação de equipamentos para iniciar as primeiras

[495] ALMEIDA JUNIOR, A. A inteligência e o cinema nacional. *Dom Casmurro,* Rio de Janeiro, 06 abr. 1940, p. 11.

produções do estúdio, *Inconfidência Mineira* e *Argila*, assumindo de vez a realização do projeto de Humberto Mauro. À revista ela detalhou o argumento:

> História simples, mas de profundo conteúdo humano, o filme gira em torno de um pintor que se dedica à decoração inspirada na arte marajoara, no que é encorajado por uma milionária também apaixonada pelo assunto e pelo artista, mas que termina renunciando ao seu amor por compreender que ele seria mais feliz com uma outra[496].

Figura 100 - Carmen Santos. Na legenda, lê-se: "Apesar da sua imaginação morar em Villa Rica, Carmen Santos está, cada vez mais moderna ... Antes de 'Inconfidência Mineira', vamos vê-la primeiro em '*Argila*'".



Fonte: *Cinearte*, 15 out. 1938, p.30.

Outras informações sobre a película são reveladas durante 1939. O projeto, inicialmente, seria protagonizado por Armando Louzada, certamente influência de Carmen Santos na escolha do elenco. Ambos também eram os protagonistas de *Inconfidência Mineira*. A história se passaria na Cerâmica de Itaipava e no castelo do Sr. Francisco Serrador, com paisagens ao redor. Humberto Mauro, se certificou de escolher um belo

[496] MONTEIRO DE BARROS, G. O que é a Brasil Vita Filme. *A Cigarra*. São Paulo, mai. 1939, p. 109-11.

cenário, onde a natureza era deslumbrante, para que ele pudesse compor quadros dessa paisagem, como era muito característico em sua obra. O filme também iria contar com uma palestra sobre arte marajoara realizada por Roquette-Pinto e apoio da Associação de Artistas Brasileiros[497]. Certamente a saída de Louzada do projeto de *Inconfidência*, anunciado no início de 1940, também o tirou de *Argila*, que passou a ter como galã Celso Guimarães[498], radialista da Rádio Nacional, que já tinha protagonizado outro filme educativo, *Aves sem ninho* (Raul Roulien, 1939). Em fevereiro de 1940, *Jornal dos Sports* anunciava que o radialista havia feito testes fotográficos para o primeiro papel masculino do filme[499].

Em uma reportagem para a revista portuguesa *Animatógrafo*, reproduzida em *Cinearte*, o operador português Aquilino Mendes, comenta o que havia acompanhado nos estúdios brasileiros e um dado interessante sobre *Argila* surge. Revelava que o filme estava sendo rodado num sistema de corporativismo, experimentado pela primeira vez no Brasil.

> Trabalha-se à noite, nos estúdios de Carmen Santos, até a uma ou duas horas. Acabados os afazeres diários de cada um, trabalha-se no filme. Parte do pessoal vem da cinemateca[500]. Outra parte vem de fora. Todos os que trabalham em 'Argila' entram com uma 'cota': uns entram com filme, outros com laboratório, outros apenas com trabalho… É uma iniciativa interessante e que desperta grande simpatia nos meios cinematográficos do Brasil[501].

As filmagens certamente foram feitas nos horários em que a Brasil Vita não estava trabalhando em *Inconfidência Mineira*[502]. Carmen, em outras oportunidades, estabelecera esse tipo de acordo com outras produções, como *Barulho na Universidade* (1943), de Watson Macedo, gravado de madrugada, com restos de filmes fornecidos pela produtora ao jovem diretor que tentava fazer seu primeiro filme (Dias Júnior, 2022). Watson havia chegado à empresa de Carmen anos antes, em 1937. A produtora lhe deu um emprego de servente, mas logo percebeu o talento e esforço do rapaz, que passou a auxiliar a produtora em diversas áreas, tendo sido cenógrafo em *Argila* (*Ibid.*).

Após o lançamento de *Argila*, Celso Guimarães comentava em uma entrevista que o filme tinha sido feito num regime de cooperativa e que os lucros da bilheteria seriam repassados ao grupo como pagamento, no entanto ninguém havia recebido dinheiro algum, pois o filme teria ido muito mal nos cinemas (Almeida, 1999). Para Claudio Almeida, *Argila* procurou colocar em prática os esforços de um grupo que há tempos queria realizar um filme

---

[497] *Ibidem*.
[498] ATUALIDADES. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 01 mar. 1940, p. 8.
[499] TRAILLERS. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1940, p. 2.
[500] Provavelmente se referia ao INCE.
[501] IMPRESSÕES dum português sobre o Cinema Brasiliero, 1941.
[502] Essa prática também era comum na Cinédia (Assaf, 1987),

educativo capaz de agitar o público. Coordenado por Humberto Mauro, *Argila* seguiu a tendência das produções do INCE, obras de "autoria coletiva" (*Ibid.*), com membros técnicos do Instituto trabalhando na produção da película, como o cinegrafista Manoel Ribeiro, o assistente Mateus Collaço, o técnico de som Iraci Cortes, dentre outros. Sheila Schvarzman (2004) endossa esse sistema de trabalho do cineasta, caracterizado desde Cataguases, envolvendo amigos e familiares que aderiram ao projeto e que aceitavam trabalhar na produção com a promessa de retorno financeiro posterior, na lógica de ação entre amigos (Heffner e Ramos, 1988).

A produção também contou com a colaboração do irmão José Mauro, que trabalhava na Rádio Nacional e fez a ponte com os atores como Celso Guimarães e Saint-Clair Lopes, além da estrutura da Brasil Vita Filme, bem como alguns de seus funcionários e colaboradores, como o já citado Watson Macedo e Edgar Brasil. Este último era parceiro de Carmen desde *Sangue Mineiro* e ela permitia que ele experimentasse recursos do campo fotográfico em seus estúdios com seus equipamentos (Heffner e Ramos, 1988). Ele já estava no estúdio fotografando *Inconfidência* e foi o responsável por fotografar os *close ups* de Carmen e pelas sequências que exigiram filtros e controle fotométrico (Pessoa, 2006). Na nossa leitura, Humberto Mauro conseguiu estruturar um bom arranjo para realizar seu filme, com a presença de algumas características de seus filmes anteriores, tanto esteticamente quanto no modelo de produção, contando com muitas parcerias, nomes importantes da cultura, e a estrutura do INCE e da Brasil Vita Filme.

Após o período de incertezas, a produção parece ter, aos poucos, tomado forma, após a saída da Cinédia e com a Brasil Vita Filme assumindo a realização de vez. Acredita-se que o filme tenha sido gravado entre 1940 e 1941. Lembrando que em 1940 foi gravada a maior parte de *Inconfidência Mineira* e, no final do ano, iniciou sua paralisação, o que não parece ter afetado a realização de *Argila*. Com o fim das filmagens e o acordo de distribuição, no início de 1942, começam a aparecer na imprensa mais informações sobre a obra e as intenções do realizador. Anotações encontradas nos arquivos[503] indicam que a Brasil Vita Filme contratou o publicista Barros Vidal para o trabalho de divulgação. Pequenas notas são publicadas constantemente, principalmente em *A Manhã*, mas também em J*ornal do Comércio*, *Diário de Notícia*s e *Jornal do Brasil*. As matérias vão destacando, pouco a pouco, a importância da realização, suas características, dando ênfase a alguns intérpretes e colaboradores. O investimento publicitário foi bem menor que os outros projetos da empresa,

[503] Acervo Jurandyr Noronha do MIS/RJ e Fundo Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

pois as notas pouco se repetiram em outros veículos como aconteceram com os demais filmes da Brasil Vita Filme.

Figura 101 - Notícia sobre o filme.



A MENINA QUE RI E CHORA, AO MESMO TEMPO, EM "ARGILA". — Em "Argila", o magnifico celulóide que Humberto Mauro realizou para a Brasil-Vita-Filme e que a D. F. B. lançará na Cinelândia, em breve, há todo um harmonioso conjunto de artistas de primeira grandeza. Com Carmen Santos, Celso Guimarães, Saint-Clair Lopes, Floriano Faissal, Bandeira Duarte e outros nomes conhecidos vive o romance, cheio de emoção e brasilidade, de "Argila", uma garota de beleza singular, de olhos sonhadores, — Lydia Mattos, cujo lindo sorriso enfeita estas linhas — que cumpre admiravel "performance" no sugestivo enredo. Lydia Mattos sabe sentir a figura que encarna, personificação fiel da renúncia, e na sua meiguice, na ternura que transborda de suas palavras, ungidas de amor, há todo um mundo de sedução. Lydia Mattos tem grandes instantes em "Argila", mas o seu maior momento no grande filme — momento que se poderá chamar de eterno — é aquele em que ri e chora, chora e ri, vendo subir o balão em que estão inscritos o seu e o nome do homem querido, que dela tinha fugido para os braços de outra... E' uma cena gloriosa do espetáculo todo deslumbramento, envolto em melodias inesqueciveis.

Fonte: *A Manhã*, 17 abr. 1942, p. 5.

As matérias falam de uma obra que iria seduzir pela simplicidade muito brasileira, mas de muito valor e emoção[504]. A expectativa era de apresentar um filme que representasse o cinema nacional, como se finalmente tivessem descoberto a fórmula do cinema ideal para o

[504] O ELENCO DE ARGILA. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1942, p. 5.

nosso público, que alinhassem a técnica, as mensagens certas e o entretenimento. Era prometido um enredo originalíssimo e perfeito na sua técnica[505], com belas paisagens da região de Petrópolis e excelentes interpretações, muito humanizadas, numa trama realista. Humberto Mauro trabalhou para reunir elementos para alcançar um grande êxito e também teve especial cuidado para que a fotografia e som saíssem impecáveis[506]. O diretor é apresentado como talentoso e experiente e que *Argila* iria representar sua vitória. "Tudo fala do Brasil nesse doce romance que fascina: a sua música, seus ambientes, suas paisagens, seu sentido artístico e até os sentimentos que fixa[507]".

Figura 102 - Publicidade do filme onde nota-se um grande destaque para o nome de Humberto Mauro e a caracterização do filme como "uma película bem brasileira".



Fonte: *Jornal do Comércio*, 25 e 26 mai. 1942.

As notas destacavam também a presença de Carmen Santos como a intérprete principal, no papel de uma "estranha criatura a quem o destino tudo deu mas que sabe ser heroína na hora de renunciar[508]". A personagem de Carmen tem um coração generoso, foi

[505] OS NOMES vitoriosos que integram o elenco de Argila. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1942, p. 5
[506] CINEMA. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 mai. 1942, p. 6.
[507] ARGILA - Cada cena uma emoção, dentro de um rosário de belezas! *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1942, p. 6.
[508] AS FIGURAS que enfeitam Argila. *A Manhã***,** Rio de Janeiro, 25 abr. 1942, p. 6.

criada em meio a sonhos e ideais elevados. Além de protagonista, Carmen era uma reconhecida batalhadora e trabalhadora em prol do desenvolvimento do cinema nacional e essa característica também aparece. As matérias também destacam a presença do professor Roquette-Pinto[509], um dos intelectuais mais importante daqueles anos e de intensa colaboração com o cinema brasileiro.

O elenco, muito elogiado por sua "organização", de ótimas credenciais, era uma soma de esforços. Além de Carmen Santos (Luciana), contava com Celso Guimarães (Gilberto) no principal papel masculino, num trabalho de "alto padrão de arte", um artista escondido na pele de operário; Lydia Matos[510] (Marina) com sua meiguice e ternura, representando uma figura humana que comove em sua resignação; Floriano Faissal (Barrocas) e Bandeira Duarte (Ferreirinha), interpretando papéis que são o alívio cômico, com um humor elegante; além de Saint-Clair Lopes[511], Mauro de Oliveira, J. Silveira (João Antonio), Roberto Rocha (Pedrinho), Chaby do Pinheiro (Seixas), Pérola Negra e outros[512].

A produção procurou trazer para a obra várias características culturais nacionais, a começar pelos colaboradores de renome, mas também recheando a trama de referências culturais, citações, pequenas apresentações. O filme conta com apresentação de dança da bailarina folclórica Anita Otero, festas típicas como a bela reconstituição da festa de São João. Um destaque sempre dado nas matérias é o da parte musical, realizada com muito cuidado, reunindo "composições dos mais famosos e inspirados autores nacionais[513]". Mauro talvez buscasse elementos que faziam sucesso no cinema naqueles anos, as músicas, e colocava num filme sério, com canções que mesclam elementos eruditos e populares, tendo consciência da força publicitária que a música tinha perante o público. Além disso, a presença de alguns compositores fazia agrado ao governo.

> As músicas são de Villa-Lobos e Heckel Tavares e a grande canção que tanta emoção derrama sobre a história é de autoria do professor Roquette-Pinto, com partitura musical de Radamés Gnatalli. Apreciável, ainda, a contribuição do conjunto regional de Benedito Lacerda, que se faz ouvir em músicas populares, com a voz de Emilinha Borba. O magistral bailado que Anita Otero apresenta - numa das mais luminosas sequências de *Argila* - é admirável estilização coreográfica do famoso Cordão da Sôdade organizado por Villa-Lobos no Carnaval de 1940 e com música inédita do consagrado compositor. Iberê Gomes Grosso, o maior dos nossos violoncelistas, enriquece um trecho do filme com a presença de sua arte inconfundível[514].

[509] O ELENCO DE Argila, 1942.
[510] Celso Guimarães e Lydia Mattos estavam no elenco de *Aves sem ninho*, outro filme educativo de ideologia varguista.
[511] Foi diretor artístico da Rádio Nacional
[512] O ELENCO DE Argila, 1942.
[513] O ELENCO DE Argila, 1942.
[514] LINDAS AS MÚSICAS e envolventes as canções de "Argila". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1942, p. 14.

Figura 103 - *Cine Revista*, nov. 1942, verso da capa.



Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira.

Com o lançamento em vias de acontecer, o foco se volta todo para o trabalho de Humberto Mauro, enfatizando sua coordenação de produção, argumento e direção. O *Diário da Noite* conta que o novo filme de Mauro vem "dos tempos em que o veterano diretor brasileiro regressou da Europa" e que "a história é, em parte, do gênero que deu fama a Humberto, na Phebo, de Cataguases. Terá, Humberto, desta vez 'modelado' uma obra do valor de 'Brasa dormida'[515]? Os principais nomes envolvidos no projeto também comentam e elogiam o trabalho de Mauro, como o antropólogo Roquette-Pinto: "Em Argila, o belo filme de Humberto Mauro, existe, ao que penso, uma afirmação definitiva de arte, de técnica, de inteligência e de bom gosto [...] Estou satisfeito com o belo trabalho de Humberto Mauro"[516]. Celso Guimarães também declarava:

> *Argila* é cem por cento cinema, em tudo. Argumento, continuidade e direção - todos de Humberto Mauro - se apresentam impecáveis e colocam o grande técnico como um dos nossos homens de cinema mais capazes de realizar grandes coisas. 'Argila' é um grande teste das altas possibilidades de Humberto Mauro[517].

Carmen Santos também deu seu depoimento sobre o filme e sua interpretação, uma declaração rara sobre esse projeto que ela tão pouco falou:

---

[515] CARTAZES e estreia da semana. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 30 mai. 1942, p. 5.
[516] RÁPIDA Palestra com o professor Roquette-Pinto sobre o filme nacional "Argila". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 14 mai. 1942, p. 3.
[517] FALA CELSO Guimarães, o galã de 'Argila'. *Diário de Notícias***,** Rio de Janeiro, 27 mai. 1942, p. 8.

> Estou encantada com *Argila*. Não por mim, que sou um detalhe, uma tênue mancha de luz na grande claridade do panorama do espetáculo bonito, que transborda de ternura e de brasilidade. Humberto Mauro é, sem favor, um grande diretor. A sua experiência, a serviço do seu talento, fez de *Argila* um forte conjunto de emoções. O filme tem continuidade e não é exagero dizer-se que em muitas de suas sequências há poesia, da mais pura e da mais inspirada. A interpretação está magnífica. Celso está na justa medida. O seu trabalho é sincero e tem, acima de tudo, consciência. Lydia Mattos - adorável e bons, seguros, os demais. Quanto a mim devo confessar-lhe: se no meu trabalho há algo de bom, devo-o ao diretor; o que não agradar no meu desempenho, eu sou a culpada. O que posso afirmar - e o faço com a maior sinceridade - é que senti profundamente o meu papel. E, por isso, não representei - vivi. Que *Argila* triunfe é o que desejo.[518]

Figura 104 - Notícia sobre o filme.



Brasil Vita Filme e Distribuidora de Filmes Brasileiros assinaram contrato para a apresentação de "Árgila"

Flagrante da assinatura do contrato para distribuição de "Argila", vendo-se Carmem Santos ladeada pelos srs. A. Pinto de Paiva e Humberto Mauro

Fonte: *Diário de Notícias,* 26 mar. 1942, p. 8.

Em março de 1942, *A Manhã* publicava uma foto de Carmen Santos firmando contrato com a Distribuidora de Filmes Brasileiros para a distribuição de *Argila*. Era a primeira vez que Carmen voltava a fazer negócios com a D.F.B. após o rompimento em 1936. A notícia também falava da conclusão das filmagens e prometia o lançamento ainda para o começo daquele ano[519]. A essa altura, a D.F.B. já estava sob o domínio de Severiano Ribeiro Jr., que detinha a maior parte das ações, e contava com o maior circuito de exibição do Rio de Janeiro. Carmen e Humberto pareciam animados ao garantir que o filme tivesse a melhor condição de circulação possível naquele período, no entanto, vamos verificar que *Argila* sofreu as consequências de um mercado extremamente arredio ao produto nacional.

[518] FALA A estrela de Argila. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1942, p. 5.
[519] TEREMOS, BREVE, 'ARGILA', DE CARMEN SANTOS. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1942, p. 5

No início de maio, a D.F.B. convidava exibidores e a imprensa para uma sessão especial de *Argila* no Capitólio (chamado Cine Teatro Broadway a partir de 1932), antiga sala do grupo Serrador, localizada na Cinelândia e que, em 1942, havia sido incorporada ao circuito de Severiano (Assaf, 1996). Após a exibição, o *Jornal do Comércio*[520] afirma o sucesso da sessão, com a presença de muitos elementos da imprensa e exibidores e comenta que o filme teria causado uma ótima impressão pela excelência do argumento, atuação equilibrada e pelo trabalho técnico.

Figura 105 - Convite da sessão especial.



"ARGILA" EM SESSÃO ESPECIAL PARA OS EXIBIDORES E A IMPRENSA

A "D. F. B." (Distribuidora de Filmes Brasileiros) tem a honra de oferecer aos exibidores em geral, o filme brasileiro "ARGILA", uma produção da "Brasil Vita Filme", dirigida por Humberto Mauro e interpretada por Carmen Santos.

"ARGILA" será apresentada em sessão especial para exibidores e imprensa, hoje, no Cinema Capitólio, às dez horas da manhã, não havendo convites especiais para essa sessão, uma vez que todos os exibidores e jornalistas terão livre ingresso mediante a simples apresentação de prova de identidade.

DISTRIBUIDORA DE FILMES BRASILEIROS,
LUIZ SEVERIANO RIBEIRO
presidente.

Fonte: *A Manhã*, 07 mai. 1942, p. 5.

[520] O SUCESSO da sessão especial de 'Argila'. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1942, p. 12.

Figura 106 - Elenco e convidados na sessão especial de *Argila*.



ARGILA EM SESSÃO ESPECIAL

Damos acima um flagrante da sessão especial promovida pela D.F.B., no cinema Capitolio, á qual compareceram elementos da imprensa, exibidores, artistas do fim e o diretor Humberto Mauro.

Fonte: *O Jornal*, 09 mai. 1942, p. 11.

No entanto, outros comentários chamaram nossa atenção por um possível erro. *O Jornal* escreve sobre a simpática iniciativa da sessão especial para jornalistas e exibidores, mas revela que o filme foi exibido pulando uma parte, um rolo todo, justamente a que mostra a palestra do Prof. Roquette-Pinto[521]. Em *A Cena Muda*[522] também há um elogio sobre a iniciativa da sessão especial, mas o jornalista endossa a sensação de que o filme foi exibido faltando um pedaço. *Argila* estreou oficialmente em 28 de maio de 1942, no Cine Capitólio. Vimos a expectativa marcada na imprensa após a espera de cerca de 4 anos e também porque se tratava do primeiro filme brasileiro da temporada de 1942, que prometia uma nova fase do cinema brasileiro[523]. As propagandas acentuam, a todo momento, o enredo original baseado em motivos brasileiros, um filme com poesia e amor, procurando animar o público pelo viés do melodrama. Claudio Almeida (1999) mostra como havia uma contradição nesse contato com o público, pois o apelo publicitário em *Argila* ainda seguia a lógica do apelo ao público pelo viés patriótico, pedindo para o espectador assistir e apoiar o cinema brasileiro por ser brasileiro, já considerando a dificuldade do público ser atraído pela narrativa em si, por gostar da trama ou das ideias educativas lá expostas. Além disso, Pedro Lima comentava, em sua crítica, que o filme quase não teve publicidade para preparar o público para o lançamento[524].

[521] SESSÃO Especial de 'Argila'. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 8 mai. 1942, p. 11.
[522] ARGILA. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1942, p. 3.
[523] A ESTREIA depois de amanhã. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mai. 1942, p. 5.
[524] LIMA, Pedro. Argila. *Diário da Noite*, 1942.

Algumas notas da imprensa, posteriores ao lançamento, falam de um grande sucesso do filme no Capitólio, com multidões no elegante cinema, êxito crescente[525], sessões esgotadas[526], expectativa boa para as exibições do domingo, com pessoas vindo de diversos lugares da cidade[527]. No entanto, após a primeira semana de lançamento, o filme desapareceu dos jornais, quase não há registros na pesquisa feita na Hemeroteca Digital. Em nossa pesquisa encontramos exibições posteriores somente em 1943, no Imperial, em Niterói, em julho, e no Beija Flor (Madureira), em agosto. Provavelmente, houveram mais algumas sessões em cinemas do bairro e do subúrbio do Rio de Janeiro e não encontramos informações sobre exibições em outras cidades, mas o fato é que o filme praticamente não foi visto[528]. Certamente, as notas foram de publicidade comprada e a película realmente não deve ter feito um bom público, para além de toda a situação comercial que o prejudicou.

Em uma reportagem da *Gazeta de Notícias* de 1945, após o lançamento de *Argila* e antes das denúncias e investigações que ocorreram em 1948 sobre o *trust* de Severiano Ribeiro, um produtor não identificado, comentando sobre algumas práticas de empresários do cinema brasileiro que prejudicavam o produtor nacional, narra uma situação com *Argila*. A D.F.B. teria oferecido a Humberto Mauro comprar o filme por 80 mil cruzeiros. Mauro rejeitou, pois havia gasto muito mais na produção e preferiu "ir por conta própria, embora distribuído por vocês (D.F.B.)". Conforme veremos, *Argila* rendeu muito pouco. A decisão de Mauro mostra sua boa expectativa em relação ao filme, mas revela um bastidor intrigante da dinâmica do mercado cinematográfico brasileiro em que um mesmo empresário prejudicava o produtor em diferentes esferas, procurando lucrar a qualquer custo, inicialmente oferecendo um acordo de distribuição ruim, depois prejudicando a circulação de um filme que era distribuído por ele mesmo, mas o qual não viu vantagem para as suas salas. Heffner e Ramos (1988) afirmam que uma prática comum era comprar o filme a um preço mais baixo e depois não programar ou programar o mínimo possível, alegando falta de espaço.

Em suas conversas com Alex Viany (1978) nos anos 1970, Humberto Mauro relembrava sobre a sessão especial em que o filme foi exibido faltando uma parte e que, posteriormente, soube se tratar de um boicote, que o projecionista recebeu ordens do exibidor (Severiano Ribeiro) para cortar partes, oscilar o volume do som e que isso teria acontecido em diversas sessões. Mauro também se recordava de ter ido assistir ao filme em um cinema

[525] ARGILA. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1942, p. 12
[526] O ÊXITO de 'Argila" no Capitólio. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, 29 mai. 1942, p. 2
[527] O PRIMEIRO domingo de 'Argila', no cartaz do Capitólio. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mai. 1942, p. 23
[528] Enquanto comentava sobre o lançamento de *Inconfidência Mineira*, Carmen relembrou a situação do lançamento de *Argila* que só passou nos poeiras da cidade.

de bairro, com projeção escura e som imprestável, que nem ele conseguia entender os diálogos do filme. Mauro argumentava que a qualidade do sistema de som dos cinemas não lançadores no Brasil era revoltante, já que prejudicava muito mais o produto nacional, falado em português, do que o produto estrangeiro, que vinha acompanhado de legendas (Almeida, 1999). E o mais revoltante para ele é que o público aceitava essa condição de atraso das salas exibidoras[529]. Os proprietários de circuitos só queriam expandir sua capacidade de exibição, mas não investiam em reformas e melhorias das salas.

A explicação para a péssima circulação de *Argila* remete também ao Decreto-lei nº 4.064 promulgado em 29 de janeiro de 1942[530], que determinou, entre outras coisas, preço mínimo de locação de filmes nacionais (50% da renda da bilheteria era para o produtor) e a obrigatoriedade de exibição de um filme de grande-metragem por ano por sala[531] e fez valer algumas demandas de produtores que, desde do Decreto de 1932, vinham pedindo mais atenção do Governo à produção brasileira. Como vimos, o filme da Brasil Vita foi o primeiro daquele ano de 1942 e, portanto, foi alvo do boicote dos exibidores insatisfeitos com a nova legislação e que se aproveitaram de seus poderes e da ausência de fiscalização de cumprimento das legislações cinematográficas. As atitudes levavam para o público a mensagem de que o cinema brasileiro não tinha qualidade e os exibidores também argumentam que não havia produção nacional suficiente para cumprir a legislação.

O decreto de 1942 deu uma rápida esperança para alguns produtores, inclusive Carmen e Mauro que, certamente, tiveram mais esse ânimo para realizar *Argila*. Mas a situação do mercado brasileiro nesse período era muito ruim, para além de toda a reação dos distribuidores e exibidores ao Decreto-lei nº 4.064. Pouquíssimos filmes foram feitos em 1941 e, em 1942, foi um dos piores momentos para a produção do cinema brasileiro e nenhum longa-metragem foi filmado neste ano devido à falta de filme virgem[532] (Simis, 2008). A situação de praticamente paralisação da produção persistiu em 1943 e até mesmo os musicais de carnaval estavam parados. Segundo Claudio Almeida (1999), sequer houve movimentação para o tradicional Mês do Cinema Brasileiro organizado pela A.C.P.B.

No relatório da D.F.B. publicado no *Jornal do Comércio*, *Argila* foi o único longa-metragem distribuído por eles no ano de 1942. Em tal balanço, referente a este ano,

---

[529] MAURO, Humberto. Palestra Cinematográfica. *A Cena Muda*, 15 fev. 1944, p. 16.
[530] BRASIL. Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas. *Diário Oficial da União*: seção 1, Rio de Janeiro, RJ, 25 jan. 1946.
[531] O decreto garantia aumento do número mínimo caso a produção crescesse.
[532] Este ano foi realizado o projeto da RKO, *It´s all true*, em parceria com a Cinédia. Também encontramos registro na Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira da produção de *Voando para o céu*, produção da Pan América Filmes, mas sem registro de exibição.

encontramos importantes considerações sobre o impacto do decreto-lei 4.064 de 31 de janeiro de 1942. Embora o balanço demonstre o crescimento dos negócios da empresa, o relatório aponta falhas na execução da lei, a qual era mal compreendida, mal interpretada e, por vezes, distorcida, com o propósito de fomentar a indústria do cinema brasileiro. Consideram que as falhas, sobretudo de fiscalização, prejudicaram os produtores de complementos e a produção de grande-metragem que ficou paralisada, em declínio acentuado nos últimos meses:

> Essa situação decadente do filme de grande metragem, resulta da falta de garantia na execução dos dispositivos legais que o protegem e amparam, bastando mencionar, que sendo os cinemas obrigados a eximir pelo menos 1 desses filmes por ano, deixaram de fazê-lo nos anos de 1941 e 1942 mais da metade dos cinemas de todo o país sem que fossem seus proprietários, sequer advertidos por quem de direito da infração cometida, tão altamente prejudicial ao desenvolvimento do Cinema Brasileiro. Ora, como bem sabem os nossos acionistas o filme de grande metragem força o dispêndio de grandes capitais ('Aves sem ninho' de nossa produção custou cerca de Cr$ 500.000.00) e é sabido que, sem a obrigatoriedade de exibição, só um filme de extraordinário êxito atinge esse rendimento no país. Daí a deserção geral nesse gênero de produção[533].

Em meio a situação dificílima de lançamento, em que *Argila* recebeu toda a reação dos distribuidores e exibidores à legislação regulatória do Governo, mas que estava muito longe de proteger realmente o produto nacional, o filme sequer teve a chance de ser visto pelo público, pois não teve praticamente nenhum espaço nas salas. Somado a isso, também devemos considerar a recepção da crítica cinematográfica que recebeu a película de forma fria, com críticas por parte de alguns e textos que destacaram mais a força de vontade dos produtores de realizar algo diferente, patriótico, de valor artístico e educativo, assim como ocorreu com *Inconfidência Mineira*. A revista *Cinearte* escreveu que a obra é uma tentativa honesta do nosso cinema e mais um esforço que merece ser recompensado[534]. Alguns textos teceram comentários positivos sobre o filme em si, qualidades da sua narrativa e da sua técnica que agradaram independentemente do peso ideológico que ele carregava.

A crítica mais dura foi encontrada em *A Cena Muda*[535], que considerou o filme muito inferior a *Aves sem ninho*, pesado, monótono, pretensioso e ridículo, um argumento cheio de incoerências como a da formação do protagonista Gilberto, pobre operário, criado na Itália, com passagem pelo Marajó. O filme podia ser resumido em três shorts: "um de propaganda marajoara, outros de panoramas campestres de Petrópolis, e, por último, o de poses fotográficas de Carmen Santos". A atuação era fria e desanimada e considerava que Humberto Mauro não teve soberania na direção devido aos erros e escolhas ruins encontradas

---

[533] Distribuidora de Filmes Brasileiro S/A (D.F.B.) Relatório da Diretoria a ser apresentado a Assembleia Geral Ordinária, a realizar-se em 28 de fevereiro de 1943. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 e 16 fev. 1943, p. 7.
[534] ARGILA. *Cinearte*, Rio de Janeiro, jun. 1942, p. 9
[535] ARGILA, 19 mai. 1942.

na película. Para ele se salvavam Celso Guimarães, o bailado indígena e a "canção de Heckel Tavares, na emotiva interpretação de Zé do Bambo, o conhecido caboclo da viola dolente do sertão nordestino". Ainda assim, afirmava que cada filme brasileiro era um aprendizado, pois conseguíamos ver com quais técnicos e artistas poderíamos contar. O filme não desceu nem subiu de qualidade dentro do que vinha sendo feito no cinema brasileiro. Finalizava prestando sua homenagem à tenacidade e patriotismo de Carmen Santos e pedindo que Humberto Mauro fizesse filmes de arte escrevendo argumentos para os artistas e não colocando os artistas, de última hora, nos argumentos. Na mesma revista, Enéas Viany concordava que o filme era muito inferior ao esperado, pesado, um "abacaxi enfeitado[536]".

Nestor de Holanda, em *A Cena Muda*[537], criticou bastante o filme, falando em argumento banal, falta de direção, afirmando que Humberto Mauro, como diretor, era um ótimo fotógrafo de paisagens. Insinuava que Carmen poderia ter interferido, pois o filme dava muita ênfase à artista. Para ele, salvava o trabalho de Celso Guimarães, Lydia Matos, as músicas de Villa-Lobos e Heckel Tavares e o bailado de Anita Otero. O articulista louvou a colaboração de Roquette-Pinto:

> O professor Roquette-Pinto fez-me deixar o cinema empolgado com a sua colaboração em 'Argila' e isto porque nada entusiasma mais do que se ver um eminente mestre, historiador e sociólogo, como é o autor dos 'Ensaios de antropologia brasiliana', ceder o seu nome a um filme onde ninguém tem, nem na sombra, a sua responsabilidade e o seu prestígio. Mas é de inteligência que está precisando o nosso cinema e muita gente mais devia seguir o exemplo desse grande nome[538].

A leitora Maurinha, no espaço dedicado aos fãs, opinou que o filme não era absoluto, mas era uma realização convincente do nosso cinema. Elogiou o trabalho de Celso Guimarães, que poderia crescer mais, e de Lydia Mattos, que estava encantadora. Apontava que o som do filme ainda era falho, mas que as fotografias eram boas. Sobre Carmen Santos, dizia que ela deixava a desejar, pois notava-se um certo "vampirismo" exagerado[539].

O filme agradou o jornal católico *A Cruz*, que considerou o argumento razoável, a direção competente, o elenco em interpretações naturais, mas moralmente o filme só era aceitável para adultos por ser um romance com situações equívocas[540]. A revista *Carioca*[541] gostou do filme, obra delicada que possuía um raro equilíbrio, filme envolvente. Elogiou a

---

[536] ARGILA É MESMO ARGILOSA… *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1942, p. 22.
[537] HOLANDA, Nestor. 'Argila', 'Inconfidência Mineira' e Carmen Santos. *A Cena Muda*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1942, p. 20.
[538] *Ibidem*.
[539] FALA O amigo fan. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1942, p. 10.
[540] TAQUARI. Argila. *A Cruz:* órgão da paróquia de São João Batista, Rio de Janeiro, 07 jun. 1942, p. 8.
[541] AS TRÊS principais figuras de 'Argila'. *Carioca*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1942, p. 21; 58

homogeneidade dos elementos básicos, a firmeza na direção e a poesia do enredo. Ressaltou como o diretor foi feliz na escolha do elenco, especialmente do trio principal: "são três grandes papéis vividos por três grandes artistas e que por si garantem o êxito do grande espetáculo[542]".

Celso Kelly, representante da Associação Brasileira de Imprensa, achou *Argila* vitorioso, uma realização brasileira digna dos maiores louvores, pois Mauro sabia aproveitar assuntos nacionais da melhor maneira, com acentuada motivação artística um filme feito com cuidado, com cenas de rara beleza. Carmen Santos e Celso Guimarães estavam excelentes em seus papéis[543]. Ele também ressaltou a evocação Marajoara, a palestra muito bem gravada de Roquette-Pinto, os temas da nossa música, as lindas cenas naturais, a montagem[544].

Em *A Manhã*[545], um autor desconhecido fez uma analogia entre a argila, o barro que se molda e o cinema brasileiro, pois nosso cinema ainda estava numa fase sem forma, mas que se abria para possibilidades maravilhosas, se colocando como matéria prima para produzir coisas boas e ruins. Embora considere que *Argila* tenha seus defeitos de realização, o filme de Humberto Mauro tinha muito mérito, pela sua trama, pelas interpretações, pela belíssima fotografia, especialmente da natureza da região de Petrópolis e pela possibilidade do público poder conhecer as artes plásticas indígenas.

As opiniões demonstraram a existência de divergências em relação ao projeto de cinema educativo, uma vez que o intervalo de quatro anos da produção de *Argila* talvez tenha dado tempo para realizadores, jornalistas, intelectuais no geral terem percebido as verdadeiras intenções do Estado Novo. Não havia disposição real de incentivar ou apoiar a produção nacional, educativa ou não, mas um projeto ideológico em curso de controle e propaganda, com promessas vazias de premiações ou auxílios de produções consideradas patrióticas. Mauro e sua equipe procuraram fazer um filme que interessasse ao governo, mas principalmente ao público. Para isso utilizaram os recursos da linguagem hollywoodiana que os formaram, mas para uma parte da crítica o filme acabou engessado, monótono, com muitas incoerências, embora tenha alguns momentos de elogios praticamente unânimes, como as músicas, a coreografia de Anita Otero, a atuação de Celso Guimarães. Com uma acolhida morna, boicotado em seu lançamento, o filme foi visto por pouquíssimas pessoas e não encontrou um caminho alternativo, com exibições em espaços estatais ou instituições, conforme se imaginou (Almeida, 1999). No entanto, o filme, um dos poucos sobreviventes

---

[542] *Ibidem*.
[543] UM PUNHADO de excelentes artistas em Argila. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1942, p. 5.
[544] KELLY, Celso. Argila. *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1942, p. 8.
[545] ARGILA BRASILEIRA. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 ju. 1942, p. 4.

que dialogam com a ideologia estadonovista, se tornou alvo de diversos estudos, possível de ser analisado, aberto a diferentes interpretações.

4.2.2 Um espetáculo cem por cento brasileiro: uma possível análise fílmica

Para esta análise, é importante considerarmos que o grupo que se organizou em torno da produção teve forte influência da estética hollywoodiana em sua formação e isso se refletiu na maneira que filmaram suas histórias, juntamente com a concordância desses artistas com as ideias positivistas e nacionalistas incentivadas pelo governo brasileiro e defendidas por inúmeros intelectuais. Desse modo, veremos que *Argila* foi fortemente inspirado pelo formato da narrativa hollywoodiana, bem como pela sua estética na fotografia e montagem, ao mesmo tempo que possui uma trama recheada pelo discurso nacionalista, de valorização da cultura popular brasileira. Cabe, portanto, anteciparmos que *Argila* não inovou dentro do que vinha sendo feito no cinema brasileiro naqueles anos, principalmente entre a produção de filmes dramáticos ou filmes "sérios". Conforme o levantamento crítico, o filme não impressionou os especialistas, não conquistou o público, mas se tornou um valoroso documento histórico, recheado de possíveis interpretações.

O longa-metragem de Humberto Mauro se passa em Corrêas, Petrópolis, e conta a história do envolvimento de uma rica e linda viúva, Luciana, interpretada por Carmen Santos, e o artesão Gilberto, papel de Celso Guimarães. Luciana é uma personagem interessada em estimular atividades que promovam a cultura nacional, dentro e fora de seu Castelo. O artista, que teve passagem pela Europa, é contratado para fazer uma pintura marajoara no castelo da viúva e a paixão pela arte nacional os conecta. Quando Gilberto sofre uma queda, Luciana o recebe em sua casa, providenciando os cuidados necessários. O incidente aproxima os protagonistas que se apaixonam, mas precisam enfrentar um dilema moral, pois o artesão é noivo de uma moça simples, de mesma origem humilde que ele. A protagonista reconhece todo o mal provocado por sua beleza e personalidade, sua culpa na desvirtuação do artesão e decide se redimir sacrificando seu amor para que o rapaz possa se casar com sua noiva Marina, moça exemplar, honrando assim o seu compromisso e deixando tudo no seu devido lugar. 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).

Com uma estampa que remete aos traços da cultura marajoara ao fundo, o filme inicia pelas cartelas de crédito, muito significativas quando relacionamos com todo o contexto trazido anteriormente. A primeira cartela apresenta a empresa distribuidora, Distribuidora de Filmes Brasileiros, numa retomada da relação da Brasil Vita Filme com a D.F.B. A cartela seguinte traz a rara imagem da logo da empresa produtora fundada por Carmen Santos, a Brasil Vita Filmes. Na sequência, lemos "apresenta Carmen Santos em", com o nome da estrela destacado. Ela era reconhecida pelo público e pela imprensa como uma estrela de cinema aos moldes hollywoodianos e a própria alimentava esse *status*, embora muitas vezes negasse a condição de estrela de cinema (Pessoa, 2002). A atriz, um dos nome com mais destaque no elenco (junto com Celso Guimarães) e talvez a que tenha colocado mais recursos para a produção. Seguido, aparece o título do filme - *Argila*, produção de Humberto Mauro - com a assinatura do já reconhecido diretor brasileiro no canto.

As cartelas seguem ainda numa grande sequência. Nelas vemos o restante do elenco separado de Carmen: Celso Guimarães, o galã, em letra maior; e demais atores Lydia Mattos, Floriano Faissal, Saint-Clair Lopes, Bandeira Duarte, Mauro de Oliveira, etc. Na sequência, nos deparamos com uma sequência de grandes nomes da cultura nacional: 1) música de Villa-Lobos e Hekel Tavares; 2) Canção de Romeu: letra de Olavo de Bilac, Música de Roquette-Pinto, partitura musical de Radamés Gnattali, Solo de violoncelo por Iberê Gomes Grosso; 3) Regional de Benedito Lacerda com Emilinha Borba; Músicas de Nelson Trigueiro, Zé do Bambo - Viola. É evidente que o filme destaca a participação no projeto de importantes artistas nacionais que transitavam entre o erudito e o popular e que eram de reconhecimento do seu público. Algumas escolhas musicais podem ser lidas como uma tentativa de atrair um público mais popular, mas principalmente como uma maneira de dar mais credibilidade à narrativa, com a participação de alguns intelectuais e artistas de outros campos. Sabia-se que músicas e compositores, principalmente os que faziam sucesso na rádio, atraiam público para o cinema. Recurso muito usado e conectado com as comédias, mas que também foram um elemento importante em *Argila*.

Um dos grandes destaques musicais era Villa-Lobos, participando com uma canção de temática indígena que ele teria criado para o filme. Para Almeida (1999), que nos fornece essa informação do ineditismo, a canção se encaixa na discussão estabelecida na narrativa quando Luciana procura seduzir seus convidados, pessoas da elite da capital, nas questões de uma arte genuinamente brasileira. No entanto, se Almeida se referia à canção que, em cena, é acompanhada da dança executada por Anita Otero, os jornais informam que se tratava de uma canção do Cordão da Sôdade, organizada por Villa-Lobos no Carnaval de 1940.

Heitor Villa-Lobos[546] era reconhecido compositor e regente no Brasil, com passagens e fama em outros países. Teve uma participação central na política cultural varguista que usou do seu conhecimento e respeitabilidade para ampliar a política cultural do governo. O compositor fez dessa relação uma maneira de atingir seus objetivos na área de educação musical e divulgação da música brasileira de raízes populares. Era muito próximo de Roquette-Pinto e Humberto Mauro, que teve outras obras do compositor em seus filmes, sendo o principal deles, *O descobrimento do Brasil* (1937). Para Morettin (2013) o compositor via no cinema um espaço vantajoso de divulgação do seu trabalho, com amplo alcance, pois a música era capaz de exercer um domínio sobre as mentes e corpos sem recorrer a palavra, propagando a "comunhão de sentimentos e a verdadeira elevação de patriotismo" (*Ibid.*, p. 160).

As cartelas finais trazem ainda informações de caráter informativo e educativo, pois foram utilizados nas cenas documentos do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista; a Cerâmica Marajó, locações em Itaipava e sua deslumbrante natureza e na Cerâmica D. Vianna no Rio de Janeiro e quadros do pintor Oswaldo Teixeira. Por fim, vemos nomes mais técnicos como o cinegrafista Manoel Ribeiro: Som de Iracy Chaves; Técnico de Luz Edgar (Brasil); Assistentes técnicos E. Walder, Mateus Collaço, Ruy Mello, Manoel Rocha; Montagem de Watson Macedo e Hipolito Colomb. Finalizando a sequência, o argumento, a direção e a continuidade de Humberto Mauro, mais uma vez com a sua assinatura na película.

Por se tratar de uma narrativa bastante clássica, essa análise se organizou em grandes cenas, que são facilmente perceptíveis e possíveis de serem divididas pela narrativa bastante linear do filme. Muitas delas iniciam ou terminam com elementos muito característicos do período e presentes em outros filmes de Humberto Mauro, como uma espécie de *fade in* e *fade out* iniciando ou finalizando momentos da narrativa. Outros elementos recorrentes das narrativas serão apontados, como o relógio cuco que marca as passagens do tempo, os *inserts* de paisagens de Corrêas, o personagem que traz um alívio cômico na narrativa (Ferreirinha) e a presença de alguns personagens comuns nas tramas do período e que se enquadraram na lei dos tipos[547], como a mocinha Marina, o galã Gilberto, a empregada intrometida Babá, a *vamp*

[546] Villa-Lobos coordenou projetos musicais no Distrito Federal e em nível nacional a partir de 1932. Seu principal instrumento foi a implementação do ensino obrigatório do canto orfeônico nas escolas públicas, atividade coral coletiva que, segundo ele, ensinava simultaneamente música, disciplina, civismo e espírito de coletividade.

[547] Isabella Goulart (2013) explica que a "lei dos typos" inicialmente era pautada por uma adequação do ator, via interpretação, à personagem, mas foi se transformando em características físicas, reforçando padrões estéticos e estereótipos durante a consolidação da política de estrelismo.

Luciana, ainda que esses personagens também tenham, em suas trajetórias, um papel educativo, uma função moral que veremos mais adiante.

A primeira cena do filme, um ateliê de um artista se revela ao espectador, quadros, cavaletes e um artista pinta uma mulher nua em meio a uma mata. A nudez não é revelada, mas sabemos dela pelo diálogo com a mãe do pintor que está presente no ambiente, como que vigiando, pela moral, aquela ação. Barrocas, o personagem que irá se desenvolver como uma espécie de antagonista, chega para uma visita. Tece comentários sobre a pintura, num misto de ironia e intelectualidade. Depois desmonta a pose e não resiste ao perguntar como o artista consegue trabalhar com uma modelo nua, demonstrando todo seu conservadorismo que será contrastado com a modernidade dos outros personagens. Seus diálogos defendem a arte clássica, a velha Grécia e o estilo refinado da vida europeia. Enquanto faz sua defesa conservadora, exaltando a "arte clássica", ele olha pela janela do ateliê que revela a cidade do Rio de Janeiro, a praia e os prédios de Copacabana, os corpos na areia e não consegue disfarçar sua curiosidade. Barrocas, além de contraponto, também é o portador das novidades e avisa que a rica viúva Luciana iria reabrir os salões do castelo de Corrêas numa festa íntima e que lá seria o lugar para um artista moderno. O pintor fala sobre a admiração a Luciana, que é uma mulher à frente do seu tempo, contra as banalidades. O diálogo antecipa a apresentação da locação principal, onde vai girar a maior parte da trama, e a protagonista.

Figura 107 - O ateliê.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Na cena seguinte, o público conhecerá o cenário, com alguns planos ambientando a região. Acompanhamos um carro pela estrada até o castelo. Há uma pequena festa e nela vemos a protagonista Luciana pela primeira vez. Ela conversa sobre a futura inauguração do

seu salão de artes e revela aos amigos, um grupo da elite burguesa da capital federal, que será um salão marajoara. Em meio a festa, ela aborda o músico Mário e diz sentir saudades de suas canções. Ele revela que tem uma nova canção para apresentar, a "Canção de Romeu". Entusiasmado, Barrocas organiza o ambiente para a apresentação, acredita que deve deixá-lo tal qual Verona, mais uma vez fazendo referência à arte europeia. Em meio a organização, há uma rápida passagem de tempo e a apresentação do personagem cômico, Ferreirinha, que aparece tentando fazer uma ligação telefônica e fica nervoso porque ninguém o compreende diante da precariedade da chamada telefônica no período. Finalmente, o público se reúne para ouvir a apresentação musical. Luciana aparece no balcão da escadaria com os cabelos loiros soltos, envolta numa capa, numa apresentação musical organizada com todos os códigos hollywoodianos para exaltar a protagonista, podendo ser interpretada como uma grande homenagem à estrela Carmen Santos diluída na *mise en scène*. Sob o som do poema de Olavo Bilac, musicado por Roquette-Pinto, interpretado por Mauro de Oliveira[548], Luciana desce as escadas e todos os convidados da festa param para admirá-la, especialmente os homens, visivelmente apaixonados, demonstrando a figura desejante que criará os conflitos da trama.

Os planos e as luzes se modificam e exaltam sua beleza durante minutos, transformando-a numa deusa, a Julieta de vários Romeus. Ao longo da trama, a personagem enfrentará o dilema sobre se casar novamente ou não e com quais dos pretendentes seria mais adequado ela ficar. A apresentação se encerra sob aplausos e a festa continua a noite, no castelo iluminado. Os convidados insistem em ver como andam as obras do salão marajoara e este é o gancho para Luciana apresentar Gilberto, o artista contratado para o trabalho, falando sobre seu talento e suas características, dizendo que o artista é "brasileiro cem por cento, paulista da terra roxa". Em contraste, Barrocas surge conversando com os convidados contrariado com o investimento de Luciana naquele salão, pois sendo ela uma mulher tão fina e racional, era incompreensível estar investindo em "bobagens de índio marajoara", "arte de bugre", ao invés de trazer peças clássicas, da Grécia que, para ele, eram obra de arte verdadeira, de valor.

[548] ARGILA. *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 17 mai. 1942, p. 11

Figura 108 - Carmen Santos como Luciana.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Na terceira cena, seremos apresentados ao núcleo de Gilberto e os trabalhadores, contrastando com o ambiente luxuoso da elite visto na sequência anterior. O artista está na cerâmica, concentrado em sua atividade e o espaço da fábrica vai sendo revelado pela câmera. O patrão Seixas, um português mal-humorado e materialista, conversa com João Antonio, trabalhador mais velho, pai de Marina, a noiva de Gilberto. Seixas se revela um capitalista, critica a dedicação de Gilberto a arte ao invés de dar valor ao dinheiro, ao lucro. João, personagem apaziguador da trama, defende o futuro genro explicando que o rapaz tem o viés da arte no sangue. Inconformado, Seixas interrompe Gilberto, chama sua atenção e ordena que ele volte a produzir as peças das encomendas ao invés de produzir vasos artísticos. Gilberto tenta explicar que a fábrica poderia concorrer a uma exposição paulista com o vaso artístico, seria uma ótima propaganda para a empresa, mas Seixas é ignorante, não se dobra e o acusa de fricotes. Nervoso, Gilberto destrói o que estava fazendo, volta o barro para o torno e produz um vaso comum, demonstrando toda a sua habilidade com a argila. Seixas aparece com uma expressão de aprovação, estabelecendo mais um contraste da trama: a arte *versus* a reprodutibilidade mecânica, o artista *versus* o capitalista. A montagem é bastante ágil, intercalando os sentimentos opostos do patrão e do empregado ao ritmo da trilha sonora. Outros enquadramentos mostram as atividades da fábrica, enquanto a

alternância com o relógio demonstra a passagem do tempo e a vigilância e a exploração do patrão, que rouba uns minutinhos dos trabalhadores antes de dar o sinal. Fim do expediente, os trabalhadores vão para suas casas e Gilberto conversa com um colega, irritado com o patrão, dizendo que pensa em ir embora, abandonar tudo. O amigo o aconselha, dizendo que é perda de tempo mudar a cabeça de Seixas, que ele quer saber de mercadorias que tenham aceitação na praça. Ele diz que não se pode ser assim, que é preciso que também haja tempo para se preocupar com a beleza, aqui, mais uma oposição, entre o inculto patrão e o artista.

A quarta cena irá ambientar o público com o dia-a-dia dos trabalhadores. A simplicidade e o idílico são elementos muito presentes na obra de Mauro e contrastam com o ambiente de luxo e modernidade do castelo. O garoto Pedrinho, filho de João Antonio e irmão de Marina, cuida de seus passarinhos, enquanto Gilberto conversa com a noiva Marina na porta de casa, relatando seu aborrecimento com o patrão. No cortejo entre os noivos, ele a presenteia com mais um vaso marajoara para a sua coleção e ela diz que fez um presente para Gilberto, baba de moça, seu doce predileto. A ingenuidade de Marina é demonstrada nesta cena em que diz que gostaria que o doce se chamasse olhar de moça. O conflito entre os noivos é estabelecido nessa sequência, quando Marina convida Gilberto para jantar, mas ele diz que não pode, pois precisa voltar para casa para terminar os estudos para o trabalho que está fazendo no castelo, já que D. Luciana tinha urgência no salão. Marina se mostra incomodada com o trabalho extra e a falta de tempo de Gilberto com o noivado. Ele rechaça e diz que ela está sendo criança, que precisam do dinheiro extra para arrumar a vida juntos. Gilberto parte, Marina fica melancólica e saudosa, Pedrinho segue cuidando dos pássaros.

Figura 109 - Celso Guimarães como Gilberto.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira.

Gilberto está em seu ateliê estudando os objetos marajoaras. A cena mostra sua dedicação ao estudo, manipulando fotografias projetadas e analisando os traços. A fotografia mostra didaticamente os detalhes de objetos marajoaras. Em outra cena, ele está pintando o teto do salão, quando Luciana chega e o observa trabalhar. Ela puxa assunto, perguntando se o pai de Gilberto também era artista, se a mãe dele era bonita e dessa cena notamos a construção de uma "brasilidade" do personagem, paulista de origem, mãe mineira. Ele responde que sim e vai soltando suas memórias, até que Luciana pergunta se na Itália as napolitanas nunca disseram nada a Gilberto, dando a entender que ele era um rapaz bonito, um tipo estranho de homem, deixando Gilberto encabulado. A cena é interrompida pelo ajudante que lhe traz água, mas Luciana resolve beber água no mesmo copo que ele, para descobrir seus segredos.

Figura 110 - A queda de Gilberto.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira.

Uma nova interrupção das insinuações de Luciana. A empregada chega com uma visita, o amigo e pintor Claudio. O diálogo de Luciana com o pintor tem um tom de flerte e de desafio, na presença de Gilberto. Luciana lida com naturalidade com a admiração dos homens ao seu redor, mais um traço de sua personalidade moderna e suas características dentro do tipo conhecido com *vamp*[549]. Ela observa o quadro trazido pelo pintor e oferece um beijo ao artista. Este a provoca e ela o beija na boca. Gilberto, assistindo a cena, se desequilibra, cai do andaime e escutamos um grito feminino de desespero. O relógio cuco

[549] Mulher ousada que seduz todos a sua volta, que tem atitudes diabólicas.

marca o tempo e num quarto escuro, com sombras marcantes, Gilberto está deitado, enquanto Luciana conversa com um médico indagando as condições do paciente. O doutor revela que foi um choque violento, mas não houve fraturas, sendo recomendado cuidado e repouso. Luciana se prontifica a ser uma enfermeira cuidadosa. Marina preocupada chega ao castelo, ao lado do irmão Pedrinho, e quer ver Gilberto. A empregada Babá nega e diz que o doutor proibiu visitas, mas tenta acalmá-la. Eles se retiram.

Dias se passam representados pelo relógio que giram os ponteiros. Luciana entra no quarto de Gilberto com Barrocas. O doente diz que foi muito bem tratado por Luciana nas últimas três semanas e Barrocas ressalta o privilégio de ser cuidado por uma enfermeira como Luciana. A cena é interrompida pela chegada de Pedrinho e Marina. Luciana se retira e os olhares entre ela e Gilberto se demoram. Percebe-se uma mudança na relação entre os dois. Marina demonstra ciúmes, pois Gilberto não precisava ter ficado tanto tempo na casa da patroa. Ela volta a reclamar das mudanças na vida deles desde que Gilberto começou a trabalhar no castelo. Ele a acalma, diz que já está quase recuperado e que logo tudo voltará ao normal. Gilberto pede ajuda a uma Marina contrariada sobre um presente para dar para Luciana e propõe o maracá, o descrevendo como um objeto valioso, semelhante ao do Museu Nacional. Gilberto, já vestido de terno e gravata, está em frente a Luciana entregando o maracá como forma de agradecimento. No diálogo, ele se refere ao objeto como uma espécie de joia, de amuleto da sorte que ele encontrou. Um objeto místico, indígena, que terá grande importância na trama, além de remeter o tempo todo ao seu significado para a cultura nacional. Luciana aceita e espera que traga sorte. Gilberto vai embora e ela fica admirando o objeto, com olhar sonhador. Marina, Pedrinho e Gilberto saem da propriedade do castelo e caminham pela paisagem campestre.

Nova cena e Gilberto e Marina estão conversando em um jardim. O noivo tenta agradar Marina, mas ela insiste no assunto do trabalho dele no castelo, cobrando seu término, reclamando novamente da distância do noivado. Marina reforça que Luciana pertence a um outro tipo de gente, que as gentilezas oferecidas por pessoas que vêm de cima, pobre como eles têm que agradecer como quem pede esmolas. Ela segue falando sobre seus pressentimentos, pois Luciana é uma mulher sozinha, viúva, fuma, tem um modo de rir que ela não gosta, enquanto Gilberto segue achando graça da noiva e tenta lhe roubar um beijo. Pedrinho, o irmão que vigia o cortejo em prol da moral, interrompe o ato. Nesse ponto, começa a mudança do personagem de Gilberto provocado pelo envolvimento cada vez maior com Luciana. Os três passeiam em meio às paisagens, montanhas, cachoeiras, estradas, representados em planos bem abertos, quando um carro interrompe o passeio e um

mensageiro avisa que Gilberto estava sendo chamado por Luciana com urgência no castelo. Gilberto entra no carro rapidamente e Marina fica enciumada, acirrando a crise entre o casal.

Luciana mostra um vaso de Gilberto aos seus convidados e faz elogios ao artista, dizendo que ele é seu braço direito. Aqui a cena deixa clara as características da personagem, mecenas, incentivadora, cuidadora. Ela pretende dar um impulso extraordinário à arte brasileira, fundar uma escola de pintura para os filhos dos operários, organizar exposições, exportar obras para o estrangeiro. A viúva segue dizendo como o trabalho com a arte marajoara tem feito sua vida fazer sentido. Contrapondo, Barroca, diz que investir em arte marajoara é esnobismo de milionária que não tem o que fazer. Ele volta a defender a estatuária grega como arte absoluta e que o dever de Luciana deveria ser difundir a arte clássica. Luciana então passa a desafiá-lo, dizendo que Barrocas sequer sabe o que é arte clássica, criticando seu estrangeirismo, provocando-o com uma pergunta que deixa o personagem sem jeito, demonstrando a decadência cultural da burguesia. Ferreirinha continua a troça, pedindo que a viúva coloque Barrocas para dançar vestido de índio na festa de São João. Todos riem. Luciana retoma a palavra dizendo que dará uma grande festa de São João e que está muito encantada pelos vasos feitos por Gilberto e pelo universo dos operários, gente boa, honesta, trabalhadora, oposto ao cotidiano deles, que viviam na ociosidade e dando atenção a coisas frívolas. Ferreirinha convida todos para assistir ao filme do Viana, que já estava com a máquina pronta, numa interrupção propícia e ilustrativa do universo da classe alta. Aqui também se nota uma crítica ao estrangeirismo oriundo do cinema.

Figura 111 - Luciana e seus amigos da elite.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Uma das missões de Luciana é convencer essa elite ao seu redor a olhar, entender, investir e estimular a arte nacional, proporcionar a integração entre os grupos. Ela deseja que eles conheçam a arte marajoara, o estilo puro, o cotidiano daqueles trabalhadores, e que essa arte os conecte, desperte emoções, resgate a alma brasileira e os ajudem a compreender o país, o verdadeiro sentido de nação. Sua missão pedagógica é dupla, ela estimula os trabalhadores a aprender, a aperfeiçoar seu trabalho e sua arte e, por outro lado, quer o reconhecimento e o apoio dos amigos intelectuais a desenvolver a sociedade brasileira através da arte e da educação.

Figura 112 - Cartaz do filme.



Fonte: Reprodução.

Na sequência seguinte veremos a cena mais icônica do filme. É noite e um carro estaciona. Luciana entra de surpresa no ateliê onde Gilberto está trabalhando. Ela observa o lugar. Gilberto diz que gosta de trabalhar sozinho e que mandou todos para casa. Aproveita para alertá-la que não é bom ela ficar ali sozinha com ele. Luciana ri, pois sabe que ele não é um homem vulgar e que ela não é do tipo que se perturba por estar sozinha com um homem. Sem jeito, ele retoma o trabalho no torno e ela fica assistindo, se sentando à vontade numa cadeira, acendendo um cigarro, sinal de modernidade para uma mulher naquele período. A montagem intercala Gilberto, num espaço mais claro, concentrado esculpindo o vaso e Luciana, lânguida, fumando, escondida pelas sombras do espaço. Ele se perturba com a

sensualidade daquela mulher. *Closes* nos olhares e na boca de Luciana soltando a fumaça, a luz destacando seus lábios. Ela se aproxima maliciosamente do artista e pergunta o que ele está fazendo. Ao responder, ela ri, se aproxima e toma a iniciativa de um beijo, demonstrando toda a ousadia de sua personagem. Assustado, Gilberto destrói o vaso que estava produzindo, um símbolo de que algo mudou com aquele beijo, algo foi corrompido. A composição da cena trabalha a dualidade, a luz e a sombra[550], o erotismo. A cena é tão icônica para a trama, que o beijo roubado pela mulher estampará o cartaz de *Argila* nos cinemas. Visivelmente perturbados, Luciana corre repentinamente, como que arrependida. Gilberto tenta alcançá-la, mas retorna sem sucesso.

Ana Pessoa (2006), em sua análise, considera que Luciana não foi uma personagem valorizada por sua intérprete, Carmen Santos, ao longo de sua carreira. A estrela declarava constantemente uma certa angústia por não encontrar uma personagem que atendesse seus desejos, uma mulher ousada e moderna, livre, de temperamento forte. Talvez tenha sido essa a personagem que ela tanto procurou ao longo da carreira. Uma personagem que se conectava com sua própria trajetória, empreendedora, batalhadora da cultura, em busca de produzir uma arte de responsabilidade social. Mas esse encontro talvez tenha ocorrido no momento errado, enquanto Carmen trabalhava para colocar em pé seu grande projeto de vida, o *Inconfidência Mineira*, empolgada com a interpretação de Barbara Heliodora. Ela declarou, pontualmente, durante o lançamento do filme, seu gosto pelo papel, mas sem perceber a conexão da personagem com sua própria trajetória e a angústia feminina que sempre a perseguiu[551].

Retomando o filme, acompanhamos um detalhe de um jornal com o anúncio "Cerâmica de Marajó. Conferência do Professor Roquette-Pinto no Museu Nacional", enquanto escutamos Luciana convidando Gilberto para assistir a conferência. Enxertos do Museu Nacional aparecem, enquanto ouvimos trechos sonoros de uma palestra feita por Roquette-Pinto. As cenas que se seguem são bem didáticas e ilustradas com documentos e objetos do Museu que era dirigido por Roquette-Pinto: um mapa da ilha do Marajó e as imagens dos objetos de cerâmica acompanham a fala: urnas, vasos, tangas femininas, ídolos, instrumentos de rituais. A palestra e as imagens enfatizam os traços característicos, os desenhos. O destaque na conferência é dado para um maracá, similar ao que Gilberto deu a Luciana.

---

[550] Para Sheila Schvarzman (2004) *Argila* é o primeiro e único filme de Humberto Mauro dominado pelo conflito claro e escuro. Ela também considera que, em *Argila*, o estilo do diretor se altera, fugindo do estilo realista de seus filmes anteriores. *Argila* tem um estilo normativo que não busca mostrar como as pessoas são, mas como devem ser.

[551] Tatiana Castro (2021) explora a coluna escrita por Carmen Santos em *Jornal das Moças* em que ela escreve sobre seu sofrimento, sua solidão e sua subjetividade.

A arte marajoara é o que conecta, desde o princípio da trama, os protagonistas Luciana e Gilberto, personagens de origens sociais tão distintas. Na trama, é escolhida como a arte nacional por excelência, cuja raiz é indígena, mas que foi apreendida por um artista paulista, levada para um grupo de artesãos no interior do Rio de Janeiro, é admirada e patrocinada por uma mecenas que faz de tudo para divulgá-la, enaltecê-la, convencer o seu grupo de amigos a mudar suas mentalidades e compreender a importância para a identidade nacional de valorizar a cultura regional brasileira e sua potencialidade de integração.

Figura 113 - Os detalhes do grafismo marajoara no cenário de Argila.



Fonte: Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira.

Durante o Estado Novo, a arte marajoara foi incorporada ao projeto nacionalista de valorização da cultura brasileira promovido pelo regime. Como parte de uma política de construção de identidade nacional, o governo, por meio de instituições como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), passou a exaltar manifestações culturais indígenas e populares como símbolos de uma brasilidade autêntica (Gonçalves, 2007). A arte cerâmica desenvolvida pelos povos da Ilha de Marajó, anterior à colonização europeia, foi reinterpretada como prova da sofisticação e ancestralidade da cultura brasileira. Artistas e intelectuais modernistas, muitos dos quais colaboraram com o regime, adotaram a iconografia marajoara como inspiração estética e expressão de um "Brasil profundo" (Morettin, 2013). Roquette-Pinto é um desses intelectuais que adotou o gosto pelo traçado marajoara, decorando os espaços onde ele trabalhava, como o auditório do Museu Nacional e do INCE e

a capa da Revista Nacional de Educação (Schvarzman, 2004). Ironicamente, a explicação técnica dada por Roquette-Pinto, conectava os traços do Marajó à cerâmica grega, valorizando a cultura indígena brasileira ao traçar esse vínculo com a antiga cultura ocidental (*Ibid.*). De qualquer modo, a arte marajoara funcionou como mais um instrumento de afirmação cultural e ideológica e passou a integrar o repertório visual e simbólico do período, incorporada em escolas de artes, projetos gráficos oficiais e prédios públicos (Gonçalves. 2007). *Argila* é mais um produto que incorpora o grafismo no filme, em suas cartelas, e trazendo seus elementos e sua história para dentro da narrativa fílmica.

Em seu quarto, Luciana admira seu maracá. Nota-se a continuidade de uma sequência na outra retomando o objeto que tem muita importância na trama e foi justificado e explicado didaticamente na sequência anterior. Vemos ela guardá-lo num móvel, até que a empregada Babá, bastante animada, entra no quarto dizendo que um amigo está chamando a patroa para fazer com ela uma fita de cinema. Luciana pede que o dispense, pois ela tem assuntos urgentes para resolver. Luciana sai pelos fundos dirigindo. Em outro ambiente, Gilberto está desenhando num quadro a noiva Marina, que posa sentada em uma cadeira. Ela faz caretas e gracinhas para o noivo. Ouve-se uma buzina de carro e Luciana estaciona em frente à casa. Gilberto vai até a janela e avisa a noiva que está indo até a cerâmica com a D. Luciana e os dois saem de carro, deixando Marina triste e sozinha mais uma vez.

As sequências do filme se tornam mais dinâmicas a partir daqui. Luciana entra de sopetão na sala do chefe da cerâmica, Seixas. Ele tenta agradá-la, mas ela tem um objetivo muito claro: comprar a cerâmica. Toda a negociação acontece muito rápido e Luciana assina o cheque rindo, como se não tivesse nenhum apego àquele dinheiro. Seixas tenta justificar a ótima aquisição falando sobre a aceitação dos produtos no mercado e ela faz questão de mostrar que tudo aquilo não lhe interessa, derrubando todos os potes comuns prontos para serem comercializados. Com Gilberto ao seu lado, ela diz que quer investir em coisas sérias e estimular a arte marajó e dar um impulso à arte brasileira. Com a compra da cerâmica, Luciana demonstra sua crença na melhoria dos homens, dos trabalhadores, que com estímulo e educação, juntos, eles podem desenvolver algo maior. Há uma mudança no clima da cerâmica que agora, se sabe, tem um novo propósito. Acompanhamos vários planos de homens trabalhando nas etapas da produção, a preparação do barro/argila, a confecção dos vasos, os acabamentos, a pintura feita por mulheres, numa clara divisão de tarefas por gênero. A montagem acompanha o ritmo da música animada que compõe a trilha sonora, finalizando com lindos e diversos objetos expostos ao final, representando a resposta positiva dos trabalhadores aos novos tempos.

Luciana retorna ao castelo que está movimentado. Ela fica do lado de fora ouvindo seus convidados falarem do seu poder de sedução com os homens e como ela poderia estragar a vida do rapaz, referindo-se a Gilberto. Ela muda sua expressão e caminha sozinha até um lago de vitórias régias. O amigo Mário se aproxima e ela pede que lhe toquem "aquela música bonita do Villa-Lobos", que enfatiza o tom melancólico da cena. Pensativa, seu belo reflexo aparece no lago, *closes ups* da estrela, enquanto a música é executada ao fundo. A montagem utiliza o recurso da fusão para mostrar a cena seguinte, na qual Luciana está sonhando. Os homens da sua vida, seus admiradores, aparecem em papéis trocados, como Gilberto tocando violoncelo e Mario esculpindo um vaso. Babá a desperta, levando café na cama para a patroa. Ela comenta que teve sonhos estranhos e que ainda não encontra sentido em sua vida. Essa é a deixa para a empregada lhe oferecer conselhos: "a gente um dia tem que se definir sinhá, tem que seguir por um caminho certo, para poder viver direito. E a sinhá é como barro mole, onde o dedo toca, o dedo afunda". Luciana interrompe e zomba das considerações filosóficas de Babá, que continua afirmando que a sinhá precisa viver, escolher um moço de seu agrado, para não dar mais festas todas as semanas. E finaliza falando sobre a beleza da patroa, que vive bem, mas dorme triste. Luciana interrompe a empregada, mas fica pensativa. Fica claro que algo incomoda Luciana.

Cenas de bichos no campo e paisagens anunciam a passagem do tempo e a mudança da cena. Gilberto está fazendo rascunhos e na folha se nota o nome Marina escrito repetidas vezes. Seu futuro sogro, João Antonio, pergunta se Gilberto tinha notícias da patroa, que andava sumida. Ele diz que há tempos não via D. Luciana e que ela deveria estar tratando da festa de São João no castelo. A deixa no diálogo permite que o sogro avise que Marina e Pedrinho também estão entusiasmados com a festa de São João deles e que preparam uma surpresa. À noite, cenas de uma enorme fogueira com pessoas dançando ao redor, música, representam a festa de São João dos trabalhadores, uma festa bem típica, com todas as características, "à moda do sertão", uma das cenas que Humberto Mauro mais se sentiu realizado pelo seu trabalho (Viany, 1978) Eles também tinham direito aos momentos de lazer. Crianças brincam, adultos fazem simpatias, muitos fogos de artifício. Alguns homens preparam um balão e nele revela-se o texto "Marina e Gilberto". Marina está num canto chorando e percebemos que Gilberto não está na festa. Pedrinho tenta consolá-la.

Paralelamente, a festa no castelo também ocorre, enfatizando a divisão de classes com a realização de duas festas distintas pelo mesmo motivo, São João, uma bem tradicional e outra aburguesada. Os convidados estão ao redor de uma mesa numa brincadeira. Enquanto a festa acontece, do lado de fora, Pedrinho espia as janelas e portas do lado de fora. Luciana é

questionada sobre o possível fim de sua viuvez e eles fazem piadas uns com os outros, colocando mais pressão para que Luciana se decida a casar. Na sequência, os convidados assistem uma apresentação artística com músicos que executam instrumentos de percussão e um canto com vozes diversas, um canto indígena. Gilberto está presente no São João da elite, mas visivelmente deslocado. Uma bailarina, com um figurino com motivos marajoara, interpreta a música. Trata-se da bailarina Anita Otero, reconhecida artista de variedades do período. A dança, uma "estilização coreográfica do célebre Cordão da Sôdade". Para Claudio Almeida (1999) a coreografia representaria a miscigenação das raças, uma nova cultura, integrada. A reação estranha dos convidados a ela expõe o descompasso entre alguns dos seus convidados e o projeto defendido por Luciana (*Ibid.*). Enquanto o público se distrai, Pedrinho entra escondido na casa. Luciana se recolhe para dormir, não sem antes admirar seu maracá e mostrar bem ao espectador onde ela o guarda. Pedrinho acompanha tudo escondido.

O silêncio é interrompido por uma Babá que desce as escadas gritando "assaltantes". Os convidados acordam assustados e ligam para a polícia. Ferreirinha tem mais uma cena cômica com sua dificuldade de usar o telefone. Todos curiosos aguardando e Luciana abre a porta do quarto desconfiada. Ela revela que roubaram o maracá e que entende ter sido alguma brincadeira de mau gosto. Liga para Gilberto, acreditando que tenha sido alguns dos convidados que lhe prepararam uma peça, pois sabiam que o objeto era um amuleto para ela. Gilberto a acalma e diz que iriam recuperar o "nosso" maracá, pois não queria se afastar dela. Sheila Schvarzman (2004) interpreta o objeto como símbolo do amor e desejo de Gilberto, que é transferido de Marina para Luciana. Ele desliga e conta para João Antonio, se referindo a patroa como Luciana, ao invés de D. Luciana, marcando uma sutil mudança na relação.

Enquanto Gilberto está na cerâmica, nota-se alguns trabalhadores cochicharem entre si. João Antonio fala para Marina que Gilberto está como um louco na cerâmica por causa do roubo e então a noiva resolve chamá-lo para revelar que havia sido Pedrinho quem roubara, acreditando que, com o retorno do objeto, a felicidade e o noivo voltariam para Marina. Orgulhosa, ela entrega o maracá para Gilberto e pede que devolva para "aquela mulher", pois não quer que ela pense que Marina é capaz de tudo por Gilberto. O casal está visivelmente abalado. No plano, Marina está com uma Nossa Senhora ao fundo, que reforça, literalmente, sua aura de santa, a mocinha que se sacrifica pela família, pelo amado, a mulher ideal.

Figura 114 - Marina devolve o maracá para Gilberto e, seu pai, escuta a conversa dos noivos.



Fonte: Acervo Ana Pessoa.

Gilberto, visivelmente empolgado, se arruma, ajeita o terno e a gravata, embrulha o maracá para devolver a Luciana, mas João Antonio, que ouvira toda a conversa, se antecipa e vai visitar a patroa primeiro. Ele elogia Luciana dizendo que tem vontade de trabalhar para ela, pois as condições melhoraram muito, enfatizando as benesses realizadas. Empolgada, ela mostra para ele os planos da escola para os filhos dos trabalhadores. Como patroa, ela quer continuar melhorando a vida daquele grupo. João explica que sua intenção era pedir desculpas a patroa e contar a ela a história do maracá. Risonha, Luciana entende a travessura do rapaz. Ele explica os motivos do garoto, que estava chateado por causa do distanciamento de Marina e Gilberto, tendo cismado que Gilberto poderia estar tendo algo com Luciana. A patroa vai ficando sem jeito, sentindo culpa, enquanto ele fala do amor de Marina por Gilberto. João explica que Marina revelou a história e pediu que Gilberto devolvesse o maracá à patroa, comovendo-a com a atitude da moça. Ele pede que a patroa não faça mal juízo deles. Ela pede que ele se vá, pois tudo ficaria bem, ela iria cuidar deles todos.

Aqui a personagem de Luciana se regenera de vez. Após ter sido tocada pela arte marajoara, ter aprendido tanto com Gilberto e seu grupo e ter comprado a cerâmica para estimular o admirável trabalho deles em prol da arte e cultura nacional, Luciana finalmente compreende o papel que representava. Se arrepende do tipo de conexão que estabelecera com Gilberto e do descompasso em que colocou a relação do artesão com a noiva Marina. O casal representava o modelo ideal de homem e mulher, trabalhadores, corretos, união que renderia

muitos frutos à nação. Desde o início da trama Gilberto é apresentado como o tipo ideal de homem puro, com qualidades morais, artísticas, físicas, enquanto Marina está conectada com o cuidado com a família, a maternidade e a santidade.[552] Luciana precisa abdicar desse amor e devolver a harmonia ao grupo. Ela deve se concentrar no seu papel de empresária, mantenedora, protetora, e cuidar daqueles trabalhadores, melhorar suas condições de vida e de trabalho para que possam contribuir com o país. Aqui a personagem Luciana estabelece uma conexão com o próprio Getúlio Vargas, o "pai dos pobres". Antes do lançamento, A Manhã comentava sobre a personagem:

> Vivendo a figura curiosa, de psicologia tão estranha quanto impressionante, de D. Luciana, em Argila, Carmen Santos oferece aos seus fãs de todo o Brasil as mais fortes e arrebatadoras emoções. Tipo humano bem definido, arrancado dos cenários da vida real, e que se encontra a cada passo, D. Luciana realiza um grande destino e sofrendo e amando espalha bem as mancheias. Todo o dinheiro que possui esbanja com a mesma prodigalidade com que gasta as suas sensibilidades, sentindo as dores alheias. Sua alma é um nervo exposto e por ela se envolve num romance que mal chegou a principiar, mas que fez verter dos seus e dos outros de outra mulher torrentes de lágrimas[553].

Quando Gilberto chega, Luciana está pensativa e triste. Ela sofre, lida com os conflitos do seu coração e o coloca em segundo plano. Afobado, ele lhe entrega o "nosso" maracá, o talismã do "nosso" amor. Luciana repentinamente muda sua postura, dizendo para ele não a tratar desse modo, pois ela era sua patroa, retomando aqui a hierarquia, a diferença entre eles. Ela se coloca na figura de sua protetora, que lhe deu ambiente e meio para que ele desenvolvesse sua alma artística. Gilberto está decepcionado. Ela relembra que o conheceu na casa de João Antonio, em meio a gente simples e exalta a bondade de Marina, relembrando a Gilberto que ele era noivo. Ela continua, num tom ameno, dizendo que ele foi pretensioso, vaidoso, como todos os homens. Assume que deu o beijo, mas como gesto de carinho e admiração pelo artista que ele é, e que ele não deveria ter perdido a cabeça esquecendo a moça que lhe entregou seu destino, Marina. Luciana pega o maracá e fala para Gilberto que está tudo esquecido, que ele pode voltar para a cerâmica. Orgulhoso e ferido, Gilberto diz que não pode mais ser empregado de Luciana, que ela é uma patroa difícil[554], mas ela diz que a demissão não era necessária e o aconselha a ser um bom marido e que ganhará um beijo quando batizar o primeiro filho. Contrariado, Gilberto conclui a cena dizendo que ela pensou que "estivesse animando um artista, mas talvez estivesse acabando com ele. Mas eu não lhe quero mal por isso. Tudo é assim mesmo, tudo é barro, argila". A frase representa a fraqueza

---

[552] Claudio Almeida (1999), em sua análise, desenvolve mais argumentos sobre o casal entendendo eles como uma maneira de Roquette-Pinto caracterizar a eugenia.
[553] ARGILA. *A Manhã,* Rio de Janeiro, 29 abr. 1942, p. 5.
[554] Para o pesquisador Carlos Roberto de Souza, a cena simboliza a própria relação entre Mauro e Carmen.

dos sentimentos humanos, a possibilidade de ressignificá-los, de regenerá-los. Ele sai do castelo, Luciana ressentida acompanha o amado pela janela, enquanto admira seu maracá que "reflete" imagens de argila, de vasos sendo construídos e destruídos. Fim[555].

A análise fílmica evidenciou as diversas dualidades que o filme traz em sua narrativa, popular *versus* erudito, simplicidade *versus* luxo, campo *versus* cidade, mecanicidade *versus* criatividade, masculino *versus* feminino. Tal dualidade é explorada principalmente na narrativa, foco dessa análise, mas também na fotografia, com as escolhas dos enquadramentos que separam os dois universos, popular e erudito, na montagem, que sempre coloca em sequência essa oposição, e também a própria trilha sonora, na qual a direção opta pelo uso de obras mais clássicas, mas, em momentos marcantes, insere sons contrastantes, como músicas com elementos da sonoridade indígena e caipira, de características mais populares. Podemos considerar que a marcação de oposição predominante na obra talvez seja um dos grandes mecanismos educativos da obra. Ela conduz o espectador, após apresentar os cenários, as opções, o contexto, a escolher o lado do bem, do moralmente correto. Além disso, conduz o público a simpatizar e aderir ao discurso nacionalista promovido através dos diferentes tipos de arte realizadas e executadas durante a trama, produzindo a sensação de integração, mesmo diante de personagens ou grupos de personagens tão distintos.

A questão da dualidade também enfatiza essa valorização da cultura brasileira em detrimento da cultura europeia tão defendida pela elite, que está alheia ao que acontece fora do seu umbigo, ou seja, no interior do país, onde os costumes são valorizados e preservados (Schvarzman, 2004). Vimos que a arte marajoara é eleita pela narrativa como o ponto nodal da identidade nacional, aquela que conecta os dois protagonistas, mas que é levada por ambos aos seus pares, de um lado os trabalhadores, do outro a elite da capital, estabelecendo uma conexão entre os grupos, buscando uma aproximação, a desejada integração regional, já que se trata de uma arte de raiz indígena que passeia e é desenvolvida em outros espaços, por Petrópolis, pelo Rio de Janeiro. Maurício Gonçalves (2015) aponta outros elementos menores no filme que proporcionam essa conexão regional estabelecida através dos elementos da cultura e, através deles, criam uma "comunidade nacional imaginada":

> Há, em Argila, outros elementos que contribuem para a tecedura da identidade nacional; a presença de alimentos típicos regionais (como a broa de milho e o doce baba de moça), o modo de falar dos personagens, a música de Heitor Villa-Lobos na trilha sonora ou a exibição de uma coreografia inspirada nas danças indígenas da

[555] Na interpretação de Sheila Schvarzman (2004) o desfecho anula o ideário que o filme procura construir, pois as relações amorosas, agora alteradas, não permitirão que os personagens sejam felizes. Mauro não consegue aderir completamente às ideias construtivas de Roquette-Pinto e representa um impasse na carreira de Mauro.

> região norte do país, durante a Festa de São João no castelo da viúva (Gonçalves, 2015, p. 47).

Na análise de Claudio Almeida (1999), com a sua forte perspectiva política e ideológica, a personagem de Carmen Santos, Luciana, é o grande símbolo das mudanças que movimentam toda a narrativa de *Argila*, que quer se afastar do Brasil Velho e se juntar para construir um Brasil novo. É ela a responsável por mudar a vida daqueles trabalhadores, por zelar por eles no Brasil novo. E é Gilberto o gatilho para essa mudança, a aproximação com o personagem, sua pureza, o conhecimento que o empregado ensina a patroa, o amor que os envolve a faz querer proteger aquele grupo, aquele artista, incentivar a arte nacional, apoiar os avanços do país e levar a harmonia para o seu grupo. O filme tem mais uma personagem que se sacrifica, se regenera e coloca o interesse comunitário acima dos interesses pessoais.

Já para Ana Pessoa (2006), Carmen Santos teve sua contribuição na trama e criou em sua personagem Luciana o conflito entre a mulher desejada e a desejante, transposta para a tela pela linguagem cinematográfica de Hollywood, contando com o auxílio de seus parceiros (e apaixonados) Brasil Gerson[556] e Edgar Brasil[557], trazendo para o filme uma perspectiva que lhe interessava, pessoalmente, muito mais. A ideia de Ana Pessoa é facilmente relacionada com a perspectiva de Sheila Schvarzman (2004) que defende que *Argila* não é um filme que adere integralmente ao projeto ideológico do Estado Novo, mas que também traz contradições na obra. No desfecho da trama, Mauro impõe sua visão trágica dos afetos humanos, uma perspectiva especialmente sua e que vai de encontro ao que seria esperado num filme essencialmente coerente com o ideário estadonovista.

Ao longo de toda a narrativa e análise aqui esmiuçada, acreditamos num didatismo que permeia a obra, que começa ainda nos discursos que defendiam a realização de um cinema educacional, com muitas ideias presentes no trabalho do INCE, passando pela própria construção fílmica, que consegue ser eficiente em explicar tudo ao espectador. As escolhas feitas pela direção estão conectadas com o todo, são organizadas, lineares e possíveis de serem compreendidas na narrativa. A composição dos personagens, o diálogo com os tipos já ditados pela cultura cinematográfica hollywoodiana, a mocinha, a *vamp*, o herói, etc., reforçam o didatismo da obra. Desse modo, as características do que era entendido como uma educação formal estão tanto na intenção de fazer o filme com a temática e a história de *Argila*, mas também nos recursos audiovisuais utilizados na obra. Como bem explica Sheila Schvarzman (2004, p. 294) “em termos de mise-en-scène, o caráter não realista do filme é

[556] Ana Pessoa (2006) comenta o caso amoroso entre Carmen e Brasil Gerson.
[557] Heffner & Ramos (1988) falam sobre um “compromisso pessoal não manifesto” de Edgar em relação a Carmen.

acentuado, talvez involuntariamente, pelo didatismo dos diálogos, que buscam, antes de servir de suporte à ação, deixar claro o pensamento dos personagens diante das coisas".

Argila é um filme muito rico, com um final aberto, que se coloca para múltiplas interpretações. Acreditamos que podemos considerar que foi um filme exemplar dessa política de formação de um sentimento nacionalista estimulada pelo governo de Vargas, ainda que deslize em algumas contradições. Uma história com tons brasileiros, contada por uma equipe que apoiava o projeto político-cultural e buscava, através de uma linguagem marcadamente hollywoodiana, maneiras de produzir um cinema de valor no Brasil, que conseguisse ter seu espaço no mercado cinematográfico nacional. Embora não tenha alcançado sucesso em sua época, é um ótimo exemplo de uma mediação entre um pensamento mais intelectualizado e a prática cinematográfica.

5 Entre o idealismo e o pragmatismo: os últimos anos da empresa

Após finalmente conseguir lançar *Inconfidência Mineira*, Carmen estava física e emocionalmente desgastada, tendo finalizado a obra e brigado pelo lançamento praticamente sozinha. O filme não teve a recepção esperada e, apesar de tentar procurar dar outros rumos para a obra, como exibição em escolas ou criar uma série, nada disso foi para frente (Cabrera, 2020). Em momentos de mais dificuldades, Carmen chegou a declarar que não tinha mais forças para seguir com seus projetos e também que iria se dedicar somente a empresa, desistindo da carreira de atriz[558] (*Ibid.*). Provavelmente, os prejuízos provocados por *Inconfidência Mineira* dificultaram que Carmen tirasse do papel outros projetos que tinha em mente e a fizeram repensar seus planos e estratégias para a Brasil Vita Filme.

> Iniciarei agora uma fase de intensa produção no meu estúdio. Quero apresentar nunca menos de quatro filmes por ano. Dentro de duas semanas começarei *Tragédia de um homem feio*, argumento e direção de Berliet Junior, que estreia como autor e diretor no nosso cinema. Acabado esse, começaremos *Inocência*, extraído do livro de igual nome do Visconde de Taunay[559].

Ao trabalharmos com os materiais na imprensa, são vários os projetos a produtora que anuncia, mas ao final dos anos 1940, analisando a documentação encontrada por Jurandyr Noronha, Carmen parecia estar disposta a realizar pela Brasil Vita Filme um filme sobre Castro Alves, baseado na peça de Jorge Amado em uma nova parceria com Mário Peixoto[560], e a adaptação da peça *O preço de um beijo*, de Silvio Moreaux[561]. Das intenções de Carmen, a mais curiosa é a que ela constitui uma nova sociedade, a Metrópole - produtora cinematográfica, em sociedade com Victor José Lima, Alceu Pinheiro e Geysa Bôscoli[562] para realizar dois projetos, *A mulher-homem*, com Dercy Gonçalves, que chegou até a assinar contrato, e *Lua Branca*, sobre a vida de Chiquinha Gonzaga. Apesar dos planos, nenhum desses projetos foram concretizados.

---

[558] CINEMA Nacional. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 9 mai. 1944, p. 30

[559] O CINEMA brasileiro é uma verdadeira mina. *Diretrizes*, 11 set. 1946. Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.

[560] Os documentos de compra datam de 1947.

[561] Os documentos de compra datam de 1949.

[562] Jornalista, escritor e compositor, era sobrinho de Chiquinha Gonzaga.

Figura 115 - Nova produtora de Carmen Santos.



NOVA EMPRÊSA CINEMATOGRÁFICA — Carmen Santos acaba de organizar uma nova produtora, da qual fazem parte, entre outros, Vitor José Lima, Alcêo Pinheiro e Geysa Boscoli. O flagrante acima fixa os diretores do novo grupo, quando efetuavam a assinatura dos contratos dos primeiros filmes: "A mulher-homem", com Dercy Gonçalves, e "Lua branca", sôbre a vida de Chiquinha Gonzaga

Fonte: *A Noite*, 15 nov. 1947, p. 5.

Figura 116 - Dercy Gonçalves assina contrato.



Dercy Gonçalves, firmando o contrato para interpretar o filme cômico—"A mulher-homem", ao lado de Carmen Santos e Geysa de Boscoli.

Fonte: *A Cena Muda*, 25 nov. 1947, p. 5.

Quase não temos informações sobre o período de 1948 a 1952, ano de seu falecimento, e só podemos fazer algumas conjecturas sobre suas intenções. Olhando a documentação sobre os projetos, Carmen parecia ainda ter um pensamento coeso com o que tentava realizar e organizar para a Brasil Vita Filme desde sua fundação, procurando uma diversidade de temas e gêneros, prezando pela qualidade artística, com temas considerados relevantes para o país. No entanto, a distância entre o pensamento e a prática, como vimos, era grande. Temos o projeto de um filme histórico sobre um poeta abolicionista, uma comédia com uma estrela do teatro de revista, uma biografia sobre uma famosa compositora brasileira. Porém, ela acabou realizando outros dois projetos como produtora, dos quais desconhecemos que tenha falado sobre a imprensa, o que não era comum até então. Ela sempre divulgou bastante seus projetos. Assinando como diretora de produção, Carmen fez *Inocência* (Luiz de Barros, 1947) e *O rei do samba* (Luiz de Barros, 1952), realizando uma parceria inédita com o diretor, experiente e com extensa carreira desde os anos 1910, conhecido por sua agilidade e economia nas produções cinematográficas (Araújo, 2023). Segundo o próprio, (Barros, 1978), ele nunca ultrapassou um orçamento e nem demorou mais de seis semanas para realizar um filme, o que agradava muitos produtores. Barros também foi muito criticado ao longo de sua carreira por ter realizado filmes com muita agilidade, soluções artesanais e baratas, roteiros e direção confusos.

Carmen, nesse período, também parecia estar mais disposta a realizar parcerias e alugar seus estúdios para outras produções. Alice Gonzaga Assaf (1979) afirma que Carmen não gostava de alugar seus estúdios, preferindo mantê-los fechados, arcando com os prejuízos. Para Hernani Heffner e Lécio Ramos (1988), a produtora percebeu que não poderia ser tão exclusivista se quisesse manter um perfil mais empresarial, e acabou cedendo e alugando o estúdio para outras produções, além de realizar pela Brasil Vita Filme, mas nas quais ela não esteve como produtora, como *O malandro e a grã-fina* (Luiz de Barros, 1947) e *Era uma vez um vagabundo* (Luiz de Barros, 1952).

Nota-se que os quatro filmes feitos pela Brasil Vita Filme nos últimos quatro anos de vida de Carmen Santos tiveram direção de Luiz de Barros, que vinha de um bom momento na Cinédia, tendo produzido obras bem sucedidas na produtora de Gonzaga[563] (Vieira, 2018). Desses quatro títulos, é possível que haja trechos de *Inocência* na Cinemateca Brasileira[564], e

[563] Destacamos três títulos, *Samba em Berlim* (1943), *Berlim na batucada* (1944), *O Cortiço* (1945), mas o diretor realizou outras obras para a empresa durante os anos 1940.

[564] Na plataforma filmografia brasileira consta que o filme participou do Projeto "Nitratos da Cinemateca Brasileira - Preservação e Acesso" . Foi feita consulta à instituição para obter mais informações sobre o conteúdo, mas não conseguimos resposta em tempo hábil.

O rei do samba, pelo MIS/RJ. Outros títulos, também dirigidos por Barros, em parceria com outras produtoras, também foram filmados nos estúdios de Carmen[565]. Não sabemos como se deu a aproximação entre os dois. Certamente se conheciam. Foi possível encontrar uma informação de que Barros teria dirigido um Cinejornal para a Brasil Vita Filme, mas não temos maiores detalhes[566]. Em suas memórias, Luiz de Barros (1978) conta que foi convidado por Carmen para filmar *O malandro e a grã-fina*, com argumento de Henrique Pongetti e, posteriormente, para a realização de *Inocência*.

O malandro e a grã-fina foi apresentado pela Brasil Vita Filme, mas com produção de Claudio Luiz e Araújo Filho[567], realizado ao longo de 1947, quando Carmen ainda estava desembaraçando o lançamento de *Inconfidência Mineira*. Na trama Sabiá, um jovem malandro do morro, desperta a atenção da grã-fina Ana Maria, que se encanta por sua bela voz. Apaixonada, ela lhe oferece uma casa e decide investir na carreira do cantor, apresentando-o a um maestro, amigo da família. Sabiá fica dividido entre a vida no morro, junto de sua noiva Noêmia, ou aceitar a luxuosa vida oferecida por grã-fina Ana Maria[568].

O argumento era de Henrique Pongetti, direção de Luiz de Barros, som de Vitor de Barros (Filho de Luiz de Barros) e fotografia de Rui Santos. As músicas são do produtor Claudio Luiz, com uma canção de Lupicínio Rodrigues e outra de Rossini, fundo musical de Guerra Peixe, além da participação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da regional Claudionor Cruz. No elenco, Laura Suarez, Silva Filho, Claudio Nonelli, Iris del Mar, Julinha Dias, Maria do Céu, Alvarenga & Ranchinho, Pedro Dias, João Martins, Vicente Marchelli, Harnish Jr., Julia Lopes, Apollo Correa, Zé Trindade, Hamilton Lago, João de Deus, Rosita Rocha, Túlio Berti. O filme foi lançado em 17 novembro de 1947, exibido no Palácio, Roxy, Carioca e Monte Castelo, Icaraí de Niterói e Capitólio de Petrópolis, programado pela União Cinematográfica Brasileira S.A., empresa de Luiz Severiano Ribeiro.

---

[565] Outros títulos levantados foram *Cavalo 13* (Kanitar Filmes, 1946) e *Está com tudo* (Castelo Filmes S.A., 1952)

[566] *Dom Casmurro*, em 22 de julho de 1937

[567] Não conseguimos encontrar muitas informações sobre os produtores, mas segundo as notas da imprensa, *O malandro e a grã-fina* foi o primeiro filme da dupla. Posteriormente realizaram *O cavalo 13*, também filmado no estúdio da Brasil Vita Filme, mas em parceria com outra empresa.

[568] Sinopse disponibilizada pela Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira.

Figura 117 - Divulgação de *O malandro e a grã-fina*.



Fonte: *O Jornal*, 14 nov. 1947. Acervo AGCRJ.

A crítica recebeu o filme com ressalvas. Em *A Manhã*[569], o cronista afirmou que *O malandro e a grã-fina* não era dos piores filmes realizados do gênero comédia musical. Ele elogia a performance cômica de Silvio Filho, a fotografia de Rui Santos, o som de Vitor de Barros e a história realizada por Henrique Pongetti. Porém reclama que a direção se desvia do argumento e que o filme não tem unidade, começando razoável e terminando apático. Segundo o autor, isso acontece devido a rapidez com que Luiz de Barros realiza seus filmes, prejudicando a coordenação. O crítico também ressalta a falta de firmeza dos principais intérpretes e das músicas interessantes, embora inseridas de maneira abrupta. Para ele, o cinema brasileiro, por estar vivendo um bom momento com o público, poderia contar com uma obra com mais apuro, que contribuísse com um movimento de melhoria da nossa cinematografia. Jonald, em *A Noite*[570], vai na mesma direção, defendo que o cinema brasileiro merecia melhor aproveitando em virtude da boa vontade geral em favor do nosso cinema, pois há espaço para tudo, inclusive para as películas tipo divertimento. O autor elogia o trabalho de Henrique Pongetti, mas acredita que tenha havido muitas modificações na obra por parte da direção. No entanto, apesar de muitos problemas, o filme tem bons momentos. Hugo Barcelos[571] também atesta que houve dificuldade em transpor a história de Pongetti para a tela, pois o filme tinha potencial para uma trama de razoável valor, acentuada de sentimento humano, mas a direção optou por se afastar do tema e inserir no filme episódios sem relação com o motivo central.

---

[569] O MALANDRO e a grã-fina. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1947. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[570] JONALD. O malandro e a grã-fina - Classe C. *A noite*, Rio de Janeiro, 19 nov. 1947. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[571] BARCELOS, H. O malandro e a grã-fina. *Diário de Notícias*, 20 nov. 1947. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

Figura 118 - Foto de divulgação de *O malandro e a grã-fina*.



Fonte: Coleção Pedro Lima/AGCRJ.

Figura 119 - Foto de divulgação de *O malandro e a grã-fina*.



Fonte: Coleção Pedro Lima/AGCRJ.

Moniz Vianna[572] é mais radical e fala de um filme disforme e inqualificável e não perde a oportunidade de atacar Barros, com uma "carreira de fracassos", acusando-o de estar atrás dos lucros que o cinema brasileiro tem dado. Considera que não há como negar que o filme é de Barros, embora não seja um dos piores da sua carreira. Pedro Lima considera que o filme não está à altura de uma plateia fina, como a que frequenta os cinemas que lançaram a obra, pois tem piadas grosseiras, além de ter sido feito às pressas. Espera que o diretor, agora que estava trabalhando em um estúdio (Brasil Vita Filme), faça coisas melhores, como seus filmes de antigamente. Já Fred Lee, em *O Globo*[573], vê uma boa comédia musicada, com defeitos, mas uma produção que se esforçava em fugir à rotina, realizando algo fora da revista radiofônica e do filme de carnaval, em meio a tantas dificuldades técnicas do nosso cinema. Para ele, faltou direção, principalmente para os intérpretes que estão soltos da metade para o fim, e alguns cuidados na parte técnica, que não está boa.

Após a produção de *O Malandro e a grã-fina*, Luiz de Barros assumiu o projeto de *Inocência*. Segundo suas memórias (Barros, 1978), Carmen já tinha contratado alguns técnicos e elenco para a produção, não sendo feliz em algumas escolhas, pois alguns atores tinham características muito distintas das personagens. Ele recorda também que enfrentou muitos problemas com o assistente Fernando de Barros[574], que chegou a dirigir algumas cenas que precisaram ser refeitas. Os dois diretores se desentenderam no final do filme e, ao que tudo indica, Luiz permitiu que Fernando finalizasse a produção[575]. Se recorda de o filme ter ótimos cenários e figurinos, uma característica recorrente das produções de Carmen. Apesar do projeto parecer coerente com as ideias de Carmen e que dialogava com as características de suas produções na Brasil Vita Filme, a urgência que acometeu a empresária nesses últimos anos fez com que ela modificasse seus planos para *Inocência.*

Ao que tudo indica, a adaptação de *Inocência* era um projeto idealizado por Humberto Mauro. Segundo ele afirmou para Alex Viany (1978), gostava muito do livro e pensava em filmá-lo desde Cataguases. Sendo próximo de Afonso de Taunay, diretor do Museu do Ipiranga[576] e herdeiro do autor do romance, o Visconde de Taunay, Mauro pediu autorização para adaptação e o historiador concedeu. Carmen Santos assinou o contrato com um ano para

---

[572] VIANNA, M. O malandro e a grã-fina. *Correio da Manhã*, 20 nov. 1947. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

[573] LEE, Fred. O malandro e a grã-fina. *O Globo*, Rio de Janeiro. 20 nov. 1947. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

[574] Jornalista e cineasta português. Foi casado com a atriz Maria Della Costa antes da produção.

[575] Existe uma correspondência de Luiz de Barros que autoriza que Fernando de Barros finalize o filme. Acervo Ana Pessoa.

[576] A aproximação se justifica pelo envolvimento do intelectual com alguns filmes dirigidos por Humberto Mauro e a proximidade com o INCE e Roquette-Pinto

a realização. Mauro começou a escolher alguns intérpretes, realizar algumas pesquisas com a ajuda de Wasth Rodrigues, que acabou assinando o cenário do filme, mas Mauro enfrentou alguns contratempos que atrasaram o planejamento. Durante uma viagem que realizou para Volta Grande, Carmen deu o projeto para Luiz de Barros dirigir, pois tinha medo de que o herdeiro não renovasse o prazo para a adaptação.

Figura 120 - Fotografia de divulgação de *Inocência*.



Fonte: Coleção Pedro Lima/AGCRJ.

Em outubro de 1948, *A Manhã*[577], anunciava a adaptação do romance de Visconde de Taunay para o cinema pela Brasil Vita Filme. Para o jornal, o cinema brasileiro dava passos maiores, saía do campo das improvisações, e muitos produtores nacionais começavam a olhar a literatura nacional como um "esplêndido manancial" de histórias. No elenco estavam Maria Della Costa, Claudio Nonelli, Manoel Vieira, Amadeu Celestino, Zé Trindade, Harnich Jr., Sady Cabral, João das Núpcias, Nietta Junqueira, Alfredo Ruas. A fotografia era de Georges Fantol, Salomão Scliar e Rui Santos, o som de Spencer Vieira, a assistência de direção de Tony França, cenário de Wasth Rodrigues, produção musical de J. Otaviano[578]. A sinopse do filme na Filmografia Brasileira descreve a trama:

[577] INOCÊNCIA. *A Manhã*, 17 out. 1948, p. 6. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[578] Informações encontradas em anotações e reportagens pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

> Por fruto do acaso, o jovem médico Cirino encontra com o português Pereira. Necessitando de auxílio, Pereira conduz o jovem até a sua casa, onde se encontra adoecida sua filha, a linda Inocência. Após rápido contato, os jovens se apaixonam, para o desespero de Pereira e ódio de Manecão, a quem a moça está prometida. Incitado por Pereira, Manecão assassina Cirino. Realiza-se, a duras penas, o casamento de Manecão e Inocência, mas a moça foge angustiada da igreja para encontrar a morte[579].

Figura 121 - Maria Della Costa em *Inocência*.



Fonte: Cinemateca Brasileira.

A crítica não gostou do filme. Adolfo Cruz[580], afirmou que era um trabalho feito com a melhor das intenções, de espírito patriótico, mas não conseguiu satisfazer, apesar de ter um elenco com crédito artístico. Hugo Barcelos considerou que o filme não tinha roteiro, não conseguiu passar a doce ingenuidade da trama que é trazida pelo autor da obra, e acabaram transformando a história numa "caricatura ultrarridícula". Considerava que a falta argumento levou a improvisos teatrais, e considerou o filme convencional e arrastado. As interpretações e a direção eram ruins, com claros sinais de um empreendimento não amadurecido.

[579] Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira. Disponível em: https://bases.cinemateca.org.br/. Acesso em 28 jul. 2025.
[580] CRUZ, Adolfo. Inocência. *A notícia,* s/d. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

O Globo falou em obra falha e desperdiçada, pois a adaptação não exigia somente coragem e boa vontade, mas especialistas consumados e uma equipe acurada e o filme de Carmen Santos não teve isso. O texto afirmava que a adaptação ficou cômica, pois não houve boa adequação dos diálogos e a escolha dos intérpretes foi péssima, pois eram atores que não se encaixavam aos papéis. Intérpretes muito citadinos e que não tiveram a devida instrução para realizar aqueles tipos de personagens. O texto também critica o argumento, que não soube adaptar a obra para o cinema, a direção amorfa e sem unidade, som ruim e fora de sincronismo e a fotografia, realizada por três operadores diferentes que disputavam entre si, deixando o filme sem unidade, apesar de ter quadros bonitos. Elogia a música bem selecionada, sob o comando do maestro J. Otaviano e os cenários bem realizados de Wasth Rodrigues. A conclusão do jornal foi de um "filme ambicioso, numa realização cujos objetivos as circunstâncias frustraram - *Inocência* é um espetáculo fastidioso e deficiente[581]".

Pedro Lima[582] escreveu um texto bem pesado, considerando o filme "um atentado, um ato inqualificável de depreciação ao nosso cinema e à nossa literatura", apontando os mesmos problemas que seus colegas, acrescentando a informação de que era um filme menor para o padrão de um longa-metragem, devido aos desentendimentos entre Luiz de Barros e Fernando de Barros. Em sua outra crítica, para *O Jornal*[583], Lima reclamou bastante das atuações, principalmente Maria Della Costa, Claudio Nonelli e Manoel Vieira e não compreendia como Carmen Santos poderia ter feito um filme como esse[584]".

Figura 122 - Divulgação do filme *Inocência*.



Fonte: *O Jornal*, 6 set. 1949. Coleção Pedro Lima/AGCRJ.

---

[581] INOCÊNCIA. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[582] LIMA, Pedro. Inocência. *Diário da Noite*, 8 set. 1949. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[583] LIMA, Pedro. Inocência. *O Jornal*, 6 set. 1949. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[584] LIMA, Pedro. Inocência. *Diário da Noite*, 1949.

Apesar da produção ter sido entregue a Luiz de Barros em 1948, o filme só encontrou seu espaço em setembro de 1949. Foi exibido nas três salas da Metro, devido à lei da obrigatoriedade e os acordos de Severiano Ribeiro. Pedro Lima ainda fez chacota com o cinema que fugiu tanto da obrigação e que acabou tendo que exibir um filme nacional ruim.

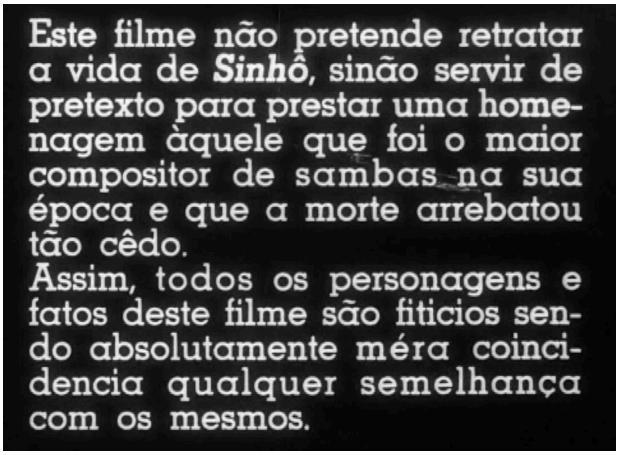
Posteriormente, enquanto ele realizava *Era uma vez um vagabundo,* protagonizado e com argumento de Ronaldo Lupo, Carmen o convidou para realizar *O rei do samba* (1952) que, segundo o diretor, ela havia conseguido o direito com a família de Sinhô. Em um release da imprensa lemos[585]:

> Enfim, Luiz de Barros em combinação com Carmen Santos, resolveram dar ao cinema brasileiro a oportunidade que todos esperávamos, e ela aí está em *O rei do samba*. Biografia do saudoso compositor brasileiro, Sinhô, que deixou retalhos de sua vida, de seus amores, de seus sofrimentos nas notas musicais de suas belas composições. Protagonizado por este artista de méritos incontestáveis que é Bené Nunes, e acompanhado de grande elenco, *O rei do samba* estará em breve nas telas dos principais cinemas da Empresa Luiz Severiano Ribeiro.

Barros, além de dirigir, montou, roteirizou e fez cenários para baratear a produção (Barros, 1978). Edgar Brasil ficou responsável pela fotografia, José Toledo pelos arranjos musicais, orquestra de Silvio César, direção de som Alberto Viana, argumento de Filomena Bandeira Peixoto, assistente de direção Carlos Cotrim e Arlete Lester. No elenco, Bené Nunes[586], Nelly Rodrigues, Wahyta Brasil, Carlos Cotrim, Carlos Couto, Filomena Bandeira, Sidália Sales, De Carambola, Zé Trindade, Valeria Amar, João Celestino, Carlos Barbosa, Hebe Biasini, Vicente Marchelli, Antonio Leite, Mario Costa, Del Carmen, Hilda Celeste, Helio Ribeiro, Malaman, com participação de Elisete Cardoso, Trio de Ébano e o Ballet Pigalle. A trama, ora foi anunciada como uma cine biografia de José Barbosa da Silva, o Sinhô, ora como uma homenagem ao compositor e sua vida atribulada. A confusão do filme já começava na sua própria divulgação. Alguns textos comentavam sobre a inserção de uma cartela que anunciava que o filme era uma homenagem ao compositor Sinhô, portanto uma ficção, e não uma biografia, levantando a suspeita de que, talvez, a produção tenha tido problemas com o direito para o filme.

[585] Documento pertencente ao Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.
[586] Bené Nunes, o destaque do filme, era um pianista e compositor que já havia feito outros filmes carnavalescos.

Figura 123 - Cartela do filme *O rei do samba* (1952).



Fonte: Reprodução.

Figura 124 - Divulgação do filme *O rei do samba.*



Fonte: *A Manhã*, 15 jul. 1951, p. 2.

Segundo o diretor: “esse filme não foi dos melhores que realizei, por circunstâncias várias que prefiro não mencionar. Enfim, foi um filme, e teve a sua apresentação em bons cinemas” (Barros, 1978, p. 171). Em uma entrevista para o *Correio Paulistano*[587] em 1951, Luiz de Barros já tinha *O rei do samba* pronto e comentava que, neste filme, embora pudesse ter feito algo mais intelectualizado, preferiu ir pelo lado popular, utilizando uma linguagem mais simples, para que pudesse garantir um retorno de bilheteria, pois o estúdio da Brasil Vita Filme estava há muito tempo parado.

Assim como o próprio criador, a crítica também não gostou do filme. Para Salvyano Santiago[588], o título não tinha nada de aproveitável, exceto a interpretação de Bené Nunes. Em *O Globo*[589], o colunista fala de um ciclo temático de filmes sobre compositores, assunto que poderia render muito. Ele compara *O rei do samba* com *Tico Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), sendo o filme da Brasil Vita Filme muito inferior, no nível das chanchadas, com direção e diálogos muito ruins. Porém considerava o argumento aproveitável e também elogiava a atuação de Bené Nunes.

Em *O Mundo*[590], Edgar Alves comentava que o filme “varia do escabroso ao ridículo”, com uma direção muito ruim, elenco mal escalado, apesar da boa atuação do intérprete de Sinhô, Bené Nunes. Segundo o colunista, o filme foi considerado de boa qualidade pela censura, mas quase nada o salvava. Antonio Olinto reforçava a opinião de que os intérpretes estavam mal dirigidos, caricaturais. Luiz de Barros havia optado por uma narrativa simplista, sem cuidado, num filme que tinha potencial para a seriedade, para apontar um bom caminho e realizar uma obra com muita humanidade, mas o diretor repetia seus erros anteriores[591].

Isaac Tapajós[592] comentava que o filme tinha altos e baixos, mas que deveria agradar o grande público, interessado em divertimento. Descrevia que, na sessão assistida, as risadas foram certas, mas que, moralmente, o filme deveria ter restrições para o público adolescente por apresentar ambiente de cabaré e atitudes inconvenientes de personagens sem moral. O cronista Manuel Jorge reclamava do trabalho da censura por ter liberado o filme como de

---

[587] FINANCIAMENTO e exibição - eis o de que precisa a indústria de filmes nacionais. *Correio Paulistano*, 3 jul. 1951. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[588] PAIVA, Salvyano C. O rei do samba. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[589] O rei do samba. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[590] ALVES, Edgar. O rei do samba. *O Mundo*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[591] OLINTO, A. Rei do Samba. *Jornal dos Sports*, 18 abr. 1952. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.
[592] TAPAJÓS, I. O rei do samba. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1952. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

"boa qualidade" e da lei de obrigatoriedade e dos arranjos dos distribuidores que fez com que o filme ficasse uma semana inteira em cartaz em cinemas da Cinelândia[593].

Para Pedro Lima[594] o filme era outro desastre cinematográfico, um retrocesso à nossa produção. Para ele, fazer uma cinebiografia, recheada de números musicais, resultaria em algo apreciável e curioso, mas considerava o argumento um amontoado de situações inexpressivas, sem sentido, com uma direção ruim que não soube dar sentido às imagens. Lima também critica a fotografia descuidada de Edgar Brasil e as interpretações ruins, considerando Bené Nunes fora do tipo ideal para interpretar Sinhô. Curiosamente, em seu texto, Pedro Lima afirma a tentativa de Barros de dialogar com o neorrealismo italiano ao levar a câmera para uma casa de tolerância. No entanto, pelo que conseguimos assistir do filme, Barros também levou a câmera para a Favela e fez uma ambientação e algumas cenas no morro. Lima é um dos poucos críticos que conecta *O rei do samba* com *Favela dos meus amores* que também teve episódios baseados na trajetória do compositor Sinhô e foi um filme muito mais bem sucedido em comparação com a nova produção da Brasil Vita Filme.

Figura 125 - Divulgação do filme O rei do samba.



Fonte: *Diário da Noite*, 11 nov. 1952. Acervo Cinemateca Brasileira

[593] JORGE, Manuel. Crônica de sétimo dia. *Diário Popular*, 23 abr. 1952. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

[594] LIMA, Pedro. O rei do samba. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1952. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Segundo os dados dos jornais e a Filmografia Brasileira, a trama se inicia no período em que Sinhô trabalhava no Departamento de Correios e Telégrafos, era casado e pai de uma moça. Certo dia, ao ouvir uma turma de seresteiros vadios, abandona tudo e vai para a Favela desafiar o maior sambista do lugar. É demitido, decepciona a família e procura uma forma de ganhar a vida numa pensão, onde se apaixona, mas não é correspondido. Contrai tuberculose e sente saudades do lar, onde não é mais bem vindo. Na pensão, ao socorrer a dona, é acusado de assassinato e preso. O caso é explicado à polícia pela mulher e Sinhô é solto no dia do casamento da filha. Como presente, pede a um maestro que execute sua composição preferida durante a festa, enquanto assiste a tudo de fora, na chuva, sem coragem de entrar na casa. Enfraquecido por sua doença e ao relento, é encontrado morto na manhã seguinte.

Ao compararmos os textos de divulgação com o trecho do filme ainda existente, conseguimos compreender a recepção ruim que o filme teve. Apesar de faltar trechos[595], nota-se que a trama é bastante confusa, com muitos personagens que nem sempre se explicam. O personagem de Sinhô fica divido entre três espaços e três mulheres: uma moça rica e apaixonada, que o ajuda com sua carreira; a pensão em que passa a viver, com moças de "vida fácil" e sua própria casa, com esposa e filha. Sua doença também não parece bem desenvolvida e a trama passa pouco o sofrimento do compositor.

Em um texto crítico, um cronista, revoltado, apontava que o filme não era uma homenagem e estava cheio de equívocos sobre a história do compositor que, apesar de boêmio, não era um cachaceiro como é apresentado na trama, não era funcionário do Correio, não era branco e não faleceu na porta de casa no dia do casamento da filha. Do filme, só se salvaram os sambas de sua autoria, pois "Carmen Santos produziu o maior abacaxi dos últimos tempos[596]". Em outro texto, Luciano dos Anjos[597] também descrevia a série de equívocos históricos que o filme cometia com a biografia do compositor, afirmando que o filme era um crime, culpabilizando a produtora, Carmen Santos por ter filmado uma deturpação imoral.

Já com *Era uma vez um vagabundo*, segunda produção lançada pela Brasil Vita Filme em 1952, a crítica foi bem mais amena, afirmando que o filme era menos pior que *O rei do*

[595] O trecho tem aproximadamente 60 minutos e está disponível para consulta no MIS/RJ. Podemos afirmar que não há a parte final do filme, pois o trecho termina com a morte acidental na pensão. Possivelmente outros trechos no meio da obra foram perdidos, pois o filme é cheio de saltos.
[596] Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. As anotações estão inelegíveis.
[597] ANJOS, Luciano. Isto é um crime! *O Radical*, 30 abr. 1952. Documento pertencente à Coleção Pedro Lima do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

samba[598]. Considerou que a comédia com música tinha momentos engraçados com boa atuação de Ronaldo Lupo[599], protagonista e roteirista. Edmundo Lys, em *O Globo*[600], considerou um filme despretensioso e por isso um acerto de Luiz de Barros, experimentando algo que ainda não havia feito e, por isso, merecia ser visto, pois era um filme que satisfazia dentro do panorama do Cinema Brasileiro. Pedro Lima vai na mesma direção, afirmando que é um dos melhores filmes de Luiz de Barros, uma expressão que agrada, faz rir, uma comédia bem aceitável e melhor que muitos filmes de Hollywood. Valdenir Dutra considerou o filme um êxito. Não era uma super produção, mas era agradável[601].

Figura 126 - *Era uma vez um vagabundo.*



Fonte: Cinemateca Brasileira.

*Era uma vez um vagabund*o foi lançando em 21 de julho de 1952 nos Cine Metro, com distribuição da U.C.B. A produção de Victor Marques de Oliveira pela Brasil Vita Filme, com roteiro de Ronaldo Lupo, baseada na peça teatral de José Wanderley e Daniel Rocha. Fotografia de Edgar Brasil, som Nelson Ribeiro, música José de Toledo, direção de Luiz de Barros. Com Ronaldo Lupo, Nelly Rodrigues, Edmundo Lopes, Marly Sorel, Vina de Souza, Vicente Marchelli, Walter Sequeira, Augusto Aníbal, Zizinha Macedo, Del Carmen, Renato Restier, entre outros. Segundo os jornais da época, contava a história de um jovem que vivia

[598] PAIVA, Salvyano C. Era uma vez um vagabundo. *Diário do Rio*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[599] MARY. Era uma vez um vagabundo. *Última Hora*, s/d. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[600] LYS, Edmundo. Era uma vez um vagabundo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.
[601] DUTRA, Valdenir. Era uma vez um vagabundo. *O Popular*, Rio de Janeiro, 23 jul. 1952. Recorte pertencente à Cinemateca Brasileira.

com muito pouco, num quarto barato, alugado, sem trabalho. Ao procurar emprego em um hotel de luxo, encontra um antigo e rico amigo, recém chegado de Paris e enamorado por uma loira. O amigo está prometido para a filha de um ricaço que está no hotel e, como não se veem há muito tempo, o amigo propõe que troquem de lugar. Os milionários, então, acreditam que o vagabundo é o noivo e ele passa a aproveitar as delícias da nova vida proporcionada pela noiva rica. Além disso, fica encantado com a moça. O amigo percebe o erro que cometera e os dois jovens, o rico e o pobre, passam a disputar o coração da jovem.

Figura 127 - Divulgação do filme *Era uma vez um vagabundo.*



Fonte: *O Jornal*, 20 jul. 1952.

A parceria entre Carmen Santos e Luiz de Barros nos últimos anos da produtora a frente da Brasil Vita Filme é bastante curiosa e provoca diversas reflexões. Analisando a recepção crítica dos filmes, vemos que eles não foram bem recebidos, principalmente os dois filmes produzidos por Carmen, *Inocência* e *O rei do samba*. Justamente os dois foram bastante atacados pela agilidade com que foram feitos, problemas na direção e outras séries de problemas técnicos, além das piadas grosseiras e conteúdos considerados imorais. Outros filmes produzidos por Carmen anteriormente também tiveram problemas e foram criticados, mas nessas últimas produções algo mudou. Carmen parecia não ter mais tanta rigidez na qualidade de seus trabalhos e no conteúdo de seus filmes, o que contrariava suas ideias e práticas defendidas ao longo dos anos. O próprio Pedro Lima, em uma de suas críticas, se questionava: "porque Carmen Santos deixa a Brasil Vita Filme apresentar um trabalho destes?[602]".

[602] LIMA, Pedro. *Diário da Noite*, 1949.

Vimos que Carmen, durante os anos da Brasil Vita Filme, teve ao seu lado Humberto Mauro e Edgar Brasil, dois técnicos que, assim como ela, também prezavam pela qualidade. O caso de *Inocência* chama muito atenção, pois o projeto estava com Humberto Mauro e tinha tudo para ser um filme mais adequado aos valores patrióticos e artísticos que a dupla acreditava e empregava em seus outros trabalhos. Mauro relata uma etapa de pesquisa e preparação, chegando mesmo a convidar um nome de peso, Wasth Rodrigues, para realizar a pesquisa histórica dos cenários. Mas Carmen se apressou e entregou o projeto para Luiz de Barros que, pelo que pudemos averiguar, o realizou muito rapidamente e ainda de maneira incompleta devido a briga com Fernando de Barros. Um leitor questionava o comportamento de Carmen Santos em *A Cena Muda*:

> Outro sintoma de esperança é "Inconfidência Mineira", de Carmen Santos, cuja citação aqui é mais pela sinceridade que orientou a diretora, que o "filme", cujos erros mais elementares da gramática cinematográfica tornaram-no péssimo, contudo, ainda um "filme", todavia, diante da nova versão de "Inocência", de Luiz de Barros, já não creio na inocência de Carmen Santos, uma vez que é evidente o seu ligamento com a equipe de aventureiros[603].

Luiz de Barros era bastante pragmático, conhecido por ser econômico e ágil. Essa sua prática era tão conhecida que muitos produtores o convidavam para dirigir já esperando essa postura dele. Muitos críticos de cinema já tinham uma ideia preconcebida de seus trabalhos e raramente tinham alguma boa vontade com seus filmes. Pela análise dos textos publicados nos jornais, percebemos que foi com essa mentalidade de agilidade e economia que Barros realizou as últimas produções da Brasil Vita Filme. Não que ele não tivesse condições de realizar obras com mais esmero, como chegou a realizar em outros momentos. Alguns jornalistas chegaram a considerar alguns bons momentos dos filmes produzidos pela dupla Claudio Luiz e Araújo Filho e Victor Marques de Oliveira. Mas, aparentemente, nas obras produzidas por Carmen, faltou muito cuidado na produção. Após os problemas com a finalização de *Inconfidência Mineira*, Carmen teria decidido por uma mentalidade mais viável economicamente, procurado reequilibrar financeiramente sua empresa? Teria desistido de seus custosos projetos, de sentido patriótico e artístico, apresentados no início do capítulo, para seguir com produções mais fáceis, lucrativas, de aceitação do público pelo caráter de puro divertimento?

Uma reportagem de *A Cena Muda*[604] nos provocou essa reflexão. Denominada "Loucuras Cinematográficas", ela expõe o calvário de Carmen Santos com sua determinação em realizar *Inconfidência Mineira*. Nela o autor contrasta o idealismo da produtora com o

[603] HAUER, David. Dentro do limite. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 18 out. 1949, p. 23.
[604] ALENCAR, R. Loucuras Cinematográficas. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, 8 out. 1940, p. 28-30.

pragmatismo de Luiz de Barros, que, naqueles anos 1940, acreditava ser idealismo fazer filmes como *Inconfidência*.

> Para poder ganhar dinheiro e manter estúdios, pessoal técnico, realizar, enfim, alguma coisa, tem que escolher o único caminho compatível com a situação: fazer películas com um prazo máximo de uma dois meses, e que não consumam nada além de 150 contos … Idealismo? … Patriotismo? … Muito bonito para quem pode nutrir esses velhos sentimentos sem sacrificar a si e aos outros; mas para aquele que precisa viver da profissão, do rendimento econômico da indústria, é loucura, é procurar a própria cruz e pedir que lhe cravem os pregos do martírio. Mas haverá um jeito para tudo isso? O pragmatismo de Luiz de Barros esmagará com a sua verdade crua e áspera o idealismo de Carmen Santos, de Adhemar Gonzaga, de Roulien? Há, sim; há remédio. Basta que o Governo Federal resolva acabar com os amparos de lembranças, com auxílios platônicos e dê mão forte aos nossos Antonios Raposos e Fernões Dias Paes da lamentável indústria cinematográfica brasileira[605].

Ao acompanharmos as notícias sobre as produções da Brasil Vita no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, notamos que a imprensa fala de uma boa fase para o cinema brasileiro, com muitas produções, mas o cenário era ainda bastante incerto. Ao longo da década de 1940, a produção brasileira passou por vários altos e baixos, como vimos ao longo deste trabalho, e estúdios como Cinédia e Brasil Vita Filme, tiveram bons e maus momentos. A Cinédia, mesmo produzindo de três a quatro filmes por ano, não conseguia se manter e chegou até mesmo a vender parte do terreno da empresa em São Januário (Viany, 1978). Em 1941, surgiu a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., com ideais ainda bastante conectados com a ideologia governamental dos anos Vargas, "destacando um papel social mais elevado e educador para a arte, consciente do poder de influência e penetração do cinema" (Vieira, 2018, p. 365). Segundo João Luiz Vieira (2018), em seus primeiros anos, a empresa conseguiu apresentar uma produção diversificada, um bom equilíbrio entre produções mais ambiciosas e filmes com retorno financeiro, com a presença de técnicos competentes e uma produção equilibrada. A Atlântida também apresentou filmes "sérios" que marcaram pelo bom trabalho técnico e artístico, entusiasmando aqueles que ainda acreditavam no cinema de cunho social e formação artística como o ideal para a cinematografia brasileira, como Carmen Santos defendeu em sua trajetória.

Em 1947, a Atlântida passou a ter como sócio majoritário Luiz Severiano Ribeiro. Como visto anteriormente, o empresário entrou de vez para o terceiro elo da cadeia cinematográfica: a produção. Interessado em constituir uma verticalização das suas atividades, Severiano passou a ter parte das produções nacionais sob seu controle para se beneficiar do novo decreto governamental[606] que determinou a exibição anual de três filmes

---

[605] *Ibidem.*
[606] (BRASIL, 1946).

por sala em 1946. Severiano modificou o esquema de produção da empresa, mantendo custos baixos e lucros cada vez maiores, com "equipes reduzidas ao mínimo necessário, equipamentos técnicos reciclados, tudo contribuía para um esquema de produção de baixo orçamento, rápido e dinâmico" (Vieira, 2018, p. 367-368). O cinema brasileiro, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, principalmente por causa da produção da Atlântida, deu um "novo fôlego à comédia musical brasileira, moldando definitivamente a forma como o gênero atingiria seu clímax e atravessaria, soberano, toda a década de 1950" (*Ibid.*, p. 371).

O ânimo que os jornalistas revelam no contexto das produções da Brasil Vita Filme remete, então, a esse arranjo consolidado por Luiz Severiano Ribeiro Jr., com ótima resposta e alcance de público, num esquema de manutenção da atividade cinematográfica único, que beneficiava suas empresas e não era a realidade da maioria dos produtores. Soma-se a esse contexto a boa receptividade da comédia musical com o público, o novo decreto, fazendo surgir um novo ânimo entre os produtores cinematográficos, nos antigos, como Carmen Santos, e nos novos, como a dupla Cláudio Luiz e Araújo Filho.

> Praticamente o cinema brasileiro atravessa uma fase excepcional em vista da grande aceitação por parte do público pelos filmes nacionais. O movimento é tão promissor que acaba de surgir no cenário cinematográfico brasileiro mais dois novos produtores, que se dispõem a produzir celuloides sem quebra de continuidade, tendo já traçado um plano de produção para o ano inteiro. São eles: Cláudio Luiz e Araújo Filho[607].

Assim, acreditamos que Carmen percebeu o que estava acontecendo na cinematografia nacional, afinal ela foi uma vítima do *trust* de Severiano, e entendeu que talvez aquele fosse o momento para ceder um pouco em seu idealismo e procurar uma postura mais empresarial, reorganizar a Brasil Vita Filme, realizando a parceria com um diretor mais pragmático como era Luiz de Barros, e cedendo a certos arranjos colocados pelo mercado cinematográfico. Afinal, ela afirmara que tinha o desejo de produzir de três a quatro filmes por ano e, para isso, precisava realmente ter uma nova mentalidade. Talvez pensasse que, futuramente, ela poderia retomar a empresa aos moldes que idealizou, produzindo alguns projetos diferentes, o tipo de filme que ela sempre defendeu e que ainda tinha entrada, como a própria Atlântida demonstrou com algumas de suas produções.

Outra relação importante nessa possível mudança de postura de Carmen Santos remete à *Favela dos meus amores*, a produção mais bem sucedida da Brasil Vita Filme. Dos quatro filmes realizados por Luiz de Barros nesses últimos anos da empresa, três remetem à trama de 1935. Conforme dito anteriormente, *Favela* se tornou uma grande referência de

---

[607] O MALANDRO e a grã-fina. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1947, p. 8.

produção, muitos filmes eram comparados a ele, pelo tema, pela linguagem, pela boa recepção com o público e crítica. As histórias escolhidas pela produtora permitem que façamos alguns paralelos. Em *O malandro e a grã-fina*, por exemplo, temos um argumento de Henrique Pongetti, o mesmo escritor de *Favela*. Na trama, um jovem compositor, morador do morro, vive um dilema entre o amor de duas mulheres, entre uma vida simples e uma vida luxuosa, entre a cidade e a favela. Dos três filmes, *Era uma vez um vagabundo* talvez tenha a conexão mais distante. Temos mais uma vez um personagem malandro, um boa vida que tenta se dar bem, acessando um ambiente luxuoso, mas que acaba se apaixonando, como os personagens dos outros filmes. Por fim, a relação mais evidente é a de *O rei do samba*, uma livre cinebiografia do compositor Sinhô, personagem real que também foi referência para um dos grandes personagens de *Favela dos meus amores*, Nhonhô, interpretado por Armando Louzada, em cenas elogiadíssimas. O filme também tem cenas gravadas na Favela, em uma ambientação inicial, mas sua maior parte seja realmente gravada nos estúdios.

Figura 128 - Trechos de *O Rei o Samba*. A paisagem da Favela, os músicos no morro e a apresentação do Trio de Ébano no cabaré, em cena de estúdio.



Fonte: Reprodução.

Os últimos três filmes produzidos pela Brasil Vita Filme parecem ter uma fórmula muito parecida e buscarem referências no bem sucedido *Favela dos meus amores*. Ao observarmos as produções anteriores da empresa, veremos que é a primeira vez que parece

não haver uma diversidade temática e, talvez, estética - apesar de não termos acesso aos filmes para poder analisar melhor a questão estética, com exceção de *O rei do samba*. Comédias musicais, com elenco oriundo da rádio em sua maioria, com um personagem malandro como protagonista, recheado de números musicais e gravada, em sua maior parte, em estúdio, com cenários bem mais modestos dos que apareciam nas fotografias de *Favela dos meus amores* e *Cidade-Mulher*. Além disso, a filmagem era muito rápida, aparentemente seguindo um esquema de produção mais simples do que fora realizado nos primeiros musicais da empresa.

Aliás, chama a atenção que todos os filmes, inclusive *Inocência*, foram distribuídos pela U.C.B., União Cinematográfica Brasileira, empresa de Luiz Severiano Ribeiro Jr., a quem Carmen acusava de formação de *trust* desde, pelo menos, 1947, tendo sido uma das depoentes na Comissão Central de Preços em junho de 1948, ocasião em que o caso foi veiculado por diversos veículos da imprensa. *O Malandro e a grã-fina* foi lançado antes da onda de denúncias, em novembro de 1947, e não tinha Carmen à frente de sua produção. Já *Inocência* só foi conseguir espaço em setembro de 1949, muito tempo depois de estar pronto. De certo, Carmen, já cansada, não viu outra saída para exibir seu filme, endossando que esses últimos quatro anos foram realmente diferentes nas estratégias da produtora. Não podemos afirmar que os quatro filmes tenham dado bom retorno financeiro à empresa. Assim como a maioria dos filmes brasileiros desse período, não encontramos vestígios de que as produções tenham circulado pelo Rio de Janeiro e por outras cidades do país. Aparentemente a U.C.B. exibiu os filmes apenas na semana de lançamento, esquecendo-os posteriormente, como ocorreu com *Argila*.

Um outro fato chama a atenção nesses últimos anos. Carmen parecia também ter encontrado um novo grupo para voltar a trabalhar, um grupo de técnicos e atores que giravam, naquele momento, em torno de Luiz de Barros. Alguns nomes se repetem e estão em diversos filmes de Barros para a própria Brasil Vita Filme como para outras empresas. Como vimos, durante as dificuldades e a paralisação do estúdio motivadas pela realização de *Inconfidência Mineira*, Carmen se viu muito sozinha, sem obter mão de obra especializada. Precisou finalizar o filme com pouquíssimos parceiros e chegou a realizar alguns trabalhos de montagem e laboratório para poder lançá-lo. Ao longo de sua carreira, ela sofreu muitos boicotes e foi alvo de muita desconfiança, principalmente quando brigava e rompia com alguém, e tal fato era noticiado na imprensa. Afinal, uma mulher com sua postura, em uma posição de liderança, certamente seria muito atacada. E de fato o foi.

Carmen talvez tenha procurado estabelecer novas relações, procurou outros profissionais para seguir com sua empresa, além de buscar outras estratégias para produzir e distribuir seus filmes, essa possível mudança de planos já levantada por nós. Seus principais parceiros, embora apareçam nesses últimos anos, estavam realizando outros trabalhos. Humberto Mauro seguia no INCE, Edgar Brasil na Atlântida. Apesar de Luiz de Barros ser um veterano, Carmen parece ter tentado trabalhar com ele uma única vez, em um projeto sem continuidade, uma informação que sequer temos como afirmar. Além disso, deu espaço em sua empresa para novos produtores, que não eram aquele grupo de pioneiros aos quais Carmen sempre esteve conectada.

Soma-se a isso que em 1948 seu filho Murilo já tinha cerca de 18 anos e pode ser que tenha passado a participar mais das decisões da empresa. Após o falecimento de Carmen, foi ele quem ficou à frente do estúdio por alguns anos, realizando basicamente coproduções, alugando o estúdio para outras empresas (Ramos e Miranda, 2012). Por toda a existência da Brasil Vita Filme, vimos que a família de Carmen sempre esteve muito presente em diversas funções na empresa, não era difícil imaginar que o filho pudesse fazer algumas interferências. Outra questão que se coloca é sobre a doença de Carmen Santos, que poderia ter feito com que ela se afastasse das atividades da empresa. No entanto, essa questão não parece ter tido tanta influência, pois segundo alguns jornais que publicaram seu obituário, Carmen ficou debilitada cerca de um ano antes do falecimento, mas até então tinha disponibilidade para acompanhar todas as atividades da empresa.

> Os últimos filmes saídos dos estúdios da Brasil Vita Filme - entre eles a biografia relativa a Sinhô - foram dirigidos por Luiz de Barros. Entretanto, Carmen jamais deixava de seguir, minuciosamente, tudo o que se fazia. Mesmo quando era alugado o estúdio da Brasil Vita Filme, Carmen acompanhava, apaixonadamente, os trabalhos[608].

Como vimos, em 1951, Luiz de Barros já havia terminado *O rei do samba*. Ainda assim, a doença de Carmen é um ponto que não pode deixar de ser considerado em sua mudança enquanto produtora, pois ela poderia estar com um sentimento de urgência, de produzir tudo de maneira mais rápida, dar estabilidade, deixar um legado. Em setembro de 1952, Carmen faleceu vitimada por um câncer, num momento em que a cinema brasileiro, apesar das constantes dificuldades, experimentava o ápice das comédias musicais da Atlântida, quando a Companhia Cinematográfica Vera Cruz conseguia organizar o projeto brasileiro mais bem acabado de empresa que seguia o padrão dos estúdios de Hollywood,

---

[608] EXPRESSÃO de sacrifício e desprendimento em favor do cinema no Brasil. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1952, p. 8.

com infraestrutura industrial e profissionais qualificados, e quando se realizava o 1º Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, nova tentativa de organização do setor para discutir ideias e ações para melhoria do cinema nacional.

Conclusão

Carmen Santos, desde muito nova, foi construindo uma carreira na qual tinha a intenção de ser mais do que atriz: queria ser produtora e empresária. Cedo, ela entendeu e utilizou a linguagem da publicidade para se colocar no meio cinematográfico (Pessoa, 2002). Ao se apresentar como uma estrela na imprensa, abriu espaço para ser conhecida entre agentes cinematográficos, jornalistas e o público. A mídia, principalmente as revistas especializadas, tornou-se uma espécie de ponto de encontro entre realizadores do Brasil como um todo, além de ter contribuído de maneira significativa para a formação desses aventureiros do cinema, que descobriam e aprendiam sobre o universo cinematográfico através dessas publicações. É nela que acompanhamos todo o debate que formou diversos empresários, produtores, diretores e técnicos, discussões nas quais Carmen estava imersa, formando uma consciência cinematográfica nacional (Autran, 2013). Podemos considerar que Carmen utilizou a imprensa de maneira ativa e passiva: para se colocar no meio, mas também para aprender com ele, conectar-se com seus parceiros e expor suas ideias. Essa é uma das principais razões pelas quais a imprensa se tornou um material tão rico para estudar a trajetória de Carmen Santos e seu trabalho na constituição da Brasil Vita Filme, principalmente se considerarmos que pouquíssimo material sobre a realizadora e sua empresa sobreviveu ao tempo.

Acompanhando algumas das matérias e entrevistas de Carmen, bem como suas ações e os filmes em que trabalhou - tanto aqueles em que atuou quanto os que realizou como coprodutora -, fica muito claro que ela sempre teve a intenção de ser proprietária de uma empresa, um estúdio, tendo autonomia para a escolha dos projetos, liderando uma equipe de técnicos e artistas e envolvida em uma missão em prol do cinema brasileiro. Foi uma das poucas mulheres inseridas nesse meio. Junto com diversos outros agentes, tinha a intenção de inaugurar uma verdadeira indústria cinematográfica nacional e contribuir para a formação educativa e cultural do país. E foi durante os anos 1930 que encontrou condições pessoais e um contexto histórico e político aparentemente favorável para realizar essa empreitada, fundando, finalmente, A Brasil Vita Filme em 1934.

Nossa proposta com esta tese foi compreender essa trajetória de pensamento e ações que moldou as decisões de Carmen Santos ao fundar a empresa e guiou suas estratégias: as escolhas do que produzir, dentre formatos e temas, as parcerias que decidiu estabelecer ou não, o modo de produção, o investimento e a técnica que procurou organizar para cada

projeto. Infelizmente, por questões de recorte e de material disponível, a pesquisa focalizou os quatro principais longas-metragens, mas não deixamos de considerar, em nossa análise, a existência de outros formatos fílmicos produzidos, bem como os filmes realizados nos últimos anos da produtora, pouquíssimo trabalhados por nossa historiografia, mas que julgamos importantes para entendermos as disputas mercadológicas daquele tempo, as contradições de Carmen Santos e o modo como ela acabou mediando suas crenças, a defesa da cinematografia brasileira e as práticas impostas pelo mercado e pela realidade.

Carmen foi uma figura múltipla, que tentou equilibrar diversos papéis, procurando se inserir no meio cinematográfico da primeira metade do século XX. Seu pensamento e sua prática, conforme vimos, foram muitas vezes contraditórios, assim como os de diversos agentes que foram seus contemporâneos. A dificuldade de compreender os diversos elementos que estavam em jogo naquele contexto trazia essa instabilidade para esses pioneiros. Apesar disso, o que buscamos foi demonstrar que, com o projeto da Brasil Vita Filme, ela tinha um plano para a sua empresa e tinha um tipo de cinema em que acreditava. Não era uma esbanjadora de dinheiro que fazia filmes apenas para se promover enquanto estrela. Havia, sim, um propósito, ainda que muitas vezes conflituoso.

O fato de desconhecermos pesquisas que tenham se debruçado sobre a Brasil Vita Filme, um dos estúdios pioneiros no país inspirado no modelo hollywoodiano e que conseguiu alguma inserção no mercado cinematográfico brasileiro, motivou-nos a dar continuidade a essa pesquisa, cuja curiosidade foi aguçada durante o mestrado, cujo objeto foi o principal filme da empresa, *Inconfidência Mineira*. Tomar a empresa, as obras feitas nela e o trabalho de Carmen Santos como objeto nos levou a refletir sobre os apagamentos e invisibilidades da nossa historiografia. Por muito tempo, essas informações sobre o trabalho de Carmen Santos ficaram desconhecidas ou restritas a um papel diminuto e, muitas vezes, depreciado.

Uma das coisas que nos chamaram a atenção, desde o início da trajetória de pesquisa, ainda na graduação, foi a maneira como a imagem de Carmen Santos foi construída, desde as reportagens na imprensa da época, passando pelos livros clássicos da história do cinema no Brasil, fonte de informações muitas vezes utilizadas nesta tese. Quase sempre, a primeira impressão que fica é a de uma pessoa extremamente egocêntrica, pedante, antiprofissional, irresponsável e, principalmente, instável e caprichosa. Trata-se de características comumente atribuídas a mulheres das classes média e alta (por nascimento ou ascensão social) que extrapolam a esfera doméstica e adentram terrenos onde não são bem-vindas. Afirmo isso não

só a partir de textos que li, mas também colocando em xeque minha própria formação, que muitas vezes endossa esse tipo de pensamento.

No entanto, explorando a sua trajetória, alguns questionamentos surgem, pois é difícil acreditar que, com tantos anos de carreira, trabalhando ao lado de tantos profissionais, estudando, dialogando e realizando, ela não tivesse aprendido nada, não tivesse amadurecido profissionalmente, não tivesse tido algum sucesso em uma carreira tão marcada por sucessivos "fracassos". Carmen, assim como outros realizadores e empresários, apostava no cinema brasileiro e procurou seguir a cartilha do modelo de produção hegemônico em busca de um fazer cinematográfico nacional. Errava, como outros também erravam. Mas, para a história, Carmen parece errar mais que os outros e, com certeza, essa sensação está ligada ao fato de Carmen ser mulher.

A pesquisa passa por um terreno bastante sinuoso, com diversos caminhos de difícil acesso, recheados de armadilhas para uma pesquisadora que procura traçar um novo olhar a partir de um lugar e de uma formação repleta de "verdades", informações consolidadas, tradições, valores e cânones. Karla Holanda, a partir do diálogo com o texto "Por que não existiram grandes mulheres artistas", de Linda Nochlin, traz para o contexto do cinema brasileiro a pergunta: "Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?" (2020). Em suas reflexões, a autora nos provoca a repensar a maneira como procuramos e questionamos quando estamos pesquisando sobre o trabalho de mulheres, pois muitas vezes reforçamos ou caímos em armadilhas que corroboram a subalternização, perpetuando hierarquizações entre homens e mulheres, até mesmo entre mulheres. Apesar de nos esforçarmos para fugir dessas armadilhas nesta tese, provavelmente cometemos alguns deslizes, mas esperamos que estes abram caminhos e possibilidades para novas pesquisas.

Por muito tempo, ao nos depararmos com as informações sobre Carmen Santos e sua empresa, esbarramos em um viés masculino da ciência e da história, que destacou muito mais os "erros" e "fracassos" de seus trabalhos, valorizando as produções grandiosas, com sucesso de público e crítica. Não foi fácil perceber que os "grandes" cineastas homens, que também fizeram obras "exitosas" e "fracassadas" no mesmo período, tiveram seu reconhecimento nos cânones com muito mais facilidade, ou até mesmo compreender que homens que estiveram ao lado de Carmen Santos em suas realizações "fracassadas" não foram tão criticados. Carmen, por vezes, teve seu estúdio e seus projetos interpretados como fruto de um capricho pessoal, uma vaidade. Esse tipo de julgamento poderia igualmente recair sobre iniciativas de outros produtores, como Adhemar Gonzaga, que, da mesma forma, se arriscou em um campo

incerto, sem garantias de sucesso. Ambos contaram com apoio familiar e condições materiais relativamente favoráveis para erguer seus estúdios.

Foi preciso pesquisa, persistência e criatividade de algumas e de alguns para que começássemos a encontrar mais vestígios do trabalho de Carmen Santos, reduzido e silenciado, e pudéssemos inverter essa lógica de pensamento. Trata-se de assumir que interessa, sim, à ciência os "fracassos", os projetos sem continuidade, e importa muito a forma como esses fatos eram comentados e retratados. Carmen sustentou por mais tempo a proposta artística que foi a base de formação da maioria dos agentes cinematográficos brasileiros, cedendo menos às pressões do mercado e, também por isso, perdeu o equilíbrio da empresa e acabou "ficando para trás". Além de sua insistência e/ou falta de percepção, seu projeto de cinema esbarrou em obstáculos significativos: o peso de ser uma mulher vaidosa em um ambiente dominado por homens; a intensa e criticada relação com a imprensa, que a expôs para o bem e para o mal; os boicotes; as tensões familiares; e a relação com Seabra.

O trabalho de coordenação realizado por Carmen também foi, muitas vezes, entendido como uma interferência nas atividades dos técnicos, dos diretores, fotógrafos etc. Nas diversas críticas dos filmes em que atuou, vimos inúmeros exemplos que a culpabilizam por erros e fracassos da obra. O trabalho de produção exercido por ela raramente era reconhecido. Sua posição de liderança foi muitas vezes desrespeitada, dentro do próprio estúdio, na recepção crítica dos filmes, na historiografia. Apesar das diversas limitações para uma mulher de sua época, ela buscava o reconhecimento do seu trabalho e seguiu firme em suas escolhas, nas interferências que julgava necessárias para manter o padrão de suas produções, nas personagens que escolhia interpretar. Como empresária, produtora e atriz, dona das escolhas, as personagens femininas de Carmen, nas quatro obras que protagonizou na Brasil Vita Filme, eram mulheres de bastante ação, com grande presença em cena, essenciais na condução da trama. Reconhecendo sua personalidade, ela não faria por menos, de alguma maneira levando para as personagens algumas de suas características, sua forma de se colocar em sociedade, ainda que, em algumas dessas personagens, Carmen afirmasse não ter se sentido bem em interpretar, pois não se reconhecia nelas.

Pesquisas recentes sobre mulheres pioneiras no cinema brasileiro revelam um cenário comum de inquietação e incerteza diante da escassez e desigualdade de registros históricos. Tatiana de Carvalho Castro (2021), ao estudar Carmen Santos, relata ter ouvido de pesquisadores que o tema seria "batido", mas encontrou no silêncio dos arquivos - simbolizado por uma caixa com pouquíssimo material na Cinemateca do MAM - a prova da invisibilização feminina na história, principalmente quando comparado com a caixa dos

realizadores homens. Já Marcella Grecco Araújo (2021), investigando Cléo de Verberena e seu filme *O mistério do dominó preto* (1931), enfrentou a quase ausência de informações, reconstruindo a trajetória da cineasta a partir de vestígios dispersos. Uma missão considerada impossível por vários investigadores ao longo dos anos, deixada de lado por talvez não a considerarem tão importante assim, afinal, ela só dirigiu um filme, ou por ser impossível encontrar mais informações além do que já havia disponível nos livros de história do cinema brasileiro e nos acervos das cinematecas. Seu trabalho expõe não apenas o apagamento histórico dessas mulheres, mas também a fragilidade da preservação cinematográfica no Brasil, marcada por descaso, falta de políticas públicas e perdas irreparáveis em arquivos.

Em *Minha história das mulheres* (2007), Michelle Perrot destaca a ausência de arquivos de mulheres e, a partir de sua experiência de pesquisa, esboça alguns caminhos de onde podemos encontrá-las em arquivos que não são dedicados a elas. Taís Bravo Cerqueira e Luciana Di Leone (2021) dialogam com outros textos e autoras para demonstrar como um "arquivo feminista" é um trabalho que se faz a partir da falta, da escassez, "marcado pelo profundo anseio de encontrar indícios de representatividade na história da arte" (*Ibid*., p. 14). A reflexão vem ao encontro das hesitações trazidas acima, que perpassam as pesquisas em torno das pioneiras do cinema brasileiro. O conceito de re-visão, da teórica Adrienne Rich (1972), fala-nos de ocupar as brechas dos espaços hegemônicos, questionar os arquivos canônicos, propor novas abordagens, "redescobrir" o trabalho de mulheres, lançando o olhar para os arquivos.

Assim, nossa proposta foi a de reunir essa vasta documentação sobre a Brasil Vita Filme, espalhada em diversos arquivos, levantar informações na imprensa e explorar outras pesquisas realizadas sobre os filmes da empresa, sobre realizadores que estiveram junto de Carmen, bem como trabalhos que nos auxiliaram a entender melhor o contexto histórico e as disputas do mercado cinematográfico, para repensar a importância da empresa dirigida por Carmen Santos. Trata-se de voltar ao que já foi feito, pesquisado, de resgatar contextos, mexer novamente nos documentos, pensar quais foram as intenções produzidas naquela primeira conjuntura para construir novas reflexões, buscar preencher as lacunas de informações, contribuindo com um novo momento para a historiografia, somando-se aos estudos que procuram fazer justiça histórica em meio a tantos apagamentos, investigando novos fatos, apontando falhas e ausências, examinando novos objetos. Retomando a reflexão de Karla Holanda (2020) e transpondo para nosso objeto de pesquisa, a Brasil Vita Filme, a questão é a de dar visibilidade a esse trabalho de Carmen, não de tentar demonstrar algum tipo de superioridade, grandiosidade ou disputar um espaço no cânone.

O que os estudos realizados por Pessoa (2002), Cabrera (2020), Castro (2021) e outras têm buscado fazer é trazer à tona a presença múltipla de Carmen Santos no campo do desenvolvimento e do pensamento cinematográfico nas primeiras décadas do cinema brasileiro, mostrando o trabalho realizado por ela, sua inserção nas discussões, criticando a historiografia que, por anos, a construiu como uma atriz bonita, rica e em busca da fama, com uma sequência de projetos fracassados que desperdiçaram tempo e dinheiro numa indústria muitas vezes desacreditada. Conforme trabalhado ao longo desta tese, a pioneira acreditava no potencial do cinema nacional e na sua industrialização e se dedicava a oferecer as melhores condições para a feitura de seus filmes, estando sempre à frente na produção de seus projetos, acompanhando todas as etapas do processo cinematográfico. Neste novo trabalho, sobre a constituição da Brasil Vita Filme, queremos demonstrar que Carmen ocupou um espaço de liderança no campo da construção da chamada indústria cinematográfica brasileira que, apesar de repleto de oscilações, erros e contradições, deve ter seu trabalho resgatado e analisado, sua importância reconhecida dentro da historiografia, contribuindo para a realização de mais pesquisas sobre carreiras, filmes e empresas que estão esquecidas nos arquivos brasileiros.

Conforme demonstrou Autran (2013), as dificuldades do cinema brasileiro e de seus agentes eram muitas, a começar por enxergar de maneira clara os problemas, consolidar suas ideias e propor ações possíveis de serem executadas. Com Carmen não foi diferente, oscilando entre uma visão idealista e a dificuldade da prática e das barreiras que o mercado impunha. Para o autor, no recorte em que se propõe a estudar, o cinema brasileiro nunca se industrializou, mas teve momentos e iniciativas importantes que fizeram avançar, embora muitas vezes fossem insuficientes ou confusos, interrompidos. Nesse sentido, a Brasil Vita Filme e o trabalho de Carmen podem ser considerados bons exemplos de estímulo.

Em meio à rotina familiar e laboral, marcada pela jornada dupla de trabalho das mulheres, Carmen comandou a construção de um dos melhores estúdios do Brasil, obra que foi utilizada por muitas produções anos depois. Em seus primeiros anos, conseguiu realizar diversos filmes, em diferentes formatos, atendendo às demandas do mercado, produzindo curtas-metragens de exibição obrigatória e também desenvolvendo comédias musicais, gênero que estava agradando ao público. Enquanto alguns produtores acabaram se rendendo ao cinema de apelo popular, ligeiro e de baixo custo, em seus dois primeiros musicais Carmen continuou buscando uma qualidade, com um diferencial brasileiro, oferecendo um produto distinto daquele oferecido pelo cinema estrangeiro. Acreditamos que, mesmo resistindo a essa produção e criticando-a posteriormente, Carmen teve uma mentalidade mais

estratégica ao iniciar a Brasil Vita Filme com esses dois longas-metragens, fazendo algumas concessões em relação ao seu projeto ideal.

Em *Favela dos meus amores*, gravado num momento de enorme euforia entre os produtores de cinema, realizou-se um romance musical com elementos de comédia, mas também de drama social, tendo este último chamado muita atenção. O filme foi muito bem recebido e foi um sucesso de público, além de ser considerado um exemplo de enredo verdadeiramente brasileiro, com uma abordagem inédita do contraste entre a cidade e o morro, que agradou pelo bom uso de símbolos nacionais. Foi elogiado pela técnica empregada, ainda que tenha sido filmado num esquema bastante improvisado, nos Pavilhões da Feira de Amostras e com muitas cenas nas vielas da favela, uma inovação endossada pelo trio Mauro, Carmen e Pongetti. O filme também foi bem aceito por conseguir organizar o uso dos números musicais e dos artistas, elementos essenciais para a conexão com o público, encantando pelos sucessos musicais.

A produtora seguia buscando sua fatia no mercado. O bom uso dos números musicais e dos artistas da rádio também esteve presente na produção de *Cidade-Mulher*, que o trio organizou na sequência do primeiro filme, num grande fôlego de produção que tomou muitos agentes cinematográficos nesse intervalo de 1934 a 1936. *Favela* ainda estava circulando pelos cinemas de bairro do Rio de Janeiro e por outras cidades, e a Brasil Vita já finalizava sua segunda produção. Construíram um tipo de revista mais cuidadosa, com uma temática mais fácil, mais burguesa, mas não tão bem recebida. Carmen defendia uma melhor organização do enredo e dos números musicais, com cenários mais elaborados, ainda que mantivessem um esquema improvisado, que a produtora posteriormente considerava como um período de teste. A empolgação desse primeiro período, apesar dos problemas e rompimentos enfrentados por Carmen (que trouxeram consequências), trazia uma espécie de virada de chave na Brasil Vita Filme, representada pela escolha de projetos tidos como mais "sérios e definitivos" e pela construção do estúdio, que lhe permitiria uma melhor organização da empresa.

Como vimos, Carmen conseguiu implantar um modelo de negócio, consolidando um dos principais estúdios minimamente estruturados no Brasil. Logrou alguma inserção no mercado e foi uma das responsáveis por uma movimentação do cinema em bons e maus momentos. A Brasil Vita Filme realizou uma produção contínua e diversa em seus primeiros anos, compreendendo a importância da diversidade temática nos filmes de enredo para a empresa, apresentando as comédias musicais, um filme histórico, um drama regional, uma adaptação literária, além dos projetos que planejava realizar, que seguiam intercalando

diferentes gêneros. Conseguiu manter um equilíbrio financeiro nesses primeiros anos, embora ainda estivesse longe do ideal de um estúdio, pois ainda não tinha a obra completa e equipada, nem um quadro de funcionários e artistas fixos, contando muito com o trabalho de Humberto Mauro, de sua família e dela mesma, todos acumulando diversas funções.

Ainda assim, se comparada com a realidade do que vinha sendo organizado, a Brasil Vita Filme foi um exemplo desse longo percurso de profissionalização e industrialização do cinema brasileiro. Segundo Heffner e Ramos (1988), o surgimento dessas empresas pode ser considerado uma conquista, pois, por mais oscilações que vivenciassem, elas abriram caminhos para a consolidação do segmento, estabelecendo papéis, uma divisão de trabalho, definindo de maneira mais clara os ramos e as etapas da atividade e buscando espaço no mercado cinematográfico.

A empresa teve sua responsabilidade na formação de muitos técnicos, na carreira de cineastas já renomados, no reconhecimento de atores, atrizes, compositores, cantores e cantoras, e em toda uma rede de sociabilidade pela qual passaram diversos jornalistas, escritores e intelectuais que apoiavam e debatiam o cinema brasileiro, contribuindo também para sua construção. Ao longo de sua trajetória, Carmen desenvolveu importantes parcerias que foram essenciais para a sua formação, assim como seu apoio também auxiliou diversos nomes importantes. Carmen permitia, muitas vezes, que explorassem a linguagem, fizessem testes. Seus primeiros trabalhos não iam pelos caminhos mais fáceis. Como vimos, a parceria com Humberto Mauro e Edgar Brasil foi de extrema importância para os trabalhos da Brasil Vita Filme. Segundo Alice Gonzaga (Assaf, 1979), Carmen dizia que devia seu requinte fotográfico a Edgar e chamava Mauro de mestre: “devo-lhe muito na formação de minha personalidade artística, porque a tenho forte, vigorosa, definida” (*Ibid*., p. 18).

Voltando às primeiras produções de longas-metragens da empresa, as escolhas de Carmen também demonstraram coerência com o pensamento do cinema de cunho educativo e com o discurso patriótico presente naqueles anos, bem como com sua forte formação na linguagem do cinema hollywoodiano. E foi a partir dele, mas não somente por causa dele, que Carmen acabou precisando desacelerar sua produção, numa busca por provar que era possível realizar filmes que alinhassem qualidade técnica e artística a temas importantes para a nação. Com o estúdio que tanto desejou pronto, ela afirmava: “Eu não tenho produzido porque quero fazer um filme que seja uma coisa definitiva em nosso cinema”.

A parceria com Humberto Mauro nos quatro primeiros filmes da empresa (ainda que ele não tenha dirigido *Inconfidência Mineira*, esteve muito presente na sua produção) reforçou ainda mais o laço de Carmen com as ideias desse cinema mais “sério”, que fosse

capaz de auxiliar na melhoria dos cidadãos e na formação da nação. O diretor e a produtora se tornaram muito próximos de Roquette-Pinto, um dos principais intelectuais na defesa desse modelo de cinema que atendia ao interesse governamental de uso disciplinar e como instrumento de propaganda. Como vimos, o trabalho da Brasil Vita Filme sempre esteve muito conectado ao do INCE, coordenado por Roquette-Pinto. Todo esse contexto foi reforçando cada vez mais sua crença na realização de filmes que tivessem um papel formador do público e de (re)formar a imagem nacional.

Diante de uma cartela de projetos com as quais ela movimentava o interesse da imprensa, Carmen decidiu realizar uma reconstituição histórica num modelo de produção grandioso, detendo-se em intensas e custosas pesquisas e na construção de cenários e figurinos que prometiam representar um novo momento para a cinematografia. Em *Inconfidência Mineira* prometia fidelidade histórica, mas acabou realizando um filme mais conectado com a linguagem dos estúdios hollywoodianos, com enormes investimentos técnicos e estéticos. Os valores patrióticos, a exaltação ao herói da nação, o patriotismo que guiou a produção não se perdeu, apesar de todos os percalços que essa produção enfrentou. O filme marcou um momento muito difícil da empresa de Carmen e também foi atravessado pelas diversas dificuldades diante do mercado cinematográfico nacional.

Sua obstinação com a realização de *Inconfidência Mineira*, juntamente com a custosa construção do estúdio, acabou tirando a empresa do trilho, desequilibrando-a financeiramente e praticamente paralisando suas atividades por alguns anos. Durante os 12 anos de produção, a empresa realizou apenas o projeto de *Argila*, encabeçado por Humberto Mauro, e que também se conectava aos ideais educativos, embora buscasse um diferencial criativo, de entretenimento. Embora a produção não tenha sido de Carmen, vimos que a produtora viu nela um novo impulso, com o apoio de nomes de peso, sendo uma oportunidade de movimentar a empresa e aproveitar os benefícios de um novo decreto governamental. Assim, apesar do desânimo, colaborou com a obra, garantindo recursos para a produção, mas o filme não teve um bom retorno e a empresa seguiu bastante apática. Nesse período também produziu alguns curtas-metragens, mas sem conseguir retomar o fôlego das realizações dos primeiros anos.

O comando de Carmen Santos nas suas produções se destacou pelos seus esforços em oferecer aos filmes as melhores condições para que eles obtivessem êxito, conforme o próprio Humberto Mauro testemunhava (Assaf, 1979). A formação de empresários como Carmen os fazia acreditar que faltava ao cinema brasileiro investimento, e por isso ela se esforçou em garantir uma infraestrutura, ainda que deficitária, investindo muito em recursos voltados para

questões mais visuais, estéticas, cenários, figurinos e iluminação. Carmen e seus parceiros tinham dificuldade em compreender que havia mais fatores a serem organizados, que antecediam a filmagem. Luiza Barreto Leite se recordava de trabalharem, em *Inconfidência Mineira*, madrugada adentro, repetindo diversas vezes a cena sem nenhum tipo de controle por parte de Carmen e equipe, causando muitas confusões na hora da montagem (Heffner e Ramos, 1988).

Na opinião dos autores (1988), com a qual concordamos, Carmen teve dificuldades em organizar uma base funcional para sua empresa, uma estrutura administrativa e comercial mais sólida, com mais planejamento, tanto financeiro quanto da produção em si, quase sempre realizada num ímpeto que via o "produto fílmico como um fim em si mesmo" (*Ibid*., p. 200). No geral, esse parecia um problema comum entre vários produtores, pois alguns relatos nos mostram como as etapas de elaboração de um roteiro e decupagem eram diferentes da prática minuciosa de organização dos dias de hoje. É bastante comum encontrarmos nos jornais reclamações sobre produções fílmicas que fugiam totalmente ao argumento apresentado. O caso de *Favela dos meus amores* e de *Inconfidência Mineira* são exemplares: ambos argumentos foram bastante modificados por seus diretores, um com uma abertura criativa, o outro devido às enormes dificuldades financeiras e à ausência de técnicos e atores pelas quais passou.

Enquanto isso, outros estúdios conseguiram diversificar e produzir mais obras, às vezes cedendo bem mais às demandas do mercado, aceitando temas populares, parcerias, desistindo do controle técnico e artístico aprendido e defendido em suas formações. Tratavam de encontrar um caminho mais autônomo. Já Carmen insistiu nesse modelo por muito mais tempo, procurou manter o controle de seus projetos, estando presente em todas as etapas, imprimindo um ritmo bem mais lento ao andamento da sua empresa, muitas vezes restringindo o uso do estúdio, espaço que poderia ter sido melhor utilizado para lhe trazer algum retorno financeiro. Soma-se a essa insistência em realizar um filme tão difícil as dificuldades do mercado cinematográfico para o filme brasileiro, a ausência de apoio estatal e as campanhas "anti Carmen" sofridas pela realizadora, que se via cada vez mais sozinha, alvo de ataques por se colocar tanto, entrar em embates para defender suas ideias, sua empresa, o cinema brasileiro.

Apesar da importância das relações que estabeleceu ao longo de sua carreira, vimos que ela vivenciou, a partir de 1947, um momento de mudança nas atividades da Brasil Vita Filme que nos deram indícios de uma possível transição no pensamento da produtora. Ela parecia seguir acreditando na potencialidade do cinema brasileiro, que ele poderia dar lucro,

mesmo nos piores “abacaxis”. Acreditava que havia público para nossa cinematografia. Após as dificuldades enfrentadas para finalizar e exibir *Inconfidência*, ela se juntou ao diretor Luiz de Barros numa tentativa de voltar a produzir de maneira seriada, optando por narrativas mais aceitas pelo público e produções menos cuidadosas, uma forte característica de seu comando em seus projetos e que parece ter se perdido nas últimas produções que assinou, *Inocência* e *O rei do samba*. As novas relações que estabeleceu e essa virada de chave no andamento das produções da empresa nos fazem acreditar que os boicotes, as dificuldades para arrumar profissionais para trabalhar, os problemas financeiros e as barreiras do mercado cinematográfico brasileiro, concentrado na mão de poucos grupos, a tenham feito tomar outros rumos nos últimos anos da empresa. Após anos dedicados a um único projeto e inúmeras dificuldades e prejuízos, Carmen finalmente pareceu ceder.

Dessa forma, alguns dos questionamentos que nos acompanharam no desenvolvimento deste trabalho seguem sem resposta, mas nos dão espaço para algumas suposições. Diante de tantos obstáculos e dificuldades ao longo de sua trajetória, ficamos nos perguntando se Carmen continuou ou não insistindo nesse modelo de cinema que ela tanto defendeu e construiu em seu trabalho na Brasil Vita Filme. Com a interrupção precoce da vida da produtora, é impossível saber quais eram suas intenções, se Carmen realmente estava decepcionada a ponto de seguir um outro caminho para suas produções ou se se tratava de uma fase, uma tentativa de recuperação, de se reencontrar. Sendo uma pessoa de propósitos tão firmes e diante das novas discussões que se seguiram com os Congressos de Cinema, podemos conjecturar que ela voltaria a trabalhar e defender seus ideais, talvez acrescidos de novas influências ideológicas e estéticas, mas sempre procurando melhorar seus filmes e sua contribuição para a industrialização do cinema brasileiro.

Referências

AGUIAR, Joselina. *Jorge Amado: uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2018.

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. "Estrela luminosa – síntese biográfica e estudo da produção cinematográfica de Gilda de Abreu (1904–1979)". Pesquisa para o 5º Concurso de Dotação de Pesquisa sobre a Mulher, Fundação Carlos Chagas, 1989.

AQUINO, Carlos; GONZAGA, Alice. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ARAÚJO, Luciana C. *Cléo de Verberena e o trabalho da mulher no cinema silencioso*. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017, p. 15-29.

ARAÚJO, Luciana C. "Luiz de Barros no cinema brasileiro: historiografia e intermidialidade". *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 25, n. 47, p. 222-242, 2023.

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. Acesso em: 10 mai. 2025.

ARAÚJO, Marcella Greco. *Cleo de Verberena: cineasta brasileira*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ASSAF, Alice G. "Carmen Santos". *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 33, p. 14-29, 1979.

ASSAF, Alice G.. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ASSAF, Alice G. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; FUNARTE, 1996.

ASSIS, Ryan B. B. R.; CABRERA, L. "O pioneirismo da atriz Apolônia Pinto na exibição cinematográfica". In: BORGES, C. et al. (orgs.). *XXV ENCONTRO SOCINE – anais de textos completos*. São Paulo: [inserir editora ou instituição, se disponível].

AUTRAN, Arthur. "Panorama da historiografia do cinema brasileiro". *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan.-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em: 10 mai. 2025.

AUTRAN, Arthur. *O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

BALLAROTTI, Carlos Roberto. "A construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade". *Antíteses*, Londrina, v. 2, n. 3, jan.-jun. 2009, p. 201-225. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/1946. Acesso em: 27 mai. 2025.

BARRENHA, Natalia C. "E o Estado entra em cena (1932-1966)". In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 490-507.

BARROS, Luiz de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução de Roberta Gregoli. 10. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BUTCHER, Pedro. *Hollywood e o mercado de cinema no Brasil: princípio de uma hegemonia.* Belo Horizonte: Letramento, 2024.

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.

CABRERA, Lívia. "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.

CABRERA, Lívia. *"O maior drama nacionalista do Brasil": produção, distribuição e circulação de Inconfidência Mineira (Carmen Santos, 1936–1948)*. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

CABRERA, Lívia M. G. *Mário Peixoto e Carmen Santos: a relação do extraordinário realizador com a fulgurosa estrela*. 2022. Tema: Mário Peixoto, *Limite*. Disponível em: https://limite.uff.br/. Acesso em: 18 ago. 2025.

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

CASTRO, Tatiana de Carvalho. *Carmen Santos: autorrepresentações e representações no cinema e nas revistas ilustradas*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

COSTA, Flávia Cesarino. "As ruidosas mulheres do cinema silencioso". In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 19-36.

COSTA, Joice Scavone. *Mulher: a trajetória do som do primeiro longa-metragem sincronizado da Cinédia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CERQUEIRA, Thais; DI LEONE, Luciana. "O que pode um arquivo feminista?". In: *Lyra*, n. 18, 12/2021, p. 11.

DIAS JUNIOR, Jocimar S. Este mundo é uma frescura! Leituras frescas das chanchadas de Watson Macedo. 2022. Tese (Doutorado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Niterói, 2022.

DUARTE, Anselmo. Entrevista concedida a Hernani Heffner e Lécio Ramos em 19 mai. 1988. Acervo Ana Pessoa.

DUTRA, E. F. "A nação nos livros: a biblioteca ideal na coleção Brasiliana". In: DUTRA, E. F.; MOLLIER, J.-Y. (Org.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política: Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006. p. 299-314.

ELSAESSER, Thomas. "The New Film History". *Sight and Sound*, Londres, 1986.

FERREIRA, Suzana. *Cinema carioca nos anos 30 e 40: os filmes musicais nas telas da cidade*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: PPGH-UFMG, 2003.

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. Acesso em: 27 mai. 2025.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GENEROSO, Fernanda. *A serviço do cinema: história e cultura política nas revistas A Scena Muda e Cinearte na década de 1930*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

GERSON, Brasil. *Tiradentes – herói popular*. Horizonte, 1946.

GERSON, Brasil. *História popular de Tiradentes*. São Paulo: Atena Editora, s.d. [Talvez 1936].

GERSON, Brasil. *Pequena história da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.
GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2007.

GONÇALVES, Mauricio. “Argila, um filme, uma mulher, uma nação”. *Arquivo em Cartaz*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, ano 1, n. 1, 2015.

GONZAGA, Adhemar. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio Salles. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura, 1996.

GOULART, Isabella R. O. *A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood*. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

HARAWAY, Donna. “Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial”. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 23 mar. 2024.

HARDING, Sandra. “Objetividade mais forte para ciências exercidas de baixo”. *Revista em Construção – Arquivos de Epistemologia Histórica e Estudos da Ciência*, n. 5, 2019.

HEFFNER, Hernani. “Aproximações a uma antiga economia do cinema”. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Tela Brasilis/Caixa Cultural, 2009.

HEFFNER, Hernani ; RAMOS, Lécio Augusto. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, 1988. [Datiloscrito].

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930–1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ; MIS; FUNARJ, 1988.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

HOLANDA, Karla. “Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?”. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, v. 60, 2020.

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, n. 1, 2015.

LERNER, Gerda. “Placing women in history: definitions and challenges”. *Feminist Studies*, v. 3, n. 1/2, p. 5-14, 1975.

LINDEPERG, Sylvie; COMOLLI, Jean-Louis. “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg”. In: *Catálogo do forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH-UFMG, 2010.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

LUNA FREIRE, R. “Críticas de cinema: mulheres na primeira metade do século XX: apontamentos para uma história ou Zenaide, Rachel e Sylvia”. In: *Anais do VI COCAAL e II COCAF Campos Vadios, Mitos Minados*. Niterói, 2018.

LUNA FREIRE, R. *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil, 1907–1915*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/Cinemateca do MAM/PPGCine-UFF, 2022.

LUNA FREIRE, R.; LUNA FREIRE, L. “As favelas cariocas nas chanchadas: de berço do samba a problema público”. *Comunicação, Mídia e Consumo*, v. 15, n. 43, p. 276-301, 2022. Disponível em: https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/1654. Acesso em: 16 jul. 2025.

MAURO, Humberto. Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 25 nov. 1966. Série *Depoimentos Para Posteridade* do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

MAURO, Humberto. *Favela dos meus amores*. Entrevista concedida a Carlos Roberto de Souza, s.d. [Não publicado].

MELO, Luís A. Rocha. *Cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2011.

MELO, Luís A. Rocha. “O cinema independente no Rio de Janeiro (1940-1950)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392-431.

MIRANDA, Suzana Reck. “Que coisas nossas são estas? Música popular, disco e o início do cinema sonoro no Brasil”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 42, n. 44, p. 29-45, jul./dez. 2015. Universidade de São Paulo, Brasil.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

MUNERATO, Elice; OLIVEIRA, Maria Helena. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

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, n. 32, 2009. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/68096/70654. Acesso em: jan. 2025.

NOBRE, F. Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A.B.B., 1955. (Cadernos A.A.B.B., 5).

NOCHLIN, Linda. "Por que não existiram grandes mulheres artistas". In: *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017, p. 16-37.

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). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2016.

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Dakar: CODESRIA, 2004. (CODESRIA Gender Series).

PEDRASSI, Vitor F. "Sonofilms: uma análise historiográfica". *Revista Movimento*, São Paulo, n. 13, p. 141-161, ago. 2019. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1LOjtGH6F2Ud6eROKaSmiQa5cSvriaODt/view. Acesso em: 10 mai. 2025.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PESSOA, Ana. "Argila, ou falta uma estrela... és tu"! *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, n. 1, jan.-mar. 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf. Acesso em: jan. 2017.

PESSOA, Ana. "A star in the spotlight: Carmen Santos and Brazilian cinema of the 1920s". In: BERGFELDER, Tim; SHAW, Lisa; VIEIRA, João Luiz (org.). *Stars and Stardom in Brazilian Cinema*. New York: Berghahn Books, 2017.

PIZOQUERO, Lucilene M. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904–1979)*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PONGETTI, H. *Meio século de atividade literária*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1974.

PONTES, Matheus de Mesquita. "Jorge Amado na juventude (1932-1936): O Boletim de Ariel como espaço de reflexão intelectual". In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 30., 2019, Recife. Anais [...]. Recife: ANPUH-Brasil, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1554608421_ARQUIVO_BoletimdeAriel.pdf. Acesso em: 13 mai. 2025.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Edições SESC, 2018. 2 v.

RICH, Adrienne. When we dead awaken: Writing as re-vision. *College English*, v. 34, n. 1, p. 18-30, 1972.

ROMAGNA, Afonso F. G. Leite; SCHVARZMAN, Sheila. "Cidade-Mulher (1936), uma reconstituição musical". *Revista Livre de Cinema*, v. 5, n. 1, p. 137-155, jan./abr. 2018.

SAMPAIO, Adriano Soares. "Através das Américas: a América Latina no jornal *Tribuna Popular* (1945-1946)". In: 32º Simpósio Nacional de História – ANPUH Nacional, 2023, São Luís-MA. Anais [...]. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2024-10/1729260000_994ab96437ea98c704a82b658884bd90.pdf. Acesso em: 19 jun. 2025.

SANZ, José. Entrevista concedida a Hernani Heffner, Lécio Ramos e Lúcia Bravo em 17 set. 1985. Acervo Ana Pessoa.

SCHMIDT, Bernardo. "Bibi, Carmen Santos e os 80 anos de Cidade-Mulher". *O Patativa*, 21 abr. 2016. Disponível em: https://bernardoschmidt.blogspot.com/2016/04/bibi-ferreira-jubileu-de-diamante-24.html. Acesso em: 19 ago. 2025.

SCHVARZMAN, Sheila. "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. 2024.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SCOTT, Joan. "História das mulheres". In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

SILVA, Tânia Maria Gomes da. "Trajetória da historiografia das mulheres no Brasil". *Politeia*, Vitória da Conquista, v. 8, n. 1, 2008. Disponível em: http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/276/311. Acesso em: 02 jun. 2024.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Itaú Cultural, 2008.

SOUZA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela*. São Paulo: Cultura, 1998.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero". *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020.

VAZ, Toninho. *O rei do cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VELLOSO, Mônica. “A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista”. *Revista Estudos Históricos*, v. 6, n. 11, p. 89-112, 1993.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIANY, Alex (org.). *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

VIEIRA, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930–1955)”. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova História do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Edições SESC, 2018, p. 392-431.

WATSON, Macedo. “A arte de criar alegria”. *Filme Cultura*, jul.-ago. 1972, p. 10-13.

WERNECK, Ronaldo. *Kiryrí 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 Noite (RJ)

A Pátria (RJ)

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)

Filmes

Argila, Humberto Mauro, 1942.

Carmen Santos, Jurandyr Noronha,1969.

Inconfidência Mineira: sua produção, Jurandyr Passos Noronha, 1971.

Mulheres de cinema, Ana Maria Magalhães, 1976.

Mulheres no Cinema – Episódio As Precursoras, Lúcia Murat, 1993.

O rei do samba, Luiz de Barros, 1952.