

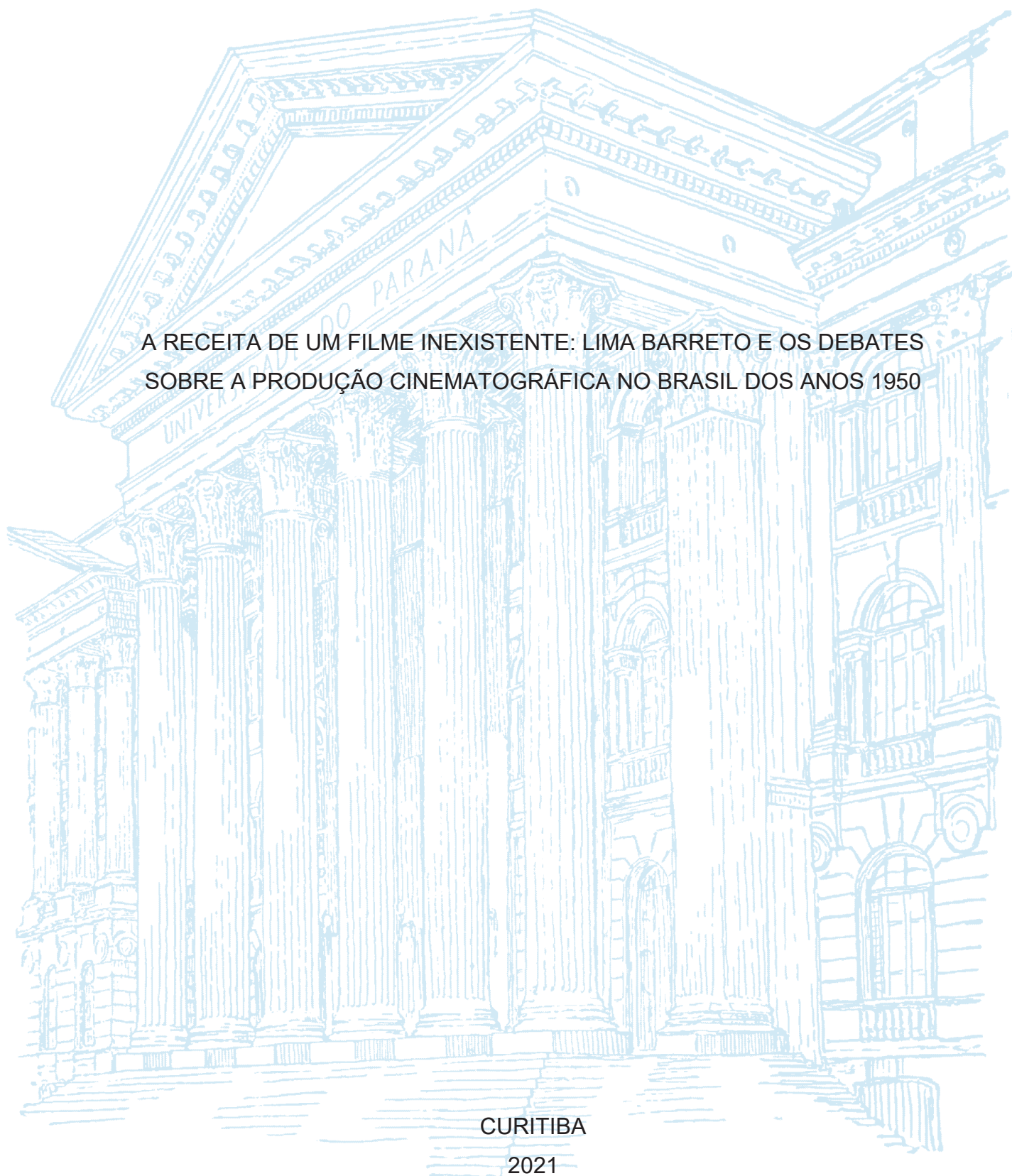
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IGOR DAVID DOS SANTOS

A RECEITA DE UM FILME INEXISTENTE: LIMA BARRETO E OS DEBATES
SOBRE A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL DOS ANOS 1950

CURITIBA

2021



IGOR DAVID DOS SANTOS

A RECEITA DE UM FILME INEXISTENTE: LIMA BARRETO E OS DEBATES
SOBRE A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL DOS ANOS 1950

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Rosane Kaminski

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Santos, Igor David dos

A receita de um filme inexistente : Lima Barreto e os debates sobre a
produção cinematográfica no Brasil dos anos 1950. / Igor David dos Santos. –
Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski

1. O Cangaceiro (Filme). 2. Barreto, Victor Lima, 1906-1982. 3. Filme
cinematográfico – Brasil. 4. Cinema brasileiro - História. 5. Companhia
cinematográfica Vera Cruz. I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 791.430981

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **IGOR DAVID DOS SANTOS** intitulada: **A RECEITA DE UM FILME INEXISTENTE: LIMA BARRETO E OS DEBATES SOBRE A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL DOS ANOS 1950**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 15 de Dezembro de 2021.

Assinatura Eletrônica

15/12/2021 18:06:37.0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

15/12/2021 19:28:50.0

LUIZ CARLOS SEREZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/12/2021 18:24:27.0

RODRIGO RODRIGUEZ TAVARES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/12/2021 18:30:43.0

PEDRO PLAZA PINTO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

15/12/2021 18:07:36.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - PPGHIS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Rosane Kaminski, pelas orientações desde o mestrado que foram fundamentais para a conclusão da pesquisa.

Aos professores André Egg e Pedro Plaza Pinto pelas indicações na banca de qualificação e por comporem a banca de defesa juntamente com Luiz Carlos Sereza e Rodrigo Tavares, aos quais agradeço pela disponibilidade e contribuições.

Aos colegas do grupo NAVIS e da linha de pesquisa AMENA, aos professores do PPGHIS da UFPR, à Maria Cristina por auxiliar em questões burocráticas, e à CAPES pelo suporte financeiro.

Aos amigos que estiveram presentes nos últimos anos, dividindo moradia ou em conversas frequentes entre Curitiba e Matinhos. Em especial à Vinícius Prado, Thiago Possiede, Emmanuell Carreño, Vitor Marcolin e João Pedro Dolinski.

Agradeço especialmente a companhia e parceria de Daniele Borges nos meses finais da pesquisa.

Agradeço o apoio constante e dedico aos meus pais, Alcir e Irene, ao meu irmão Iago e a pequena e amada Angelina.

“Um filme é um gesto – como pintar um quadro, compor um poema, esculpir um anjo ou meter o dedo no nariz são gestos – sempre de grande interesse para o pesquisador. Um filme é sempre uma confissão de um indivíduo ou um grupo, é elemento denunciador de um estado de alma pessoal ou coletivo, de uma época ou de uma cultura. É máquina registradora de tempo e espaço de dado estágio social e cultural”.
(Lima Barreto, em correspondência endereçada à Alex Viany, 1960)

RESUMO

A década de 1950 é marcada por extremos no cinema brasileiro. Da euforia que caracterizou a criação de companhias com ambições industriais de produção cinematográfica no início da década, para a derrocada desse modelo já em seus meados. Partindo desse tema, a presente pesquisa discute a produção cinematográfica do período através da trajetória do cineasta Victor Lima Barreto. O cineasta ficou conhecido após o lançamento do filme “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto) pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Após o lançamento do filme, teve início a tentativa do cineasta de produzir o filme “O Sertanejo”. Nossa problemática procura analisar como o cineasta esteve inserido na produção cinematográfica do período, em especial nas discussões em torno do que seria um “filme brasileiro”. Para tal, apresentamos os principais debates ocorridos nos primeiros congressos nacionais de cinema. Investigamos o lançamento de “O Cangaceiro” e como o cineasta alcançou crescente sucesso e espaço na imprensa. Contrastamos os diálogos estabelecidos por Lima Barreto com a crítica através de seus textos na coluna “Lima Barreto em Foco”, assim como em entrevistas. Avaliamos a posição do cineasta no momento que foi deflagrada a crise do cinema industrial. Por fim, examinamos as tentativas feitas pelo diretor de arrecadar fundos para financiar “O Sertanejo”, filme que não chegou a existir, mas que legou um conjunto oportuno de fontes para analisarmos os debates sobre a produção cinematográfica no Brasil dos anos 1950 e a trajetória do cineasta. A pesquisa aponta as mudanças ocorridas no sistema de produção cinematográfica no período e as problematiza tomando como objeto central o caso de Lima Barreto, visto que, mesmo depois de deflagrada a crise do sistema industrial de produção que necessitava de alto investimento, o cineasta insistiu nesse modelo e nas suas convicções acerca do filme brasileiro para o projeto de “O Sertanejo” que, emblematicamente, acabou não sendo realizado.

Palavras-chave: Victor Lima Barreto. O Cangaceiro (1953, Lima Barreto). O Sertanejo. Produção cinematográfica no Brasil. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

The 1950s were marked by extremes in Brazilian cinema. From the euphoria that characterized the creation of companies with industrial film production ambitions at the beginning of the decade, to the downfall of this model in the middle of it. Based on this theme, this research discusses the cinematographic production of this period through the trajectory of filmmaker Victor Lima Barreto. The filmmaker became known after the release of the film "O Cangaceiro" (1953, Lima Barreto) by Companhia Cinematográfica Vera Cruz. After the film's release, the filmmaker started his attempt to produce the film "O Sertanejo" began. Our problematic seeks to analyze how the filmmaker was placed in the cinematographic production of the period, especially in the discussions around what would be a "Brazilian film". For this purpose, we present the main debates that took place in the first national cinema congresses. We investigated the release of "O Cangaceiro" and how the filmmaker achieved increasing success and press space. We contrast the dialogues established by Lima Barreto with critics through his texts in the column "Lima Barreto em Foco", as well as in interviews. We assess the filmmaker's position at the time the industrial cinema crisis broke out. Finally, we examine the director's attempts to raise funds to finance "O Sertanejo", a film that was never made, but which bequeathed a timely set of sources to analyze the debates on film production in Brazil in the 1950s and the trajectory of the filmmaker. The research points out the changes that occurred in the cinematographic production system in the period and problematizes them, taking as its central object the case of Lima Barreto, since, even after the crisis in the industrial production system that required high investment, the filmmaker insisted on this model and his beliefs about the Brazilian film for the project "O Sertanejo" which, emblematically, ended up not being made.

Keywords: Victor Lima Barreto. O Cangaceiro (1953, Lima Barreto). O Sertanejo. Cinematographic production in Brazil. Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Anúncio do 1º Congresso Paulista do Cinema Brasileiro	44
FIGURA 2 – Programa Oficial do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro	49
FIGURA 3 – Carteira de Identificação de Alex Viany no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro	53
FIGURA 4 – Lima Barreto e Araçary de Oliveira	55
FIGURA 5 – Material feito por Carybé para divulgação do filme “O Cangaceiro”	59
FIGURA 6 – Reportagem Lima Barreto Manchete	61
FIGURA 7 – O bando de Galdino arma uma emboscada para receber a volante. No terceiro quadro o comandante da volante, interpretado pelo cineasta Lima Barreto, após sofrer um tiro.	72
FIGURA 8 – O bando de Galdino sequestrando uma mulher do vilarejo.	73
FIGURA 9 – Mulher sendo marcada com ferro quente.	74
FIGURA 10 – Indígena se aproximando em uma canoa.	75
FIGURA 11 – Caça a onça.	75
FIGURA 12 – Receita para fazer cinema brasileiro	78
FIGURA 13 – Luiz Gonzaga	80
FIGURA 14 – Entrevista Revista Manchete	87
FIGURA 15 – Em Foco Lima Barreto	89
FIGURA 16 – Perfil pelo próprio cineasta	92
FIGURA 17 – Variações do título da coluna “Em Foco Lima Barreto”	93
FIGURA 18 – Ilustração assinada por Carybé	95
FIGURA 19 – Ilustração feita por Carybé para o filme “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto)	96
FIGURA 20 – Ilustração da coluna Em Foco Lima Barreto com características da obra de Carybé	96
FIGURA 21 – autoria não identificada	97
FIGURA 22 – Ilustração do Cineasno (sem identificação)	98
FIGURA 23 – Cena da sanfona	106
FIGURA 24 – Conversa na floresta	108
FIGURA 25 – Cena final	110
FIGURA 26 – Cartaz francês do filme "O Cangaceiro", assinado por René Perón .	114

FIGURA 27 – Colapso ameaça parar o Cinema Nacional!	126
FIGURA 28 – Lima Barreto pede socorro para o Cinema Brasileiro	130
FIGURA 29 – Trecho do argumento com ilustração de Carybé	133
FIGURA 30 – Lima Barreto, Jornal Flan.....	135
FIGURA 31 – Exame médico de figurantes.....	139
FIGURA 32 – Capa do encarte e selo da Lima Barreto Produções	140
FIGURA 33 – Encarte de financiamento de “O Sertanejo” (A)	142
FIGURA 34 – Cartaz polonês do filme "O Cangaceiro", assinado por Swierzy	145
FIGURA 35 – Encarte de financiamento de “O Sertanejo” (B)	147
FIGURA 36 – Adoniran Barbosa e Araçari de Oliveira	149
FIGURA 37 – “O Sertanejo” é antes de tudo um forte!!!.....	150
FIGURA 38 – Lima Barreto e Van Jafa	152
FIGURA 39 – Abílio Pereira de Almeida	154
FIGURA 40 – Fotomontagem de Lima Barreto	157
FIGURA 41 – Correspondência de Lima Barreto para Alex Viany	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CENÁRIO CULTURAL DE SÃO PAULO NO INÍCIO DOS ANOS 1950	17
1.1 O CLUBE DE CINEMA.....	19
1.2 O MASP, O MAM E A BIENAL DE SÃO PAULO	25
1.3 A PRIMEIRA MOSTRA RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO.....	28
1.4 O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA E A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ.....	31
1.5 OS CONGRESSOS DE CINEMA.....	37
1.5.1 I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro	44
1.5.2 I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro	48
1.5.3 II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro	53
2 O CANGACEIRO E O CABOTINO	59
2.1 O REGIONAL, O COSMOPOLITA E O CINEMA UNIVERSAL.....	64
2.2 A PROCURA POR UM LADO SOCIAL.....	83
2.3 LIMA BARRETO EM FOCO: ESCRITOS PARA O JORNAL “O DIA”	89
2.3.1 Cineastas e cineasnos: o diálogo com a crítica.....	98
2.4 PRÊMIOS OFICIAIS PARA O CINEMA NACIONAL: O FESTIVAL DE CANNES DE 1953	114
2.5 A CRISE DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA.....	126
3 “O SERTANEJO”: A ÚLTIMA FICHA DA VERA CRUZ	133
3.1 LIMA BARRETO PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS.....	140
3.2 LEITURAS PÚBLICAS DO ROTEIRO	150
3.3 UMA AUTOCRÍTICA E OS DIÁLOGOS COM O MEIO CINEMATOGRAFICO.....	157
3.4 DESFECHO DA OBRA-PRIMA PERDIDA.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS	170
REFERÊNCIAS.....	174
FONTES.....	177

INTRODUÇÃO

A década de 1950 é marcada por extremos no cinema brasileiro. Da euforia no final dos anos 1940 que caracterizou a criação de companhias cinematográficas paulistas com ambições industriais de produção, em meados dos anos 1950 passava-se para a derrocada desse modelo, quando foi constatado que os altos custos empenhados nos filmes não retornavam capital suficiente para a manutenção desse sistema de produção. Partindo desse tema, a presente pesquisa discute as mudanças ocorridas no sistema de produção cinematográfica do período através do caso emblemático do cineasta Victor Lima Barreto.

O cineasta ficou conhecido após o lançamento de “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto) pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, filme que recebeu o prêmio de melhor filme de aventura daquele ano no Festival de Cannes. Após o lançamento do filme, teve início a tentativa do cineasta de produzir o filme “O Sertanejo”. Os debates sobre o filme que não chegou a existir, mas que já tinha seu roteiro pronto, do qual, inclusive, Lima Barreto realizou leituras públicas duas ocasiões, legou um conjunto oportuno de registros para analisarmos os debates sobre a produção cinematográfica no Brasil dos anos 1950 tomando como objeto central de estudo a trajetória desse cineasta.

O cineasta passou pelos dois momentos distintos que marcaram a produção cinematográfica do período, indo da produção onerosa que a Vera Cruz custeou para “O Cangaceiro”, filme que levou cerca de nove meses para ser finalizado; para o período marcado pela falta de recursos que foi constatado com a crise do modelo de produção, quando Lima Barreto procurou outras formas para subsidiar “O Sertanejo”, mas tentando manter aquele modelo dispendioso.

O conjunto de fontes que embasa nossa pesquisa foi coletado, em sua maioria, no acervo da Biblioteca da Cinemateca Brasileira antes de seu fechamento que foi estendido com a pandemia. Também consultamos os acervos da Biblioteca Pública do Paraná e da Biblioteca de Ciências Humanas da UFPR, principalmente para acessar os exemplares da revista *Anhembi*. Os acervos digitais da *Folha de São Paulo* e, principalmente a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, também possibilitaram o acesso a um grande número de fontes que consultamos durante os últimos meses da pesquisa.

Ao pensarmos no contexto de nossa pesquisa em um panorama mais amplo, destacamos que a cidade de São Paulo passou por uma série de modificações no período pós-guerra. Na ocasião, foi experimentado um rápido processo de metropolização. O aumento no contingente urbano ocorreu ao lado da expansão industrial, que havia se tornado a mais proeminente do Brasil no final da década de 1940.

O desenvolvimento econômico gestou uma série de investimentos – por parte da burguesia industrial, recém-formada – no campo artístico. Entre os empreendimentos voltados à arte e financiados pela iniciativa privada, podemos citar: a fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947; a fundação da Escola de Arte Dramática (EAD) e do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948; A criação do Museu de Arte Moderna (MAM) em 1949.

É nesse panorama que se situa a criação da Vera Cruz em 1949, assim como o desenvolvimento de um campo cinematográfico que se contrapunha às décadas de 1930 e 1940, quando o cinema praticamente inexistia na cidade de São Paulo. Entre os anos de 1949 e 1950, foram criadas cinco produtoras, entre elas: a Maristela, a Multifilmes e a Vera Cruz. Em comum, tais companhias possuíam o investimento principal oriundo de grupos industriais paulistas bem-sucedidos, e o desejo de produção fílmica em escala industrial, à exemplo do que era feito em *Hollywood*.

Assim, a proposta da Vera Cruz visava à criação de um cinema diferente daquele que existia no Brasil naquela época. Especialmente em contraposição as chanchadas cariocas, consideradas de baixo nível, propunham “um cinema que, pela primeira vez no Brasil, fosse expressão de cultura”¹. A proposta da Companhia visava não só a distribuição em mercado nacional, mas atingir os padrões de exportação através do alto capital investido em equipamentos e pessoal técnico. Desta forma, a empresa procurou garantir que desenvolveria películas baseadas em temas nacionais, assim como os levaria ao exterior.

Foi na Vera Cruz que Lima Barreto pôde rodar os primeiros filmes lançados pela Companhia, os documentários curtas-metragens “Painel” (1950, Lima Barreto) e “Santuário” (1951, Lima Barreto), com os quais recebe projeção ao ser premiado

¹ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (As idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 486.

internacionalmente². O primeiro curta, que foi objeto de estudo na minha dissertação de mestrado³, partia do painel “Tiradentes”, pintado por Cândido Portinari,⁴ para apresentar os acontecimentos ocorridos durante a Inconfidência Mineira, e o segundo acompanha uma personagem fictícia durante sua peregrinação ao Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais, onde é apresentada a obra “Os doze profetas”, esculpida em pedra-sabão por Aleijadinho.

Após suas primeiras experiências com documentários na Vera Cruz, foi confiada a ele a direção de seu primeiro filme ficcional longa-metragem. Tratava-se do filme “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto), com roteiro do próprio Lima Barreto e diálogos criados por Rachel de Queiroz, e cuja produção vinha sendo anunciada desde 1951, no entanto, suas filmagens tiveram início apenas no ano seguinte e se estenderam por nove meses – um tempo considerado longo nos padrões de produção da época – sendo lançado no início de 1953. O mote do filme se desenvolve em torno de um grupo de cangaceiros que saqueia um vilarejo e sequestra uma professora. A partir dali, um dos cangaceiros se apaixona pela professora e se estabelece um dilema entre manter a fidelidade ao bando, ou salvar a professora.

“O Cangaceiro” tornou-se um sucesso de público tanto no Brasil, quanto no exterior. Em 1953 recebeu em Cannes o prêmio de melhor filme de aventura e menção honrosa para a trilha sonora e inspirou uma série de filmes que surgiram nos anos seguintes⁵. No entanto, mesmo com as divisas arrecadadas pelo filme, a Companhia Vera Cruz decretou sua crise no ano de 1954. Entre as principais causas estava a má gestão financeira, pois os filmes se tornaram muito onerosos,

² “Painel” (1950, Lima Barreto) recebeu o “Primeiro Prêmio – Festival Internacional de Punta Del Este – Uruguai – 1952”. E “Santuário” (1951, Lima Barreto) “Prêmios: Governador do Estado – 1951: menção honrosa; *internacionais*: Primeiro Prêmio da Seção de Filmes de Arte – Festival Internacional de Cinema, Veneza – Itália – 1952”. Cf.: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 93.

³ Tive um contato prévio com a obra de Lima Barreto durante o mestrado, ocasião que pude estudar o curta-metragem Painel (1950, Lima Barreto). Posteriormente, foi publicado um artigo a partir desse estudo na revista *Significação*. Cf.: SANTOS, Igor David dos. **Enquadrando a nação: a cultura nacional e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. ; SANTOS, Igor David dos. A arte nacional em Painel (1950): entre o presente e o passado. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 56-75, jan-jun. 2018.

⁴ Painel pertencente ao Colégio de Cataguases, em Minas Gerais.

⁵ Cf.: CAETANO, Maria do Rosário (org.) **Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Avathar, 2005. p. 114-116.

tendo em vista que a Companhia arcava com altos custos de pessoal técnico e com artistas que, mesmo quando não tinham uma previsão para serem escalados em novas películas, continuavam recebendo altos salários contratuais.

Logo após o lançamento de “O Cangaceiro”, Barreto iniciou os preparativos para filmar seu próximo filme que se chamaria “O Sertanejo”. Nesse filme, o cineasta pretendia contar a história de Canudos à partir da obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha. No entanto, após uma série de tentativas no decorrer da década de 1950, o cineasta não conseguiu filmar seu roteiro. O segundo e último longa-metragem que conseguiu dirigir foi o filme “A Primeira Missa”, lançado em 1961, e friamente recebido pela crítica e público⁶.

No decorrer da carreira do cineasta no período em questão, ficam claras algumas predileções temáticas daquilo que para ele seria representativo do nacional, e que deveriam estar presentes num filme que fosse legitimamente “brasileiro”, a ponto de ele sugerir, em tom bem humorado, uma “receita para fazer cinema brasileiro”⁷.

Assistindo aos seus filmes, primeiramente, destaca-se a sua ênfase em temas históricos. Ainda com os documentários curtas-metragens do início da sua carreira, o cineasta procurou tanto basear-se nos temas e obras do período colonial, quanto remeter tais elementos ao seu contexto dos anos 1950, como fez ao falar da Inconfidência Mineira partindo da obra de arte moderna de Cândido Portinari. Em sua produção ficcional a tendência foi parecida, tanto com “O Cangaceiro”, quanto no que seria “O Sertanejo”. Mas além da temática histórica, Barreto não deixou de considerar o cancionero regional e o folclore.

Em relação à bibliografia que trata do cineasta Lima Barreto, observamos uma constante em abordá-lo no interior das produções da Companhia Vera Cruz, e a quase inexistência de uma exploração mais ampla de sua trajetória após o lançamento de “O Cangaceiro”. Com a presente pesquisa, pretendemos abrir novas questões, especialmente no referente ao período de produção de “O Sertanejo”, o qual ainda não foi devidamente estudado até agora.

⁶ Após esse segundo longa-metragem, Lima Barreto somente dirigiu o documentário média-metragem “Psicodiagnóstico miocinético” em 1962. O cineasta faleceu em 1982, pobre e doente em um asilo na cidade de Campinas.

⁷ RUSCHEL, Alberto. O diretor de —O Cangaceiro— dá receita. **A Gazeta Esportiva**. 3 de fevereiro de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/28

De fundamental importância, Maria Rita Galvão⁸ desenvolveu em sua tese defendida na década de 1970 um amplo estudo da Vera Cruz que nos serviu como referência. Suas reflexões visam compreender a maneira pela qual a burguesia paulista investia o capital na produção de bens culturais em um processo de afirmação social, enquanto classe hegemônica, através de sua análise da Companhia Vera Cruz. Sua obra é fundamental para situarmos o cineasta no conjunto de produções cinematográfica da Vera Cruz.

No referente à análises fílmicas da obra de Lima Barreto, merece destaque o livro "Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome" de Ismail Xavier⁹. O autor aponta que foi necessária uma transformação social, assim como a industrialização do cinema, para que se pudesse tratar do tema do cangaço, à exemplo do que ocorrera no cinema norte-americano através dos filmes de *western*, foi possível tratá-lo enquanto um passado "bárbaro" superado pela civilizada coetaneidade. O seu interesse em "O cangaceiro" se dá, no contexto da obra, para o estabelecimento de um contraponto de análise ao filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" do cineasta Glauber Rocha, que é o foco central do seu estudo. Ainda que nossa proposta na presente tese não inclua a análise fílmica, todavia reconhecendo sua importância para os estudos do cinema, a obra de Xavier sugere nortes que devem ser mantidos em consideração.

Seguindo este fio de análises e inserindo o filme em um panorama mais amplo de representações do rural no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, Célia Tolentino¹⁰ demonstra que o cinema industrial dos anos 1950 trata do rural como elemento representativo do nacional, mas a partir de um "narrador urbano e burguês que fala do outro e não de si". A autora demonstra que esta postura, ao se afirmar diante do "outro" ressaltando sua postura cosmopolita, revela o quanto "o peso da 'civilização do café' pairava ainda no ar, seguindo os burgueses da década de 1950, como uma tradição não superada de todo pelo industrialismo"¹¹. A perspectiva de Tolentino auxilia na localização do filme em um contexto mais amplo de obras

⁸ A tese foi publicada parcialmente em livro. Cf.: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁹ XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

¹⁰ TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 23.

¹¹ *Ibidem*. p. 64.

fílmicas que tematizavam o rural no período em questão, caso tanto de “O Cangaceiro”, quanto de “O Sertanejo”.

Incluímos nesse balanço nossa dissertação de mestrado¹² que, ao analisar dois dos primeiros filmes da Vera Cruz – “Painel” (1950, Lima Barreto) e “Terra é Sempre Terra” (1951, Tom Payne) – procurou indicar elementos de um narrador que tratava de temas considerados como representativos do elemento nacional, mas sempre com um olhar bem demarcado pelo presente, através da legitimação do desenvolvimento urbano e industrial de São Paulo no período em questão. Também foi nesse momento que tomamos contato com vasta documentação sobre Lima Barreto que ainda não havia sido explorada e, principalmente, passamos a indagar o porquê de um cineasta que alcançara tamanho destaque não conseguir filmar seu tão desejado “O Sertanejo”, indagação que motivou o desenvolvimento da presente pesquisa.

A tese resultante destes estudos está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, situamos o contexto cultural no qual ocorreu a criação da Companhia Vera Cruz com seu ímpeto de produção industrial. Nesse contexto de fins dos anos 1940 e início dos anos 1950, foram fundamentais as discussões sediadas em instituições recém-criadas, tais como o MAM e o MASP, além dos primeiros congressos nacionais de cinema, para examinarmos as principais pautas nos debates sobre a produção cinematográfica.

No segundo capítulo, acompanhamos a trajetória do cineasta com o lançamento de “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto). O período foi marcado por uma rápida ascensão do cineasta, e a sua presença cada vez mais frequente na imprensa, tanto como assunto de comentários, quanto em entrevistas, revela sua personalidade marcante no diálogo com a crítica. É nesse contexto de sucesso que o cineasta indica as primeiras pretensões de realizar “O Sertanejo”. Por fim, sinalizamos que, apesar do sucesso alcançado com “O Cangaceiro”, ainda em 1953 a Vera Cruz experienciava uma crise econômica, o que causou uma pausa em todas as produções que a Companhia tinha em andamento.

No terceiro e último capítulo, examinamos as tentativas realizadas pelo cineasta de produzir “O Sertanejo”. Após a deflagração da crise na Vera Cruz, Lima

¹² SANTOS, Igor David dos. **Enquadrando a nação: a cultura nacional e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

Barreto procurou custear o filme por outros meios, chegando a criar sua própria companhia com o objetivo de angariar patrocinadores/investidores. Nesse período o cineasta realizou debates e leituras públicas do roteiro de “O Sertanejo”. O sucesso adquirido pelo diretor lhe rendeu destaques consideráveis na imprensa, revelando a expectativa que o meio cinematográfico havia criado no filme. No final da década de 1950, Paulo Emílio chegou a afirmar que “O Sertanejo” era o melhor filme brasileiro até então, apesar de irrealizado.

Nesse sentido, vale mencionar, ainda, os esforços metodológicos dos pesquisadores que tomam como objetos produtos culturais inexistentes, seja os que não chegaram a ser realizados, como é o caso de “O Sertanejo”, aqui em questão, ou as obras perdidas, como é o caso, por exemplo, da análise feita por Reinaldo Cardenuto sobre o documentário “Que país é este?”, realizado por Leon Hirzman em parceria com Zuenir Ventura entre 1976 e 1977, e nunca exibido¹³. Assim como Cardenuto trabalhou com a “sensação de deparar-se com uma obra que está sem estar”, e teve de debruçar-se sobre as suas “cascas”¹⁴, ou seja, os documentos que apontam para a existência (e a perda) do filme em questão, também trabalhamos, na presente tese, com “cascas” que comprovam o existência do projeto e do roteiro de um filme que nem sequer chegou a ser realizado, mas, mesmo assim, teve os seus méritos (daquilo que “viria a ser”, enquanto filme brasileiro) comentados pela crítica.

¹³ CARDENUTO, Reinaldo. Que país é este? (1976-77): resistências ao regime militar em um filme desaparecido. In: **O cinema político de Leon Hirzman (1976-1981):** engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, São Paulo, 2014, p. 102-122.

¹⁴ *Ibidem*, p. 116.

1 O CENÁRIO CULTURAL DE SÃO PAULO NO INÍCIO DOS ANOS 1950

No final da década de 1940 ocorreu um aumento significativo na quantidade de produtoras cinematográficas em determinadas regiões, destacando-se: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, mas principalmente em São Paulo. Conforme destacam Galvão e Souza¹⁵:

durante os anos 30 e 40, o cinema em São Paulo mal existiu. Além da produção documental¹⁶, que garantiu um mínimo de continuidade para a atividade cinematográfica durante esse tempo, e da tentativa frustrada da Companhia Americana, tivemos um filme em 1943 (*O Canto da Raça*, baseado no poema de Cassiano Ricardo, apreendido e queimado pela censura do Estado Novo sob a acusação de “bairrismo”), e outro em 1946 (*Palhaço Atormentado*, filmado pelo veterano Gilberto Rossi, com o palhaço Arrelia).

No entanto, nos anos de 1949 e 1950, cinco companhias cinematográficas são criadas e, nos três anos seguintes, a quantidade de novas companhias produtoras ultrapassa duas dezenas. Conforme salientam Galvão e Souza, grande parte dessas companhias não se desenvolveram. No entanto, dentre as que se destacaram, estavam a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Multifilmes e a Maristela. Tais produtoras possuíam em comum a característica de procurarem estabelecer o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira.

Tais empreendimentos fizeram parte de um momento de intensa atividade cultural vivido em São Paulo no pós-2ª Guerra. Conforme descrevem Galvão e Souza¹⁷:

num curto espaço de tempo – cinco, seis anos, talvez – a cidade assiste ao nascimento de dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, exposições, à criação de uma filmoteca, à inauguração de uma bienal

¹⁵ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 592.

¹⁶ Sobre a produção documental ocorrida entre os anos 1930-1940 na cidade de São Paulo, Cf.: SANTOS, Márcia Juliana. **Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São Paulo (1930-1940)**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2011. 243 f.

¹⁷ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 593.

internacional de artes plásticas – a tudo quanto é sinal de existência e expansão de um interesse cultural vivo e atuante.

Ao longo da primeira metade da década de 1950, segundo Galvão, “o cinema paulista vive alguns anos de extraordinária animação, na prática e no pensamento cinematográfico”¹⁸, constituindo um período de significativo desenvolvimento das ideias sobre cinema no Brasil. Esse processo tornou-se possível através do financiamento da burguesia industrial paulista, trazendo o cinema juntamente com as outras artes canônicas, essa que era “até então considerada ‘arte menor’ passa a ser encarada como manifestação cultural respeitável, que se coloca no mesmo nível que o teatro, as artes plásticas ou a literatura, formas de arte tradicionalmente respeitadas”¹⁹.

O grupo liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho financiou algumas dos mais importantes empreendimentos culturais desse período. Entre eles, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) se destacam pelo seu envolvimento com o meio cinematográfico. O MAM sediou espaço e serviu para o desenvolvimento de intensa atividade cinematográfica, tais como: projeções de películas, realização de cursos e discussões críticas de filmes, ampliando o alcance dos debates sobre o interesse cultural do cinema.

Rudá de Andrade faz um relato do clima cultural vivido na cidade de São Paulo no pós-guerra em matéria jornalística publicada em 1996, momento que era celebrado o aniversário de quarenta anos de fundação da Sociedade Civil da Cinemateca Brasileira, na qual ele contribuiu com o relato de suas memórias. Assim, Andrade afirma que:

Após a exaustão da catástrofe bélica, o espírito começava a renascer e nossa atenção continuava voltada à Europa e aos Estados Unidos, acompanhando os efervescentes fatos culturais da ocasião. Chegava-nos o existencialismo como curiosidade ou filosofia; os primeiros filmes neo-realistas, Calder, Malraux, Miller. Fugindo ao provincianismo da nossa cidade, tiramos a gravata obrigatória para ingressar nos cinemas, deixamos de lado o chapéu. Conceitos artísticos eram revistos. Novos criadores borbulhavam em ansiedade. Em tal clima, São Paulo tentava esquecer a

¹⁸ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 13.

¹⁹ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 593.

provincia atirando-se de cabeça no espírito desenvolvimentista que chegava também às questões das artes.²⁰

Além do ânimo cultural vivido pelos artistas e intelectuais no período, Rudá de Andrade destaca a multiplicação de instituições relacionadas à cultura que desempenharam impacto significativo nas décadas seguintes, afirmando que:

entramos no grande período de formação das instituições, das infra-estruturas que, paulatinamente, adentraram os anos 50. Foi a época do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), da Escola de Arte Dramática, da Vera Cruz, dos museus de Arte e de Arte Moderna, da Bienal, da PUC (Pontifícia Universidade Católica), da consolidação da USP, do Foto Cine Clube Bandeirantes; até mesmo a formação de locais específicos para encontros informais dos intelectuais, como o salão de chá da Livraria Jaraguá, o Clube dos Artistas, o Nick Bar.²¹

Nas páginas a seguir, serão comentadas algumas das principais instituições e eventos que participaram daquele momento de animação cultural em São Paulo, com o objetivo de situar o contexto no qual se processaram os debates críticos em torno do filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, logo após a sua premiação no Festival de Cannes.

1.1 O CLUBE DE CINEMA

O Clube de Cinema de São Paulo foi formado em 1940 por iniciativa de Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado²². Após cerca de uma dezena de exibições públicas, o Clube de Cinema foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), prosseguindo por pouco tempo com exibições clandestinas na casa de Paulo Emílio Salles Gomes. Em 1949, foi

²⁰ ANDRADE, Rudá de. A permanente memória do cinema. **Folha de São Paulo** (Caderno +mais!). São Paulo, domingo, 15 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais/15.html> Acesso em: 11/10/2019

²¹ ANDRADE, Rudá de. A permanente memória do cinema. **Folha de São Paulo** (Caderno +mais!). São Paulo, domingo, 15 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais/15.html> Acesso em: 11/10/2019

²² Para mais informações sobre a importância do Clube de Cinema de São Paulo na história do Cineclubismo brasileiro, cf.: BUTRUCÉ, Débora. Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 117-124, jan/jun 2003 Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/140/140> Acesso em: 04/10/2019.

instalada no Museu de Arte Moderna de São Paulo a Filmoteca do MAM, esta que futuramente se tornaria a Cinemateca Brasileira. A filmoteca do MAM surgiu a partir da união dessa instituição com o Clube de Cinema de São Paulo.

Sobre os anos iniciais do Clube de Cinema, Rudá de Andrade revela que os debates saíam dos círculos de estudo através dos artigos escritos por B. J. Duarte no jornal "O Estado de São Paulo", afirmando que:

Participavam dos debates intelectuais de primeira linha. O principal coordenador destes foi Lourival Gomes Machado, diretor do Departamento de Cursos e Conferências do Clube. E o maior divulgador foi B.J. Duarte, que, em seus famosos rodapés jornalísticos, reproduzia literalmente muitas das discussões realizadas após as exhibições dos filmes. Exemplo foi "Ivan, o Terrível", que mereceu debate prolongado, editado em seguidos rodapés de "O Estado de S. Paulo".²³

Em 1946, com o fim do Estado Novo, o Clube de Cinema pôde retomar suas atividades. Nesse mesmo ano, Paulo Emílio havia se mudado para a França com o objetivo de estudar estética cinematográfica e, assim, pôde estabelecer contato entre o Clube de Cinema e os arquivos cinematográficos do exterior. Nesse período Paulo Emílio já demonstrava em seus escritos a necessidade de uma Filmoteca que visasse a preservação do arquivo fílmico nacional, assim como de outros documentos relacionados à história cinema brasileiro.

No ano de 1948, antes da criação oficial da Filmoteca do MAM que ocorreu em março de 1949, Paulo Emílio conseguiu a liberação para que a Filmoteca de São Paulo fosse integrada em paridade à condição de membro efetivo da Federação Internacional de Arquivos Fílmicos (FIAF). Assim,

A Cinemateca Francesa se dispôs a copiar um lote de filmes que passariam a compor o núcleo inicial do acervo da Filmoteca de São Paulo, que teve importância fundamental para o desenvolvimento dos cineclubes brasileiros e para a formação de um público capaz de se apropriar criticamente da grande manifestação cultural do século XX²⁴.

²³ Depoimento publicado em 1996 na Folha de São Paulo, momento em que eram comemorados os 40 anos de fundação da Sociedade Civil Cinemateca Brasileira. Cf.: ANDRADE, Rudá de. A permanente memória do cinema. **Folha de São Paulo** (Caderno +mais!). São Paulo, domingo, 15 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais!/15.html> Acesso em: 11/10/2019

²⁴ BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. **ALCEU** - v. 15 - n.30 - p. 195 a 210 - jan./jun. 2015. p. 198. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2030%20pp%20195%20a%20210.pdf> Acesso em: 07/10/2019.

Pensando em um contexto mais amplo do movimento de disseminação de Cinematecas pelo mundo, o pesquisador Douglas Fausto Correa Jr.²⁵ afirma que:

O que muitas delas queriam, sim, era historicizar as obras e educar o espectador, formando, assim, um público capaz de reconhecer e analisar com perspectiva histórica e estética aquilo que via na tela, e assim pensar criticamente o passado e seu próprio presente. Era preciso, na visão desses intelectuais, criar novas possibilidades para a utilização política e cultural do cinema, libertando o espectador de seu mero *culto da distração*.

É com tal propósito que as grandes mostras realizadas pela Cinemateca Brasileira entre 1949 e 1973 foram conduzidas, através do tom didático que visava formar um público crítico. O acesso aos filmes exibidos, em geral, só era possível através do acervo de cinematecas, ou por exhibições realizadas em cineclubes. As mostras eram acompanhadas por palestras, cursos e conferências, e por catálogos com ricas informações à respeito do assunto.

Correa Jr. afirma que: “não é coincidência o fato de o fenômeno das cinematecas no pós-guerra ter sido contemporâneo do que chamamos de *cinema de autor*”²⁶, uma vez que tais instituições forneceram notável destaque na formação de cineastas, atores e técnicos, que já estavam envolvidos ou que viriam a se envolver na produção cinematográfica.

Para esse autor, a história da Cinemateca Brasileira remonta ao ano de 1937, um ano antes da fundação da Federação Internacional de Arquivos de Filme (FIAF)²⁷. Trata-se do ano no qual Paulo Emílio Salles Gomes, aos vinte e um anos de idade, iniciou seu exílio na França por conta de processo sofrido durante a Intentona Comunista de 1935, ocasião que o levou a se inteirar dos movimentos e do panorama político europeu.

Correa Jr.²⁸ relata que quando Décio de Almeida Prado visitava seu amigo Salles Gomes em Paris, frequentavam ao *Cercle de Cinéma*, local onde acompanhavam discussões sobre questões técnicas e estéticas do cinema, para além da ideia de entretenimento. Tais discussões repercutiam, por meio de Rudá de

²⁵ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 21.

²⁶ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 23.

²⁷ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 87.

²⁸ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 88.

Andrade, na Faculdade de Filosofia da USP, local onde em breve surgiria o Clube de Cinema de São Paulo, tendo em vista que já teria Paulo Emílio como seu representante internacional.

Desde sua fase inicial quando foi publicado o primeiro volume da revista *Clima*, o Clube de Cinema já apontava o caminho a ser seguido levando como referência seu modelo francês, o *Cercle de Cinéma*, quando já era possível notar a “intenção de constituir um acervo de filmes, a divulgação de periódicos, a formação de uma biblioteca, além da intenção de promover palestras e debates sobre cinema”²⁹. Além dessas características fundamentais na formação das cinematecas modernas, o Clube ainda via como prioridade o processo de formação de um público crítico, através da aproximação das plateias com as obras fílmicas então consagradas na história do cinema. Conforme boletim divulgado pelo Clube, o cinema seria tratado como “mais do que simples divertimento, segundo a fórmula corrente no nosso meio”³⁰.

O programa do Clube, dentro do que de mais tradicional havia em um cineclube, demonstra certamente quão grande foi a importância dessas entidades para a formação das cinematecas modernas. Visando a constituição de acervo, o clube já tentava estreitar laços com o Museu de Arte Moderna de Nova York (por intermédio de Mário Schemberg) e com Buenos Aires via Cinearte. Ao final da guerra esses contatos deveriam se estender à Europa: Londres, Berlim e Paris. Esse era o plano.³¹

O Clube de Cinema foi fechado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do Estado Novo em 1941 sob a acusação de falta de licenciamento para continuar suas atividades. Paulo Emílio, que já estava fichado pelo departamento desde 1935, foi ao Rio de Janeiro tentar adquirir a licença, mas esta lhe foi negada.

Entre os destaques nesse primeiro momento de funcionamento do Clube está a figura de Vinicius de Moraes. Mesmo com o fechamento do Clube, Moraes continuou publicando sua coluna no jornal *A Manhã*, na qual demonstrava que as

²⁹ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 88.

³⁰ A citação foi extraída por Correa Jr. de um boletim datilografado do Clube de Cinema, o autor afirma que o texto provavelmente tenha sido escrito por Paulo Emílio. Cf.: CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 89.

³¹ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 89.

reuniões que havia participado no Clube estavam rendendo resultados no referente à formação do público. Correa Junior destaca que: “A ação de Vinicius foi decisiva, como agente formador de público crítico, mas também para manter viva a ideia de um movimento cineclubista no Brasil”. Tanto Vinicius de Moraes, quanto Paulo Emílio, ainda mantinham relações estreitas com os antigos membros do Chaplin Club do Rio de Janeiro.

O Chaplin Club é caracterizado como movimento inicial de formação da atividade cineclubista no Brasil, sua breve duração entre 1928-1931, rendeu intensa atividade sistemática no modelo cineclubista de exibição seguido pela discussão das películas. Além de tais aspectos, o Chaplin Club destacou-se por lançar a película *Limite* (1931, Mário Peixoto)³², e pela publicação do periódico sobre cinema *O Fan*, no qual eram veiculados os debates ocorridos durante as sessões³³.

Em um artigo publicado no jornal *A Manhã*, em agosto de 1941, Vinicius de Moraes³⁴ afirma com entusiasmo que o Clube de Cinema de São Paulo foi o primeiro filho gerado pelo Chaplin Club. Em seu texto, o articulista comenta que pouco tempo antes havia percebido certa movimentação à respeito do que chamou de uma “nova geração se formando para as letras do Brasil”. Assim, para o autor, o lançamento da revista *Clima* seria a confirmação de sua hipótese. Dadas as considerações iniciais, o autor comenta sua participação na sessão inaugural do Clube de Cinema e que se mostra interessante citarmos na íntegra ao trazer o assunto em questão. Moraes inicia tecendo elogios e complementa afirmando que:

Essa revista [*Clima*] tem uma seção de cinema aos cuidados do sr. Paulo Emílio Sales Gomes. Muito bem. Não vou entrar aqui em considerações sobre o extenso, metafísico artigo com que o novo crítico paulista abre velas para sua longa viagem de ida. O que quero frisar e isso em vermelho, é que o sr. Paulo Emílio fundou, junto com os srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza, um Club de Cinema,

³² Sobre o lançamento da película que foi marcado pela reação negativa da crítica e que resultou na desistência de Mário Peixoto em explorá-la comercialmente, cf.: MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*: Angústia. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 46. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Mello.pdf Acesso em: 11/10/2019.

³³ Para mais informações à respeito dos debates veiculados no periódico *O Fan*, assim como sua estreita relação com o nascimento e desenvolvimento do Chaplin Club, cf.: SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **A apoteose da imagem**: Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação de mestrado. Programa de pós graduação em Imagem e Som, UFSCAR, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7825> Acesso em: 13/10/2019.

³⁴ MORAES, Vinicius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **A Manhã**. Rio de Janeiro. Sexta feira, 1 de Agosto de 1941. s/p. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/recordando-o-chaplin-club> Acesso em: 15/11/2019.

o que no Brasil representa uma ousadia. O Club encontrou na revista um ótimo abrigo para as suas especulações teóricas e a aventura parece ir indo às maravilhas.

Tive, aliás, oportunidade de assistir à primeira sessão do Club, em São Paulo, que transcorreu num ambiente agradável, exibindo-se o famoso Gabinete do dr. Caligari, de Robert Wiene, com cenário de Carl Mayer.

Lembro-me até haver fugido covardemente, esgueirando-me entre as cadeiras, ao ser concitado a dar minha opinião sobre o velho clássico. Hoje posso confessá-lo sem pejo: que Paulo Emílio me perdoe.

Em suas palavras fica evidente o entusiasmo com o trabalho desenvolvido pelos membros do Club de Cinema, assim como pelos benefícios surtidos com sua união ao movimento de criação da Revista Clima enquanto meio de divulgação de seus debates para um público mais amplo. Assim, destaca o empreendimento por seu empenho no estudo da arte cinematográfica, afirmando que: “é justamente do que precisamos: a formação de uma cultura cinematográfica, a fim de que a arte não morra asfixiada pela mercantilização”³⁵.

Seguindo suas considerações, Vinícius de Moraes afirma que o “Chaplin Club, de Otávio de Faria, Plínio Sussekind, Almir Castro e outros, (...) foi, com o filme Limite, de Mário Peixoto, a única coisa séria que tivemos em matéria de cinema no Brasil”.

Além de Vinícius de Moraes, Correa Júnior³⁶ destaca a atuação de Francisco Luiz Almeida Salles, um dos principais críticos cinematográficos brasileiros atuantes na mídia impressa. O crítico, que também havia participado das reuniões do Clube de Cinema, demonstrou através de suas publicações no jornal *O Diário de São Paulo*, que a proposta inicial de Paulo Emílio rendera resultados no que se refere à contribuição na difusão da teoria cinematográfica no Brasil.

Por fim destacamos que, apesar da distância temporal e das particularidades existentes entre os dois clubes, é possível percebermos que ainda no início dos anos 1940 já fomentavam discussões sobre a necessidade de pensar o Cinema enquanto Arte, para além de um divertimento. Ainda que as peculiaridades políticas do Estado Novo na primeira metade dos anos 1940 tenha encerrado as atividades oficiais do Clube de Cinema. O contato mantido entre os membros, principalmente através da figura de Paulo Emílio Salles Gomes, indica os caminhos que tornaram

³⁵ MORAES, Vinícius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **A Manhã**. Rio de Janeiro. Sexta feira, 1 de Agosto de 1941. s/p. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/recordando-o-chaplin-club> Acesso em: 15/11/2019.

³⁶ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 91.

possíveis uma nova guinada no final dos anos 1940 e no início dos anos 1950, com a criação da Cinemateca Brasileira e sua prerrogativa arquivística tanto fílmica quanto documental sobre o cinema brasileiro, por exemplo. Também é nessa esteira que surgem as companhias cinematográficas com ambições de produção industrial, conforme veremos mais adiante com a Vera Cruz, e os primeiros festivais e Congressos nacionais tratando dos problemas enfrentados pela produção cinematográfica nacional, questões de ordem técnica e temática, tal como a necessidade e a maneira de abordar os elementos nacionais, conforme será tratado nas páginas seguintes, assim como para entender o ambiente que gerou o filme “O Cangaceiro” e as questões levantadas pela crítica à respeito do mesmo.

1.2 O MASP, O MAM E A BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo contribuiu para o desenvolvimento da arte moderna brasileira. Somada à recente criação dos Museus de Arte (MASP) e de Arte Moderna (MAM) em São Paulo, respectivamente em 1947 e 1948, já é evidente o papel desempenhado por essas exposições, logo a partir da Primeira Bienal de São Paulo que ocorreu em 1951, e nas seguintes no decorrer da década de 1950, conforme destaca Fabbrini³⁷:

a II Bienal, de 53, apresentou uma retrospectiva de Piet Mondrian, além do painel “Guernica”, de Pablo Picasso, enviado pela primeira vez à América Latina; a IV Bienal, de 57, expôs os *drippings* de Jackson Pollock, um ano após a morte do artista, além de dedicar salas especiais a surrealistas históricos como René Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall; e a V Bienal, de 59, exibiu com grande alarde de crítica e público uma retrospectiva com trinta telas de Vincent van Gogh.

Assim, a Bienal contribuiu no processo de suprir as carências de exposições museológicas que existiam até então, na atualização com as produções desenvolvidas pelas vanguardas artísticas – sobretudo a europeia e a norte-

³⁷ FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, p. 46-55, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/33163/35901>> Acesso em: 15/10/2019

americana –, e na exposição das origens aos movimentos seguintes da arte moderna. Se, por um lado a Semana de Arte Moderna de 1922 propôs uma atualização artística com as vanguardas europeias, foi com a Bienal que tais temas se difundiram em um espectro mais amplo da sociedade, conforme explica Knoll³⁸:

Se a Semana de 22 representou um avanço para os artistas, foi a Bienal de São Paulo que assegurou a incorporação da chamada “arte moderna” na vida social do país. A Semana de 22 reciclou os artistas, a Bienal, o público. Em 1951, com a abertura da I Bienal, ganhou as ruas uma verdadeira polêmica em torno do valor da arte abstrata. Os jornais abriram espaço para a querela “figurativo x abstrato”. Graças à Bienal, o público, isto é, a sociedade, passou a tomar conhecimento das novas tendências artísticas criadas ao longo da primeira metade do século XX. Assim, a Bienal desempenhou, em suas primeiras edições, um extraordinário papel educativo e formador de gosto. Ao longo dos anos 50 as residências começaram a ostentar nas paredes de suas salas reproduções de pinturas abstratas ou expressionistas ou surrealistas ou derivadas de outros “ismos”.

Conforme destacado por Victor Knoll, para além da aquisição de obras de arte que passaram a ornamentar a casa das famílias mais prestigiadas, a criação de museus, e a difusão de exposições, espetáculos e Bienais, impactaram grande parte da sociedade, gerando um sentimento de efervescência cultural sem precedentes. É nesse sentido que o texto que abre o catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1951) é construído. O autor demonstra o entusiasmo vivido referente às atividades culturais que eram empreendidas na capital paulista. Nas palavras de Simões Filho³⁹,

Em S. Paulo, onde tudo se mede pelas dimensões da grandeza, o quadro que ora nos oferece é surpreendente. São Paulo é a terra predestinada aos ímpetus da evolução brasileira. (...)

A Arte Moderna, por definição audaciosa, fatalmente teria clima favorável neste panorama, em que o surto do progresso industrial é um frenético estímulo a tôdas as ousadias. Não foi sem razão, pois, que nesta Capital, em 1922, irrompeu o ataque dos bandeirantes da Semana da Arte Moderna. Por essa época, que a passagem vertiginosa do tempo faz parecer remota, sendo de ontem, aqui já predominavam os elementos de ação e dinamismo que fizeram de S. Paulo o centro natural do modernismo brasileiro.⁴⁰

³⁸ KNOLL, Victor. Bienal de São Paulo: 50 anos. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, p. 6-9, dezembro/fevereiro 2001-2002. p. 8-9. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32919/35489>>. Acesso em: 15/10/2019.

³⁹ Ernesto Simões Filho foi ministro federal da Educação e Saúde durante os anos de 1951-1953.

⁴⁰ SIMÕES FILHO, Ernesto. In.: **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, outubro a novembro de 1951. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. p. 7-8. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>> Acesso em: 16/11/2019.

Lourival Gomes Machado, que atuou como diretor artístico da Bienal, disserta no texto de abertura do catálogo. Neste o diretor relaciona o surgimento da Bienal à expansão que o Museu de Arte Moderna de São Paulo passava no momento em questão, afirmando que:

Efetivamente, se o núcleo destinado a estimular o desenvolvimento das tendências artísticas modernas em São Paulo e, de modo geral, no Brasil, crescia de forma que só não se considera desmesurada porque semelhante ao ritmo de crescimento da cidade, necessitava-se evitar que a expansão dos quadros associativos redundasse numa simples multiplicação de atividades rotineiras, o que já seria um comêço de estagnação.⁴¹

Além do crescimento da instituição promotora do evento, Machado destaca o aumento tanto de artistas quanto de público interessados na arte moderna. Nesse sentido é que Maria Lourenço destaca as principais mudanças ocorridas no meio artístico com o início das bienais, afirmando que:

As primeiras bienais ocorrem no período de Vargas na presidência, congregando as várias gerações e, mesmo, facções da arte moderna. Criam-se concursos para artes gráficas, incentivando o setor, e empreendem-se eventos paralelos em várias modalidades, alguns conquistando uma bienal à parte, como a de arquitetura e a do teatro. Os prêmios, os aceites, as recusas e as salas especiais movimentam a classe, normatizando a produção, ao oficializar a abstração e o geometrismo, o que relega a figuração a um segundo plano. A formação dos acervos modernos e o ingresso dos premiados em outros tradicionais ficará bastante marcada por esse evento.⁴²

O MASP e o MAM tiveram papel importante no desenvolvimento da atividade cinematográfica durante os anos 1950. Através da criação do Centro de Estudos Cinematográficos, o MASP iniciou em 1949 o Seminário de Cinema, um dos primeiros cursos dedicados à atividade cinematográfica no país. Nessa ocasião o cineasta Alberto Cavalcanti regressou ao Brasil para ministrar uma série de conferências a convite do MASP⁴³. Já a Filmoteca do MAM, conforme veremos nas páginas a seguir, foi responsável pelo enriquecimento nos estudos cinematográficos

⁴¹ MACHADO, Lourival Gomes. In.: **I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo**, outubro a novembro de 1951. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. p. 14. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>> Acesso em: 16/11/2019.

⁴² LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 23.

⁴³ Sobre a realização do *Seminário de Cinema*, Cf.: UCHÔA, Fábio Raddi. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, vol. 24, núm. 2, mai.-ago., 2017.

através do fortalecimento do cineclubismo, envolvendo a conservação, pesquisa, cursos e debates, além das mostras de filmes organizadas regularmente, tais como a Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, realizada em 1952 e o I Festival Internacional de Cinema do Brasil em 1954⁴⁴.

1.3 A PRIMEIRA MOSTRA RETROSPECTIVA DO CINEMA BRASILEIRO

Em 1952 a Filmoteca do MAM organizou, a partir da idealização de Caio Scheiby e Adhemar Gonzaga, a Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro na cidade de São Paulo, essa que foi a primeira mostra de filmes nacionais realizada de forma didática ao incluir a oferta de palestras e debates após as sessões. A ideia para a realização da Mostra surgiu em um momento oportuno a partir da doação feita por Adhemar Gonzaga para a Filmoteca do MAM, de uma série de filmes de interesse da cinematografia brasileira, incluindo algumas obras do próprio cineasta. Era um momento no qual se lamentava a perda do que seria a última cópia conhecida da obra *Barro Humano* (1929), dirigida pelo próprio Gonzaga, fato que evidenciava ainda mais a importância do trabalho das instituições voltadas a preservação.

A Retrospectiva não foi a primeira mostra cinematográfica organizada pela Filmoteca do MAM, mas alcançava ineditismo pelo grande número de obras nacionais, todas seguidas de palestras e debates com diretores, assistentes ou artistas envolvidos nas produções. Entre os mais importantes ciclos apresentados até então pela instituição entre 1949 e 1951, destacam-se:

o Ciclo de Cinema Francês Moderno, outro de cinema italiano, e um terceiro de filmes de vanguarda (isso em 1949), além de um ciclo de documentários de longa-metragem e o Festival Cinematográfico da ONU. Em 1950, foram realizados o Panorama do Cinema Silencioso, um ciclo de filmes de René Clair, além de sessões infantis. Por fim, em 1951, o Festival Internacional de Curta-Metragens e o seminário Panorama da produção Cinematográfica.⁴⁵

⁴⁴ Sobre o I Festival Internacional de Cinema do Brasil, Cf.: ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **Aniki**. vol. 8, n. 1 (2021): p. 101-130.

⁴⁵ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 123.

Correa Jr. destaca que com a realização da Primeira Mostra Retrospectiva de Cinema Brasileiro têm início a consolidação da classe cinematográfica que procura elevar o debate ao nível da cultura cinematográfica. Ao lado dos debates sobre os problemas de produção e mercado enfrentados no momento em questão, se colocava a necessidade da preservação, divulgação e de um estudo histórico do que já havia sido produzido. Desta forma, a pesquisa sobre a história do cinema brasileiro procuraria inserir o filme nos debates da sociedade, para além dos debates cinematográficos.

Assim, a mostra contou com 32 filmes produzidos entre as décadas de 1910 e 1950. Nessa lista, a década de 1950 ficou com a maior quantidade de obras, com doze películas. Os anos 1930 e 1940 foram exibidos nove de cada, e das décadas de 1910 e 1920 apenas uma de cada.⁴⁶ Dos filmes longa-metragem dos anos 1950 que foram exibidos, estão: *Caiçara* (1951, Adolfo Celi), primeiro longa-metragem da Vera Cruz; *Simão, o caolho* (1952, Alberto Cavalcanti) lançado pela produtora Maristela; *O canto da Saudade* (1951, Humberto Mauro); e *O comprador de fazendas* (1951, Alberto Pieralisi), também da Maristela.

Alguns aspectos da repercussão da Primeira Retrospectiva podem ser acompanhados através da crônica publicada por Vinícius de Moraes no jornal carioca Última Hora, na qual parabenizou a iniciativa paulista. Em seu texto, é interessante destacarmos a maneira pela qual o autor situa a empreitada paulista, principalmente por quem a acompanhava de fora da cidade, com sua perspectiva à partir da cidade do Rio de Janeiro. Afirma ele que:

Uma Retrospectiva de Cinema Brasileiro - a primeira realizada no país, dentro de um caráter educativo - não pode passar sem um salve! da minha parte.

A iniciativa partiu de São Paulo, como, de resto, a maioria das relações culturais de real importância desse último lustro. Esses paulistas são danados para fazer as coisas. Metem os peitos; o que sei é que estão passando lentamente o Rio para trás, à base do trabalho organizado e atento. E não vai ser este carioca que vai choramingar por isso. A bagunça reinante nesta cidade adorável mas tarda não estimula realmente o amor à cultura e ao trabalho. O pessoal prefere praia, bate-papo, o uísque da tarde, o sambinha na caixa de fósforo, o rastro ondulante das nereidas a

⁴⁶ Correa Jr. (p. 124-126, 2010) lista todos os filmes exibidos na mostra seguidos por breves informações de cada um. Cf.: CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira**: das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 124-126.

circular em no alto dos seus saltos de sete centímetros. O que também não é mau - mas há que haver lugar para as duas coisas.⁴⁷

Em seguida o autor destaca as realizações do Clube de Cinema que à essa altura já se somava ao Museu de Arte Moderna. Prossegue afirmando que:

O Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo tem efetivamente feito milagres. Funcionando desde 1948, suas realizações já precisam das duas mãos para serem enumeradas: 185 projeções de longa-metragem, 75 de curta-metragem, inclusive documentários sobre arte, 31 conferências; um ano de seminário de cinema; o Primeiro Festival de Cinema no Museu de Arte; o curso preparatório de técnicos de cinema (1951-1952); o curso de arte dramática e interpretação cinematográfica (1952) e finalmente a Primeira Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, juntamente com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. É verdade que Alípio de Barros andou fazendo muita coisa por aqui também, mas não o negócio em São Paulo; tem mais empuxo: leia-se, organização.⁴⁸

O autor elogia a seleção de filmes oferecida pela Mostra, destaca o papel desempenhado no trabalho de conservação de acervo cinematográfico e documental que a Filмотeca desempenhava desde sua fundação, assim como a necessidade de ampliar tal iniciativa para outras regiões do país. O autor pontua que:

Iniciada dia 28 de novembro, conseguiu reunir o que há de mais representativo na produção brasileira de filmes, com exceção de Limite, do meu amigo Mário Peixoto, e Barro humano, o velho filme de Ademar Gonzaga, que, este, nunca mais poderá ser exibido, por isso que a falta de tratamento do celulóide empastou completamente o negativo - coisa que só vem provar a utilidade de cinematecas organizadas no país, para que no futuro tal coisa não se repita. A Filмотeca do Museu de Arte Moderna de São Paulo já representa um passo de sete léguas no sentido da criação de uma consciência cinematográfica entre os mais jovens e do estudo da arte da cinematografia em bases científicas. Só se podem aplaudir os paulistas nesse particular, aplaudir até ficar com as mãos doendo.⁴⁹

Vinícius de Moraes faz coro às prioridades buscadas pelos cineclubistas reunidos em torno da Filмотeca do MAM nesse momento identificado por Galvão

⁴⁷ MORAES, Vinícius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Terça-feira, 16 de Dezembro de 1952. p. 7. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/retrospectiva-do-cinema-brasileiro> Acesso em: 10/10/2019.

⁴⁸ MORAES, Vinícius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Terça-feira, 16 de Dezembro de 1952. p. 7. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/retrospectiva-do-cinema-brasileiro> Acesso em: 10/10/2019.

⁴⁹ MORAES, Vinícius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Terça-feira, 16 de Dezembro de 1952. p. 7. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/retrospectiva-do-cinema-brasileiro> Acesso em: 10/10/2019.

como a “origem de uma explosão de consciência com relação ao cinema brasileiro”.⁵⁰ E, conforme destaca Correa Jr., “para essas pessoas, rever filmes do passado cinematográfico brasileiro era tão ou mais importante do que debater os problemas do mercado brasileiro”.⁵¹ Portanto, com a realização de mostras e discussões sobre os filmes, esse grupo somou esforços no desenvolvimento de uma cultura cinematográfica juntamente com as novas companhias cinematográficas, com os debates ocorridos em congressos e mesas redondas sobre a situação atual do cinema brasileiro, conforme veremos mais adiante.

1.4 O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA E A COMPANHIA CINEMATOGRAFICA VERA CRUZ

Outro empreendimento de vulto que esteve ligado ao contexto cultural paulista do final da década de 1940 e início da década de 1950, foi o Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948 por Franco Zampari – engenheiro que ocupava cargo de destaque nas metalúrgicas do grupo Matarazzo – e desempenhou papel importante no avanço do teatro moderno no Brasil. O empreendimento, que serviu de referência para a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, apostou na conciliação entre o teatro e o sistema de produção industrial. Segundo Vanucci,

nos primeiros programas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo, fotografias e textos de diretores, atores e mestres modernos veiculam o esforço de designar uma ideologia programática, que se alastra das mais sofisticadas elucidações teóricas aos mínimos detalhes de cenotécnica, juxtapondo modernidade e métier no intuito de dispensar ao público noções de 'bom teatro'. Em composição eclética, alternam-se frases de Copeau, Dullin, d' Amico ou Jouvett com o testemunho do maquinista e da camareira do TBC; às finíssimas notas críticas de Jacobbi segue a transcrição de velhos manuais operativos sobre maquiagem ou iluminação. Tais justaposições revelam uma cultura em formação entre projeto vanguardista e prática possível, a qual se apóia - orgulhosamente pioneira -

⁵⁰ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 21.

⁵¹ CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p. 122.

em seus feitos anteriores a fim de atribuir nova dignidade à arte desqualificada pela vulgarização do 'velho teatro' brasileiro.⁵²

Alberto Guzik⁵³ salienta que a inspiração de Franco Zampari para criar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) teria surgido em parte por uma motivação lúdica e outra por uma espécie de responsabilidade sócio-cultural com a cidade de São Paulo, fato que transparece nas falas de Zampari⁵⁴ em 1955 quando afirma que:

O TBC nasceu em São Paulo numa noite de euforia na qual muitos brasileiros sustentavam que só era possível existir teatro na França, nos Estados Unidos, Inglaterra e Itália. E que, no Brasil, durante muitos decênios ainda, teríamos que nos contentar com as companhias que nos visitavam, para ver bons espetáculos. Eu, estrangeiro, porém casado com uma brasileira de quatrocentos anos, me revoltei. As discussões ficaram bem violentas. E apostei que no espaço de um ano eu montaria uma companhia em São Paulo, dentro dos melhores moldes. Isso aconteceu em outubro de 1947. Em outubro de 1948, exatamente no dia 11, o Teatro Brasileiro de Comédia estreava em São Paulo com *A Voz Humana*, de Jean Cocteau, e *A Mulher do Próximo*, de Abílio Pereira de Almeida.

Em sua fala, Zampari demonstra muito do que motivou o financiamento não só do TBC, mas de diversos empreendimentos culturais que ocorreram no período em questão. Imigrante italiano, casado com Débora Prado Marcondes, pertencente à uma tradicional família paulista, e bem-sucedido no ramo industrial, caracterizam alguns pontos do mecenato da época⁵⁵.

Para Guzik, uma série de fatores sociais contribuíram para a criação do TBC, para além de uma discussão surgida no jantar narrado por Zampari, assim, o autor afirma que:

O elemento do risco, contido na competição, somado a um mecenato que o atraía, formaram um magneto poderoso e irresistível. Por um ângulo temos o homem pródigo, freqüentador das rodas sociais da elite, fascinado desde muito cedo pelo palco e finalmente sentindo a possibilidade de se aproximar dele com maior familiaridade. Por outro, o homem de negócios realizado, o

⁵² VANUCCI, A. (2002). Adolfo Celi, um olhar para dois mundos. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, 29 (18). p. 153. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65562> Acesso em: 05/10/2019

⁵³ GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho: o teatro brasileiro de comédia – 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.12-13.

⁵⁴ ZAMPARI, Franco. Apud. GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho: o teatro brasileiro de comédia – 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 12

⁵⁵ Cf.: FRANCO Zampari. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari>>. Acesso em: 18 de Fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

engenheiro empreendedor e capaz, diretor das Indústrias Matarazzo, participante de um entusiasmo similar ao que levara seu grande amigo Francisco Matarazzo Sobrinho a criar, no mesmo ano de 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, desejando ampliar e diversificar sua contribuição ao país que o adotara. Dessa fusão nasce o impulso que conduziria à efetivação do empreendimento que inicialmente visava a oferecer uma sede aos amadores paulistas. É possível que a nenhum dos participantes desse primeiro momento tenha ocorrido a dimensão que assumiriam as consequências do envolvimento de Zampari com o teatro.⁵⁶

Assim, a Sociedade Brasileira de Comédia foi criada por Franco Zampari e Ciccillo Matarazzo com o objetivo de angariar fundos para esse empreendimento artístico-cultural sem fins lucrativos. As cotas foram ofertadas à industriais, banqueiros, entre outras personalidades da vida pública paulistana⁵⁷.

Nesse contexto, a criação de um espaço dedicado à apresentação de peças modernas de teatro vinha de encontro às necessidades que os grupos amadores enfrentavam na cidade, sobretudo o Grupo de Teatro Experimental, fundado no início dos anos 1940 por Alfredo Mesquita. Grande parte do elenco desse grupo passou a fazer parte do TBC à partir de 1949, em um momento que marcou a cristalização do modernismo no teatro brasileiro.

A estreia do TBC ocorreu em 1948 com a peça “La Voix Humaine”, de Jean Cocteau, que foi encenada em francês, sendo seguida pela peça “A mulher do próximo”, de Abílio Pereira de Almeida⁵⁸. Em 1949, com a contratação de Adolfo Celi, a companhia se profissionaliza. O encenador italiano Adolfo Celi iniciou um trabalho de aprimoramento técnico e artístico na companhia teatral, sendo o propulsor da criação de uma contrapartida daquilo que era chamado de “velho teatro brasileiro”.

Disciplina à prova do profissionalismo da equipe, forma estética 'de nível internacional' e gênero dramático (em substituição à 'baixa comédia', dominante no mercado popular) são os critérios com os quais Celi se compromete publicamente para a produção de um teatro 'sério'.

Celi também foi o escolhido para dirigir “Caiçara” (1950, Adolfo Celi), primeiro filme longa-metragem lançado pela Companhia Vera Cruz. Celi e diversos

⁵⁶ GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho: o teatro brasileiro de comédia – 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13.

⁵⁷ Cf.: MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950**. São Paulo: Códex, 2002. p. 50-51.

⁵⁸ GUZIK, Alberto. **TBC: Crônica de um sonho: o teatro brasileiro de comédia – 1948-1964**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 14.

integrantes do TBC também fizeram parte dos quadros da Companhia que então nascia com o sonho de produzir cinema de qualidade internacional.

É nesse contexto de ampliação dos investimentos em instituições culturais que foi criada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949. Com financiamento do grupo liderado por Francisco Matarazzo Sobrinho, com apoio de Franco Zampari, a Companhia propôs uma ideia semelhante ao TBC, elevar o nível das produções cinematográficas aos padrões industriais de produção, procurando se desvincular do que já havia sido feito de cinema no Brasil até então, desviando vinculações com as chanchadas cariocas. Zampari assumiu a direção da Companhia que teve início com contratação de Alberto Cavalcanti como produtor geral, único cineasta brasileiro que já havia firmado carreira internacional até então⁵⁹.

Com a proposta de criar um cinema “essencialmente brasileiro”, que usava como base a qualidade da indústria cinematográfica norte-americana, a empresa investiu na construção de grandes estúdios em São Bernardo do Campo e na compra de maquinários de alto padrão. A equipe técnica foi composta majoritariamente por estrangeiros egressos do cinema europeu, boa parte chamada por Cavalcanti, e na maioria provenientes da Itália. Alguns exemplos do quadro técnico formado pela Vera Cruz foram: Chick Fowle (fotógrafo britânico), Eric Rasmussen (engenheiro de som dinamarquês), Oswald Hafenrichter (editor austríaco), Rex Endsleigh (editor britânico), Adolfo Celi (diretor italiano), Luciano Salce (diretor italiano).

Conforme destaca Galvão⁶⁰, a melhora técnica era perceptível já nos primeiros filmes lançados pela Companhia. *Caiçara* (1950, Adolfo Celi) e *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne) já apresentavam o diferencial no referente à fotografia, som, montagem, no tratamento do laboratório, entre outros. No entanto,

⁵⁹ Cf.: GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura** (1930-1964). 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 592ss.; GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

⁶⁰ GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 595.

as películas foram criticadas pelo tom de impoção dos atores e pelo artificialismo que tratavam a realidade brasileira. Galvão⁶¹ destaca que:

a acusação mais frequente que se fazia aos filmes da Vera Cruz era qualificá-los de “estrangeiros”, e o estrangeirismo vinha não apenas dos diretores e técnicos importados, mas da intenção deliberada de fazer um cinema “em moldes internacionais”, que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional. Vistos a distância, há nesses filmes todos uma impregnação de muito grande de Brasil – talvez difícil de definir, mas inegavelmente presente, mesmo nos mais “estrangeiros” filmes da Vera Cruz – que escapava à crítica da época. No entanto, permanece o fato de que eles efetivamente não correspondiam ao ideal de um cinema que fosse “expressão cultural” da realidade brasileira. Na sua forma mais aparente, o caráter de “brasilidade” que se pretendia imprimir aos filmes efetivamente se esgotava em exotismo e folclore, e os verdadeiros problemas do homem e da terra ficavam à margem.

Entre os anos de 1950 a 1953, a Vera Cruz teve uma atividade intensa. Foram lançados 18 filmes longas-metragens e alguns documentários. As produções contemplaram diversos gêneros cinematográficos, entre eles:

o drama de época (*Sinhá Moça*, de Tom Payne; a comédia à americana (*É Proibido Beijar*, de Ugo Lombardi); o policial (*Na Senda do Crime*, de Flamínio Bollini, *Luz Apagada*, de Carlos Thiré); a comédia sofisticada (*Uma Pulga na Balança*, de Luciano Salce); o melodrama musical (*Tico-Tico no Fubá*, de Adolfo Celi); o melodrama expressionista (*Veneno*, de Gianni Pons); a comédia urbana e suburbana (*Esquina da Ilusão*, de Ruggero Jacobbi, *Família Lero-Lero*, de Alberto Pieralisi, *Sai da Frente* e *Nadando em Dinheiro*, de Abílio Pereira de Almeida); o *western* brasileiro (*O Cangaceiro*, de Lima Barreto)

Entre os filmes lançados pela Companhia destaca-se “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto), que será objeto de interesse no debate crítico a ser abordado nos próximos capítulos desta tese, além dos três filmes dirigidos por Abílio Pereira de Almeida com o comediante Mazzaropi, “Sai da Frente” (1952, Abílio Pereira de Almeida), “Nadando em Dinheiro” (1952, Abílio Pereira de Almeida) e “Candinho” (1954, Abílio Pereira de Almeida).

Dessa produção desdobraram-se algumas tendências cinematográficas. “O Cangaceiro”, através de seu sucesso, fomentou um veio temático amplamente explorado nas décadas seguintes com o cangaço, enquanto os filmes de Mazzaropi

⁶¹ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 596.

formaram a contribuição paulista à chanchada nacional. Galvão e Souza destacam, ainda, a contribuição no quesito técnico do cinema gestado pela Vera Cruz, afirmando que o “domínio da linguagem da expressão cinematográfica foi conquista irreversível, incorporada ao cinema brasileiro como um todo”.⁶²

Não demorou para a Vera Cruz começar a sofrer com as dificuldades que eram impostas pela estruturação do mercado a produção cinematográfica no Brasil. Os altos padrões almejados pela Companhia, necessitavam também de altos investimentos que não poderiam ser revertidos apenas pelo mercado brasileiro. Nesse cenário, a produção carioca de chanchadas conseguia manter sua regularidade de produções justamente pelo baixo custo de produção que garantiria seu lucro. Por outro lado,

os filmes da Vera Cruz custavam em média dez vezes mais do que a produção carioca corrente; as “superproduções”, como *Tico-Tico no Fubá*, *O Cangaceiro*, ou *Sinhá Moça*, chegavam perto da dezena de milhões, e os filmes mais baratos da companhia eram mesmo assim caríssimos se se levasse em conta o fato de que eles teriam de ser pagos no mercado nacional.⁶³

Os filmes ainda eram mais baratos do que os europeus ou norte-americanos de mesmo nível, mas mesmo uma indústria fílmica já firmada, como a *hollywoodiana*, baseava seus investimentos de acordo com seu mercado local. A meta da Vera Cruz de alcançar o padrão de exportação, voltando as costas as condições do mercado interno, era dificultada pela distribuição no exterior. De início a Companhia contratou a *Universal International* e, logo em seguida, a *Columbia Pictures* para a distribuição no estrangeiro. Galvão⁶⁴ constata que além do desinteresse das distribuidoras americanas em contribuir com o crescimento de possíveis concorrentes, a Companhia ainda enfrentou dificuldades impostas por legislações locais de cada país, afirmando que:

⁶² GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 598-599.

⁶³ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 596.

⁶⁴ GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 596.

No mercado internacional, a Vera Cruz tem de enfrentar, além dos trustes de distribuição que o dominam inteiramente, toda sorte de barreiras impostas pela legislação da maior parte dos países europeus visando à proteção das cinematografias locais (pesadas taxas alfandegárias, estabelecimento de quotas de entrada, vinculação a tratados comerciais, obrigatoriedade de legendação, dublagem ou copiagem no próprio local etc.).

Tentando relevar as dificuldades impostas pela exportação, assim como o lento rendimento de lucros no mercado interno, a Vera Cruz lança mão de empréstimos para manter a continuidade de produções. De início, conseguiu financiamentos de bancos particulares, em seguida do Banco do Brasil e do Banco do Estado de São Paulo, afundando a Companhia em um círculo de empréstimos. Em 1953, alguns meses após a Companhia lançar “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto), seu maior sucesso de público e de premiações, a situação da Companhia já começava a se mostrar insustentável e os direitos de exploração comercial do filme são vendidos à *Columbia Pictures*. Ainda em 1953, o Banco do Estado de São Paulo suspende o financiamento cedido a Companhia, que fecha as portas momentaneamente à produção de quatro filmes longas-metragens. No ano seguinte, após a mobilização de veículos de imprensa e do meio cinematográfico, o Banco do Estado cede um novo empréstimo que possibilitou a finalização dos filmes em suspensão. No entanto, a situação gerada pela dívida acumulada torna-se insustentável e o Banco do Estado encampa a Companhia⁶⁵.

A crise enfrentada no início dos anos 1950 pelo cinema industrial paulista renderam debates que orientariam o meio cinematográfico nos anos seguintes. Tais questões começaram a ser formuladas em 1951, nas mesas redondas organizadas pela Associação Paulista de Cinema e foram aprofundadas nos primeiros Congressos nacionais de cinema que ocorreram na sequência, conforme desenvolveremos nas páginas seguintes.

1.5 OS CONGRESSOS DE CINEMA

⁶⁵GALVÃO, Maria Rita. SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 597-598.

Conforme destaca José Inácio de Melo e Souza⁶⁶, a criação da Associação Paulista de Cinema (APC), no primeiro semestre de 1951, seguida pelas mesas redondas realizadas pela mesma entre os dias 30, 31 de agosto e 1 de setembro, são os antecedentes dos primeiros congressos Paulista e Nacional. Em seu estatuto lançado em 05/06/1951, foi proposto:

estimular e consolidar o interesse pela arte cinematográfica que atualmente se desenvolve no Brasil; imprimir ao movimento cinematográfico brasileiro um sentido amplo, democrático e de caráter nacional; defender intransigentemente o cinema nacional no âmbito da produção, da distribuição e da exibição; lutar pelo livre exercício da atividade criadora e da expressão artística no domínio do cinema e das outras artes e combater todas as formas de censura que a cerceiam; familiarizar o público com os problemas históricos, técnicos e estéticos do cinema [...]⁶⁷

O surgimento da Associação se deu em um contexto de ímpeto de desenvolvimento do cinema nacional voltado à uma produção industrial, visando produzir películas com qualidade compatível. Fato este que ocorre em um mercado nacional que, se por um lado facilitava a importação e exibição de filmes internacionais, sobretudo das produções norte-americanas, por outro, até mesmo a aquisição de insumos básicos para o desenvolvimento da produção nacional era escasso. Assim, o estatuto revela alguns dos anseios nutridos por companhias, produtores independentes, cineastas entre outros profissionais do meio cinematográfico. Conforme explica Maria Rita Galvão, já se sentiam alguns indícios de crise na recente produção industrial paulista, demonstrando que “não bastava ter dinheiro, grandes estúdios, equipamento adequado, técnicos competentes, seriedade empresarial, etc., para ter sucesso na produção cinematográfica”⁶⁸. Era preciso reformular os termos em que se colocava o problema do cinema feito no Brasil.

Nesse sentido, as mesas-redondas organizadas pela APC, em seus três dias de duração, focaram seus encontros nos seguintes temas: 1) “os mais diversos aspectos econômicos e culturais da cinematografia brasileira”; 2) “principais

⁶⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 13.

⁶⁷ Estatuto da Associação Paulista de Cinema (05/06/1951). Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 13.

⁶⁸ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 13.

problemas dos homens de cinema”; e 3) o debate do anteprojeto redigido por Alberto Cavalcanti para o Instituto Nacional de Cinema (INC).

No primeiro dia, em 30 de agosto de 1951, foram aprovadas as “moções de defesa dos temas brasileiros para o cinema nacional e de repulsa aos temas cosmopolitas e desnacionalizantes”⁶⁹. Tal moção, contém a principal crítica apresentada pela esquerda contra a primeira película lançada pela Companhia Vera Cruz, “Caiçara” (1950, Adolfo Celi) e produzido por Alberto Cavalcanti. Outra moção apontava a necessidade de uma definição para filme nacional, sugerindo que “filme nacional será todo aquele produzido no Brasil, falado em língua portuguesa, no qual estejam investidos no mínimo 60% de capital nacional, e com equipes artísticas e técnicos compostos de dois terços, pelo menos, de elementos nacionais”. Souza destaca que a ênfase na definição do que seria filme nacional, indicaria as intenções em estabelecer um campo para gerar o debate referente a legislações protecionistas para o cinema brasileiro⁷⁰. Essa questão referente ao conteúdo “tipicamente brasileiro” para os filmes foi um dos componentes principais do debate cinematográfico da época, seja nessa mesa da APC, seja nas ideias que davam forma ao então chamado cinema independente.⁷¹ O assunto reaparecerá com força no texto apresentado por Nelson Pereira de Andrade no Primeiro Congresso Paulista, do qual trataremos no próximo tópico.

A mesa-redonda do segundo dia no encontro da APC, em 31 de agosto, foi realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e tratou sobre as condições dos trabalhadores do cinema paulista que ainda não possuíam associação de classe. Souza⁷² destaca a apresentação de três teses: Bassano Vacarini, reivindicando a criação do Sindicato dos Profissionais do Cinema; o maestro Sá Porto tratando a respeito das “condições da música para filme”; e Alex Viany defendendo os “Direitos e reivindicações do escritor de cinema”.

⁶⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 14.

⁷⁰ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 14.

⁷¹ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 19.

⁷² SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 14.

Aqui destacamos a presença de Viany que será ampla nos congressos seguintes, conforme veremos adiante. Entre 1945 e 1948, Viany atuou como correspondente da revista “O Cruzeiro” em Hollywood. Momento que aproveitou o acesso facilitado à filmes, livros e revistas, para aprimorar os conhecimentos da área. Ao retornar ao Brasil, já era conhecido na imprensa brasileira por conta de sua escrita naquela que era a maior revista semanal brasileira. Conforme realça Arthur Autran:

Durante a ebulição das tentativas de cinema industrial em São Paulo, Viany mudou-se para esta cidade ao ser convidado por Mario Civelli para integrar o Departamento de Roteiros da Companhia Cinematográfica Maristela, corria o ano de 1951. Após poucos meses foi demitido em razão de uma crise na empresa. Em São Paulo conheceu Carlos Ortiz, Ortiz Monteiro, Nélson Pereira dos Santos, Galileu Garcia e Roberto Santos, entre outros simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro, passando a alinhar-se com o stalinismo. Este grupo, que divulgava suas ideias através da revista cultural Fundamentos, organizou debates que discutiam os problemas econômicos e artísticos do cinema brasileiro, opondo-se à Vera Cruz.⁷³

Já desde o início de 1951, se fazia sentir, nas ideias de Viany, um “contraponto antiindustrial”, distinguindo-se do tom geral de “euforia pela conquista da ‘industrialização moderna e racional’ do nosso cinema”.⁷⁴ Viany chamava a atenção para os inconvenientes dessa industrialização, entre eles a excessiva comercialização dos argumentos de artistas e diretores, e defendia que os “produtores independentes” continuassem lutando pelo “alevantamento artístico do cinema nacional”.⁷⁵

Segundo Galvão, o que se chamava, na época, de “cinema independente” é permeado de ambiguidades e um pouco difícil de explicar. Por um lado, trata-se do cinema não-empresarial, ou seja, feito pelos pequenos produtores. Por outro lado, “nem todo pequeno produtor é necessariamente ‘independente’”.⁷⁶ Para discutir o assunto, Galvão analisou documentos do período, destacando a “tese” de Rodolfo Nanni apresentada numa das mesas-redondas da APC. As proposições de Nanni

⁷³ AUTRAN, Arthur. Biofilmografia de Alex Viany. Disponível em: <http://www.alexviany.com.br/biografia.html>

⁷⁴ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 13.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

eram confusas, mencionavam garantias financeiras de produção e distribuição, traziam referências do cinema feito na França e na Itália e, apesar de defender uma necessária “independência”, ele propunha que os cineastas brasileiros tentassem resolver os seus problemas “apelando para o financiamento do Estado e para a colaboração dos grandes estúdios”.⁷⁷ Esse assunto também terá desdobramentos no Primeiro Congresso Paulista de Cinema.

O terceiro dia de mesa-redonda promovida pela APC, em 1º de setembro de 1951, foi dedicado a debater o anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema (INC), elaborado por Alberto Cavalcanti a pedido do presidente Getúlio Vargas que retornava democraticamente ao governo (1951-1954). O documento havia circulado na imprensa pouco tempo antes da realização do evento, portanto já rendia debates e a necessidade de uma apreciação em um encontro formal.

Alberto Cavalcanti havia regressado ao Brasil em 1949 após passar três décadas atuando na Europa em diferentes esferas da produção cinematográfica. A princípio, havia sido convidado por Assis Chateaubriand para ministrar palestras sobre cinema no MASP. Ocasão que foi convidado por Franco Zampari para atuar como produtor da então nascente Companhia Vera Cruz. A trajetória de sucesso do cineasta brasileiro no exterior, que regressara há pouco, certamente influenciara a escolha de Vargas. Duarte⁷⁸ fala de alguns aspectos que envolveram a decisão de Vargas sobre a criação do INC, afirmando que:

As eleições presidenciais acabavam de findar e a voz das urnas, uma vez mais, colocava no poder o caudilho Vargas. Não se sabe até agora quem convencera este último a chamar Cavalcanti, mas o fato é que, em Campos do Jordão, na residência do sr. Paulo Bockman, ambos se encontraram, ficando, desde logo, assentado, nessa entrevista, o encargo de se confiar a Cavalcanti o projeto de criação de um Instituto Nacional de Cinema, a ser levado, assim que elaborado, à discussão e aprovação da Câmara Federal. Um ano ou mais se dedicou Cavalcanti ao estudo e à formação desse projeto destinado à resolver, de pronto, os principais problemas do cinema brasileiro, havendo reunido em torno de si uma excelente equipe de estudiosos, críticos e técnicos. Esse grupo trabalhou intensivamente sobre a orientação de Cavalcanti e a 11/11/1951, era-lhes possível entregar à Presidência da República o mais minucioso relatório sobre o Cinema Brasileiro, seu passado, seu presente e as possibilidades de seu futuro, em

⁷⁷ *Ibidem*, p. 16. Galvão observa que ainda não se pensava, naquela ocasião, na possibilidade de dispensar o aparato técnico dos grandes estúdios, ou mesmo em aproveitar a própria precariedade transformando-a em novas propostas de linguagem. Isso só ocorreria nos anos 1960, com alguns cinemanovistas. *Ibidem*, p. 17.

⁷⁸ DUARTE, B. J. Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 55-56.

tal estudo se incluindo um projeto de lei em que se criava o Instituto Nacional de Cinema.

Retomando as discussões desenvolvidas nas mesas-redondas, a criação de um órgão governamental, tal como o INC, animava os trabalhadores e entusiastas do cinema por sinalizar diálogo para a resolução de problemas enfrentados desde os produtores independentes, aos produtores com perspectivas industriais. Entre os entraves, se encontravam aqueles de ordem básica inerentes ao feitiço cinematográfico, tais como as dificuldades e taxas existentes para a importação de filme virgem, que não dispunha de uma indústria para fabricação nacional, ou mesmo para o estabelecimento de medidas protecionistas que pudessem assegurar retorno financeiro para as películas nacionais.

Apesar do interesse dos envolvidos em debater o anteprojeto com Cavalcanti, ele não compareceu ao encontro e indicou um membro de sua equipe de trabalho para o debate, Décio Vieira Ottoni, crítico do *Diário Carioca*. Conforme José Souza⁷⁹, aconteceu um ataque generalizado ao anteprojeto. Entre os presentes, havia o consenso sobre a criação de um Conselho Nacional de Cinema, ocupado por membros das diversas áreas de atuação que integram o trabalho cinematográfico, além do Estado. Diferente da proposta de criar um instituto com hierarquias e burocracias verticalizadas, conforme estava sendo proposto no anteprojeto.

Ortiz Monteiro resumiu os tópicos de maior interesse apontados pelos oradores na ocasião em um artigo publicado no jornal *Folha da Manhã*⁸⁰, destacando:

- 1- Inconveniência da subordinação do I.N.C. ao Ministério da Justiça.
- 2- O perigo de domínio do capital alienígena no cinema de nossa pátria.
- 3- Aspectos negativos da censura prévia dos argumentos.
- 4- Os inconvenientes do monopólio do filme virgem por parte do I.N.C.
- 5- O cadastro dos profissionais deverá competir exclusivamente ao Sindicato dos Profissionais do Cinema.
- 6- A urgência de se fazer valer a lei de reciprocidade na importação de filmes estrangeiros.
- 7- A rigorosa observação da lei dos 2/3 no contrato de artistas e técnicos para o cinema.

⁷⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 14.

⁸⁰ MONTEIRO, Ortiz. Conclusões das mesas redondas sobre o cinema nacional. **Folha da Manhã**. Noticiário Geral. São Paulo. Quarta feira, 5 de Setembro de 1951. p. 6.

8- A defesa do cinema nacional contra os monopólios, notadamente no setor da distribuição.

A criação do INC só foi efetivada durante a ditadura militar, em 1966. No entanto, o anteprojeto sofreu alterações que acentuaram muito sobre a hierarquia e o poder de censura que foi criticado no debate que apresentamos. Surgindo como uma estrutura subordinada ao MEC, o Instituto se formaria por um presidente, a Secretaria-Executiva e um Conselho Deliberativo, todos os membros representantes de órgãos governamentais, inclusive acompanhados por um membro do Conselho de Segurança Nacional. Dessa maneira, foi garantida maior intervenção estatal inclusive sobre a exportação dos filmes, que precisavam de uma autorização para tal finalidade⁸¹.

Nos três dias de debates estabelecidos nas mesas-redondas da APC já se delineavam problemas que seriam discutidos no primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro e nos dois primeiros Congressos Nacionais, conforme será tratado nas páginas a seguir, apontando problemas que acompanhariam o cinema brasileiro pelas décadas seguintes.

⁸¹ Sobre o INC Cf.: SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008. p. 249-259.

1.5.1 I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro



FIGURA 1 – Anúncio do 1º Congresso Paulista do Cinema Brasileiro⁸²

O primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro correu entre os dias 15 e 17 de abril de 1952 no auditório da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Com um horizonte de temáticas mais amplo, o Congresso se oficializava para além das mesas de debates ocorridas na capital paulista alguns meses antes. Seu temário foi amplamente divulgado pelos principais veículos de comunicação de São Paulo, o qual José Inácio de Melo Souza destaca a oposição realizada pela *Revista de Cultura Anhembi* diante das dimensões que o Congresso alcançava ao debater a situação do cinema nacional, destacando que:

Percebia-se que não se tratava de simples encontros de interessados no cinema brasileiro, mas de todo um corpo de princípios e ideias a ser atacado e, para isto, a revista se empenhou, nas seções de cinema de maio

⁸² Disponível em: **Folha da Manhã**. Noticiário Geral. São Paulo. Terça feira, 15 de Abril de 1952. p. 6.

e junho de 1952, em esclarecer os incautos dos perigos da “linha justa” que haviam sido discutidos num Congresso organizado, na sua maior parte, por “aventureiros”.⁸³

O temário foi estabelecido a partir de três itens que em partes já haviam figurado nas mesas-redondas, sendo os seguintes: “1- Definição de fita nacional de curta, média e longa-metragem; 2- Defesa do cinema nacional; 3- Medidas para o progresso do cinema nacional”⁸⁴. Os dois primeiros itens apontam, por um lado, pela definição de filme nacional, com vistas ao cumprimento de legislações que estabeleciam um número mínimo de exhibições de filmes brasileiros em salas de cinema de todo país, por outro lado, também visavam a necessidade de organizações de profissionais do cinema, envolvendo a classe a sindicatos e associações que pudessem garantir condições de trabalho e salariais em um momento que surgiam grandes companhias cinematográficas.

A Comissão eleita para dirigir os trabalhos do primeiro dia foi composta do seguinte modo: presidida por Carlos Ortiz; vice-presidida por Jackson de Souza e Mário Civelli; e tendo Roberti Giácomo e Marcos Marguliés atuando como secretários. Após a abertura realizada por Carlos Ortiz, tomaram a palavra os presidentes da Câmara de São Paulo e de São José dos Campos, que apresentaram um projeto de lei que beneficiaria novas companhias que se instalassem na cidade, com a concessão de terrenos em São José dos Campos destinados à criação de uma futura “Cidade do Cinema”⁸⁵. Na sequência, o deputado Jaurés Guizard, apresentou projeto de lei que financiaria produções paulistas em até 70% do orçamento total, através do Banco do Estado de São Paulo, ou da Caixa Econômica Federal.

A presidência da sessão do segundo dia ficou a cargo de Alex Viany, e atuando como secretários: “Mário Civelli, Jackson de Souza, Carlos Ortiz e os atores Anselmo Duarte e José Lewgoy”⁸⁶. Entre as pautas de destaque, debateram o financiamento da produção de filmes, os problemas da produção à exibição,

⁸³ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 16.

⁸⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 16.

⁸⁵ Cf.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 17-19.

⁸⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 18.

necessidade de instalação de uma indústria de películas virgens e a definição de filme nacional que, após o debate da tese de Carlos Ortiz, foi indicada da seguinte forma: “produzido no Brasil, com capital cem por cento nacional, falado em português, observada na constituição do quadro de empregados a lei dos dois terços”⁸⁷. Mas ainda havia a questão do conteúdo dos filmes. Nesse sentido, o então jovem cineasta Nelson Pereira dos Santos apresentou, no Congresso, o texto “O problema do conteúdo no Cinema Brasileiro”, que resumia bem, segundo Galvão, as qualidades de “brasilidade” almejadas para o cinema nacional em seus entrelaçamentos com as condições de produção e mercado, bem como com questões de arte e cultura.⁸⁸ Dizia ele: “o cinema está ligado, como a arte, às experiências humanas, à cultura brasileira. [...] Precisamos relacionar o problema do conteúdo com os demais problemas do Cinema Brasileiro”.⁸⁹ Nesse sentido, Santos propunha um cinema no qual a “história” interesse mais do que “a técnica”, uma vez que o espectador busca, nos filmes brasileiros, um assunto que “lhes dê o reflexo das suas experiências humanas [...], de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”.⁹⁰

Tratava-se, no final das contas, de uma questão de posicionamento político, que expressa a perspectiva nacionalista da esquerda no início dos anos 1950. Arthur Autran explica:

É justamente na defesa de determinado(s) conteúdo(s) dos filmes que os esquerdistas dos anos de 1950 buscarão seu diferencial em relação aos seus oponentes ideológicos do passado e do presente, até mesmo salientando a importância desse(s) conteúdo(s) para a tão sonhada consolidação industrial.⁹¹

Na mesma direção, Galvão diz que no I Congresso Paulista, “Ao mesmo tempo em que se defende a temática nacional nos filmes brasileiros, faz-se a denúncia ideológica dos filmes estrangeiros [...] como corruptores da nossa

⁸⁷ Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 18.

⁸⁸ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 19.

⁸⁹ SANTOS, Nelson Pereira. Apud: GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 19.

⁹⁰ *Ibidem*, p.19-20. Nelson Pereira sugeria que se buscasse histórias de conteúdo nacional na “literatura riquíssima”, no “folclore com três fabulosos ramos” ou, ainda, na “História empolgante”.

⁹¹ AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 89.

cultura”.⁹² A autora também situa a posição de Alex Viany no debate, que apontava para o processo de submissão e despersonalização sofrido pelo povo brasileiro devido ao monopólio estrangeiro no mercado cinematográfico. Para Viany, os filmes produzidos no Brasil até aquela data “pouco têm contribuído para a formação de um estilo brasileiro de cinematografia, que tenha ligações com a vida e os problemas do nosso povo”.⁹³

Como pode-se observar, em meio às ambiguidades apontadas por Galvão nos debates sobre cinema industrial/cinema independente, o momento era rico e envolveu uma “explosão de consciência com relação ao cinema brasileiro”⁹⁴, aspecto que marcou a crítica cinematográfica de então. Vale lembrar que o tema “cinema nacional” vinha aparecendo no debate crítico da imprensa ao menos desde 1949, especialmente em textos de B.J. Duarte e Carlos Ortiz, o primeiro negando a existência de um “cinema nacional”, o segundo defendendo-a⁹⁵. Mas foi no I Congresso Paulista que encorpou sua força política.

Por fim, ainda no segundo dia do Congresso, foi lida uma moção de apoio à Melo Barreto, diretor do Departamento de Censura,

que pôs em execução lei existente desde 1932 [...] determinando a obrigatoriedade de aquisição, por parte dos países produtores de filmes de curta-metragem, do equivalente a dez por cento de documentários nacionais sobre o total daqueles filmes importados pelo Brasil.⁹⁶

O terceiro e último dia foi encerrado com a presidência de Carlos Ortiz que realizou a leitura das recomendações que sintetizavam os debates realizados até então, esta que seria encaminhada ao presidente da Comissão de Rádio, Cinema e Teatro da Câmara Federal, o deputado Brígido Tinoco. Por fim, foi aprovado

⁹² GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 20.

⁹³ VIANY, Alex. *Apud*: GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 20.

⁹⁴ GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980, p. 21.

⁹⁵ Sobre esse debate, ver: AUTRAN, Arthur. O cinema nacional existe? In: **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 34-38.

⁹⁶ *Apud*: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 18.

o “envio de mensagem ao presidente da República, hipotecando-lhe irrestrita solidariedade pela lei de proteção ao cinema nacional” (decreto-lei 30179 que obrigava a exibição de um filme nacional a cada 8 estrangeiros), condenando-se a atitude dos exibidores que impetraram mandado de segurança “por se sentirem prejudicados pela referida lei”.⁹⁷

Carlos Ortiz enalteceu no jornal *Folha da Manhã* todas as atividades desenvolvidas durante o Congresso e pelas propostas que traçariam os rumos para a indústria cinematográfica no Brasil. Com a matéria intitulada “O Congresso da esperança”, Carlos Ortiz afirmou que:

Hoje o I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro deixa de ser uma proposta de alguns entusiastas, que debatem os problemas do nosso filme em torno de mesas redondas. A partir do dia 15, o certame deixou de ser atividade de seus convocadores e organizadores e passou a ser a propriedade e a responsabilidade de centenas de congressistas de São Paulo e do interior do Estado.⁹⁸

Alex Viany foi procurado pela imprensa para responder o porquê da ausência de Alberto Cavalcanti durante o Congresso. Viany afirmou ter convidado pessoalmente Cavalcanti na companhia Maristela, onde o cineasta afirmou ser “solidário com o espírito do Congresso”⁹⁹, mas que não compareceria ao mesmo devido a compromissos profissionais.

1.5.2 I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro

⁹⁷ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 18-19.

⁹⁸ ORTIZ, Carlos. O Congresso da esperança. **Folha da Manhã**. Noticiário Geral. São Paulo. Sexta-feira, 18 de Abril de 1952. p. 6.

⁹⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 19.

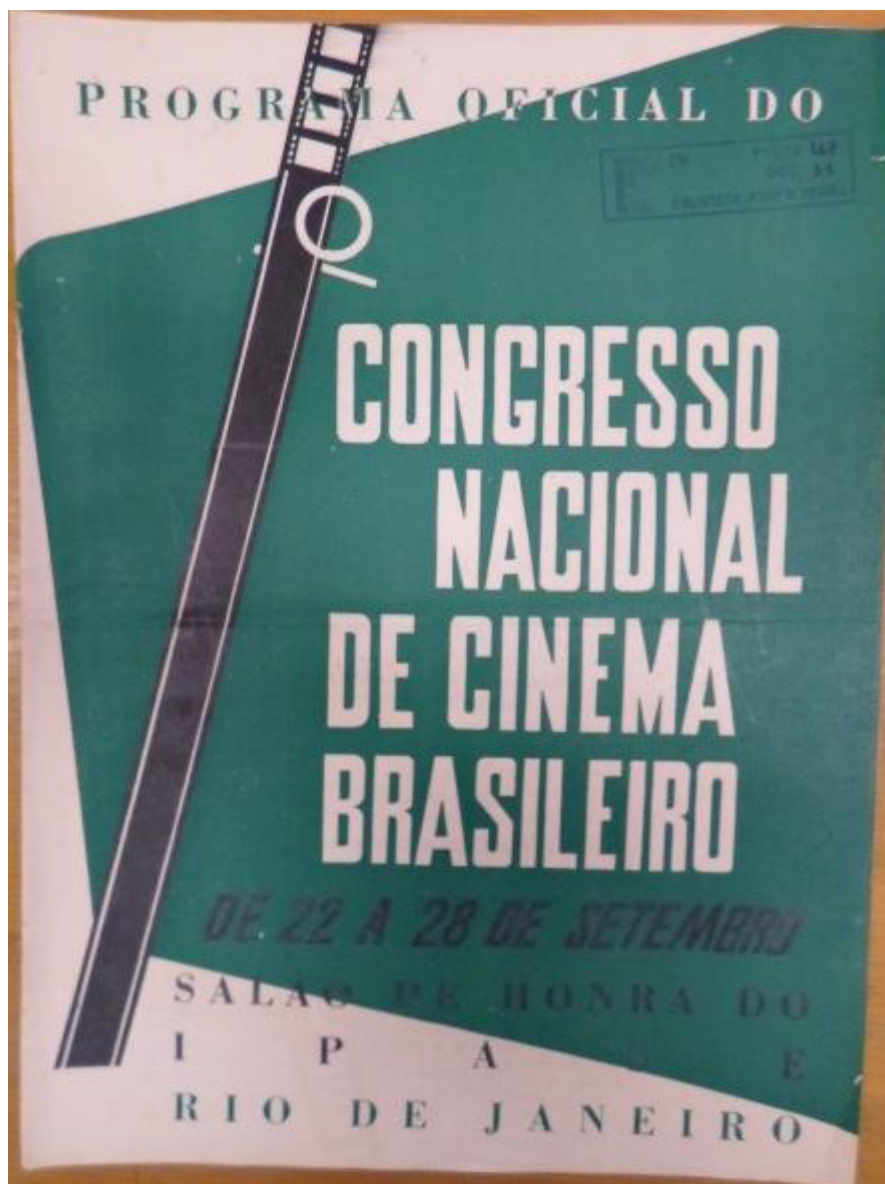


FIGURA 2 – Programa Oficial do I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro¹⁰⁰

Os preparativos para o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, a ser realizado no Rio de Janeiro, então capital do país, iniciaram alguns meses após as mesas redondas realizadas em São Paulo. Tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro, reuniões foram realizadas com vistas aos preparativos. No Rio, a comissão carioca foi eleita no dia 26 de Julho de 1952, sendo composta por: Jonald¹⁰¹, Paulo Wanderley, Alex Viany, Ruy Santos, Jorge Ileli, Alinor Azevedo e Salomão Scliar.

¹⁰⁰ Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira

¹⁰¹ Pseudônimo de Osvaldo de Oliveira, cineasta e cronista do jornal *A Noite e A Cena Muda*.

Conforme Souza, através dos preparativos para o Congresso, é possível perceber as dimensões que o evento tomava com articulações políticas e do meio cinematográfico. O autor expõe que:

O semanário dos exibidores, *Cine-repórter*, nos dá notícias de outras atividades das seções organizadoras carioca e paulista: visitas à Assembléia e à Câmara de São Paulo por uma comissão encabeçada por Jayme Pinheiro, Rodolfo Nanni, Fernando de Barros e Tito Batini; participação de exibidores, como Lucídio Cerávolo, nos trabalhos da seção carioca “no maior entusiasmo”; leilão de uma cédula autografada por Café Filho e circulação de um “Livro de Ouro” para a arrecadação de fundos. Café Filho, na época vice-presidente da República, não só doou a nota autografada de um cruzeiro como aceitou participar da mesa de abertura do Congresso.¹⁰²

Junto aos preparativos surgiram críticas ao evento. Além de campanha contrária ao evento realizada pela *revista Anhembi*, Alberto Cavalcanti foi um dos primeiros a se posicionar contrário à realização do mesmo, afirmando que seria uma “ocasião imprópria, uma vez que o governo já encaminhou mensagem ao Congresso, propondo a criação do Instituto do Cinema”¹⁰³. Além do cineasta, houve manifestações de:

Décio Vieira Ottoni, um dos alvos das críticas nas Mesas-Redondas da APC; Hugo Barcellos, José Francisco Coelho e Antônio Moniz Vianna, do *Correio da Manhã*, que considerava o Congresso de “inspiração stalinista”. Fechando o círculo, *Anhembi* trazia um editorial de B. J. Duarte e matéria do “correspondente de guerra”, Trigueirinho Neto.¹⁰⁴

Assim, o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro teve início no dia 22 de setembro de 1952 e terminou no dia 28. O primeiro dia de debates, a exemplo do que ocorrera no encontro paulista, se dedicou a estabelecer uma definição para filme nacional. Conforme Souza, “o fato de prevalecer a opinião da bancada paulista na conceituação do filme brasileiro refletiu não só a experiência como a sua unidade de propósitos, que permaneceria durante todo o Congresso”¹⁰⁵.

¹⁰² SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 35.

¹⁰³ CAVALCANTI, Alberto. Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 35.

¹⁰⁴ CAVALCANTI, Alberto. Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 35.

¹⁰⁵ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 36-37.

A sessão do dia seguinte foi abalada pela notícia da morte da cineasta Carmen Santos, pioneira do cinema brasileiro dos anos 1920-30, que falecia então com 48 anos. Os debates desenvolvidos nesse dia pairaram em torno dos seguintes temas: acesso ao filme virgem e sobre a sua distribuição por um sindicato, além de teses referente a sua produção nacional e sobre a isenção de impostos ao filme virgem importado.

Ainda no segundo encontro de debates, segundo Souza, foi a tese de Alex Viany que despertou as mais acaloradas discussões. A tese propôs a distribuição única de filmes brasileiros com o objetivo de evitar a evasão de divisas que ocorria com a distribuição internacional. Viany também atacou em sua tese a prática bastante difundida das “cabeças de lote”, prática na qual o exibidor necessitaria adquirir um conjunto de filmes, na sua maioria norte-americanos, e não poderia escolher apenas um filme em específico do catálogo da distribuidora.

No viés da distribuição e importação de películas, foi aceita por unanimidade a moção que defendia que o “governo nacional denunciasse a todo e qualquer tratado que dá prioridade à um país em detrimento de outro”¹⁰⁶. Conforme Souza, o objetivo foi atingir ao “convênio do café” que, desde 1935, o Brasil oferecia concessões à bens e serviços que “não existissem similar nacional”, categoria que era aplicada para a redução tarifária dos filmes norte-americanos. No entanto, Anita Simis¹⁰⁷ aponta equívocos que surgiram nos debates dos congressistas e que se estenderam no meio cinematográfico. Um primeiro equívoco, se refere que em 1935 foi promulgado um Tratado de Comércio, e não um convênio comercial. Outro equívoco se deu sobre a interpretação do mesmo, pois

o Tratado estabeleceu, por um lado, a *isenção das taxas para vários produtos brasileiros* e, por outro, a *taxação dos produtos norte-americanos*, a qual, embora sendo a mais baixa possível, ainda assim, no que diz respeito aos filmes impressos e virgens, não os isentava: os filmes norteamericanos apenas pagavam taxas inferiores às dos filmes de outras nacionalidades (cerca de 20% a menos).¹⁰⁸

¹⁰⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 38.

¹⁰⁷ SIMIS, Anita. O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA. **Revista Aurora**. n. 5. PUC: São Paulo, 2009. pp. 20-26.

¹⁰⁸ SIMIS, Anita. O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA. **Revista Aurora**. n. 5. PUC: São Paulo, 2009. p. 22. [Grifos da autora]

Assim, o Tratado em questão não isentaria o filme norte-americano, tampouco encarecia a película virgem, conforme aponta a autora:

Em relação à taxa alfandegária, comparando-se as taxas impostas aos filmes impressos norte-americanos com as incidentes sobre outras mercadorias, verificamos que das 106 taxas especificadas, a taxa do filme impresso é superada apenas pela dos cimentos e das diversas modalidades de balanças, sendo, portanto, uma das *mais altas*. Mas, não obstante à reduzida produção cinematográfica e à alta taxação dos filmes impressos, o Tratado também favoreceu o cinema nacional, estipulando uma das taxas *mais baixas* para a importação do filme virgem. Do total das 106 taxas constantes no Tratado, 62 são inferiores à do filme virgem, devendo-se considerar que estas incidem, em geral, sobre a unidade kilo/peso legal de produtos muito mais pesados, como geladeiras e carros.¹⁰⁹

Voltando aos temas do Congresso, Fernando de Barros e Mauro de Alencar apresentaram uma tese dedicada à incrementação da produção de documentários curtas-metragens. A tese afirmava que todo produtor, ao lançar uma película longa-metragem, também deveria produzir um filme de menor duração, que tenha sido realizado pelos assistentes da película principal. Os autores justificavam que tal exigência possibilitaria o treinamento dos assistentes para o trabalho profissional na indústria cinematográfica.

¹⁰⁹ SIMIS, Anita. O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA. **Revista Aurora**. n. 5. PUC: São Paulo, 2009. p. 24. [Grifos da autora]

1.5.3 II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro



FIGURA 3 – Carteira de Identificação de Alex Viany no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro¹¹⁰

Realizado em dezembro de 1953, o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro foi marcado pela crise dos grandes estúdios. A companhia Maristela, um ano após sua fundação, apresentava sinais de desgaste, cedendo espaço de sua produção própria para o aluguel de estúdios e co-produções. A Multifilmes permaneceu ativa por pouco tempo e também apresentava sinais de desgaste.

A Companhia Vera Cruz, por seu vulto alcançado em pouco tempo, é emblemática da crise sofrida pelas companhias no período. Sua periodicidade no lançamento de filmes próprios, começou a refletir no constante acúmulo de empréstimos, tanto do Banco do Estado de São Paulo, quanto do Banco do Brasil,

¹¹⁰ Disponível em: acervo virtual Alex Viany <http://www.alexviany.com.br/>

além de financiamentos parciais provenientes de outros bancos. Mesmo com o sucesso alcançado pelo “O Cangaceiro” que foi premiado em maio do mesmo ano em Cannes.

Nesse contexto de crise, foram realizadas entre outubro e novembro as primeiras reuniões dedicadas a traçar o temário do encontro. A apresentação redigida para o II Congresso, apontava o cinema imerso na “crise geral de economia brasileira em luta contra as forças externas e internas que entravam o seu desenvolvimento”. Assim, o temário foi definido pelos seguintes pontos:

- 1) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como parte integrante do patrimônio cultural do nosso povo; 2) Medidas para a defesa e o desenvolvimento do cinema brasileiro como fator de nossa emancipação econômica; 3) Medidas para tornar o cinema brasileiro fator de intercâmbio cultural e econômico do Brasil com todos os povos; 4) Medidas para a solução dos problemas éticos e profissionais de todos que militam nos diversos setores ligados ao cinema brasileiro.¹¹¹

Nas discussões que precederam ao Congresso, decidiu-se por manter a definição de filme nacional estabelecida no I Congresso. Sobre o INC, os congressistas lamentaram que os deputados não haviam incluído as indicações sugeridas no primeiro encontro e escreveram um pedido para que o Senado não iniciasse as discussões sobre a criação do Instituto antes do término dos debates sobre o tema no II Congresso.

A abertura solene do evento, realizada por Alberto Ruschel, ocorreu na noite do dia 12 de dezembro de 1953, no auditório da Federação Paulista de Futebol. Marcaram presença as delegações do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia e Rio Grande do Sul.

Souza cita um discurso inflamado realizado por Lima Barreto na noite do terceiro dia de Congresso. Em seu discurso, Barreto se posicionava contra

a “legião estrangeira” e os profissionais brasileiros desinteressados e distanciados da política de salvação do cinema encetada pelo II Congresso Nacional. Aos primeiros, o diretor do O Cangaceiro chamava de “cavadores”, aventureiros que vieram fazer a América e que, depois de amealharem alguma fortuna, declaravam “pernas p’ra que te quero”; aos

¹¹¹ Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 61.

segundos, devotava desprezo, considerando-os indignos de qualquer palavra.¹¹²

Além do discurso, encontramos um registro da participação de Lima Barreto nas reuniões preparatórias do Congresso (FIGURA 4), mas não há registros apontando que Lima Barreto tenha apresentado alguma tese para debate ou mesmo acompanhado os outros dias do Congresso.



FIGURA 4 – Lima Barreto e Araçary de Oliveira¹¹³

No penúltimo dia do congresso, a atriz Tônia Carrero leu uma moção que causou alvoroço entre os participantes. Nessa, foi proposta o aumento do valor dos ingressos como única saída para a crise que o cinema brasileiro se encontrava. A autoria da moção, ou discurso, não é conhecida e divergiu a opinião dos congressistas, apontando a autoria aos exibidores ou às grandes companhias

¹¹² SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 65.

¹¹³ A Bela e a Fera. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 2 de dezembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 967/28

paulistas, e foi rejeitada pelo Congresso. No entanto, alguns meses antes Franco Zampari já defendia o aumento do valor dos ingressos em material de divulgação à imprensa produzido pela Vera Cruz¹¹⁴. O presidente da Companhia afirmava que:

A retribuição obtida por entrada por parte do produtor é irrisória. Posso mesmo afirmar que, com o custo da entrada, não se verificam lucros. Não há margem para lucros, para pagamento do complexo parque industrial necessário à produção. Somente filmes excepcionais como “O Cangaceiro” e “Sinhá Moça” podem auferir vantagens num mercado em que o produto tem baixa cotação. As demais produções, com retribuição inferior a 1 cruzeiro e 80 centavos atribuível ao produtor, não podem fazer movimento igual. Sem revisão dos preços dos ingressos não é possível converter a indústria cinematográfica brasileira numa organização realmente capaz de progredir continuamente. Por isso mesmo o aumento é indispensável. Os brasileiros, creio eu, saberão compreender que é justo, além de imprescindível esse aumento, pois enquanto todas as utilidades subiram, o público continua pagando uma quantia mínima por filme, cujo médio ascende à vários milhões. Ora, se nossa indústria for prestigiada e amparada pelo povo brasileiro o país será beneficiado, em última análise o próprio povo, uma vez que, com o desenvolvimento da indústria nacional de cinema diminuirão nossas despesas com importação de filmes, enquanto que com a exportação ganharemos divisas que virão fortificar nossa balança comercial e nossas finanças internas.

Segundo Zampari¹¹⁵, o custo médio das produções da Vera Cruz no ano de 1953 seriam de quatro milhões e meio de cruzeiros e afirmava ser impossível rodar filmes com investimento menor do que três milhões nos estúdios da Companhia. Com o lucro indicado no valor de um cruzeiro e oitenta centavos por ingresso, é possível compreender as dificuldades para obtenção de lucros no mercado interno com produções tão onerosas.

No entendimento de Franco Zampari, a crise econômica que se formava na Vera Cruz estava relacionada ao baixo retorno recebido se comparado aos investimentos feitos. Segundo Calil¹¹⁶:

ao contabilizar as receitas internas de *O Cangaceiro*, algo em torno de 30 milhões de cruzeiros, quantia superior a 1,5 milhões de dólares, Zampari se dá conta de que a divisão da receita era injusta. Cinquenta por cento são devidos aos exibidores, que nada investiram na produção e são os primeiros a receber sua parte. A outra metade cabe ao distribuidor e ao produtor. Quinze por cento aproximadamente correspondem a remuneração

¹¹⁴ ZAMPARI, Franco. Indispensável o apoio do povo e do governo ao cinema brasileiro. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Setembro de 1953. Boletim nº 125. Fl. 2.

¹¹⁵ ZAMPARI, Franco. In.: Como? Não sei ainda... Mas não deixarei que se fechem as portas da Vera Cruz. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953. p. 3.

¹¹⁶ CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In.: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 20.

do distribuidor, no caso a Columbia; cabe à Vera Cruz então 10 milhões de cruzeiros, exatamente o custo do filme.

Para finalizar o Congresso, os organizadores planejaram uma passeata seguida por um comício, com o intuito de chamar a atenção da mídia e da sociedade para as reivindicações debatidas no evento. Segundo Souza¹¹⁷

A Grande Parada contaria com a participação das grandes produtoras (Vera Cruz e Multifilmes) e toda a sua parafernália de estúdio onde os holofotes, riscando os céus de São Paulo, seriam a grande atração. Escolas de samba, estrelas, artistas e congressistas culminariam a passeata com um 'comício-monstro' no Vale do Anhangabaú.

No entanto, as companhias recuaram na última hora e não participaram da Parada alegando os possíveis desdobramentos políticos que ocasionariam. Conforme Souza,

as razões aparecidas na imprensa argumentavam que a Vera Cruz e Multifilmes necessitavam do governo para saírem da crise e, entrando na Parada, ficavam numa delicada posição antigovernista, já que tudo aquilo, aquele 'comício-monstro', cheirava a coisa de comunista.

O desfecho do Congresso ocorreu alguns dias após seu encerramento com o manifesto publicado pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Em seu manifesto, o Sindicato negou sua participação afirmando que:

durante as sessões plenárias o completo desvirtuamento das verdadeiras finalidades para as quais fora aquele Congresso convocado, o que se verificou pelo comparecimento de sua grande maioria de elementos sem qualidades para falar em nome do cinema nacional que conseguiram empolgar a orientação daquele Congresso, utilizando-o para manifestações de natureza inteiramente alheia e mesmo contrária aos interesses do cinema nacional.¹¹⁸

Souza¹¹⁹ salienta que as manifestações de natureza alheia ao Congresso provavelmente se referiam à votação submetida ao plenário tratando do reatamento diplomático entre o Brasil e os países comunistas, que venceu com placar apertado

¹¹⁷ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 68-69.

¹¹⁸ Apud.: SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 69.

¹¹⁹ SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005. p. 69-70.

(57 contra 52 votos), indicando o início da perda de controle da esquerda no Congresso. Além disso, destacamos o contexto global gerado pela Guerra Fria e a situação que a presidência de Vargas se encaminhava no final de 1953. Tais elementos serão debatidos adiante ao tratarmos da chamada crise da indústria cinematográfica brasileira.

Em termos gerais, os debates estabelecidos nos Congressos começaram a surtir efeito na segunda metade dos anos 1950, no que se refere a relação entre o Estado e o Cinema, com o surgimento de “Comissões de Cinema, num primeiro momento municipais e estaduais, posteriormente extrapoladas, em 1956, para o âmbito federal”¹²⁰. Ortiz Ramos¹²¹ destaca que os Congressos criaram as raízes de um desenvolvimento que ocorreria em anos posteriores. Enquanto na época dos Congressos, a prerrogativa era centrada na autonomia da indústria cinematográfica nacional amparada pela proteção estatal, seguindo a tônica do então governo Vargas (1951-1954), durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) a perspectiva desenvolvimentista aceitava o capital internacional como parte do processo de industrialização. Mas com uma indústria cinematográfica ainda precária e que havia perdido forças com o declínio da Vera Cruz em 1954, ocorreria um desinteresse de investimentos pelo capital estrangeiro em um mercado que já era dominado pelas empresas norte-americanas.

Em meio a esse caldo cultural, o cineasta Lima Barreto ocupou um lugar de destaque na imprensa desde que o seu filme “O Cangaceiro” representou o Brasil e foi premiado no Festival de Cannes, na França, em 1953. Transitando em meio aos debates sobre o fazer cinematográfico no Brasil, Barreto não assumiu posições claras ou filiações a grupos mas, ao mesmo tempo, com o sucesso do seu filme e suas declarações à imprensa, participou do debate sobre o “elemento nacional” como uma desejada característica do cinema feito no Brasil.

¹²⁰ RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 16.

¹²¹ Em sua obra “Cinema, estado e lutas culturais”, o autor estabelece como ponto de partida a segunda metade dos anos 1950, momento que o Estado começa a se envolver com maior ênfase em assuntos relacionados ao Cinema. Cf.: RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. pp. 15-23.

2 O CANGACEIRO E O CABOTINO



FIGURA 5 – Material feito por Carybé para divulgação do filme “O Cangaceiro”¹²²

¹²² Disponível no Acervo da Cinemateca Brasileira.

Em abril de 1953, Lima Barreto abria sua entrevista para a *Revista Manchete* com as seguintes palavras: “sempre fui um cabotino e sempre fiz cabotinismo de propósito. O cabotinismo é a melhor forma de publicidade que há e eu precisava chamar a atenção sobre a minha pessoa”¹²³. Barreto, sempre pesando suas palavras, considerava “O Cangaceiro” como sua vingança.

Quis ser músico, pintor, escultor, escritor. A família não quis: ou padre ou ferroviário como meu pai. Eu tinha necessidade de soltar balão. E criei inveja e ódio dos meninos de minha infância que tinham tudo, papagaio e piões. Hoje estou vingado: fiz “O Cangaceiro”, coisa que nenhum menino de minha idade pôde fazer. O filme é minha vingança contra a humanidade. Estou plenamente vingado.

Sobre seu início na Vera Cruz, o diretor afirmava que ocorreu através de Alberto Cavalcanti. Conheceu o cineasta em uma mesa redonda, realizada pelo crítico Moniz Viana. Na ocasião, debateram por longo tempo e dessa conversa surgiu o convite para que Barreto dirigisse o filme curta-metragem “Painel” (1950, Lima Barreto). Este foi o primeiro filme lançado pela Vera Cruz que, através do painel de Tiradentes pintado por Candido Portinari, apresentava os fatos ocorridos na Inconfidência Mineira¹²⁴. O documentário recebeu o Primeiro Prêmio no Festival Internacional de Punta del Este. No ano seguinte, Lima Barreto lançou seu segundo curta-metragem pela Vera Cruz, “Santuário” (1951, Lima Barreto), filme que apresenta a obra os doze Profetas de Aleijadinho, em Minas Gerais. Por sua vez, “Santuário” recebeu o Primeiro Prêmio da Seção de Filmes de Arte, no Festival Internacional de Veneza¹²⁵.

¹²³ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

¹²⁴ Cf.: SANTOS, Igor David dos. A arte nacional em Paineis (1950): entre o presente e o passado. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 56-75, jan-jun. 2018.

¹²⁵ Fichas técnicas dos filmes em: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 93.



FIGURA 6 – Reportagem Lima Barreto Manchete¹²⁶

O curta “Painel” (1950, Lima Barreto) conferiu a Barreto créditos para a filmagem de “O Cangaceiro” em 1953, este que foi escolhido melhor filme de aventura em Cannes e premiado como melhor filme no Festival de Edimburgo. O lançamento paulista do filme ocorreu no final de janeiro de 1953, simultaneamente em 24 salas, foi visto por 600 mil pessoas nos primeiros três meses na capital que

¹²⁶ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

contava então com cerca de dois milhões de habitantes, um “sucesso fulminante, sem precedentes”¹²⁷.

O cineasta é categórico ao destacar a função do diretor na película, afirmando que: “diretor de cinema não é sopa não. Exige sacrifícios, empenho e conhecimentos profundos. O diretor é o único sujeito que vale no filme. A história, os atores, nada tem importância, se um diretor é bom ou ruim”. Quanto as demais Artes, tais como a pintura e o teatro, o cineasta era taxativo, afirmando que:

O teatro é uma artezinha de snobs (sic). É coisa superada, definitivamente morta. Muita gente tem a mesma opinião minha, mas pouca gente tem a coragem de dizer. Todos concordam para parecerem inteligentes. É o que acontece com a pintura: nunca senti nada diante de um quadro, seja ele do mais famoso pintor do mundo. Sinto emoções vendo um pedaço de céu. Um quadro para mim é coisa sem importância.¹²⁸

O cineasta fazia questão de destacar que não tinha nenhum parentesco com o escritor homônimo, além disso, afirmava que não o considerava um escritor e que “nem mesmo como valor documental a sua obra tem importância”. Quando perguntado sobre os diretores brasileiros, Barreto afirmava que:

Não falando nos diretores da Vera Cruz por uma questão de ética, considerando homens capazes de fazer cinema no Brasil: Humberto Mauro, Raul Roulien (sujeito de capacidade, mas sem sorte), Alex Viany (se souber se orientar) e Jurandir Noronha. (...) Cavalcanti é um caso a parte. Seria capaz de realizar excelente cinema no Brasil se soubesse se acercar de homens de cinema de verdade e afastasse para bem longe esse grupo de cineastinhas que lhe criam a ele, Cavalcanti – um campo pouco propício e uma reputação pouco lisonjeira. Quem como eu privou com Cavalcanti sabe de sua formidável cultura e de sua tremenda sensibilidade cinematográfica.¹²⁹

A propósito de Alberto Cavalcanti, Lima Barreto também comentou sobre a criação do Instituto Nacional de Cinema, afirmando que:

Sou suspeito para falar do Instituto de Cinema. Será (ou seria?) mais uma formidável repartição pública (...) absolutamente inoperante. O cinema não precisa de proteção, precisa é de realizadores capazes, que saibam onde

¹²⁷ CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In.: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 19.

¹²⁸ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

¹²⁹ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

tenham o nariz. O bom filme se protege a si mesmo, dispensando os favores getulianos. A proteção que o governo poderia dar ao cinema devia consistir pura e simplesmente em estabelecer facilidades na importação de máquinas e instituir prêmios vantajosos para os grandes filmes realizados no Brasil. Como fez agora o governador Lucas Nogueira Garcez, instituindo o prêmio de 500 contos para o melhor filme do ano. Mas para isso não houve mesas redondas, nem brigas, nem discussões para proteger o cinema nacional.¹³⁰

Acompanhando a trajetória do diretor de “O Cangaceiro” através da imprensa, é inegável o destaque que alcança gradualmente após o sucesso de seu filme. Soma-se a isso seu cabotinismo, considerado por ele como uma forma de publicidade, e o crescente destaque recebido como diretor pela imprensa, por vezes semelhante ao conferido as estrelas na formação de um *star-system* que ocorria¹³¹. Assim, até mesmo a vida privada do cineasta era noticiada nos principais diários, indo além das revistas especializadas de época – “A Cena Muda” e “Cinelândia”, por exemplo – tal como ocorrera na ocasião de seu casamento com Araújo de Oliveira, atriz que estrearia na carreira em seu promissor “O Sertanejo”, ou mesmo quando a prisão do cineasta é encarada em tom anedótico, quando foi detido por importunação do sossego após soltar fogos de artifício dentro do prédio que residia com a atriz¹³². A obra e o diretor, sempre com seu perfil cabotino, aparecem associadas a sua auto-proclamada genialidade. Assim, no presente capítulo, apresentaremos a forma que Lima Barreto dialogava com o meio cinematográfico a partir do lançamento de “O Cangaceiro”, assim como suas ambiguidades.

¹³⁰ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

¹³¹ Ana Carolina Maciel, em sua obra “Yes, nós temos bananas”, estudou o desenvolvimento de um *star-system* nos anos da Companhia Vera Cruz, dedicando especial interesse na trajetória da atriz Eliane Lage. Cf.: MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. “**Yes, nós temos bananas**”: cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.

¹³² Cf.: Prenderam o “cangaceiro” porque soltava bombinhas. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 21 de junho de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/56-57 ; No primeiro aniversário de casamento, um show de Lima Barreto com quatro guardas da R. P. **Diário da Noite**. São Paulo. 21 de junho de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/58 ; Lima Barreto com um “Basset Hund”. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 20 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/205

2.1 O REGIONAL, O COSMOPOLITA E O CINEMA UNIVERSAL

A temática nacional, associada ao local e regional, foi uma constante nos debates cinematográficos dos anos 1950, conforme observamos anteriormente através das discussões que ocorreram nos Congressos de Cinema, em especial quando procuraram definir o que seria um filme brasileiro. Assim, “O Cangaceiro” também foi discutido pela crítica por tematizar um contexto histórico regional. Nesse sentido, no presente capítulo procuramos definir tais aspectos da crítica e, posteriormente, como Lima Barreto se situa nesse debate. De entrada para o tema, elencamos a primeira crítica da revista *Anhembi* dedicada ao filme “O Cangaceiro”, escrita por Benedito Junqueira Duarte logo após o lançamento da película¹³³. B. J. Duarte (1910-1995) foi o coordenador e principal colaborador da coluna “Cinema de 30 Dias” da revista, na qual publicou cerca de 300 artigos, ao longo dos doze anos de circulação da mesma (1950-1962)¹³⁴. Sua atuação como crítico de cinema ocorreu por longo período, começando no jornal “*O Estado de S. Paulo*”, de 1946 até o início de 1950, e nas *Folhas* (da Manhã, da Tarde e da Noite), de 1956 a 1965¹³⁵.

Catani¹³⁶ define algumas das características do pensamento de B. J. Duarte da seguinte forma:

Valorizar a inteligência e a visão universal do cinema; condenava as superproduções; pregava e exortava a necessidade de que as produções nacionais focalizassem o povo como temática e como público, além de falar que era preciso melhorar os roteiros e argumentos utilizados no cinema brasileiro; condenava as peças “vulgares” (as chanchadas) e os “aventureiros”.

Conforme será exposto no decorrer do presente capítulo, em sua crítica, Duarte se coloca como um juiz imparcial, capaz de apontar os caminhos do cinema

¹³³ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. *Anhembi*. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. pp. 183-186.

¹³⁴ Além de crítico, Duarte atuou como realizador na cidade de São Paulo, onde trabalhou como funcionário público no “Serviço de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, aposentando-se em 1964”. Sua experiência anterior na área de fotografia facilitou o desenvolvimento de seu trabalho e, ainda nos anos 1930, como realizador cinematográfico desse departamento iniciou sua carreira de documentarista. No seu período de atuação produziu “cerca de 500 filmes informativos, educativos, didáticos, científicos e de divulgação promocional, obtendo cerca de 50 prêmios internacionais e 15 nacionais”. Cf.: (CATANI, 2009. p. 42)

¹³⁵ CATANI, Afrânio Mendes. **Revista de Cultura Anhembi (1950-62)**: um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil. Maringá: EDUEM, 2009. p. 43.

¹³⁶ *Ibidem*. p. 45.

brasileiro com vistas ao que chamou de “cinema universal”. Em linhas gerais, seu pensamento estava à par do

“socialismo democrático” defendido por *Anhembi* em nível político, raramente abandonando o domínio da retórica. Condenando as chanchadas cariocas, defendendo a importação de bons técnicos e de um cinema de “boa qualidade” produzido nos grandes estúdios e rejeitando a ação da maioria das pequenas produtoras – vistas como “cogumelos de uma só manhã”.¹³⁷

Em sua crítica cinematográfica, Duarte enfatiza com frequência a técnica no processo de produção das películas. Para tal, Alberto Cavalcanti é eleito por ele como um modelo de artista e profissional do cinema,

em oposição aos técnicos “improvisados”, aos “aventureiros” e aos “cineastas de arribação” - como o cineasta ideal, aquele que fazia falta ao cinema brasileiro e que seria capaz de conferir-lhe um padrão universal, respeitado em todo o mundo e, especificamente no caso do Brasil, em condições de efetuar a obra cultural e educativa ainda não realizada, qual seja, a de “elevar o povo ao cinema” - o contrário, portanto, do que se havia feito até então, isto é, “baixar o cinema ao povo”.¹³⁸

Na crítica feita por Duarte¹³⁹ ao “O Cangaceiro”, de início é possível perceber certo mal-estar provocado pela personalidade do cineasta e como tal fato influenciou a recepção de sua obra por parte da crítica. O texto é encetado afirmando que:

É sempre com certo constrangimento que se vai assistir a uma peça do sr. Lima Barreto. Seu comportamento auto-suficiente, suas entrevistas auto-publicitárias, suas atitudes muitas vêzes destinadas unicamente à “épater le bourgeois”¹⁴⁰, predispoem negativamente a todos quanto saibam pesar êsses fatores e que se acham prestes a entrar numa sala de projeção para nela apreciar uma peça por ele realizada.¹⁴¹

É com essa perspectiva que o autor afirma ter se preparado para assistir a película na sede da Vera Cruz – nos estúdios de São Bernardo –, onde foi projetada a primeira cópia padrão do filme. O teor “auto-publicitário” do cineasta é citado mais

¹³⁷ CATANI, Afrânio Mendes. **Revista de Cultura Anhembi (1950-62): um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil**. Maringá: EDUEM, 2009. p. 45.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 183.

¹⁴⁰ Chocar a burguesia.

¹⁴¹ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 183.

de uma vez, afirmando que tal aspecto não seria necessário para provar a genialidade auto-proclamada por Barreto. Cita que tal disposição já começara

dias antes, na televisão, o sr. Lima Barreto já nos proporcionara um mau espetáculo. Entrevistas espalhafatosas, onde mais se falava dele próprio do que dos problemas do cinema brasileiro, ou dos percalços da execução de “O Cangaceiro”, já vinham solapando o terreno cordial em que se devem manter o cineasta e a crítica, o cineasta e o público.¹⁴²

Após dedicar extensa parte para tratar de aspectos relacionados à personalidade de Lima Barreto, o autor demonstra interesse positivo no impacto que a obra causaria. Principalmente ao frisar o quanto sua exibição no exterior poderia proporcionar um impulso positivo para o cinema brasileiro. Assim, diz que pelos méritos do filme, não seria necessária nenhuma autopromoção sobre os prêmios recebidos pelo cineasta com seus documentários e tampouco “apregoar aos quatro ventos as qualidades de ‘O Cangaceiro’, que seria ela a melhor fita já feita na América Latina e que se acha prestes, agora, a conquistar os maiores prêmios dos festivais internacionais”¹⁴³. Para o articulista, bastaria o julgamento realizado pelo público e pela crítica para que fossem reconhecidos os méritos da obra, prossegue afirmando que:

Interessa-nos muito mais o seu “O Cangaceiro” e quanto a êste queremos, desde logo, proclamar a nossa alegria ao ver uma fita da “Vera Cruz” representar com dignidade os homens de seus estúdios não só em nossas salas de exibição, mas também nos circuitos internacionais, onde, sem dúvida, obterá o êxito que bem merece. Uma obra de valor ponderável, realmente que só poderá dar lá fora a medida, ainda desequilibrada, talvez, mas de ótimo padrão, do nosso cinema e dos rumos que vai ele tomando.¹⁴⁴

Com sua fala marcada pela expectativa do sucesso que a película viria a receber, principalmente no exterior, o autor afirma que tal fato não minimizaria o teor das críticas. Pontuando que:

Justamente por ser a peça que é – integrada nos padrões de um cinema universal – a nova produção da “Vera Cruz” não renuncia à máxima severidade para ser julgada, ao rigor que êsse fator austero – o universal – exige para a formulação de uma análise estética, ou puramente técnica.¹⁴⁵

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 183.

¹⁴⁴ *Ibidem*. p. 184.

¹⁴⁵ *Ibidem*. p. 184.

Nessa passagem destacamos o termo “universal” utilizado pelo autor. Com esse termo o autor indica uma tentativa de desvincular a produção com aquilo que já houvera sido feito no cinema brasileiro até então. Tal característica ficará mais evidente nas linhas seguintes quando retomaremos esse tópico. Para compreendermos a aplicação do termo “universal” que foi utilizada por Benedito Junqueira Duarte, é prudente classificarmos sua utilização com pelo menos dois significados: um relacionado à estética e as artes; e outro ligado à uma definição política quanto ao tema da película. Assim, nos parágrafos seguintes, traçaremos considerações sobre a forma como tais conceitos foram aplicados nos anos 1950 para comparar com a maneira pela qual Duarte utilizou em sua crítica ao tratar de “O Cangaceiro”.

José Mário Ortiz Ramos em sua obra “Cinema, Estado e Lutas Culturais”¹⁴⁶, estuda as relações estabelecidas entre o Estado e a produção cinematográfica. Seu ponto de partida “foi a segunda metade dos anos 50, quando, dentro dos parâmetros políticos do nacionalismo e desenvolvimentismo, começaram a surgir os primeiros órgãos estatais para o cinema, uma resposta inicial às reivindicações que agitavam o setor”¹⁴⁷. As reflexões a respeito das divergências entre “universalismo” e “nacionalismo” estabelecidas pelo autor, são prudentes para clarificarmos a relação estabelecida com tais ideias na primeira metade dos anos 1950. A segunda fase de seu estudo corresponde ao crescimento da indústria cultural no contexto de um Estado ditatorial nos anos 1960 que interfere diretamente no campo cultural. Por fim, o autor delimita seu enfoque até os anos 1970, quando identifica o crescimento do mercado para o filme brasileiro, assim como o aumento da relação entre o Estado e a produção cultural. Tal fato se concretizaria juntamente com a Política Nacional de Cultura (1975), com o cinema vinculado à um “aparelho de hegemonia” do Estado. O autor destaca que:

Nesse longo percurso, de quase trinta anos de cinema brasileiro, uma obsessão marca os cineastas que se formaram no bojo do movimento do Cinema Novo, e se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica: a perseguição constante de um enigmático “homem brasileiro”, a ânsia em apreender a “realidade brasileira”. Trata-se enfim da intrincada questão da

¹⁴⁶ RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

¹⁴⁷ *Ibidem*. p. 13.

identidade nacional que atormenta os produtores culturais, a forma política específica que assumem as preocupações com um possível “nacionalismo cultural” no campo do cinema brasileiro. E esta tentativa de efetuar a totalização e a identificação cultural do país vai mudar de mão no transcorrer do período enfocado: do projeto de unificação cultural tentado pelos nacionalistas nos anos 50-60, desembocamos num momento em que a questão migra para o domínio do Estado. De qualquer forma, o esforço para construir esta identidade, algo sempre complexo e indefinido, é um nervo exposto neste caminhar do cinema brasileiro, assumindo formas diferenciadas conforme as condições políticas específicas em que está imersa a produção cinematográfica. Na verdade, o que assistimos, é o duro processo de afirmação de um cinema que entra em luta com um mercado dominado, com uma situação cultural nacional ambígua, e tendo ainda de quebrar que enfrentar uma esdrúxula e contraditória modernização do país.¹⁴⁸

Ramos informa que na segunda metade dos anos 1950 ocorre a constatação e reivindicação do meio cinematográfico na afirmação de que “cinema é problema de governo”¹⁴⁹. Trata-se de um momento no qual surgem medidas que nortearão as décadas seguintes. No entanto, na primeira metade dos anos 1950 já é possível perceber indícios desse processo que estava em consolidação. Primeiramente pelos reveses que atingiram o projeto de cinema industrial que surgiu no final dos anos 1940 e prosperou no início dos anos 1950, principalmente com as companhias Vera Cruz, Multifilmes e Maristela. Junto com elas desenvolvem-se reclamações de políticas públicas à favor do cinema brasileiro. Ainda nesse contexto, teve início o governo Vargas (1951-1954), eleito pelas urnas, marcado pelo aspecto desenvolvimentista e nacionalista¹⁵⁰. É nessa conjuntura que ocorrem os primeiros Congressos nacionais de Cinema, nos anos de 1952 e 1953 que, conforme Ramos¹⁵¹,

buscando detectar e localizar nessa época as origens e raízes de um desenvolvimento posterior, constatamos pelo exame de algumas teses e resoluções a preocupação em aprofundar o conhecimento das questões que afligiam e emperravam o cinema brasileiro, apontando soluções que permitissem a instauração de um cinema em bases industriais. As proposições deslizavam desde uma procura de conquista do mercado interno – conquista pensada em termos de uma orientação nacionalista no

¹⁴⁸ RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 13.

¹⁴⁹ *Ibidem*. p. 15ss.

¹⁵⁰ Como exemplo da relação estabelecida no período entre Estado, desenvolvimentismo e nacionalismo, destacamos a campanha “O petróleo é nosso”. Nela Getúlio Vargas estabeleceu o monopólio estatal sobre o petróleo brasileiro, com notável tom nacionalista e forte apoio popular, em 1953 ocorre a instituição da empresa estatal responsável pelo petróleo brasileiro, a Petrobras.

¹⁵¹ RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 16.

conteúdo dos filmes, a opção pelos “temas nacionais” explicitada por Nelson Pereira dos Santos – até a sugestão de medidas que incidissem mais diretamente na situação econômica do cinema, no campo da legislação.

Em parâmetros temáticos, as películas eram definidas entre “nacionais” ou “cosmopolitas” até meados dos anos 1950. No final da década e no início dos anos 1960, o termo “cosmopolita” é associado ao “universalista”.

Na virada da década de 60, consolidam-se e fortalecem-se duas vertentes que são decorrentes da situação política global que o país vivenciava, como também herdeiras do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando o espaço cultural desde a década anterior. Surge a contraposição clara e bem-demarcada entre uma tendência que vinculava-se ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio “desalienação-libertação nacional”, e uma concepção que submetia o “nacional” a valores ditos universais, caracterizando uma postura “universalista-cosmopolita” (já apontada como defensora de um determinado projeto de industrialização). Reaparecem no campo do cinema duas formas distintas de uma situação que é constante no processo cultural brasileiro – a dilacerada tensão entre os dados locais e os influxos do cosmopolitismo.¹⁵²

Ramos¹⁵³ cita as conclusões escritas por Alex Viany em 1959 ao lançar sua obra “Introdução ao cinema brasileiro”, quando o crítico estabelecia um balanço das produções cinematográficas brasileiras. Viany afirma que:

Sem dúvida alguma, o caminho de nossos cineastas está indicado em obras tão diversas como *O Cangaceiro* e *João-ninguém*, *Sinhá-moça* e *Tudo Azul*, *Rebelião em Vila Rica* e *O grande momento*, *Cara de fogo* e *Favela dos meus amores*. Não estará, certamente, em coisas como *A outra face do homem*, *Angela*, *Mulher de verdade*, *Apassionata*, *Estranho encontro*, *Fronteiras do inferno* ou *Ravina*, as três últimas, apaixonadas mas estereis tentativas de transportar o estilo e temperamento nórdicos de Ingmar Bergman para o Brasil.

Nas palavras de Viany é perceptível a predileção por temáticas de cunho social associadas ao nacional, em contraposição ao universalista ou cosmopolita que o crítico classifica como estereis tentativas de transposição, por exemplo. Tal disposição, alinhada com políticas culturais de esquerda, tornou “*Ravina* (1959), de

¹⁵² RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. p. 38.

¹⁵³ *Ibidem*. p. 40. Cf. original: VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Instituto Nacional do Livro: Rio de Janeiro, 1959. p. 170.

Rubem Biáfora, com participação de Flavio Tambellini, filme de produção cara e que se tornou um símbolo da tendência universalista”¹⁵⁴.

Estabelecidas as devidas considerações sobre as características do termo “universalista” que ocorreu nos anos 1960, alinhado com o viés político de esquerda que o associava ao “cosmopolita” e, portanto, distante do “nacional”, é possível percebermos uma utilização diversa feita por Benedito Junqueira Duarte. É nesse sentido que Galvão e Bernardet¹⁵⁵ indicam os usos feitos do termo “universal” pelo crítico. Os autores destacam que, para Duarte, “a partir do momento em que marcas ou influências do cinema americano ou europeu sejam vistas como sinais de sua participação no universo da inteligência, elas se tornam positivas, legítimas, dignificantes”¹⁵⁶. Além do comparativo no referente as semelhanças, a repercussão do filme e sua “exibição no exterior funcionando como sintoma e chancela da sua universalidade. É indiscutivelmente a exibição no exterior que, para BJD [sic], confere tanto a *O Cangaceiro* como a *O Pagador de Promessas* seu foro de universalidade”¹⁵⁷.

É a partir do sentido estético universal que Duarte¹⁵⁸ destaca os pontos fracos de “O Cangaceiro” que estariam presentes na película, os quais deveriam “responsabilizar o sr. Lima Barreto”, são os seguintes: a) uma “excessiva estilização” presente no filme e que incutiria em todos os outros elementos – dos trajes e cenários, até nas estruturas dramática e temática; b) a estilização citada interferiria em “algum preciosismo notado na fotografia de Chick Fowle”; c) assim como no “gongorismo incutido nos diálogos de Raquel de Queiroz, parece que obcecada no provar aos caipiras aqui do sul que o português falado pelos brasileiros lá do norte é quase o mesmo do Padre Antônio Vieira”; d) por fim, o autor critica o teor melodramático, presente em algumas cenas e principalmente no caráter idílico que a obra desenvolve, uma vez que sua história é ambientada no clima semiárido da caatinga.

¹⁵⁴ *Ibidem*. p. 37.

¹⁵⁵ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro).Brasiliense: São Paulo, 1983. pp. 105-107.

¹⁵⁶ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro).Brasiliense: São Paulo, 1983. pp. 105.

¹⁵⁷ *Ibidem*. p. 107.

¹⁵⁸ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 184.

Para reforçar através de exemplos que deveriam ser evitados pelo cinema brasileiro que segundo o articulista estavam começando a existir no momento em questão, é reforçada a crítica ao eixo melodramático assumido pela narrativa e enfatizado pelos diálogos. Por conseguinte, são estabelecidas comparações com o cinema estrangeiro e com as novelas de rádio, afirmando que:

Lima Barreto põe na boca de sua personagem um monólogo piegas e pegajoso, muito próprio talvez de uma película do cinema argentino ou mexicano, mas totalmente deslocado numa película de tal quilate, numa obra de Lima Barreto, que tanto admira a altivez do povo primitivo, a dignidade do homem do sertão, que sofre e morre em silêncio, incapaz de proferir em tais momentos essas palavras gotejantes do melodrama demagógico das novelas em fascículos, ou em cubículos, como costumam ser as dêsses insuportáveis locutórios de rádios.¹⁵⁹

Além de enfatizar o que caracterizou como melodrama demagógico, o autor cita a cena do encontro da volante com o bando de Galdino (FIGURA 7 – O bando de Galdino arma uma emboscada para receber a volante. No terceiro quadro o comandante da volante, interpretado pelo cineasta Lima Barreto, após sofrer um tiro.) como exemplo negativo de uma experiência do cinema brasileiro que deveria ser deixada de lado, afirmando que:

Todo êsse trecho é tratado com tal descaso cinematográfico, com tal puerilidade e tal artificialidade, que nos lembra um passado do cinema brasileiro que quiséramos crer definitivamente arquivado. Mas não. De quando em quando, lá surgem das dobras do tempo essas reminiscências de má morte. E no “Cangaceiro” todo esse trêcho, pessimamente dirigido, pessimamente interpretado, uma pantomima cujo ridículo provoca o riso em plena tragédia. Representa essa ascendência, êsse eco do passado, que é preciso abafar uma vez por tôdas.¹⁶⁰

¹⁵⁹ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 184.

¹⁶⁰ *Ibidem*.



FIGURA 7 – O bando de Galdino arma uma emboscada para receber a volante. No terceiro quadro o comandante da volante, interpretado pelo cineasta Lima Barreto, após sofrer um tiro.

Aqui percebemos uma tentativa de fazer tábula rasa do passado, no qual os bem equipados estúdios por si só poderiam conferir a qualidade almejada do cinema universal. O histórico do cinema brasileiro entra mais enquanto parâmetro do que deve ser evitado ou abafado, do que como um rol de experiências passíveis de utilização, uma característica que foi cara à Vera Cruz e já mencionada por Galvão¹⁶¹. Seguindo a crítica, o autor condena o que caracteriza como “grotesco anedótico” presente em certas cenas. Em outro exemplo, menciona a invasão coordenada por Galdino à uma pequena vila. Durante a invasão, o bando de Galdino sequestra uma mulher, ela é tirada à força de dentro da sua casa, após algum esforço consegue se desvencilhar e corre pelo vilarejo, mas é pega através de um laço enquanto o restante do bando debocha da situação (FIGURA 8 – O bando de Galdino sequestrando uma mulher do vilarejo.).

¹⁶¹ Cf.: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.



FIGURA 8 – O bando de Galdino sequestrando uma mulher do vilarejo.

Na sequência, outra mulher do vilarejo é capturada e marcada à ferro quente sem qualquer explicação ou motivo aparente para tal prática (FIGURA 9 – Mulher sendo marcada com ferro quente.).



FIGURA 9 – Mulher sendo marcada com ferro quente.

Além dos exemplos caracterizando a brutalidade da abordagem do bando, o grotesco anedótico, o autor destaca dois momentos: a aparição de um índio à beira do rio e a caçada a onça realizada pelo bando (FIGURA 10 – Indígena se aproximando em uma canoa. e FIGURA 11 – Caça a onça.). A primeira é apontada como meramente figurativa, fornecendo apenas a “cor local num conjunto já cheio dela”¹⁶², enquanto a segunda que, apesar de ser “tecnicamente bem executada”, não forneceria função alguma dentro do desenvolvimento da narrativa.

¹⁶² DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 184.



FIGURA 10 – Indígena se aproximando em uma canoa.

É sobre a cena da caça à onça (FIGURA 11 – Caça a onça.) que o autor aproveita para tratar da ideia de “documentário”. No contexto de sua fala, o termo não é entendido enquanto um gênero cinematográfico, mas sim pelo compromisso na fidelidade da representação fílmica, apesar de sua trama ficcional.

A propósito da caçada da onça, tudo aí é falso e artificial. Só o animal foi sincero... De fato, aquela coisa de onça piar macuco, abusão pueril digna da cabeça de um caçador mentiroso, sugestionado pela própria mentira, não podia de forma alguma ser levada a sério num “documentário” ou, melhor, numa fita de alta categoria como esta.¹⁶³



FIGURA 11 – Caça a onça.

O emprego do termo documentário se deve ao fato de Lima Barreto ter comentado em entrevistas sobre tal intencionalidade no que se refere a representação do Nordeste. Para o articulista, “a não ser o aproveitamento folclórico da música e de algumas das canções adaptadas ao enredo, pouca coisa mais resta

¹⁶³ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 185.

de caráter puramente documentário em ‘O Cangaceiro’¹⁶⁴. Entre as características que o autor diz não se encaixarem no caráter documentário, são citados: os diálogos e a pronúncia das personagens que “não incluem aquela saborosa entonação cantada característica das falas nortistas”; a paisagem pelo fato do filme ter sido rodado no interior paulista; e o vestuário que foi desenhado por Caribé por “não representa(r) realmente o traje habitual dos sertanejos nordestinos”. Duarte afirma que:

Não é, pois, o caráter documentário que mais distingue “O Cangaceiro” nos quadros do cinema brasileiro. Apesar de ser uma peça ambiciosa, a realização de Lima Barreto não descambou para o vazio das chamadas “super produções” e veio ter às telas dos cinemas revestida de uma unidade formal, que a tornam digna de participar dos quadros do cinema de todo o mundo. Aí está realmente sua grande virtude. “O Cangaceiro”, aliás, é a consequência lógica de um já longo período de experiência e de renovação, iniciado quando se colocou o primeiro tijolo dos estúdios de S. Bernardo e agora em plena fermentação com a saída deles da peça de Lima Barreto.¹⁶⁵

Novamente a crítica enfatiza a questão do “caráter documentário”, o qual se representaria pela música colhida do folclore regional. O destaque ao “já longo período de experiência e de renovação” iniciado pela Vera Cruz no final dos anos 1940 teria como consequência o alto padrão alcançado. Pelos aspectos fílmicos citados pelo articulista, percebemos que a aproximação do “universal”, para além da associação a uma “inteligência universal”, estaria amparado no investimento em equipamentos e pessoal que garantissem a unidade formal da obra, a qual “participam, evidentemente, todos os demais elementos de criação de ‘O Cangaceiro’: o som, a música, a montagem e a edição, o trabalho de laboratório etc”. O articulista continua afirmando:

Que a Vera Cruz adote, de agora em diante, o rumo traçado por “O Cangaceiro”, quer em sua produção de maior vulto, como “Sinhá Moça”, quer na mais modesta, como “Uma Pulga na Balança”. Vimos grande parte dessas duas realizações, ora em acabamento nos estúdios de S. Bernardo. Em ambas, lá está o sinete desse “universal”, com que, há tantos anos, vimos desejando aposto nas realizações de nosso Cinema. Por que, com essa marca, há de ser ele o nosso verdadeiro “Cinema Brasileiro”.¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 185.

¹⁶⁶ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 186.

Os exemplos de filmes citados dão indícios do “universal” caracterizado pelo articulista, relacionado à um elemento ligado antes à técnica e a forma, do que ao tema em si, conforme apontamos anteriormente como um viés político. O drama “Sinhá Moça” (1953, Tom Payne; Oswald Sampaio) possui temática histórica, situada no contexto da escravidão e foi baseado em romance homônimo. Assim como “O Cangaceiro”, seu custo de produção foi elevado se comparado a média nacional de sua época. “Uma Pulga na Balança” (1953, Luciano Salce), por sua vez, é uma comédia urbana¹⁶⁷, que narra a história de um presidiário que continua aplicando golpes atrás das grades. Também foi a primeira película realizada pela Vera Cruz em um prazo pouco maior do que sessenta dias. Seu roteirista, Fábio Carpi, demonstra preocupação em situar a película em seu caráter nacional, afirmando que: “num sentido técnico me parece difícil estabelecer distinções de caráter nacional. Num sentido artístico pertence ao ‘cinema brasileiro’ qualquer fita que exprima com originalidade qualquer problema ou assunto do mundo contemporâneo que se passe ou possa se passar no Brasil”¹⁶⁸.

A idéia de documentário citada por B. J. Duarte, compreendida como um compromisso da trama ficcional com a realidade, pode ser pensada a partir da “receita” criada por Lima Barreto para a criação de um filme brasileiro, envolvendo história, música e folclore:

Receita para fazer cinema brasileiro
 500 gramas de história
 250 tipos étnicos brasileiros
 150 temas folclóricos
 100 de boa fotografia
 100 de boa montagem
 25 gramas de canções típicas
 Depois de misturar tudo, acrescentam-se 5 quilos do fermento roial de talento.

¹⁶⁷ Foi a terceira comédia lançada pela Companhia Vera Cruz, as duas primeiras comédias lançadas foram: “Sai da Frente” (1952, Abílio Pereira de Almeida) e “Nadando em Dinheiro” (1952, Abílio Pereira de Almeida), ambas protagonizadas por Mazzaropi.

¹⁶⁸ Problemas da literatura cinematográfica: Fabio Carpi fala sobre histórias para cinema. **Noticiário Vera Cruz**. Boletim nº 55. São Paulo, Março de 1953. p. 1.

PRIMEIRO PLANO
POR *Alberto Ruschel*

O. DIRETOR DE "O CANGACEIRO" DA RECEITA

Lima Barreto, o diretor de "Santuário", "Painel" (os documentários que, dentre outros, a Retrospectiva do Cinema Brasileiro, apresentará este mês) e "O Cangaceiro" (recorde de bilheteria no Brasil), é homem que dá entrevistas, discute, argumenta, fala muito e faz cinema brasileiro como pouca gente. As opiniões sobre Lima Barreto são sempre discordantes, salvo num ponto: "ele é um grande diretor de cinema". E é por isso mesmo que a receita para fazer cinema brasileiro foi dada por ele (tenho o seu original, manuscrito):



"RECEITA PARA FAZER CINEMA BRASILEIRO

- 500 gramas de história
- 250 tipos étnicos brasileiros
- 150 temas folclóricos
- 100 de boa fotografia
- 100 de boa montagem
- 25 gramas de canções típicas

Depois de misturar tudo, acrescentem-se 5 quilos do fermento real de talento.

FIGURA 12 – Receita para fazer cinema brasileiro¹⁶⁹

¹⁶⁹ RUSCHEL, Alberto. O diretor de "O Cangaceiro" dá receita. **A Gazeta Esportiva**. 3 de fevereiro de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/28

Em outro momento, Barreto falou em um “conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo” para o cinema brasileiro, conforme a seguinte citação¹⁷⁰:

E, enquanto não descobrirmos, para expressá-los, os nossos temas, dentro do próprio, do nosso, do conceito estético-fílmico-cinematográfico eminentemente matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo, como quereria Mário de Andrade e querem os raros homens de cultura do Brasil, não encontraremos a forma áudio-visual de generalizar, de disseminar a nossa cultura – incipiente, sim, mas autêntica, verdadeira, irretorquível. Quem pensar de maneira diferente é burro e antipatriota.¹⁷¹

Em relação aos temas folclóricos e às canções típicas citadas por Barreto, destacamos que durante os anos 1940 o repertório regional do Nordeste passou a se popularizar comercialmente pelo Brasil e posteriormente pelo mundo, sobretudo através do baião de Luiz Gonzaga. O músico pernambucano mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939, onde participou de programas da prestigiada Rádio Nacional, onde recebeu nota máxima por sua interpretação do forró “Vira e mexe” e o convite de contratação para trabalhar na Rádio. Segundo Albuquerque Jr.¹⁷², em 1943 Luiz Gonzaga assumiu para si a criação da “música nordestina” através do baião, incorporando a identidade regional, “criando para isso uma indumentária típica que reunia a roupa do vaqueiro nordestino com o chapéu usado pelos cangaceiros”, fato que marcou sua transição entre a vestimenta tradicional dos músicos do rádio – terno e gravata – para a indumentária característica do “representante do Nordeste” (FIGURA 13).

¹⁷⁰ Citação de Lima Barreto datada de 1954 e usada como epígrafe de um dos capítulos do livro “Introdução ao cinema brasileiro”, lançado por Alex Viany em 1959.

¹⁷¹ VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 147.

¹⁷² ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 174.



Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional !

O simpático Luiz Gonzaga, cuja vitória na rádio e no mundo das discos bateu todos os records, vai abandonar a PBE, logo que termine seu contrato com a Rádio Nacional, nos meados de março. Luiz Gonzaga pode excursionar e gravar mais discos, atuando no rádio carioca em pequenas temporadas nos mais diversos prefixos, livre de contratos, à maneira dos artistas americanos. E por falar em Luiz Gonzaga: seus rendimentos, no rádio, discos e autoria de baiões, alcançam a 120 mil cruzeiros por mês!



FIGURA 13 – Luiz Gonzaga¹⁷³

Com a música “Baião” (1946), Luiz Gonzaga lançou o gênero que ocupou a posição de maior popularidade no país até 1954, seguido por “Asa Branca” (1947) e “Baião de Dois” (1950)¹⁷⁴. Seu público alvo era direcionado, principalmente,

¹⁷³ Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1951.

ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos. Para vincular mais seu trabalho a esta colônia de migrantes, ele faz programas nas principais rádios, como a Rádio Record de São Paulo e a Rádio nacional do Rio, onde apresenta o programa *No Mundo do Baião*.¹⁷⁵

Originalmente o baião era o dedilhado ou a marcação rítmica feita pelos cantadores de repente, também chamado de baiano, e este foi

fundido com elementos do samba carioca e de outros ritmos urbanos que Gonzaga tocava anteriormente. Ele vem atender à necessidade de uma música nacional para dançar, que substituísse todas aquelas de origem estrangeira. Daí sua enorme acolhida num momento de nacionalismo intenso, fazendo-o freqüentar os salões mais sofisticados em curto espaço de tempo. O baião será a “música do Nordeste”, por ser a primeira que fala e canta em nome dessa região.

Desta forma, a música de Luiz Gonzaga atendia as necessidades comerciais de um gênero dançante associado à identidade nacional, através de signos nordestinos e regionais. Além disso, como ritmo de exportação, o baião chegou a representar 3% do total de fonogramas distribuídos na França em 1955, por exemplo, um número significativo para um mercado que também consumia outros gêneros da música latina, tais como o tango, mambo, bolero e o samba¹⁷⁶.

Albuquerque Jr.¹⁷⁷ destaca que a música de Gonzaga “contribui para reforçar a percepção do Nordeste como uma unidade e um espaço à parte no país, uma homogeneidade pensada em oposição ao Sul”. Com noções espaciais abstratas – sertão, Norte em oposição ao Sul, Nordeste, cidade grande – é construída uma homogeneidade pela qual os migrantes de diferentes Estados podem se associar a ela, “ele demarcou as fronteiras do território nordestino, instituindo a sua música, a sua linguagem, os seus ritmos, as suas danças, em nível nacional, como uma região rural para quem as cidades sempre são ignoradas”.

¹⁷⁴ FLECHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris: A música popular brasileira na França do século XX**. São Paulo: EDUSP, 2017. p. 172.

¹⁷⁵ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 175.

¹⁷⁶ Cf.: FLECHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris: A música popular brasileira na França do século XX**. São Paulo: EDUSP, 2017. p. 171-175.

¹⁷⁷ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 182.

A saudade é a constante enquanto temática das músicas. Um espaço da saudade evocado por quem vive na cidade e lembra-se da vida rural, da pureza, dos costumes e das festas tradicionais, assim,

o Nordeste é este sertão mítico a que se quer sempre voltar. Sertão onde tudo parece estar como antes, um espaço sem história, sem modernidade, infenso a mudanças. Um espaço preso ao tempo cíclico da natureza, dividido entre secas e invernos. Sua música é sempre uma viagem a este 'espaço afetivo' que ficou no passado, percebido menos como velocidade, movimento, e mais como fixidez.¹⁷⁸

Por outro lado, a música de Gonzaga é atravessada pela ambiguidade entre um conteúdo tradicional e uma forma moderna. Uma música voltada ao público citadino, com ampla distribuição comercial, diferente daquele tematizado nas letras, possuía uma série de características inovadoras, tais como:

Sua forma de cantar antirretórica, não operística, atualizando a forma do aboio, do repente e do desafio nordestinos; o uso inovador da sanfona quase como um instrumento de percussão, sendo balanceada, aberta e fechada com rapidez, diferentemente de seu uso tradicional para tocar valsas, quando era aberta e fechada lentamente, tornam Gonzaga, ao lado de Noel Rosa, Dorival Caymmi e Jackson do Pandeiro, importante marco no rompimento com uma dada forma de interpretação na música brasileira.¹⁷⁹

Após o auge da música nordestina entre 1946-1954, ela vai sendo marginalizada pelo mercado brasileiro e cedendo seu posto ao samba como representante da música brasileira. Albuquerque Jr. destaca que tal marginalização não ocorreu pela associação do gênero aos migrantes em si, pois o samba também tem suas origens nas camadas populares, tal processo ocorreu por

ter se identificado como uma música regional, como expressão de uma região que era vista como espaço atrasado, fora de moda, do país; região marginalizada pela própria forma como se desenvolveu a economia do país e como foi gestada discursivamente.¹⁸⁰

¹⁷⁸ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 182-183.

¹⁷⁹ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 184.

¹⁸⁰ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 180.

No ano de lançamento de “O Cangaceiro”, a música de Luiz Gonzaga estava no seu auge, assim como a leitura que o músico fazia do Sertão e que servia como um referencial para o espectador do filme.

Gonzaga foi, pois, o artista que, por meio de suas canções, instituiu o Nordeste como um espaço da saudade. Embora não aquele Nordeste com saudade da escravidão, do engenho, das casas-grandes; mas o Nordeste da saudade do sertão, de sua terra, de seu lugar. Saudade de seus cheiros, seus ritmos, suas festas, suas alegrias, suas sensações corporais. Saudade de migrante ou de homem de cidade, em relação a um espaço idílico onde homem e natureza ainda não se separam; onde as relações comunitárias ainda estão preservadas, onde a ordem patriarcal ainda está mantida.¹⁸¹

O Nordeste, como um “espaço da cultura brasileira contra as estrangeirices do sul”¹⁸², supria com sua música a necessidade de um ritmo dançante apoiado na identidade nacional e que substituiria os gêneros estrangeiros. Enquanto temática, se enquadrava na receita de filme brasileiro escrita por Lima Barreto, com seu folclore, canções típicas e sua história, características presentes no “matuto-caipira-caboclo-campeiro-sertanejo”¹⁸³, como viés para seu “conceito estético-fílmico-cinematográfico” brasileiro. Por outro lado, é sobre a violência gratuita, caracterizado como “grotesco anedótico”¹⁸⁴ pela brutalidade que o bando de Galdino abordou o vilarejo, que a crítica questionou a veracidade do filme, ainda que se tratando de uma obra ficcional, tal situação ia de encontro à idealização de um espaço idílico no qual a ordem era preservada e que possivelmente servia enquanto. Para a crítica, havia a necessidade de um viés documentário, uma explicação social do Cangaço e principalmente da violência. Tais pontos se tornam mais evidentes com a cobrança por um “lado social” da realidade apresentada na película, conforme veremos no próximo subcapítulo.

2.2 A PROCURA POR UM LADO SOCIAL

¹⁸¹ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 185.

¹⁸² ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. p. 185.

¹⁸³ VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959. p. 147.

¹⁸⁴ DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 184.

O segundo artigo sobre “O Cangaceiro” publicado pela revista *Anhembi* ocorre em Abril de 1953¹⁸⁵. A essa altura “O Cangaceiro” já havia alcançado recordes de bilheteria, conforme registra o boletim¹⁸⁶ da Vera Cruz: “seu circuito na capital bandeirante, onde continua em cartaz, tendo sido assistido por 800 mil pessoas e superando em mais de um milhão de cruzeiros os mais altos ‘borderaux’ para qualquer classe de filme, nacional e internacional”. O artigo é assinado por Benedito Junqueira Duarte com o título “Ainda ‘O Cangaceiro’”. O texto de Duarte dedica-se a detalhar um desentendimento público ocorrido entre o cineasta Lima Barreto e Oswald Haffenrichter, principal montador da película. Ainda na perspectiva de compreendermos maneiras de pensar o cinema que fomentaram a partir e no entorno do filme aqui em questão, é que o julgamos relevante, por fornecer alguns indícios de como o comprometimento com aspectos sociais, ou documentários, se mostrava relevantes em debates de diferentes contextos. Ainda nesse sentido, cabe pensarmos na historicidade do termo em questão. Como diferentes agentes, em diferentes contextos sociais, entendem o termo e sua aplicação na feitura do cinema. É nesse sentido que os agentes históricos em questão apresentam aqui o que entendiam como “lado social do filme”, assim como na sua função no cinema brasileiro.

O embate entre os cineastas teve início através de uma nota no jornal vespertino “Última Hora” da capital paulista, na qual foi publicada uma carta escrita por Lima Barreto direcionada à Vera Cruz e criticando mais diretamente ao trabalho realizado por Oswald Haffenrichter na montagem de “O Cangaceiro”. Duarte resume a nota com as seguintes palavras:

Lima Barreto considera Haffenrichter um grande editor de fitas policiais e de “suspense”, um mestre no gênero, como provam “Ídolo Caído” e “Terceiro Homem”. Contudo, achava que, na montagem de “O Cangaceiro”, Haffenrichter sacrificou o lado social da fita, para fazer uma espécie de policial no sertão. Para o futuro, termina a notícia, Lima Barreto pretende montar ele próprio as suas produções.¹⁸⁷

¹⁸⁵ DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. *Anhembi*. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. pp. 407-408.

¹⁸⁶ Trata-se do quarto boletim lançado no mês de março de 1953, provavelmente referente à quarta semana do mês em questão. Cf.: Produção intensiva. *Noticiário Vera Cruz*. Boletim nº 58. São Paulo, Março de 1953. p. 1.

¹⁸⁷ DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. *Anhembi*. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. p. 407.

Sem comentar a situação no mínimo inconveniente na qual Lima Barreto colocou outro membro da Companhia Vera Cruz, Benedito Duarte transcreve na íntegra a resposta de Haffenrichter, que reproduzimos a seguir:

São Bernardo do Campo, 24 de fevereiro de 1953. Caro Lima Barreto: Só hoje fiquei sabendo de sua preocupação com a montagem do filme “O Cangaceiro”, que você revelou ao colunista da “Ronda da Meia-Noite”, na edição de 12 do corrente. Lamento que, na sua carta a Vera Cruz, em que criticou a edição desse filme, você esqueceu de indicar onde você escondeu as cenas que mostram o “lado social” do filme, cuja ausência você deplorou tanto. Você podia ter-me informado aonde eu acharia estas cenas, enquanto ficou olhando meu trabalho de montar o seu filme. Quanto à sua decisão de montar a sua próxima fita, eu a aceito com a esperança de que, se você conseguir, nesse filme, montar cenas que nunca foram filmadas, eu o estimarei um gênio maior como editor, que como diretor.¹⁸⁸

Apresentadas as posições que desdobraram no desentendimento, Duarte expõe alguns comentários, estes que segundo o crítico já haviam sido feitos “de viva-voz” ao cineasta quando houvera um encontro casual entre ambos em um restaurante. O crítico afirma ter destacado uma série de elementos que, para ele, “prejudicavam a película do ponto-de-vista de seu conteúdo”, nas palavras do crítico:

Entre êsses aspectos, figurava o da ausência na fita do lado social do cangaço no nordeste, elemento importantíssimo para a compreensão sociológica dos homens e das coisas da caatinga. As sêcas, o êxodo das populações rurais, a formação etnológica, o descaso do governo pelos problemas ecológicos da região, a politicalha desenfreada que, lá como aqui, corrói civismo e dignidade, a falta de vias de comunicação e do transporte consequente, a exploração do homem pelo homem, etc., são fatos sociais que a fita de Lima Barreto desprezou em benefício da “vivência” de um simples melodrama, a tomar mais da metade de duração de “O Cangaceiro”. A não ser uma referência muito vaga à politicalha do sertão, quando “Galdino” se apresta a deixar a pequena vila que tomara momentos antes, nenhum outro fato importante se focalizou, cuja “leitura” na tela pudesse expor a vida de “Galdino” e de seus cabras.¹⁸⁹

Conforme o crítico, ainda que para alguns a trama da película possa representar apenas um momento vivido no Cangaço, Lima Barreto poderia ter ido além de um “idílio açucarado”. Tal termo faz referência ao aspecto melodramático que, assim como apresentamos anteriormente, como “melodrama demagógico”, aqui

¹⁸⁸ HAFENRICHTER, Oswald. *Apud*. DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. p. 407.

¹⁸⁹ DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. p. 407.

também assume um papel negativo, algo a ser evitado pelos padrões industriais do cinema brasileiro. Mais de uma vez o autor sustenta ser Lima Barreto o culpado pelas deficiências da fita e, assim, toma partido da opinião de Haffenrichter, pontuando que:

A resposta bem-humorada de Haffenrichter, mostra, entretanto, que ao diretor da fita faltou principalmente um consultor, um sociólogo que colaborasse na urdidura do argumento. Faltou-lhe um Roger Bastide, um Florestan Fernandes, um Fernando de Azevedo, um Antônio Cândido, ou, se quisesse alguém da própria região, um Gilberto Freyre seria o indicado. Mas, Lima Barreto é lá homem que se submeta a orientação de quem quer que seja?... Sua auto-suficiência o levou ao dissabor de haver perdido essa grande oportunidade: a de não ter realizado a grande obra que o cinema brasileiro há tanto tempo espera. E não há de ser com “A Volta do Cangaceiro”(?!), novo argumento parece que em gestação por parte do pai de “Galdino” e de “Teodoro” que teremos essa película tão esperada. A não ser que Lima Barreto deixe de ser o Lima Barreto do rádio, da televisão e das entrevistas constrangedoras e venha a ser o Lima Barreto que todos nós desejaríamos que fôsse: um homem de Cinema, com toda a sua simplicidade, capaz de nos dar um “O Garimpeiro”, com toda a sua poesia áspera e o drama sociológico que a história sarcástica do ouro e do diamante sugere naturalmente.¹⁹⁰

Aqui, mais uma vez, notamos a personalidade excêntrica de Lima Barreto e como esta lhe causava má fama. Se por um lado já conferia má impressão ao falar de suas obras já realizadas – e premiadas, como gostava de destacar –, também é possível perceber certa desconfiança por parte da crítica ao imaginar trabalhos futuros do cineasta. As referências ao “A Volta do Cangaceiro” e “O Garimpeiro”, filmes que não chegaram a ser rodados, devem-se às entrevistas dadas pelo cineasta na época quando falava de seus projetos futuros. Na fala do articulista, tais temas seriam representativos pela historicidade e pelo que chamou de “drama sociológico”, alinhando a ficção diretamente ao lado social cobrado pela crítica.

Lima Barreto trata de tais assuntos em entrevista concedida à Darwin Brandão¹⁹¹ para a revista *Manchete*. Na reportagem, Brandão comenta que o ex-cangaceiro Volta Sêca, que pertenceu ao bando de Lampeão, foi convidado para o lançamento do filme e que, na ocasião, fez restrições quanto à imprecisão e quanto ao “valor documentário do filme”. Barreto responde ao entrevistador criticando, além de Volta Sêca, aos críticos que apontaram essa e outras restrições ao filme. Junto

¹⁹⁰ DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. p. 408.

¹⁹¹ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

com tais críticas surtiavam questões sobre o sentido universal. Assim, Barreto afirma que:

Volta Sêca, entre os nossos muitos cineastas, é o que menos entende de cangaço. No caso do chicote, por exemplo. A agressão se faz pelo meio mais fácil. Se Lampeão tinha chicote – que esteve em minhas mãos – por que não poderia usá-lo para castigar e se defender? E a propósito das famosas restrições, é preciso que se afirme: tudo que está em “O Cangaceiro”, foi aproveitado na medida da necessidade fílmica. E nem que nada fosse autêntico, tudo fosse inventado, o filme valeria como espetáculo agradável. Ademais, o filme não tem localização. Sua história pode ter passado, na Bahia, na China, na Bolívia ou em qualquer parte do mundo.

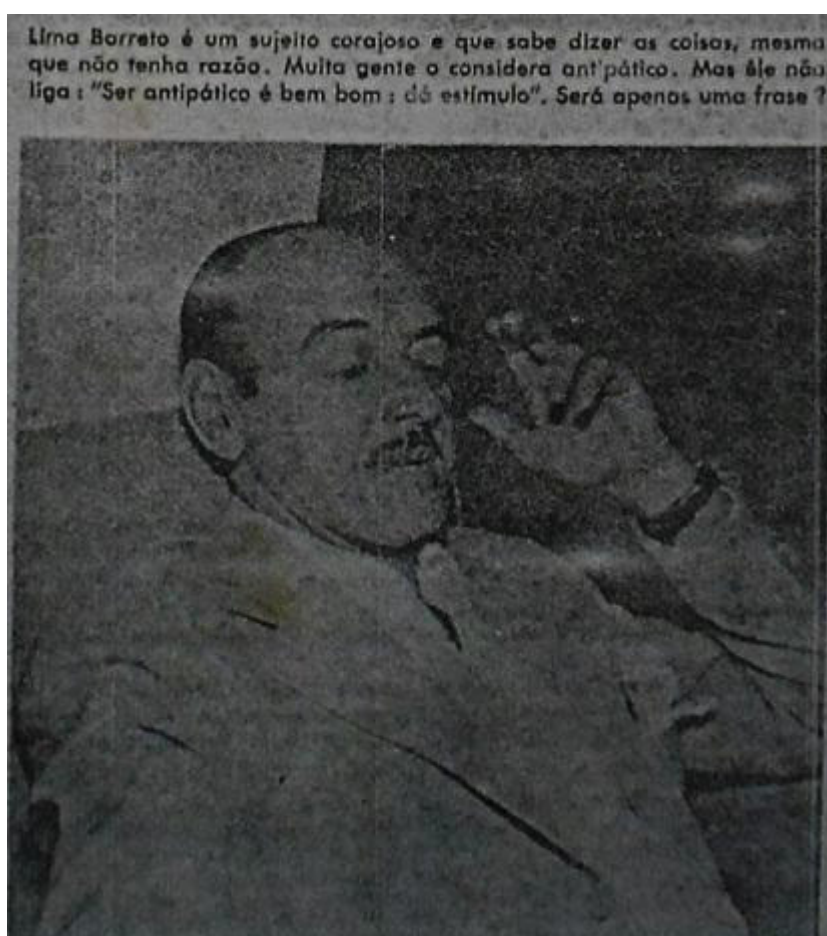


FIGURA 14 – Entrevista Revista Manchete¹⁹²

Brandão questiona quais são os melhores filmes brasileiros, na opinião de Lima Barreto, recebendo a seguinte resposta:

¹⁹² BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

Não existe cinema brasileiro. Ainda não tivemos nenhum filme aceitável no Brasil. “O Cangaceiro”, por isso não é o primeiro, é o único. Ele marca o início do cinema nacional. Não sei se teremos seguidores à altura.¹⁹³

O entrevistador insiste perguntando sobre a importância de “Limite” (1931, Mário Peixoto), filme que na época estava sendo revisitado. O cineasta responde que:

“O Cangaceiro” não pode ser comparado a nenhum filme nacional. É um filme brasileiro mas com sentido universalista. “Limite” não é cinema, não é pesquisa. É uma confissão do Mário Peixoto. Há homens que exteriorizam seu mundo interior pela palavra falada ou escrita, pela sua condição social, pela comida que comem, pela bebida que bebem, pelas mulheres que amam. Mário Peixoto fez uma confissão de ordem psicanalítica, usando o cinema. Qualquer psiquiatra, sem conhecer pessoalmente Mário Peixoto, pode realizar seu retrato psicológico pelo “Limite”. A começar pelo título, Limite quer dizer exatamente o contrário. Mas aqui não é lugar para discutir obra tão complexa e que tanto tem dado o que falar. Para aumentar os meus conhecimentos gostaria de um dia rever “Limite” junto do próprio Mário Peixoto, de Mira y Lopes, de Cláudio de Araujo Lima (psiquiatras) e de um cineasta de valor (este pode ser Evaldo Coutinho, o maior teórico de cinema no mundo, o único que no Brasil eu poderia chamar de mestre). A ideia fica aí. Se Mário Peixoto quiser, faremos um formidável debate sobre o filme.¹⁹⁴

Ao falar de “Limite” (1931, Mário Peixoto), Barreto traz indícios de sua concepção de cinema, ainda que conflitante com aspectos que ele mesmo afirmou em outros momentos. Ao não considerar “Limite” como cinema, mas uma confissão do autor, o cineasta aponta que não houve pesquisa para a feitura do filme, o que, na sua concepção seria um aspecto relevante. Em relação ao “O Cangaceiro”, o tema da pesquisa citado pelo cineasta – o que, no contexto da entrevista, revela uma pesquisa histórica de determinado tema, como o caso citado do chicote de Lampeão – aqui é usado como garantia de sucesso, ainda que o autor afirme que o filme seria um espetáculo agradável mesmo que tudo tivesse sido inventado, em oposição à autenticidade de um almejado “valor documental” do cinema.

São expectativas para o filme brasileiro que aparecem em diferentes termos, mas com sentido interligado, entre eles: o lado social, os fatos sociais, a compreensão sociológica do tema, o teor documentário da fita. Em última análise

¹⁹³ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

¹⁹⁴ BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

cobram o compromisso com a realidade, ainda que se tratasse de obras ficcionais. A noção se aproxima de Lima Barreto ao desconsiderar o filme “Limite” (1931, Mário Peixoto) por não ser uma pesquisa, mas uma confissão de Mário Peixoto, e conforme a receita escrita por Barreto, um filme brasileiro necessitaria dos temas folclóricos, tipos étnicos brasileiros e canções típicas.

2.3 LIMA BARRETO EM FOCO: ESCRITOS PARA O JORNAL “O DIA”

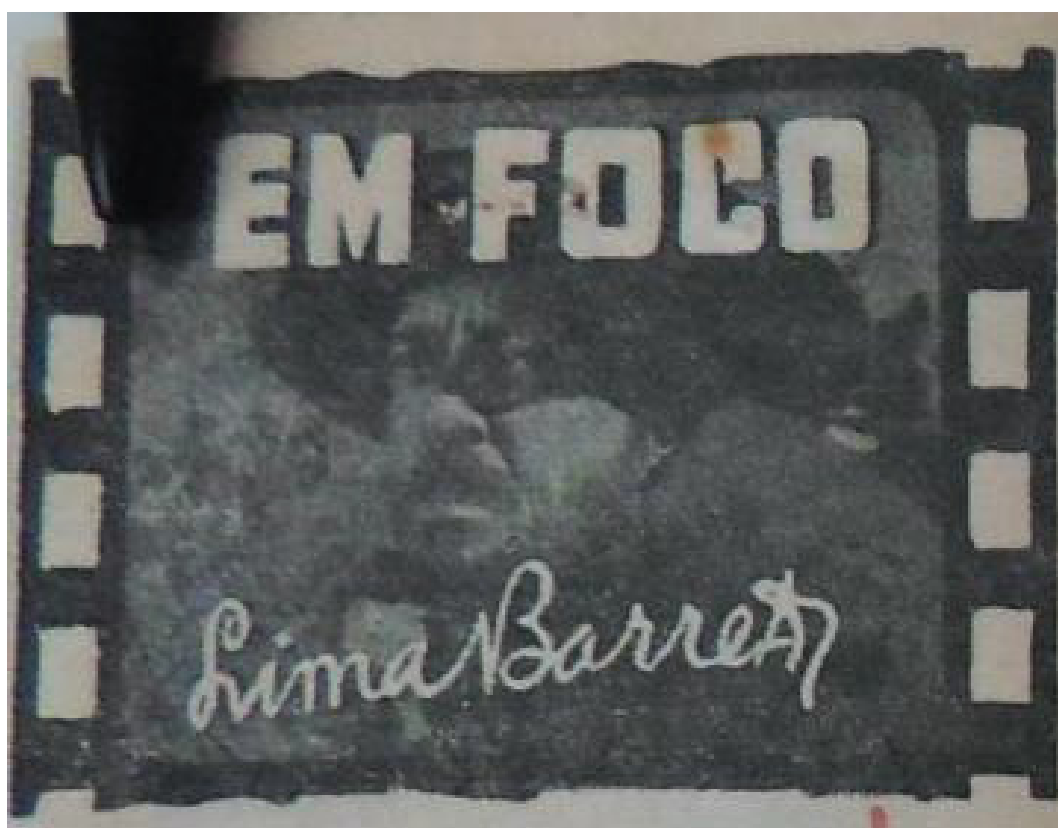


FIGURA 15 – Em Foco Lima Barreto

O objetivo do presente subcapítulo é analisar como Lima Barreto expressa suas concepções de cinema e dialoga com a crítica. Para tal, nos parágrafos seguintes analisaremos o material escrito pelo cineasta e publicado em sua coluna jornalística “Em Foco Lima Barreto”.

A coluna “Em Foco Lima Barreto” estreou em 11 de julho de 1954 no jornal “O Dia”. De início, o cineasta afirmava que sua proposta seria a de tratar de temas diversos, no entanto é perceptível sua predileção ao cinema entre os assuntos

abordados. Tal predileção é verificada tanto ao escrever em tom autobiográfico, descrevendo sua carreira profissional no jornalismo, quanto ao abordar diretamente o assunto quando comenta sobre festivais de cinema, atores e técnicos do meio, e sobre a prática de diretor em si.

Ao descrever sua carreira profissional no jornalismo, Barreto estabelece comparações desta profissão com a do cineasta. Enquanto um apresentaria suas ideias em forma de palavras, o outro, da mesma forma, procuraria captar a atenção do espectador através de seu trabalho cinematográfico. Barreto afirma que:

O vírus, porem ficou. Enveredei pelo cinema, que sempre foi o meu “chá”. Ora, cinema e jornalismo se confundem no empenho que a gente tem de traduzir em imagens ou palavra impressas os grandes sentimentos que nos dominam. Fiz muitos filmes – pessimos, sofriveis, maus, bons, regulares, otimos. Nunca, entretanto, perdi o contato com o pessoal da imprensa – por amizade e por interesse publicitario. Coisa vai, coisa vem e eis-me novamente integrado nesse magote de trabalhadores do jornalismo brasileiro – essa turma que costumo chamar de “os heróis da cidade” (esse será o assunto de um dos meus proximos documentarios). Estou novamente escrevendo para jornal – orgulhoso, com o rei na barriga, porque, cá entre nós – nem todo mundo é capaz de escrever para jornal. Pelo menos escrever bem.

Inauguro hoje esta secção d’O DIA, com a alegria meio encabulada do filho prodigo que regressou mais ou menos arrependido. Trago o espirito trabalhado na dura experiencia, a alma calejada nos azares e contratempos, o corpo, a mente, o coração e as glandulas envelhecidos na insana peregrinação.¹⁹⁵

Entre os temas tratados na coluna, o autor dedicou espaço para escrever sobre suas obras: “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto) e o documentário “São Paulo em festa” (1954, Lima Barreto), este que narra os festejos realizados na cidade de São Paulo durante a comemoração de seu quarto centenário. Além das obras lançadas, trata de seus planos para as filmagens de “O Sertanejo”, entre outros argumentos que afirmava ter prontos para rodar. É perceptível em suas palavras a obstinação e o egocentrismo criticados na revista Anhembi conforme apresentamos anteriormente, podemos observar tal postura quando o autor fala de seus projetos futuros:

Também tenho os meus planos. Não são modestos, mas são honestos. Há vinte anos puz-me na cabeça fazer filmes de classe internacional, filmes

¹⁹⁵ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: “Teodoro” e “Olívia” batem asas. **O Dia**. São Paulo: 17 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 72.

caracteristicamente brasileiros na forma e no conteúdo – ou não fazer nada. Para a Vera Cruz fiz três filmes: três prêmios internacionais. Continuarei a fazer filmes – cada um dos quais conquistará prêmios e plateias. Isso é tão certo quanto ser eu neto da minha avó.

“O Sertanejo” está prontinho para entrar no forno. Solucionadas pequenas questões referentes a participação de lucros e forma de distribuição internacional, seguirei com minha equipe para o sertão de Canudos, na Bahia, onde se fará a locação. Se tudo sair como espero, em 5 meses o filme estará concluído. Será iniciado ainda esse ano. A realização d’“O Sertanejo” será uma empresa ousada e difícil – a mais ousada jamais tentada nessa parte da América. Movimentaremos 3.500 figurantes, 1.000 bois para o estouro da boiada, 500 cabras e bodes, 300 jumentos, 50 cangaceiros, 50 vaqueiros – dentro dum orçamento de 12 milhões de cruzeiros. Além deste dinheiro custará sangue, suor e lágrimas. O resultado, entretanto, está à vista: 1º Prêmio no Festival de Veneza, em 1955. Sem reticências.

Trinta dias de descanso – e iniciarei um filme revolucionário sob todos os aspectos: “Mau Olhado”, com apenas um homem, uma mulher e um cão no elenco. Custará 1.000 contos e se fará em 30 dias. “Mau Olhado” provará aos descrentes e retardados que se pode, com um filme de alta classe, de elevado nível intelectual, ganhar prêmios e obter um lucro mínimo de 1.000%. A estrela será Ruth de Souza, a negra excepcionalíssima.¹⁹⁶

Tanto ao falar de “O Sertanejo”, seu projeto mais ousado e que nunca chegou a sair do roteiro, quanto do que considera um projeto mais modesto intitulado “Mau Olhado”, seu caráter eloquente e polêmico é marcante. Com essa mesma característica se apresenta sua fala sobre o cinema nacional e os temas nacionais. Em seu perfil (FIGURA 16 – Perfil pelo próprio cineasta) biográfico publicado no jornal “O Dia” algumas semanas antes do lançamento de sua coluna, afirma que: “É contra americano, é contra italiano, é contra russo e português, é contra todos e tudo que mata nosso cinema, fala tudo o que pensa e nem sempre pensa no que fala”¹⁹⁷.

¹⁹⁶ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Planos, planos, planos. **O Dia**. São Paulo: 27 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 84.

¹⁹⁷ BARRETO, Lima. Frente e perfil: Lima Barreto. **O Dia**. São Paulo: 2 de junho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 53.

FIGURA 16 – Perfil pelo próprio cineasta¹⁹⁸

A coluna de Lima Barreto era acompanhada de ilustrações no corpo do texto e do título da coluna estilizada em uma moldura com elementos que remetem ao cinema. Conforme a (FIGURA 17), o título da coluna variou poucos elementos, mas todos em torno da característica de apresentar um fotograma de uma película de filme cortada da sequência.

¹⁹⁸ BARRETO, Lima. Frente e perfil: Lima Barreto. **O Dia**. São Paulo: 2 de junho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 53.



FIGURA 17 – Variações do título da coluna “Em Foco Lima Barreto”

Uma característica marcante da coluna é a grafia utilizada por Lima Barreto na qual a maioria das palavras não são acentuadas, além da construção de palavras compostas que não são usuais. O cineasta nos oferece indícios de que tal característica seria intencional, sobretudo quando afirma que:

faço no alto da pagina, à esquerda, uma caprichada recomendação ao linotipista e ao revisor, pedindo que sigam à risca (questão de estilo) as minhas pontuações, os meus traços e os meus parentesis.

[...]

Muita gente, desavisada (principalmente esses que encaram o futuro do cinema brasileiro com pessimismo), pensará que troquei o cinema pelo jornal. Não. Por maiores que sejam meus encargos como diretor de filmes, sempre encontrarei uma ou duas horas diarias para encher estas colunas e alguns dos meus inimigos... Dentro de pouco tempo sairei em locação para filmar “O Sertanejo” na Bahia. Não interromperei, entretanto, esta

colaboração diária num jornal que caminha a passos de gigante para se tornar, quase num repente, um dos mais brilhantes do país.¹⁹⁹

A maioria das ilustrações que acompanham os textos não são assinadas, mas, ao explicar as intenções da coluna, o autor afirma que:

proponho fazer de vez em quando, não uma cronica, que isso faço todo o dia, mas uma reportagem mais ou menos escandalosa ilustrada com fotografias ou desenhos do Bernabó, ficando assunto à minha escolha.²⁰⁰

A referência textual ao artista Hector Julio Páride Bernabó, mais conhecido como Carybé, é vista na (FIGURA 18). O artista já havia trabalhado com Lima Barreto durante as filmagens de “O Cangaceiro” fazendo ilustrações das marcações de cena em nanquim (FIGURA 19).

¹⁹⁹ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Trololó e principio. **O Dia**. São Paulo: 16 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 71.

²⁰⁰ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Para o Suplemento. **O Dia**. São Paulo: 18 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 73.

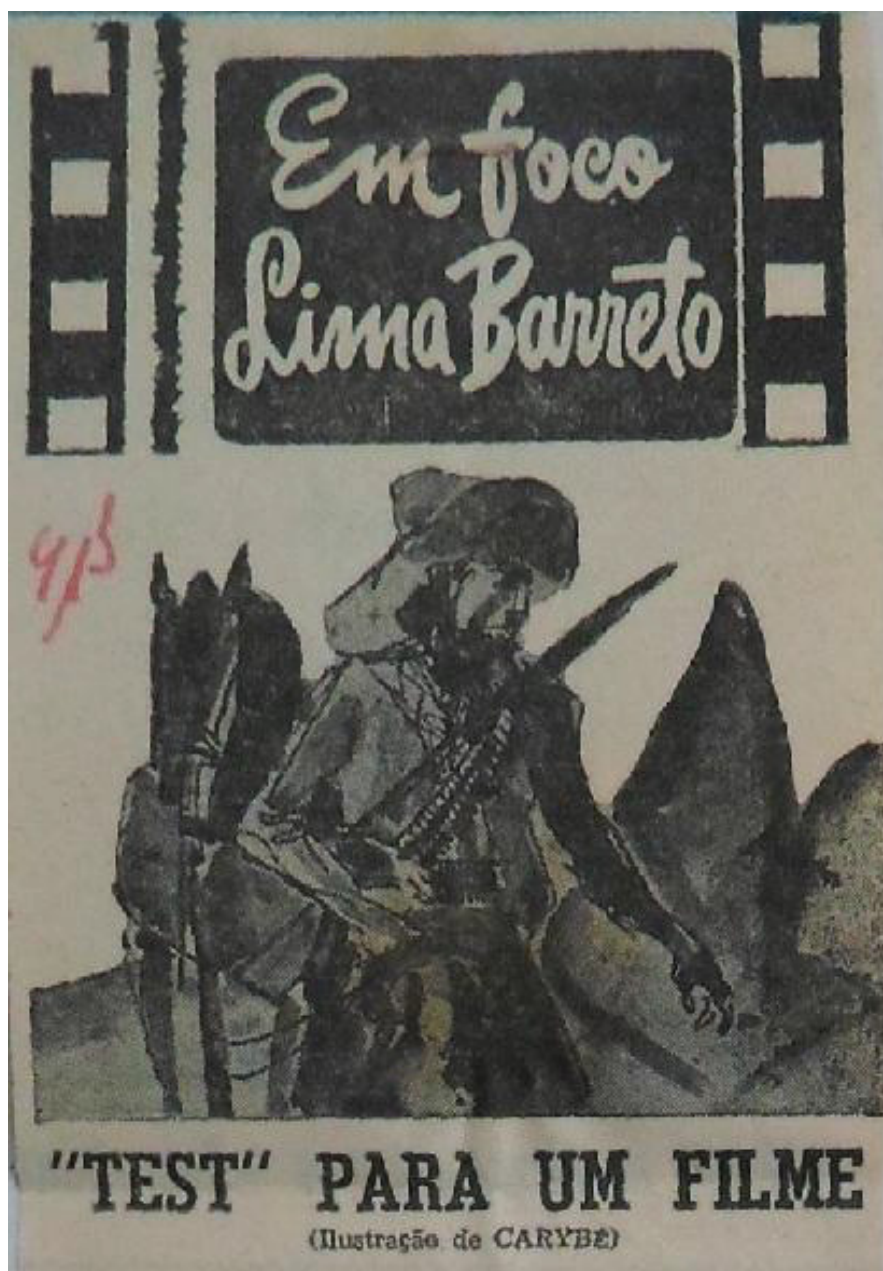


FIGURA 18 – Ilustração assinada por Carybé²⁰¹

²⁰¹ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: "Test" para um filme. **O Dia**. São Paulo: 24 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 81.

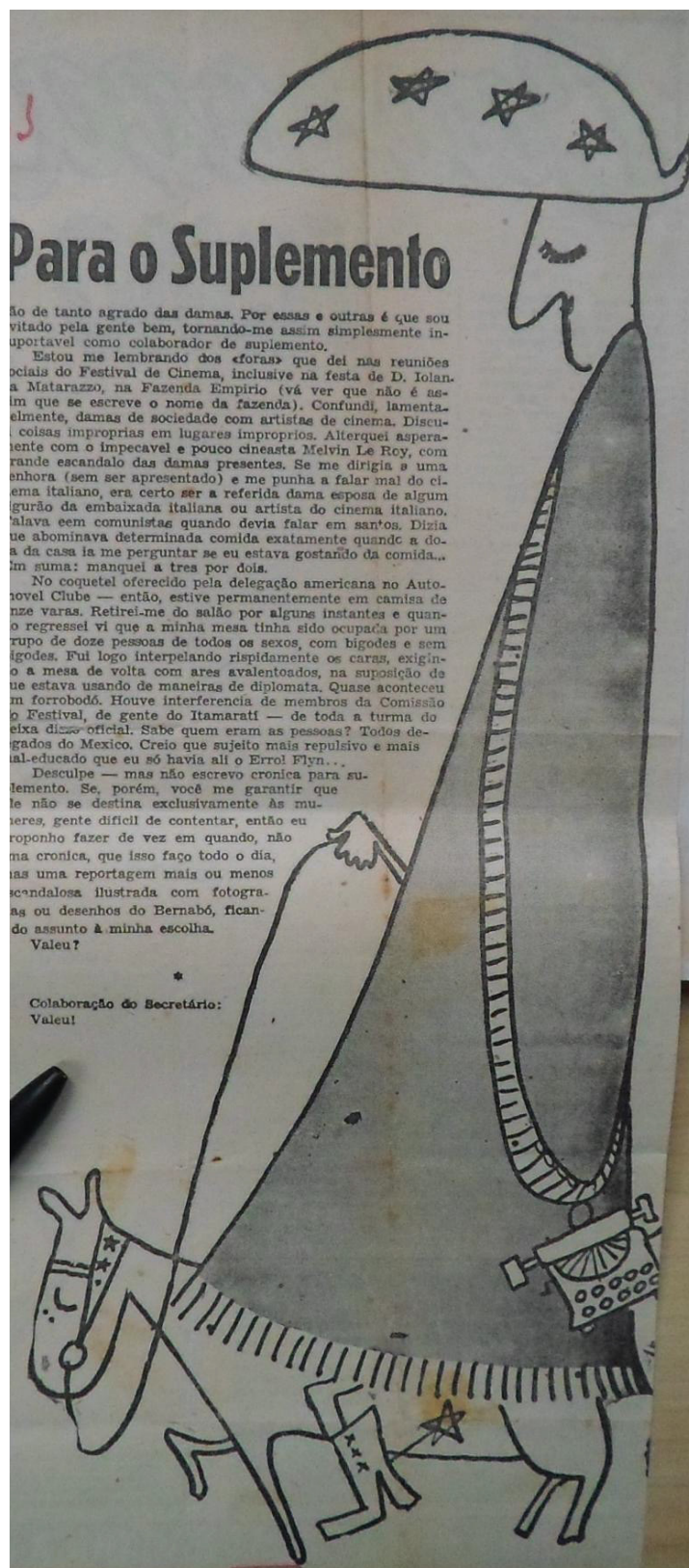


FIGURA 19 – Ilustração feita por Carybé para o filme “O Cangaceiro” (1953, Lima Barreto)²⁰²



FIGURA 20 – Ilustração da coluna Em Foco Lima Barreto com características da obra de Carybé

²⁰² Técnica utilizada: nanquim sobre papel. Dimensões: 18 x 25 cm. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/carybe/skats-do-filme-o-cangaceiro-12261>

FIGURA 21 – autoria não identificada²⁰³

²⁰³ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Para o Suplemento. **O Dia**. São Paulo: 18 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 73.

Apresentadas as características gerais da coluna, nas próximas páginas desenvolveremos os assuntos abordados pelo cineasta, com ênfase em seu diálogo com o meio cinematográfico e nas concepções de cinema reveladas por Lima Barreto.

2.3.1 Cineastas e cineasnos: o diálogo com a crítica



FIGURA 22 – Ilustração do Cineasno (sem identificação)²⁰⁴

Em seu texto “Cineastas ou cineasnos?”²⁰⁵ publicado em 20 de julho de 1954, Lima Barreto estabelece definições para separar “os homens, em relação ao

²⁰⁴ BARRETO, Lima. Em foco Lima barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74. Até o momento, o jornal não está disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

cinema”. As categorias elencadas por Barreto são: cineasta, cinéfilo, cineasno e cineastra.

Tais definições apontadas demonstram o pensamento que o cineasta possuía do meio cinematográfico. Quando Barreto estabelece critérios que poderiam enquadrar desde os diretores, a crítica, ou ao público, é possível compreender a má disposição citada pelos críticos da Anhembi ao ler uma entrevista do cineasta ou assistir uma obra de sua autoria, conforme apresentamos no capítulo anterior.

O texto de Lima Barreto é acompanhado por uma ilustração²⁰⁶, esta apresenta um asno vestido com roupas, segurando um megafone, representando um diretor de cinema. Ao seu lado um cinegrafista, ambos com olhar carrancudo olhando em direção do que parece ser um set de filmagem (FIGURA 22).

De início Barreto define seu conceito de cineasta. É possível perceber nas entrelinhas que o diretor identifica a si próprio em tal descrição, tal termo é definido da seguinte forma:

Cineasta é o indivíduo que tem profunda e irretorquível visão do cinema – sob todos os seus aspectos, técnicos, culturais e econômicos. Dotado de grande sensibilidade artística e farta erudição, honesto na conceituação dos valores estéticos, ele sente, por isso mesmo, uma natural, espontânea repulsa por esse cinema-de-todo-o-dia realizado com o único fim de explorar o mau gosto e as inclinações psico-sexuais das plateias. Vai pouco ao cinema. E antes de se abalar a fazê-lo, se inteira da folha corrida do diretor, do valor da história, do talento dos intérpretes. Procura no filme o “fundo filmológico” (aguardem o meu artigo “Filmologia – essa desconhecida”). O cineasta não cuida nem se deixa atrair pelas exteriorizações da mera técnica cinematográfica destinadas exclusivamente ao entretenimento. Ao cineasta é que o mundo deve essa maravilha deste século de maravilhas chamada cinema.²⁰⁷

A segunda definição é a do cinéfilo, o qual é associado ao espectador, para este termo, Barreto afirma ser:

o indivíduo que vai ao cinema simplesmente. Vai porque vai. Gosta de qualquer filme. No seu esticado orçamento mensal nunca falta a rubrica “cinema”. O único comentário que ele sabe fazer a respeito de um filme que acabou de ver é “é uma boa fita”. É boa porque é fita de cinema. Gosta também porque “se esquece” durante duas horas no escuro da sala,

²⁰⁵ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74.

²⁰⁶ A ilustração não é assinada pelo autor.

²⁰⁷ BARRETO, Lima. Em foco Lima barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74.

vivendo o mundo ideal em que ele é sempre o herói e o vencedor. Prefere, porém, sem saber porque, o filme branco-e-preto ao colorido (escreverei qualquer dia sobre este fenômeno filmológico). O cinefilo deseja ardentemente ser artista de cinema – nunca diretor ou argumentista.²⁰⁸

Lima Barreto escreveu dois artigos em sua coluna falando sobre a filmologia citada nesta passagem: “Filmologia, essa desconhecida”²⁰⁹, publicado em 10 de agosto de 1954; e “Ainda filmologia”²¹⁰, publicado em 11 de agosto de 1954. No primeiro, o autor define o campo de atuação da filmologia em suas próprias palavras, afirmando que:

A filmologia estuda o cinema através do homem-plateia em cujo subconsciente se afixa a imagem cinematografada. A técnica e o trabalho dos atores só interessam quando a serviço da análise das reações humanas diante da paisagem fílmica. Filmologia, é em suma – a representação superlativa do cinema, aquilo que o espectador vulgar não vê no filme que assiste. Que não vê mas sente – sem saber que o sente. Para o filmólogo não existe filme bom ou mau: existe cinema, modalidade de arte-divertimento-ciência que modifica constantemente o comportamento humano, modelando o indivíduo. Metodizada e cientificamente orientada, a imagem fílmica pode alterar a seu bel prazer os sentimentos das gentes.²¹¹

Não possuímos informações sobre o acesso e o modo que ocorreram tais estudos, indicando um blefe do cineasta, mas a afirmação por si revela o interesse do mesmo na relação entre o filme e o espectador, na forma que aquele influencia no cotidiano e na maneira de pensar deste. Nesse sentido, Barreto escreve que:

Há muitíssimos anos que estudo a reação do indivíduo diante da tela que se movimenta uma imagem qualquer e conforme sua memorização dessa mesma imagem fora do cinema, no campo aberto das ruas ou no recesso do lar. O problema da cor também me apaixonou durante algum tempo, findo o qual alcancei determinadas estupendas conclusões de ordem filmológica.²¹²

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Filmologia essa desconhecida. **O Dia**. São Paulo: 10 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 96.

²¹⁰ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Ainda filmologia. **O Dia**. São Paulo: 11 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/151-200; Documento nº: 195.

²¹¹ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Filmologia essa desconhecida. **O Dia**. São Paulo: 10 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 96.

²¹² *Ibidem*.

O termo filmologia²¹³ surgiu em 1946 na Sorbonne com a criação do Instituto de Filmologia que atuou entre 1947-1959. O Instituto divulgava suas pesquisas pela *Revue Internationale de Filmologie*, esta que teve nome trocado para *Ikron* no início da década de 1960. A filmologia se opôs à crítica e à análise de filmes, procurando atuar como o “estudo geral do fato fílmico”²¹⁴. Sua área de estudos expadiu-se à partir de três disciplinas preexistentes: 1) a psicofisiologia da percepção, dedicada ao estudo da impressão de realidade gerado pela imagem; 2) pelo cruzamento da sociologia e da psicologia da educação, através do efeito produzido pela projeção cinematográfica à um público selecionado; 3) e, por fim, com a tentativa de elaborar as bases de uma estética geral do fato fílmico.

Por fim, a terceira definição desenvolvida por Lima Barreto em seu texto “Cineastas ou cineasnos?” é a do cineasno. Este que o autor afirma ser o “mais precioso e pitoresco”, pode ser identificado tanto com os diretores cinematográficos, quanto com a crítica. Devemos considerar que no período em questão o ofício da crítica cinematográfica estava ligado ao da produção, assim como ao desenvolvimento de debates e cursos sobre cinema em cineclubes e cinematecas. Assim, Lima Barreto afirma que o cineasno:

Dá se ares de entendido. Como o vocabulo esta indicando, ele é eminentemente burro. Sendo o cinema, nos dias atuais, a mais revolucionaria e a mais sedutora das artes – todo cineasno entende muito de cinema, tem uma historia “daqui”, que vai dar milhões e que ele mesmo dirigirá. Irá mostrar a essa massa ignorante de falsos homens de cinema o que é um diretor de cinema. Fala muito em “angulos” (prefere o “angulo russo” que ele nunca viu e ouviu dizer que é formidavel), usa e abusa da palavra “funcional” e embatuca os basbaques com esta arma secreta: “Sentido composicional da imagem”. Atocha a gente com uma terminologia hermetica caprichosamente decorada através do “Tratado de la realizacion cinematografica”, de Kulechov e de “Sense o film”, de Sergio Eisenstein. Tem uma verdadeira filmoteca na cabeça. Pergunte-lhe quem escreveu o argumento de “Maciste Alpino”, lá por volta de 1917, e ele responde na fumaça(???) sem pestanejar. É capaz de discorrer durante duas horas sobre “o sentido de penetrabilidade emocional e o alcance, em profundidade d’O Gabinete do Dr. Caligari”, essa obra impar do cinema universal de todos os tempos”. O cineasno não entende – e por isso não gosta de “Limite”, mas não confessa isso. Do alto do banco do estado da sua imensuravel sabença, diz que esse filme “deu maioridade à [trecho ilegível]

²¹³ Informações gerais sobre o termo filmologia disponíveis em: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. p. 129-130. Para informações sobre o Instituto de Filmologia da Sorbonne conferir: LEFEBVRE, Martin. L’aventure filmologique: documents et jalons d’une histoire institutionnelle. In.: **Cinémas**. Vol. 19. N. 2-3. Jun./2019. p. 59-100. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/037547ar/>

²¹⁴ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003. p. 129.

cinematografica, sendo o maior filme brasileiro de todos os tempos” - tudo isso porque Eisenstein disse qualquer coisa elogiosa a respeito de “Limite”. Exceptuando esse filme-tabu, todos os demais filmes brasileiros são “infectos”. Vai ver uma fita nacional para procurar defeitos. As qualidades, se há, ele as atribui ao acaso ou a algum elemento estrangeiro do “technical staff”. O cineasno sempre foi a asa-negra do cinema brasileiro.²¹⁵

Mais adiante em seu texto, Barreto nos dá o indício que seu alvo poderia ser parte da crítica quando afirma que:

Um desses cineasnos espinafrou, por escrito, o meu “O Cangaceiro”, não perdoando nada, não deixando pedra sobre pedra. Retalhou-nos, a mim e ao filme – de todas as formas, do Chuí ao Oiapoque, da praia ao extremo oeste do sertão. Foi infeliz o coitadinho – pois a sua inteligentíssima critica coincidiu com a outorga, pelo juri do Festival de Cannes, de um primeiro premio a “O Cangaceiro”. Das duas uma: “ou os membros daquele juri são umas bestas e o referido critico um poço de sabedoria ou aquele juri tem competencia e o nosso cineasno é cineasno mesmo.”²¹⁶

Por fim, o articulista encerra com a definição de cineastro limitando-se às seguintes palavras:

- E o cineastro?
- Sobre esse me calo. Por piedade e porque este jornal tem livre ingresso nos lares puros.²¹⁷

Ao traçar tais definições, Lima Barreto procura demonstrar mais que entende de todo esse repertório, do que dos próprios sujeitos que descreve. Assim, sua produção cinematográfica se vincularia àquilo que apreendeu de tal bagagem, dos tratados de Kulechov e Eisenstein, ao “Gabinete do Dr. Caligari” (1920, Robert Wiene) e “Limite” (1931, Mário Peixoto), aqui tratado de forma elogiosa, diferente do que o cineasta afirmara em outro momento quando não a considerava uma obra cinematográfica.

No texto “Menotti de Picchia”, publicado no dia 12 de agosto de 1954²¹⁸, Lima Barreto faz um agradecimento público às palavras escritas pelo literato à respeito do

²¹⁵ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74.

cineasta e de sua obra, afirmando estar “devendo um abraço ao culto e inteligente amigo Menotti Del Picchia, poeta e escritor notável, que hoje honra a Academia Brasileira de Letras com a sua presença de artista e homem de pensamento”²¹⁹.

O autor nos situa afirmando que a crônica de Menotti foi publicada no dia 30 de julho no jornal *A Gazeta*. Sua reação primeiramente foi de espanto ao perceber seu nome “em corpo 36 encimando a sua secção daquele vespertino”, para em seguida pensar que “o trabalho do ilustre academico se referisse ao autor d’*O Homem que Sabia Javanês*’ e não ao pobre autor d’*O Cangaceiro*”.

Inteirando-me do que escrevera Menotti Del Picchia, fiquei surpreendido e comovido. Surpreendido porque foi essa a primeira vez que “*A Gazeta*”, por si ou por seus colaboradores, fazia qualquer referencia a mim ou ao meu trabalho como homem de cinema. Comovido porque foi a primeira vez que alguém, no Brasil, escreveu sobre mim sem indiretas maldosas sem apresentar restrições à minha maneira de ser e agir, sem dar-se ares pedagogicos de doutor formado, sem me “gozar” com escandalizantes referencias ao meu “genio”, ao meu “cabotinismo”. Espinafrações e maltratos não me impressionam. Estou suficientemente calejado para não me sensibilizar com pontapés no traseiro. O que me sensibiliza realmente, o que me põe sem graça, sem jeito, com nó na garganta é o fato raro de alguém, da envergadura de Menotti, sair à rua e fazer justiça, justiça plena, honesta, desinteressada, ao homem que tanto sofreu pela sua terra e pelo cinema da sua terra.²²⁰

Apesar de afirmar que não se abalava com críticas negativas, o cineasta se utiliza dos elogios feitos por Menotti del Picchia, assim como afirma possuir “336 cronicas e artigos de todos os jornais e revistas da Europa” para afirmar a sua obra perante à crítica²²¹ realizada por José Ricardo, originalmente veiculada na BBC de Londres e publicada no mês corrente na revista *Anhembi*²²².

A proposito: tenho aqui ao alcance dos meus olhos 336 cronicas e artigos de todos os jornais e revistas da Europa. Todos – aceitando o meu filme como excepcional sob todos os aspectos ou fazendo certas restrições ao trabalho dos artistas, à história, à montagem, ao meu pulso de diretor, todos procuram analisar-me como cineasta, com inteligencia e com maximo espirito de justiça, ignorando totalmente o publicista, o cidadão que sou. Com relação ao brasileiro a coisa muda de figura. Leva-se aqui tão a serio o ditado “Santo da casa não faz milagre” que não se admite, principalmente

²¹⁸ BARRETO, Lima. Em foco Lima barreto: Menotti Del Picchia. **O Dia**. 12 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 98.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ A crítica em questão será apresentada em detalhes no próximo capítulo.

²²² RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. pp. 616-619.

em cinema, que um patricio nosso realize qualquer coisa capaz de competir com o estrangeiro. Entre todos os que, na Europa, falaram sobre “O Cangaceiro”, o único que não me perdoou a ousadia de ganhar um primeiro premio em Cannes, o único que retaliou o meu filme de cabo a rabo, não escapando nem a música, foi... um brasileiro, um tal Zé Ricardo que escreve coisas para a BBC de Londres. A esse erudito e culto patriota e cineastinha insigne – (não posso resistir à tentação desta vez) – responderei à altura, qualquer dia destes, por esta secção. Esse “seu” Zé irá compreender que roupa suja se lava em casa e que é muito feio, tendo em mira embasbacar papalvos, falar mal das coisas brasileiras no estrangeiros – tanto mais quanto o pobrezinho carece de competencia para discutir um filme que foi visto e apreciado por 25 MILHÕES de brasileiros e obteve até agora 4 premios internacionais. A satisfação o Zé terá que prestar ao povo, que ele julga imbecil, e àqueles 336 criticos e comentaristas europeus e mais aos juizes de Cannes – todos uns cineasnos de marca maior na opinião dele, Zé.²²³

Por fim, Barreto retorna aos elogios feitos del Picchia à seu respeito e que remontam ao período que trabalharam juntos em pequenas produções cinematográficas no final da década de 1920, afirmando que:

Imaginem que ele escreveu na aludida cronica: “Lima Barreto nunca procurou ser saliente nesse mundo precursor da cinematografia nacional (refere-se aos idos de 1929), dando um minimo de palpites, resumindo-se a ser o companheiro afavel e jovial e o estimulador entusiasta. Eu mesmo não sabia que naquele moço alto, de bigode fino e preto como um til arqueado sobre os labios da boca eloquente, estava o embrião de um mestre cineasta. Coração aberto e amigo, desinteressado e artista, Lima Barreto não se prendia às coisas materiais. Sonhava com grandes filmes que ele realizaria e eu amava vê-lo, assim, carregado de sonhos. Mas Lima Barreto era modesto ou distraido. Nunca impôs uma direção, nunca pleiteou um ensaio de filme...”²²⁴
E por aí alem.

Foi a crítica de José Ricardo²²⁵, publicada na revista *Anhembi* pouco mais de um ano após o lançamento do filme “O Cangaceiro”, que incomodou o diretor e rendeu algumas palavras em sua coluna diária. Conforme informado pela *Anhembi* em nota de rodapé, José Ricardo foi contratado pela BBC (British Broadcasting Company) de Londres em 1950 para atuar como locutor e redator dos programas em língua portuguesa destinados ao Brasil. Ainda segundo a revista, em Londres,

²²³ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Menotti Del Picchia. **O Dia**. 12 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 98.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. pp. 616-619.

José Ricardo frequentou cursos de Cinema na Universidade de Londres, cursos oferecidos pelo Conselho Escocês de Cinematografia, assim como os ofertados pela própria BBC para o departamento de Rádio e Televisão. A Anhembi ainda salienta que a crítica em questão, foi a primeira veiculada na rádio britânica dedicada à um filme brasileiro.

Estabelecidas as devidas credenciais do autor, a crítica inicia afirmando em tom enfático que:

Não é 'O Cangaceiro' uma grande fita, mas tem um grande mérito – é brasileira, não porque tenha sido feita no Brasil, mas porque não poderia ter sido realizada em qualquer outro lugar mais. Apesar disso, a música de fundo permaneceu estrangeira. Nem mesmo as canções folclóricas do Brasil puderam esconder o estrangeirismo dela.²²⁶

Para Ricardo, a música folclórica apresentada em primeiro plano²²⁷ por si só não garantiria o elemento brasileiro do filme e tampouco justificaria o prêmio em Cannes, afirmando que:

os juízes do Festival Cinematográfico de Cannes (embevecidos com a beleza plácida e bucólica das canções de primeiro plano) deram o primeiro prêmio à música da película sem se quer se aperceber que a música de fundo é uma das piores já apresentadas em qualquer obra cinematográfica.²²⁸

Assim, afirma que a música não enfatiza o desenvolvimento dramático das ações ficando à parte das cenas.

os acordes tocados em acompanhamento aos letreiros de apresentação são ao gosto de música de novelas de rádio, com lances impetuosos de dramaticidade falsa que, assim que a ação começa, se chocam com aquela obra-prima de brasileirismo sincero e simples que se chama *Mulê-rendeira*.²²⁹

Ao estabelecer tal comparação com as novelas de rádio, indiretamente o autor situa o cinema em um patamar mais elevado, indicando aquilo que seria o

²²⁶ *Ibidem*. p. 616.

²²⁷ O autor utiliza os termos “canção de primeiro plano” e “música de fundo” com ideia semelhante às definições estabelecidas para som diegético e extra diegético, respectivamente.

²²⁸ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 616-617.

²²⁹ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 617.

esperado da função da música no cinema. Ao pontuar “erros bem mais elementares”, cita como exemplo determinada cena na qual aparece uma sanfona sendo tocada por um dos personagens sem que esta seja percebida no som diegético da película (FIGURA 23). Para o crítico isso não se trata de convenção, mas de “falta de realismo”²³⁰.



FIGURA 23 – Cena da sanfona

Ricardo afirma compreender o dilema do compositor entre criar uma sonoridade que poderia entrar em choque com o som diegético da música folclórica nordestina, ou partir de variações melódicas em torno do eixo das canções centrais ao criar frases musicais de ligação. Assim, a película revela seu “estrangeirismo” através da música, e o crítico estabelece o seguinte questionamento: “por que uma orquestra rebuscada, mais no compasso de uma ‘boîte’, do Rio, do que com o vilarejo do nordeste onde a cena se passa?”. Tal responsabilidade é direcionada ao cineasta Lima Barreto, quando o crítico afirma que “a música esteve longe dos olhos

²³⁰ *Ibidem*.

do diretor e foi por isso que permaneceu o único pormenor estrangeiro da fita”²³¹. A referência musical é acentuada enquanto crítica se comparada as chanchadas produzidas pela Atlântida, assim como o descompasso entre o folclórico e a orquestração insinuada pela película e que situa a crítica nos debates estabelecidos entre o nacional e o cosmopolita.

José Ricardo afirma que “a honestidade de propósito do diretor e sua preocupação em evitar o lugar comum e em se desviar de Hollywood, é perceptível a cada cena. A edição da película e a aproximação da câmara, nas cenas do tiroteio e do ataque à vila, são os exemplos mais frisantes do que afirmo. A morte do delegado e a caça à onça são apenas dois de muitos outros exemplos”. O crítico afirma que a edição é um dos pontos mais positivos da película, todavia aponta que o trabalho de laboratório reduziu as “marcas de pontuação da peça, diminuindo a força da montagem” das cenas, e em outros momentos houve a “relutância da tesoura em cortar”.

Para Ricardo, os diálogos elaborados pela escritora Rachel de Queirós estariam corroborando com as falhas de edição. Afirma que são “belos diálogos, sinceros, bem caracterizados, fáceis de dizer; mas como são prolixos”. O crítico destaca que a autora escreve bem, porém a película não acertou tanto ao inserir diálogos em trechos desnecessários, quanto na ausência destes em momentos que ele julgou prudentes.

José Ricardo recorre ao teatro para comparar a função do diálogo no cinema, dizendo que: “ao contrário do teatro, diálogo no cinema não é um fim – é um meio de dar ritmo de fazer ‘pontes’, de abreviar cenas pouco pictóricas com explicações curtas”²³². Ricardo cita como exemplo a cena na qual ocorre uma discussão entre um membro do bando e sua companheira, afirma que além dos diálogos serem prolixos, tal trecho não ajuda a desenvolver a narrativa, além de possuir “dramático nulo”, assim, poderia ser cortada sem prejuízos.

É neste momento que a culpa recai novamente ao cineasta Lima Barreto, pois, “para início de conversa, o autor do roteiro deve escrever o diálogo, porque visão e som no cinema estão entrelaçados. Que não me diga o sr. Lima Barreto que

²³¹ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 617.

²³² RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 617.

não conhece o diálogo do sertanejo porque ninguém pode fazer uma película num ambiente que ignora”²³³.

Ainda no quesito dos diálogos da película, Ricardo cita a cena da floresta (FIGURA 24), quando os dois amantes centrais da história estão a sós, momento este que: “depois do princípio da fita, aquela cena é a única em que cabia a explicação verbal de todo o fenômeno do cangaceirismo. A cena se perde e chegamos ao fim da peça, sem se ter os antecedentes da história e dos personagens, sem se ter a motivação dos fatos”²³⁴.



FIGURA 24 – Conversa na floresta

É interessante destacarmos as expectativas do crítico em relação ao filme que revelam sua maneira de pensar o cinema, ao apontar possíveis lacunas, nas entrelinhas, fica clara sua opinião sobre o que deveria ser um filme brasileiro, assim como representativo do “brasileirismo”, usando os termos do crítico em questão. A ênfase no documentário, amparada pela explicação didática dos fatos e condições

²³³ *Ibidem.* p. 618.

²³⁴ *Ibidem.* p. 617-618.

sociais que a tornaram possíveis, estão ligadas a ideia de falta de realismo citada pelo crítico. Nesse sentido, a ficção comprometida com o nacional, deveria passar por uma explicação verbal que fornecesse sentido não só para o público estrangeiro, mas também para o conterrâneo que ainda tateava por explicações sobre a identidade nacional.

Entre os debates sobre cinema em um contexto internacional e que repercutiam nos meios cinematográficos brasileiros, citamos as correntes inglesa, representada pelo documentarismo inglês, e a italiana com o Neo-realismo cinematográfico para pensar a relação entre ficção e realismo. Tal perspectiva pode ser entendida juntamente com os debates que ocorriam no momento em questão, quando os primeiros congressos nacionais de cinema sentiam a necessidade de definir o que seria um filme nacional, com características nacionais e, portanto, representativo do Brasil. Sobre a necessidade de uma explicação social do tema retratado pela película, o autor afirma que:

A história é ambígua. Ambígua porque carece da origem social dos fatos e por causa desta séria lacuna muitas coisas ficam sem explicação. Por que o bando assaltou uma vila pobre? Por que marcaram a ferro em brasa a menina que ficou louca? Por que as forças do governo não podiam combater os bandidos? E, afinal de contas, qual era o objetivo do cangaceiro? A exposição dos antecedentes de ordem social não somente teria dado maior valor à peça, como teria melhorado uma história muito fraca, sem conflitos, sem acontecimentos, que corre de maneira episódica e sem continuidade.²³⁵

Ao tratar do final do filme, Ricardo reitera que a película utilizou um recurso que suscita uma “situação psicologicamente falsa para criar um efeito visualmente dramático”. Se referindo ao final da película, com a morte de Teodoro, e pela última cena que mostra o bando cavalcando ao som da música tema da película (FIGURA 25), a glamorização do bando se relacionaria à falta do senso de justiça que, para o articulista, deveria estar presente no contexto ficcional da trama.

A história carece de objetivo definido, o que explica a ‘glamorização’, imperdoável do bando, no fim da película, depois de tudo de nocivo que fez. Tôda história que tem um objetivo definido, que visa dizer alguma coisa, é

²³⁵ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. Anhembi. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 618.

levada pelo objetivo (por mais desajeitado que seja o tratamento) a ter um grande final.²³⁶



FIGURA 25 – Cena final

A crítica ainda desenvolve algumas considerações sobre o desempenho do elenco, considerando suficiente apenas o da cabocla Maria Clódia (Vanja Orico) e de alguns personagens secundários do elenco. No geral, os pontos positivos são enumerados com as seguintes considerações:

- 1- *A fotografia*, que apesar de ter dependido mais da edição do que da flexibilidade da câmera, tem momentos muito felizes, ângulos belíssimos e ótima escolha de locais;
 - 2- O *“decór”*, que é realista, original e, sobretudo, brasileiríssimo. Cobre os quadros com equilíbrio, nem deixando a cena em branco, nem atulhando o ambiente a ponto de ofuscar os personagens.
 - 3- O *som*, que é usado com uma força dramática rara. [...]
- Em suma, “O Cangaceiro” é uma peça de grandes momentos, contendo uma grande promessa.²³⁷

Por fim, o autor desenvolve críticas quanto à tradução apresentada nas legendas em língua francesa. Apesar de enfatizar que tais elementos não seriam escolhas do diretor, no entanto, suas observações revelam expectativas enquanto crítico sobre a maneira pela qual a obra seria interpretada pelo público estrangeiro, quando afirma que:

Uma das coisas que não é da alçada do diretor mas que desejo avisar aos interessados é o que se refere à tradução da fita. A cópia que vi tinha

²³⁶ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. Anhembi. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 618.

²³⁷ *Ibidem*. p. 619. Grifos do autor.

legendas em francês, um francês péssimo porque em vez de traduzir apenas com equivalência, tenta imitar e seguir a construção brasileira do diálogo como, por exemplo, cortando palavras que se cortam em português para a caracterização de coloquialismos, mas que cortadas em francês não tem sentido. Além disto, certos termos supostamente franceses são absolutamente desconhecidos. As legendas são curtas e esparsas demais dificultando a compreensão da história para os estrangeiros. Os letreiros de apresentação não foram traduzidos e como são extremamente longos (acho que nem o garoto dos recados foi esquecido) tornam-se cansativos até para quem entende português. **Os dizeres de que a fita se passa na época em que existiam cangaceiros, também não foram traduzidos, dando a impressão de que o Brasil ainda é assim.**²³⁸

Retomando nossa argumentação inicial, o último trecho destacado na escrita de José Ricardo nos revela um ponto importante. A necessidade de traduzir a mensagem inicial, em um primeiro momento corroboraria para a impressão no exterior de que se tratava de um passado vivido no Brasil, esse que o presente desenvolvido se distanciava. Enquanto tal, prova que é capaz de captar seu passado através da arte mais bem identificada com os desenvolvimentos do mundo industrializado. Fato esse que, segundo Ricardo, não ficou claro pela narrativa fílmica em si, ora pela falta de realismo, ausência de explicação das causas sociais do “fenômeno do cangaceirismo”, ou pela ausência daquilo que poderia caracterizar um “documentário” do cangaço, conforme as expectativas da crítica.

Lima Barreto publicou sua resposta à crítica de José Ricardo em sua coluna no dia 13 de agosto de 1954²³⁹. De início, o cineasta afirma nunca ter pensado na necessidade de responder qualquer crítica negativa que fosse feita a si ou a sua obra, argumentando que:

Se, no mais das vezes, o crítico brasileiro não sabe o que e sobre o que está falando – opinar é um direito dele. O caso que me traz aqui e modifica minha conduta em relação ao crítico, não é de injustiça, mas de imbecilidade. Agiria da mesma maneira ainda que o filme objeto do comentário não fosse meu. Por acaso é – e por isso sei até onde vai a asneirice do crítico.

Acontece que todo brasileiro entende – e muito de cinema. E não deixa de ser estranho, incompreensível mesmo, que um País de 50 milhões de cineastas genialíssimos, tenha produzido em 50 anos de cinema, apenas um filme de mérito, um filme que arrebatou multidões e foi muito bem recebido nos países cultos do mundo.²⁴⁰

²³⁸ RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. Anhembi. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 619.. Grifos do autor.

²³⁹ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: O Zé da B.B.C. **O Dia**. São Paulo: 13 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 100.

²⁴⁰ *Ibidem*.

O cineasta prossegue afirmando que não se preocuparia em responder a crítica de José Ricardo caso ele estivesse no exterior. No entanto, para Barreto a crítica assumiria um papel pedagógico nocivo para o público brasileiro

Dá se porém, que, mercê das tolices que escreveu e disse sobre “O Cangaceiro”, lá em Londres, a revista “Anhembi”, transcrevendo as supraditas, engajou-o no corpo dos seus colaboradores, devendo aparecer o seu nome, frequentemente, no “Cinema de 30 dias”. Quer isso dizer que o rapazinho vai continuar a ensinar mais cinema aos brasileiros – o que é deveras lamentável. Vamos, pois, pulverizar estes colossais oito milhões de quilômetros quadrados com uma boa carga de detefon.²⁴¹

Após traçar considerações gerais sobre os malefícios que o crítico traria ao cinema brasileiro, o cineasta transcreve na íntegra a mini biografia apresentada pela revista Anhembi sobre seu novo colaborador. Continua seu texto em tom irônico, afirmando que “aí está apresentado o grande e jovem cineasta, uma das glórias da crítica cinematográfica do Brasil e adjacências”²⁴². Por fim, Barreto dedica o último parágrafo para sintetizar os tópicos da crítica. Destaca que: “começa o jovem brasileiro dizendo que ‘O Cangaceiro’ não é uma grande fita – no que estou absolutamente de acordo com ele. Advirto ao leitor que isso foi a única coisa inteligente que Zé disse”²⁴³. Entre os tópicos salientados da crítica de José Ricardo, Lima Barreto enfatiza o aspecto estrangeiro da música de fundo,

que as canções folclóricas (!) não puderam esconder o estrangeirismo da música. Que os juízes de Cannes não se aperceberam que a musica do filme é das piores já apresentadas em qualquer obra cinematográfica. Que os acordes back-ground dos letreiros são ao gosto da musica de novelas de rádio com lances de falsa dramaticidade. Que a orquestra rebuscada, mais ao compasso de uma ‘boite’ do Rio, está desligada do plano dramático. Que a musica esteve longe dos olhos do diretor (ele não sabe que eu é que recolhi as musicas e ‘insinuei’ a sua orquestração).²⁴⁴

Lima Barreto confere grande destaque à música folclórica como elemento nacional do filme, conforme já apresentamos anteriormente com sua “receita para

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: O Zé da B.B.C. **O Dia**. São Paulo: 13 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 100.

²⁴⁴ *Ibidem*.

fazer cinema brasileiro”, na qual os temas folclóricos e as canções típicas são indispensáveis. José Ricardo, por sua vez, aponta o estrangeirismo por conta da orquestração se assemelhar ao “compasso de uma boite do Rio”. Além do aspecto sonoro, o crítico procura uma explicação histórica nos diálogos da película que explique a “origem social dos fatos” apresentados. Indo além da obra ficcional, sua expectativa se assemelha a necessidade de um documentarismo, ou lado social, que apresentamos anteriormente, e que dê conta da história da película. Tal perspectiva, inclusive, foi uma constante nos planejamentos de Lima Barreto para a obra “O Sertanejo”, conforme aprofundaremos no próximo capítulo.

2.4 PRÊMIOS OFICIAIS PARA O CINEMA NACIONAL: O FESTIVAL DE CANNES DE 1953



FIGURA 26 – Cartaz francês do filme "O Cangaceiro", assinado por René Perón²⁴⁵

²⁴⁵ Disponível em: <https://www.cinematerial.com/movies/o-cangaceiro-i45595/p/udrydhxj>

A seção “Cinema de 30 Dias” da Anhembi lançada no mês seguinte à premiação de “O Cangaceiro” em Cannes, traz três matérias que discutiremos a seguir. A primeira, intitulada “Prêmios oficiais para o cinema Nacional”, desenvolve uma reflexão sobre as políticas públicas relacionadas ao fomento do cinema, desde as esferas municipal (cidade de São Paulo), estadual (estado de São Paulo) e federal. A segunda matéria, “Uma Pulga na Balança”, traça uma breve análise da película “Uma pulga na balança”, comédia lançada pela Vera Cruz no ano em questão e dirigida por Luciano Salce. Ainda que o gênero e a temática não se relacionem ao filme “O Cangaceiro”, o articulista estabelece algumas comparações com a obra de Lima Barreto. Por fim, a terceira matéria da seção “Cinema de 30 Dias”, com o título “Lima Barreto e o prêmio de Cannes”, noticia a premiação de “O Cangaceiro” no festival de Cannes do ano de 1953, trazendo indícios de como tal fato foi recebido pelo meio cinematográfico brasileiro de então. O conjunto de textos nos auxiliam na compreensão do lugar que Lima Barreto e sua obra adquirem no meio cinematográfico após sua premiação em *Cannes*.

O artigo intitulado “Prêmios oficiais para o cinema Nacional”²⁴⁶ tem início com as seguintes considerações:

O cinema brasileiro, ou melhor, os que se dedicam no Brasil à realização de películas cinematográficas não têm tido muita sorte com as medidas que o governo vem tomando (ou teve a intenção de tomar) a favor dessa produção artística, de tão difícil existência neste país, onde tudo faltou a seus cultores, desde o maquinário até a competência para manejá-lo.²⁴⁷

De início, devemos retomar as considerações sobre o momento que tais reflexões são desenvolvidas. A premiação em Cannes do filme “O Cangaceiro” como melhor película de aventuras era fato inédito para o cinema brasileiro, assim como a menção honrosa dedica a música de Gabriel Migliori. Por um lado, seria um indicativo que o sistema industrial de produção cinematográfica finalmente lograra frutos dos investimentos. É a esse sistema que possivelmente o autor indica em seu texto, assim como a mão de obra necessária para operar tal maquinário, característica muito marcante do quadro de técnicos e funcionários da Vera Cruz.

²⁴⁶ DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. pp. 184-188

²⁴⁷ *Ibidem*. p. 184.

Pensando a partir da legislação proposta e vigente na capital paulista, ao longo do texto o autor estabelece considerações sobre as esferas: municipal, estadual e federal. Para tal, enfatiza a premiação em diferentes instâncias, não apenas aos diretores e aos melhores filmes de longa-metragem. Para apresentar a questão, cita a lei n. 4198 promulgada na Câmara Municipal de São Paulo em 15 de fevereiro de 1952, esta que, segundo o autor, até então não havia sido promulgada.

O seu art. 1º dispõe que ao produtor da melhor fita se concedam cinqüenta mil cruzeiros, que com igual quantia se contemple o melhor diretor, que vinte e cinco mil cruzeiros sejam dados ao melhor intérprete, idem ao melhor diretor de fotografia, idem ao autor da melhor história, idem ao compositor da melhor música. Tudo isso, às películas de longa metragem, a escola de onde têm saído em geral os grandes cineastas, um dos únicos ramos do cinema profissional, em que ainda existe certa liberdade de criação, pois bem, o cinema documentário e o de curta metragem foram totalmente esquecidos pela lei municipal, nem sequer lembrados com alguma menção honrosa, sem maiores ônus para o erário do Município.²⁴⁸

Quanto ao texto estipulado pela lei, o autor lastima a ausência dos documentários e filmes curtas-metragens no rol de premiações. Além desta falta, também é criticada a regra para escolha do júri estabelecido pelo documento em questão. Em suas linhas é estabelecido que a composição do comitê de premiação deveria ser composta por cinco membros. Desses membros, dois seriam escolhidos pelo Departamento de Cultura, dois deveriam ser vereadores e um seria indicado pela Associação Paulista de Cinema. Além da falta de respaldo técnico para a escolha dos vereadores na composição da mesa de avaliadores, o autor também discorda da escolha da Associação Paulista para a indicação de júri, afirmando que:

Há em S. Paulo associações tão idôneas, ou melhor, mais idôneas do que a A.P.C.; o Centro de Estudos Cinematográficos, o Seminário de Cinema do Museu de Arte, o Clube de Cinema de S. Paulo, a mais antiga entidade de cultura cinematográfica do Estado, a Filmoteca do Museu de Arte Moderna, são algumas dessas associações que não só fizeram muita coisa em benefício do cinema brasileiro mas ainda, de fato, preparam o ambiente favorável para a eclosão da verdadeira indústria do Cinema; deram ao público uma consciência cinematográfica; contribuíram poderosamente para a admirável façanha do cinema brasileiro, recuperando, em dois anos, o tempo e o terreno perdidos em trinta ou quarenta. O prêmio conquistado, agora, em Cannes, por Lima Barreto, com o seu “O Cangaceiro” aí está como a prova dêsse progresso extraordinário.²⁴⁹

²⁴⁸ DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 184.

²⁴⁹ DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 185.

Nessas linhas é possível perceber que o prêmio em Cannes não seria significativo apenas ao filme ou ao diretor de “O Cangaceiro”, mas a todo o meio cinematográfico que se estabelecia então, para além das produções cinematográficas em si, a emergência dos cineclubes, os espaços cedidos por instituições culturais para exibição, estudo e debate de filmes, assim como a emergência da crítica cinematográfica especializada, estariam a par desse desenvolvimento.

A título de exemplificação daquilo que considera ineficiente nas legislações propostas no momento em questão, o autor cita a lei do Estado de São Paulo n. 2003, de 20 de janeiro de 1952²⁵⁰, assinada por Lucas Nogueira Garcez. Esta estipulava os regulamentos dos prêmios “Governador do Estado”. O prêmio visava contemplar tanto o Cinema quanto o Teatro, profissionais e amadores. Aqui, o articulista da Anhembi salienta as definições que considera equivocadas no texto da lei. Iniciando pela definição da categoria que premiaria o autor, a lei em questão delibera que:

Considera-se autor apenas quem escreve a peça teatral ou fita de cinema sob a forma, respectivamente, de sua representação ou exibição, por seqüência de cenas e de quadros (libreto teatral); enquadração cinematográfica, (ou, na linguagem internacional “cenário”, “script”), observadas as regras técnicas da matéria, seja ou não dêle a autoria também do tema, ou do enredo encenado ou enquadrado.²⁵¹

Nas palavras do articulista: “eis uma definição totalmente falsa de autor, em relação à estrutura do Cinema, arte de execução coletiva por excelência”. De fato, a legislação se propunha a premiar o roteirista, no caso de uma película cinematográfica, ou encenador, no caso de uma peça teatral. Assim, na tentativa de unificar tais elementos sob o termo autor, a legislação confunde as fronteiras que tais áreas adquirem, principalmente em relação ao cinema. Nas palavras do articulista da revista Anhembi,

Autor, no cinema, é quem imagina uma história, concebe um argumento, arma um enredo ou uma intriga dramática. Às vezes, o autor da história o é também da adaptação cinematográfica. Pode ser até o dialogador e o

²⁵⁰ O autor cita que a lei foi publicada em diário alguns dias antes, no mês de abril do ano vigente.

²⁵¹ Trecho de Lei transcrito por Duarte.

cenarizador (ou roteirista). Mas nem sempre. O que acontece normalmente é haver um técnico para cada um desses ramos da execução cinematográfica, verdadeiros especialistas, verdadeiros criadores em seus setores respectivos.²⁵²

Seguindo tal perspectiva, a definição ampla de técnico para contemplar tanto o cinema quanto o teatro, estipulava que: “consideram-se técnicos aqueles que, tendo participado da concepção ou da realização artística, a qualquer título, fôrem declarados tais pelas Comissões Julgadoras”²⁵³. Por conta da definição do termo autor, o roteirista não se enquadraria na categoria de técnico no parecer do texto que estipulava a premiação.

Ao estabelecer a categoria de premiação ao diretor, o texto da lei novamente confunde as funções de diferentes profissionais que se envolviam na produção de uma película, quando estipula que:

Considera-se diretor apenas quem responde pelas ordens de representação ou pelas ordens de filmagem e armação (enquadração de laboratório) a que se sujeitam todos os participantes, em qualquer espécie, da realização artística, respectivamente da peça teatral ou da fita de cinema.²⁵⁴

Nesse quesito o autor destaca a confusão gerada entre o papel do diretor e o trabalho de “enquadração de laboratório”. Esse último corresponde ao processo de montagem do filme, conforme salienta o autor, tal processo é realizado por um técnico especializado em tal aspecto da produção e que pode ser acompanhado pelo diretor, não sendo exclusivamente de sua responsabilidade tal função, conforme esclarece que:

não quer dizer que seja o diretor o responsável único da “montagem” e edição da peça, como também não pode responder ele diretamente pela cenografia, pela fotografia, pelo som, etc., tarefa de vários artífices sob a orientação e influência do produtor e do diretor, isso sim.²⁵⁵

Outro trecho citado pela legislação definindo a categoria de técnico confundia ainda mais tais funções no cinema ao afirmar que: “consideram-se técnicos aqueles que, tendo participado da concepção ou da realização artística, a

²⁵² DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 186.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*. p. 187.

²⁵⁵ *Ibidem*.

qualquer título, fôrem declarados tais pelas Comissões Julgadoras”. Conforme critica o articulista da revista *Anhembi*,

Só esse inciso torna suspeita a comissão julgadora, que poderá, a seu talante, considerar êste ou aquêle um técnico de cinema, ou excluir, a seu bel-prazer, da premiação, outros que, pela natureza de suas funções na criação da fita, sejam realmente técnicos, em toda a acepção da palavra.²⁵⁶

Por fim, o autor discorda dos critérios que considerariam uma obra laureada com o prêmio “Governador do Estado”. Para uma obra ser agraciada com esse título, bastaria receber o prêmio em qualquer uma das categorias estabelecidas pelo texto legislativo em questão, o autor exemplifica afirmando que:

“O Cangaceiro” foi premiado como melhor fita de aventuras no Festival de Cannes, muito embora seu argumento, sua direção e parte de sua interpretação fôssem considerados pouco satisfatórios. O resultado final, entretanto, isto é, o conjunto de seus elementos de criação, inclusive sua música, detentora de uma menção especial, valeu a “O Cangaceiro” um prêmio internacional disputadíssimo entre os maiores países produtores de cinema. Digamos, agora, que em S. Paulo, em 1953, fôsse a fotografia de “O Cangaceiro” considerada como a de mais alto padrão de toda produção brasileira desse ano. Si a comissão julgadora entendesse ser Chick Fowle, seu diretor de fotografia, um técnico de cinema, por força do § 4.º do Regulamento, seria êle o contemplado com o prêmio relativo ao técnico. E por força do art. 3.º, “O Cangaceiro”, ainda que não tivesse as qualidades de conjunto que o levaram à conquista de Cannes, seria laureado com o prêmio “Governador do Estado”, porque um de seus técnicos foi considerado o maior daquele ano.²⁵⁷

Nas considerações finais destaca a distância presente entre a concepção legislativa e a produção cinematográfica de seu tempo, ainda que esta fosse intencionada ao fomento do Cinema, suas definições e generalizações que objetivavam regular tanto o Cinema quanto o Teatro, eram insuficientes para responder ao quadro coetâneo.

Suas incongruências, a confusão estabelecida pelas suas definições, sua terminologia cinematográfica arcaica, mais viável ao tempo de Meliès, do que na época de Orson Welles, constituem uma previsão clara das dificuldades que a comissão julgadora encontrará para conservar a sua independência e a sua imparcialidade em decisões, quase todas sob a dependência da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo.²⁵⁸

²⁵⁶ DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. *Anhembi*. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 187.

²⁵⁷ *Ibidem*. p. 187-188

²⁵⁸ *Ibidem*. p. 188.

Notamos em sua fala os descompassos enfrentados entre o Estado e o Cinema. O crescente profissionalismo do cinema brasileiro, principalmente na vertente industrial que se situava a Vera Cruz, com técnicos dedicados a funções específicas, tornava o texto legislativo ultrapassado. Nesse sentido, as concepções desenvolvidas pelo autor se alinhavam com as definições de padrões universais que apresentamos anteriormente, essas que seriam diferentes do cinema independente e das produções caracterizadas pelos baixos custos que caracterizaram o cinema brasileiro.

O segundo artigo presente na seção “Cinema de 30 Dias” publicado na revista *Anhembi* em junho de 1953²⁵⁹, traz uma análise do filme “Uma Pulga na Balança” (1953, Luciano Salce) produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Trata-se de uma comédia ambientada no espaço urbano. A trama é desenvolvida em torno de um ladrão que acaba sendo preso e, mesmo atrás das grades, continua aplicando golpes enviando cartas para familiares de pessoas falecidas, extorquindo-lhes em troca de revelar supostas informações constrangedoras que ele afirmava ter sobre o falecido, as quais nunca chegou a conhecer pessoalmente. Apesar de dedicar-se à obra de Luciano Salce, o artigo tem início com as seguintes palavras:

Já dissemos, nestas mesmas páginas de “Anhembi”, que é sempre com certo constrangimento que se entra numa sala escura quando nela se projeta uma peça do sr. Lima Barreto. E explicamos porque: as atitudes cabotinas do criador de “O Cangaceiro”, suas entrevistas espalhafatosas, predispõem negativamente quem quer saiba pesar êsses fatores psicológicos e se disponha a assistir uma fita por êle realizada. Pois, exatamente o contrário se verifica com o Sr. Luciano Salce. Porque o sr. Luciano Salce é uma das pessoas mais discretas e mais modestas entre as que atualmente gravitam em tôrno dêsse mundo curioso e paradoxal que é o nosso cinema.²⁶⁰

O trecho exposto reafirma a predisposição negativa gerada pela personalidade de Lima Barreto na relação entre a crítica e sua obra, a ponto de servir como parâmetro comparativo em um momento que o foco seria a análise da obra fílmica de outro cineasta. Em seguida, o articulista apresenta brevemente a carreira do italiano Luciano Salce, sua experiência no Teatro Brasileiro de Comédia,

²⁵⁹ DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. *Anhembi*. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. pp. 188-191.

²⁶⁰ DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. *Anhembi*. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. pp. 188-189.

destacando a realização da peça “Anjo de Pedra”²⁶¹. O argumento do filme e os diálogos são de autoria do roteirista italiano Fábio Carpi, que também atuava na Vera Cruz. O articulista ainda destaca que a direção da produção ficou a cargo de Vitorio Cusani para afirmar que não haviam publicidades a respeito do filme enquanto ainda estava em processo de produção, o que claramente se destina a novamente estabelecer um comparativo com a postura do cineasta Lima Barreto e o ímpeto de publicidade que o cercou durante a gravação de “O Cangaceiro”, complementando que:

Só mesmo gente muito chegada à “Vera Cruz” sabia que lá se rodava uma das mais espirituosas sátiras jamais realizadas pelo cinema desta terra. E mesmo depois de cair no domínio do público a sua peça, continuou o sr. Luciano Salce a manter-se na sua costumeira discreção, desprezando totalmente qualquer publicidade barata. Questão de temperamento, de mentalidade, de cultura mais profunda, ou o que quer que seja. Talvez mesmo a razão (a razão comercial está claro) esteja com o sr. Lima Barreto: só o cabotinismo seja capaz de levar às bilheteiras as multidões com que tanto sonham as produtoras de cinema. Mas o sr. Luciano Salce não pensa assim. Ainda acredita na inteligência simplesmente. Tanto pior para ele e para a “Vera Cruz” comercialmente falando. Resta-lhes, porém, o consolo de haver realizado, até que enfim, uma comédia, de classe internacional, a que, em algumas de cujas seqüências, não hesitariam de por sua assinatura um René Clair, um Preston Sturges, ou mesmo um Charles Chaplin. E isso, para homens inteligentes, é o que basta.²⁶²

O articulista afirma que antes de Salce houveram apenas dois exemplos notáveis de “comédia de costumes” no cinema brasileiro: “Uma Aventura aos quarenta” (1947, Silveira Sampaio) e “Simão, o Caolho” (1952, Alberto Cavalcanti). Afirma que Silveira Sampaio foi apenas uma promessa que não se cumpriu, por “lutar com os mais poucos recursos de um cinema de principiantes”²⁶³. Cavalcanti, por sua vez, teria cumprido o

milagre: pusaram-lhe nas mãos uma história fraquíssima, paupérrima em situações irônicas ou psicológicas; êle, porém, e seus argumentistas tiraram dêsse nada um resultado brilhante, realizando pela primeira vez uma comédia de costumes, em que a sátira e a malícia bem manejadas no momento oportuno conferiram a “Simão, o Caolho” aquele toque universal, até então ausente do nosso cinema.²⁶⁴

²⁶¹ Luciano Salce dirigiu a peça em questão com texto de Tennessee Williams que estreou no T.B.C. em 16/08/1950. Cf.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397888/o-anjo-de-pedra>

²⁶² DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 189.

²⁶³ DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 189.

²⁶⁴ *Ibidem*.

Em relação ao trabalho desenvolvido pelos dois cineastas citados, o articulista afirma que Luciano Salce teve mais sorte, pois tanto o argumento quanto a cenarização eram de melhor qualidade, e lança o seguinte questionamento: “que importa que ‘Uma Pulga na Balança’ não traga em si os caracteres exclusivos e regionais do país em que se fez, como lhe censurou um cronista apressado ou por demais jacobino, se a Inteligência é realmente uma das raras coisas universais?”²⁶⁵.

Em suas palavras fica clara a categoria do universal como o elemento que geraria respeitabilidade à arte cinematográfica. Para além do nacional, amparado pelo folclore, ou por narrativas com viés histórico do Brasil, por exemplo, o universal garantiria a legitimidade. Nesse quesito, ainda que o autor não cite diretamente, Lima Barreto e seu “O Cangaceiro” entram como parâmetro comparativo. Tanto em relação à temática e a necessidade de buscar um elemento universal para legitimar a produção, quanto se pesarmos que a edição em questão da revista *Anhembi* foi lançada no mês da premiação dessa película no festival de Cannes. O autor ainda destaca que a produção de “Uma Pulga na Balança” teve a duração de sessenta e oito dias, fato inédito até então entre as produções da Vera Cruz, principalmente se comparado com “O Cangaceiro” que durou cerca de nove meses. Ainda na justificativa da relevância da película para o cinema brasileiro, o articulista afirma que:

E temos agora no cinema brasileiro (como vai longe o tempo da simples aventura ou das fitas de “cavação”!) uma obra de sequências indispensáveis a qualquer futura antologia, trechos em que se misturam naturalmente a ironia, a caricatura, a sátira social, a existência grotesca de usos e costumes que a mera convenção tornou tradicionais. E vem à baila novamente os nomes de René Clair, de Struges (ou de Makiewicz) e de Chaplin. Por que, para quem saiba ver “Uma Pulga na Balança” com olhos que não sejam do costumeiro freqüentador de salas escuras, a fita tem muito do estilo da criação desses grandes analistas da Vida.²⁶⁶

Novamente a menção em tom de menosprezo feita pelo autor em relação ao gênero aventura, indica a permanência da comparação com “O Cangaceiro”, principalmente por tratar-se da categoria pela qual o filme foi premiado. Assim, procura vincular-se a algo maior para não ser categorizado como cosmopolita, um adjetivo comumente usado pela crítica cinematográfica com viés de esquerda para

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. *Anhembi*. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 190.

classificar as obras que não se enquadravam na representação do nacional. Dentro da classificação de filme cosmopolita, comumente utilizada em tom pejorativo, estaria a característica da película possuir um enredo que poderia se passar em qualquer região do globo, seu sentido não estaria diretamente ligado ao Brasil e a sua cultura. Nesse sentido, a vinculação da película à obra de outros cineastas já consolidados na arte cinematográfica, especialmente no gênero da comédia, reafirmaria sua posição.

Tais comparações, feitas exclusivamente para situar “Uma Pulga na Balança” no espírito do cinema universal como obra de arte sem fronteiras nem nacionalidades, não significam uma sujeição vulgar por parte de Salci e Carpi ao estilo e à criação de René Clair, de Sturges, ou de Chaplin. Assim como êstes, na sua obra respectiva, basearam suas peças na observação direta do homem e de seu comportamento numa sociedade que pode até não ser a deles, também Carpi e Salce foram buscar, no meio da burguesia que nos envolve, os tipos e os fatos de seu enredo. Si por vêzes houve coincidências na forma e na ação, essa semelhança não invalida o seu espírito criador, nem a originalidade de sua criação.²⁶⁷

Ao traçar análises do cotidiano, ou da vida conforme referencia o autor, a obra se vincularia a categoria universal que transcenderia fronteiras geográficas, uma vez que, através dessa perspectiva, revelaria elementos comuns ao ser humano.

Por fim, a terceira matéria²⁶⁸ que fecha a seção Cinema de 30 Dias da edição de Junho de 1953 da revista *Anhembi*, traz algumas considerações e presta homenagens ao cineasta Lima Barreto e à Vera Cruz pela honraria recebida internacionalmente. De início, situa como uma notícia que encheu de entusiasmo os apoiadores do cinema brasileiro logo no início do mês de maio e na sequência sua fala esclarece que, apesar das críticas divulgadas anteriormente na revista direcionadas à personalidade de Lima Barreto, nesse momento se prestariam a homenagear o autor e que, justamente por causa da dureza presente em tais críticas, tal reconhecimento seria necessário.

Nestas mesmas páginas condenamos muitas vezes o comportamento de Lima Barreto como cineasta e como homem. Suas atitudes falsas e gongóricas, suas entrevistas na imprensa, no rádio e na televisão, cheias de um cabotinismo premeditado, a fazer dele um Góis Monteiro do cinema

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ DUARTE, B. J. Lima Barreto e o prêmio de Cannes. *Anhembi*. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. pp. 191-192.

nacional, nunca tiveram de nossa parte a menor benevolência e nunca fizemos disso segredo, em palavras, por vezes enérgicas, mas imparciais, expressadas ou pessoalmente, ou nos comentários dêste nosso “Cinema de 30 Dias”. Por isso, por causa desta franqueza rude a que está, por certo, Lima Barreto já habituado, achamo-nos, agora, inteiramente à vontade para, com o coração nas mãos, cumprimentar o realizador de “O Cangaceiro” pela sua vitória em Cannes, que é uma vitória dêle realmente e, de ricochete, um triunfo para todos nós que, há longo tempo, preconizamos um cinema brasileiro de alcance universal. Êste objetivo tão sonhado foi agora ultrapassado pelo “O Cangaceiro” de Lima Barreto. Em Cannes estava reunido o consistório do cinema universal. Os representantes das nações produtoras mais poderosas lá se achavam presentes com os olhos postos no veredicto do júri.²⁶⁹

Apesar de extensa introdução enumerando os defeitos e excentricidades da personalidade de Lima Barreto, o articulista situa a importância obtida pela sua película. Mais do que a aprovação pelo público brasileiro que já podia ser mensurada através do grande número de espectadores, nesse momento seria a aprovação internacional, naquele que era então o maior festival de premiações cinematográficas. Para além de “O Cangaceiro”, seria uma premiação cedida ao cinema brasileiro, um ingresso àquilo que seria o chamado cinema universal. Apesar de tal glória obtida por uma película brasileira em tal evento, o drama “Areião” (1952, Camillo Mastrocinque) é apontado como motivo de vergonha, quando o autor afirma que:

Entre elas figurava “O Cangaceiro”, a ter contra si o passado vergonhoso de “Areião”, cuja projeção em Veneza foi assistida de cabeça baixa pelos raros brasileiros, que, enfrentando a humilhação, se achavam presentes no dia aziago de sua exibição.

Além do prêmio obtido como melhor película do gênero de aventuras, a música criada por Gabriel Migliori também é enfatizada pelo articulista quando afirma que: “Pois não só conquistou ‘O Cangaceiro’ um galardão cobiçadíssimo, mas obteve ainda menção especial para a sua música, de autoria de Gabriel Migliori”.

No entanto, o articulista descreve que assim que os telegramas começaram a chegar ao Brasil anunciando a vitória da película de Barreto, “as comadres do cinema brasileiro”, classificados como invejosos, “reunidas em seus locais prediletos – os bares, as esquinas e os desvãos de estúdios”, já traçavam deméritos à respeito da situação, o articulista segue complementando que:

²⁶⁹ *Ibidem.* p. 191.

Para os invejosos e os incapazes, o prêmio de Cannes era apenas um prêmio conquistado pela simpatia que a América Latina sempre exerceu na mente e no comportamento dos europeus, dos franceses principalmente. Nada mais. E tanto assim era que a própria crítica francesa não deixou passar os defeitos gravíssimos da estrutura de “O Cangaceiro”.²⁷⁰

Ao comentar sobre tais defeitos presentes na fita que, por sinal, haviam sido apontados em número anterior da revista *Anhembi* e que o autor referenciou em nota de rodapé, segue destacando que:

Nenhum deles, porém, diminuiu o alto padrão técnico e artístico alcançado pela fita da Vera Cruz, nenhum deles impediu a conquista do galardão de Cannes. Pela primeira vez, o Brasil inscreveu-se nas tábuas dos laureados internacionais, na tradição de Cannes. A Lima Barreto, à Vera Cruz, que, em três anos, tirou, a trancos e barrancos, o cinema brasileiro do lodo informe em que jazia para trazê-lo à luz brilhante do sol do Mediterrâneo, cabem as glórias dessa primazia.²⁷¹

Tais palavras reiteram muito do que havia sido dito no lançamento do filme, na edição da *Anhembi* publicada em Março de 1953²⁷² que analisamos anteriormente. Aquilo que havia sido anunciado como alternativa para alcançar o verdadeiro cinema brasileiro então mostrava seus resultados. O caráter “universal” garantiria prêmios e a identidade necessária ao cinema brasileiro. Conforme destacado pelo articulista, muito se deveria ao alto padrão técnico e artístico, mesmo com os gravíssimos defeitos da estrutura que ele não chega a indicar quais são.

Apesar do sucesso de crítica e bilheteria alcançado pela obra de Lima Barreto, em breve a Vera Cruz assumiria publicamente as dificuldades financeiras acumuladas em seus três anos de funcionamento. A respeito da crise, Lima Barreto se posicionaria cobrando auxílio do governo, conforme trataremos nos parágrafos seguintes.

²⁷⁰ DUARTE, B. J. Lima Barreto e o prêmio de Cannes. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 192.

²⁷¹ DUARTE, B. J. Lima Barreto e o prêmio de Cannes. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 192.

²⁷² Cf.: DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. pp. 183-186.

2.5 A CRISE DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA



FIGURA 27 – Colapso ameaça parar o Cinema Nacional!²⁷³

A crise enfrentada pelos estúdios paulistas foi matéria de capa do jornal carioca *Última Hora* (FIGURA 27 – Colapso ameaça parar o Cinema Nacional!). Em dezembro de 1953, durante os debates que ocorriam em São Paulo no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, o veículo estampou em letras garrafais o “colapso” que ameaçava parar o cinema nacional. O articulista²⁷⁴ afirma que:

Substituindo uma demorada e desagradável fase de simples aventurismo e picaretagem, o cinema nacional passou a demonstrar um progresso extraordinário. Isto ficou patenteado nos últimos quatro ou cinco anos. Superou-se o período dos incontáveis “abacaxis carnavalescos”. Tivemos “O Cangaceiro” e “Sinhá Moça”, traduzindo a grande revelação: o Brasil possui excelentes artistas, bem como competentes diretores, argumentistas – toda a complicada e custosa máquina humana que tem feito a grandeza da cinematografia europeia, norte-americana, mexicana, etc. Esse é o aspecto artístico.

²⁷³ *Última Hora*. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953.

²⁷⁴ DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. *Última Hora*. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

Eurilo Duarte destaca o sucesso conquistado pelo filme “O Cangaceiro” no exterior, através dos prêmios recebidos em Cannes e Veneza. Além do reconhecimento pelo júri, o articulista exemplifica o retorno financeiro através das exposições em Paris, afirmando que:

“O Cangaceiro”, por exemplo, numa cidade tão exigente como Paris (onde sua renda será superior a um milhão de dólares) para se verificar a importância dessa indústria à economia de um país sempre carente de dólares e outras moedas fortes.²⁷⁵

O articulista não entra na questão do porquê a Vera Cruz não obteve retorno financeiro mesmo com o sucesso alcançado pelo “O Cangaceiro” e “Sinhá Moça”, mas dedica o sucesso da empreitada à Vera Cruz e principalmente ao seu diretor, Franco Zampari, afirmando que:

Por trás disso tudo, existe um novo bandeirante desse campo que envolve a arte e a economia. É um engenheiro italiano, radicado em São Paulo desde a sua juventude: o sr. Franco Zampari, homem que, a essa altura, poderia usufruir, tranquila e gostosamente, a ampla fortuna acumulada na maior parte de sua vida profissional²⁷⁶

Em seu artigo, Eurilo Duarte não caracteriza Zampari como um investidor que procura retorno financeiro através da indústria nacional, mas destaca que, devido à sua riqueza já adquirida na indústria metalúrgica, este estaria se doando para um retorno nacional – tanto econômico quanto no reconhecimento internacional – que seria obtido através da Vera Cruz, no entanto, o poder público não reconheceria tal importância. Assim, Duarte²⁷⁷ afirma que:

No momento em que este colunista está redigindo estas notas, o Sr. Franco Zampari encontra-se no Rio, andando como um louco, de um lado para outro, à procura de auxílio. Devido à inércia dos nossos poderes públicos e à falta de compreensão da importância da indústria cinematográfica no conjunto econômico nacional, a Companhia Vera Cruz está em vésperas de fechar suas portas.

²⁷⁵ DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

²⁷⁶ DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

²⁷⁷ DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

No dia seguinte, o jornal *Última Hora* estampava a capa com a foto de Franco Zampari com a seguinte citação: “Mas não deixarei que se fechem as portas da Vera Cruz”²⁷⁸ e acrescenta: “Ou o governo ampara a indústria cinematográfica brasileira, ou estará tudo liquidado”. A entrevista foi realizada por Luís Alípio de Barros nos escritórios da Columbia Pictures no Rio de Janeiro, empresa cinematográfica norte-americana responsável pela distribuição dos filmes da Vera Cruz no exterior. De início, Zampari destaca seu objetivo durante a passagem em São Paulo, angariando apoio econômico e governamental para sanar a crise de então, afirmando que:

A Companhia Cinematográfica não está pedindo nada para si, especificamente. O que estamos pleiteando, junto aos poderes públicos, é a possibilidade de um amparo mais direto e mais decisivo à indústria fílmica nacional no Brasil, pois achamos necessário que se estabeleçam, no Brasil, estúdios perfeitamente aparelhados, para que empresas e produtores independentes possam realizar filmes de primeira ordem. (...) Temos lutado muito nestes últimos cinco meses (...). Cinco meses difíceis para nós. Só a confiança ilimitada que temos nas possibilidades cinematográficas do Brasil tem nos dado forças para lutar. É essa confiança no futuro do cinema brasileiro que nos dá forças para lutar e nos faz reagir nos piores momentos. Todavia acredito que medidas urgentes serão tomadas, pois já estão sendo estudadas providências pelos órgãos competentes. (...) Tenho dentro de mim uma chama que me dá a certeza de que não deixaremos que se fechem as portas da Vera Cruz. Como, não sabemos ainda. Mas tenho absoluta confiança nas medidas governamentais.²⁷⁹

Em seu relato, frisamos os seguintes aspectos: em um primeiro momento, destacamos seu posicionamento que vincula a Vera Cruz ao futuro do cinema nacional como um todo. Zampari não fala como um empresário que procura o benefício para sua empresa, mas como alguém que estaria trabalhando para algo maior. Para tal, afirma sua confiança no governo para intervir em tal situação, no entanto, não aponta políticas públicas que poderiam reverter tal panorama, limitando-se na afirmação de que tais medidas já estariam sendo estudadas pelos órgãos competentes. Além disso, não cita os debates que estariam ocorrendo em São Paulo na ocasião do II Congresso Nacional de Cinema Brasileiro que colocou em pauta muitos problemas que dificultavam a produção cinematográfica nacional.

²⁷⁸ *Última Hora*. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953. Capa

²⁷⁹ ZAMPARI, Franco. In.: Como? Não sei ainda... Mas não deixarei que se fechem as portas da Vera Cruz. *Última Hora*. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953. p. 3.

Em sua fala transparece o posicionamento de que a crise seria sanada através de aportes financeiros que pudessem bancar os altos custos das produções da Vera Cruz. Zampari afirma ter pessoal com competência técnica e aparelhamento profissional para tal fim. Afirmou que o custo médio das produções da Vera Cruz estaria em torno de quatro milhões e meio de cruzeiros, frisando a impossibilidade de rodar filmes com orçamento menor do que três milhões em seus estúdios. Para fins comparativos, a matéria indica que o patrimônio seria superior à trezentos milhões de cruzeiros, fato já destacado anteriormente por Eurilo Duarte²⁸⁰ para indicar como garantia de empréstimo que deveria ser ponderada pelos bancos.

O diretor da Companhia afirma seu pesar por não conseguir inscrever o filme “Floradas na Serra” (1954, Luciano Salce) a tempo para ser apresentado no I Festival Internacional de cinema que ocorreria no ano seguinte no Brasil, lamentando o fato que seriam apresentados apenas filmes estrangeiros no Festival, afirma que: “com profunda dor sinto não apresentá-lo no Festival, pois este filme poderia dar ao Brasil honras iguais às que deram ‘O Cangaceiro’ e ‘Sinhá Moça’”. Ambos os filmes foram os que tiveram maiores custos de produção para a Companhia e, à propósito de “O Cangaceiro” e de seu diretor, Zampari afirma que:

Talvez seja cabotino, talvez tenha os seus defeitos. Mas é um homem de personalidade, um homem que sempre sabe o que quer. Podia ser hoje um homem rico, um fotógrafo profissional de excepcionais qualidades. Mas o cinema é a sua vida, e pelo cinema sofreu 18 anos, passando até fome. Nunca fez concessão de espécie alguma no terreno cinematográfico. E o seu dia de glória chegou com “O Cangaceiro”. Lima Barreto é uma personalidade e um caráter.²⁸¹

Assumindo o tom cabotino apontado por Zampari, no final do ano de 1953, no contexto da crise do cinema industrial, Lima Barreto dirigiu um apelo ao presidente Getúlio Vargas no qual solicitou apoio governamental ao Cinema Brasileiro (FIGURA 28).

²⁸⁰ DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

²⁸¹ ZAMPARI, Franco. In.: Como? Não sei ainda... Mas não deixarei que se fechem as portas da Vera Cruz. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953. p. 3.

LIMA BARRETO DIRIGE PATÉTICO APELO AO PRESIDENTE VARGAS

O teor da mensagem ontem lida pelo diretor de "O Cangaceiro", nas emissoras da capital

Lima Barreto, o diretor de "O Cangaceiro", dirigiu ontem, pelas emissoras desta capital, uma mensagem ao presidente da República, a respeito do cinema nacional, revelando a situação em que se encontra esse setor artístico e industrial do país. Foi a seguinte a mensagem do diretor Lima Barreto:

"Cabotino, louco, antipático, inconveniente, mal educado, desleixado nas minhas maneiras sociais, o descaso com que me visto, com que falo, ando, ajo — tudo isso não tem qualquer importância nesta emergência, quando saio à rua de chapéu na mão ou de mão estendida, pedindo, implorando ao chefe da Nação, nestes dias de festa, a códea de pão da sua compreensão e do seu espírito de brasilidade. Não falo em meu nome, porque nada quero, de nada preciso para mim. Falo em nome da cultura e da economia nacionais e em nome de milhares de abnegados que de mãos dadas e ombro a ombro se empenham comigo no brutalíssimo esforço de criar uma situação de privilégio, privilégio merecido, para o cinema brasileiro, retirando-o, de uma vez por todas, dessa situação de inferioridade e de descalabro financeiro em que se debatem e se debate, mesmo depois de ter conseguido levar o nome do Brasil a projetar-se nas telas do mundo.

"Na conceituação que formulo em torno dos homens de governo há altos e baixos. Hoje a favor, amanhã contra, depois de amanhã indiferente, assim venho vivendo com a graça de Deus. Quando, ultimamente, sentia crescer em mim a sensação de descrença no patriotismo do governo da minha terra, eis que sou sacudido, alma em festa, por um discurso que "o meu presidente" proferiu em Curitiba, discurso que é uma clarinada, um toque de reunir da decência nacional, uma conchamação aos homens sem fé e sem brío, um desencantamento de armas morais que dormiam a ferrugem da sua inutilidade devido mesmo a má fé do que à imprevidência.

"Desde, pois, que o presidente da República, num gesto que o distingue, "comprou a briga" do povo bra-

queiro, este povo que ansiava por uma definição governamental face à pretensa escravização do homem brasileiro, sinto-me absolutamente à vontade para falar-lhe de homem para homem, de brasileiro para brasileiro, de patriota para patriota, de paulista para gaúcho. Estamos — o Cinema Brasileiro — à beira do abismo. Um empurrãozinho dos interesses subalternos, uma brisa da displicência, um sopro antipatriótico e precipitamos, anulando cinquenta anos de esforços!

"O Cinema Brasileiro somos Severiano Ribeiro na Atlântida, Anthony Assunção na Multifilmes, Alberto Cavalcanti na Kino Filmes, Franco Zampari e eu na Vera Cruz e dezenas de produtores menores, todos à mercê da espada de Damocles da incompreensão da realidade do Cinema Brasileiro.

"Quando a Vera Cruz todos caímos com ela. Nós e o Brasil perdemos. A massa de espectadores, porém, os duzentos e cinquenta milhões de indivíduos que anualmente frequentam cinema, estes continuarão a ir ao cinema, para não ver cinema brasileiro — e cada ano serão mais e mais milhões — mas concorrer para o aviltamento da nossa gente o empanturramento dos cofres dos aproveitadores da nossa moleza.

"Eu sou o Lima Barreto, o d' "O Cangaceiro", o homem cujo nome já hoje se pronuncia elogiosamente nos quatro cantos do mundo. Tenho sido requadrado, tentado com polpudos proventos a uma desertão, a uma emigração desalrosa e aovardada. Os ratos, Senhor Presidente, deixam o navio à iminência do naufrágio. O comandante não: este afunda-se com o navio. Estou preparado para afundar. Antes, porém, dirijo-lhe um último apelo que é uma advertência. Uma assinatura de Getúlio Vargas num papel e tudo está salvo. Demore um pouco mais, despreze e ignore a minha mão esmolida estendida e tudo estará perdido!

"É fim de ano. Nunca pedi nada a Papai Noel, nem dele nada recebi jamais. Entretanto, eis-me de joelhos e mãos postas, implorando o gesto que

tanto vale para nossa terra. Quero esse presente de fim de ano. Transformarei esse meu presente num novo presente do Brasil ao mundo: "O Sertanejo". E depois, em seguida, darei ao mundo a visão de um vago, de um nobre, de "um certo Capitão Rodrigo" — que encarna, com o sertanejo euclideano, a bravura da nossa gente e confirma os fatos históricos em que vaqueiro nordestino e peão campeiro saíram à arena para defender o que é nosso.

"S.O.S. — S.O.S. — SOCORRO PARA O CINEMA BRASILEIRO!"

FIGURA 28 – Lima Barreto pede socorro para o Cinema Brasileiro²⁸²

O apelo, caracterizado como "patético" pela *Folha da Manhã*, iniciou com as seguintes palavras:

Cabotino, louco, antipático, inconveniente, mal educado, desleixado nas minhas maneiras sociais, o descaso com que me visto, com que falo, ando, ajo — tudo isso não tem qualquer importância nesta emergência, quando saio à rua de chapéu na mão ou de mão estendida, pedindo, implorando ao chefe da Nação, nestes dias de festa, a códea de pão da sua compreensão e do seu espírito de brasilidade. Não falo em meu nome, porque nada

²⁸² Lima Barreto dirige patético apelo ao presidente Vargas. *Folha da Manhã*. Assuntos Gerais. São Paulo. Domingo, 27 de Dezembro de 1953. p. 4.

quero, de nada preciso para mim. Falo em nome da cultura e da economia nacionais.(...) Quando, ultimamente, sentia crescer em mim a sensação de descrença no patriotismo do governo da minha terra, eis que sou sacudido, alma em festa, por um discurso que “o meu presidente” proferiu em Curitiba, discurso que é uma clarinada, um toque de reunir da decência nacional.

O referido discurso foi proferido por Vargas durante as comemorações do Centenário de Emancipação Política do Paraná²⁸³. Em seu discurso, Vargas enfatizou a necessidade de desenvolvimento do potencial elétrico do Brasil para suprir o crescimento urbano e industrial. Para tal, a exemplo do que ocorrerá com a Petrobras, Vargas destacou a necessidade do investimento estatal no setor elétrico propondo a criação da Eletrobras. No entanto, o presidente afirmava estar sofrendo sabotagem por empresas privadas que, segundo seu discurso, procuravam transformar cruzeiros em dólares que migrariam na forma de dividendos para o Brasil. Assim, Vargas faz analogia à emancipação política do Paraná com a necessidade atual de uma emancipação política brasileira para o desenvolvimento de setores estratégicos para a economia nacional.

Após afirmar que Vargas havia comprado a briga do povo brasileiro, Barreto afirma que: “Estamos – o Cinema Brasileiro – à beira do abismo. Um empurrãozinho dos interesses subalternos, uma brisa da displicência, um sopro antipatriótico e precipitamo-nos, anulando cinquenta anos de esforços”. Além de frisar as dificuldades de então, Barreto afirma que: “O Cinema Brasileiro somos Severiano Ribeiro na Atlântida, Anthony Assunção na Multifilmes, Alberto Cavalcanti na Kino Filmes, Franco Zampari e eu na Vera Cruz e dezenas de produtores menores”. A importância das companhias para o cinema brasileiro é reforçado quando Barreto afirma que:

Caindo a Vera Cruz todos cairemos com ela. Nós e o Brasil perdemos. A massa de espectadores, porem, os duzentos e cinquenta milhões de indivíduos que anualmente frequentam cinema, estes continuarão a ir ao cinema, para não ver cinema brasileiro – e cada ano serão mais e mais milhões.

Por fim, Barreto afirma que, caso Vargas concedesse esse presente ao Cinema Brasileiro, este recompensaria tal iniciativa com a produção de seu tão

²⁸³ O discurso de Vargas. **Folha da Manhã**. Assuntos Gerais. São Paulo. Segunda feira, 21 de Dezembro de 1953. p. 3.

falado “O Sertanejo”, assim como fornece indícios de quais caminhos pretendia seguir filmando temas brasileiros. O cineasta afirma que:

transformarei esse seu presente num novo presente do Brasil ao mundo: “O Sertanejo”. E depois, em seguida, darei ao mundo a visão de um vago, de um nobre, de “um certo Capitão Rodrigo” - que encarna, com o sertanejo euclideano, a bravura da nossa gente e confirma os fastos históricos em que vaqueiro nordestino e peão campeiro saíram à arena para defender o que é nosso.

O apelo feito por Lima Barreto é reforçado através dos méritos que seu filme de sucesso já havia alcançado, afirmando que:

Eu sou o Lima Barreto, o d’“O Cangaceiro”, o homem cujo nome já hoje se pronuncia elogiosamente nos quatro cantos do mundo. [...] dirijo-lhe um último apelo que é uma advertência. Uma assinatura de Getúlio Vargas num papel e tudo está salvo. Demore um pouco mais, despreze e ignore a minha mão esmoler estendida e tudo estará perdido!

Por fim o cineasta reforça seu teor nacionalista, sempre presente em suas falas, assim como nos discursos de Vargas. Assim, o cineasta destacou a importância do cinema na economia nacional em alinhamento com suas intenções de levar ao mundo as visões de “bravura da nossa gente”, ao que ele esperava conquistar sucesso semelhante ao seu “O Cangaceiro”.

3 “O SERTANEJO”: A ÚLTIMA FICHA DA VERA CRUZ

UM EXCERTO DO ARGUMENTO DE “O SERTANEJO”

O diretor cinematográfico Lima Barreto está preparando a filmagem de “O Sertanejo”, para a Vera Cruz. É de sua autoria o argumento. Desse argumento publicamos, a seguir, um excerto, relativo à sequência “O Sacrifício do Inocente”, que nos foi cedido pelo autor.

... Passos lentos, ares adoidados, o Conselheiro regressa para junto dos seus discípulos, que permanecem sentados. Soberbo de imensa loucura, grave, hirsuto, encaminha-se para o centro da floresta de cabeças. Todos os que lhe estão no caminho beijam-lhe as mãos de dedos longos de unhas negras ou a barra da esmagalhada túnica. O misere cresce lamuriendo, cada vez mais lugubre, cada vez mais triste...

O braço descarnado ergue-se numa ordem. Faz-se um grande silêncio. Então o Conselheiro indica, lá longe, encravada na rocha escarpada, a igreja em ruínas. E exprobra:

— “A Igreja, a Casa de Deus, edificada para a exaltação d’Ele e mortificação das almas pecadoras, foi abandonada, e o tempo a está consumindo! Isto é pecado contra Deus! Há pecado no coração da gente desta terra! Deus será vingado com o sangue do Inocente!”

Os olhos irados e flamejantes voltam-se para o pequenino cemitério:

— “O Campo Santo é a casa dos mortos! A Casa dos Mortos foi abandonada, e o tempo a está consumindo! Isto é pecado contra os mortos! Os mortos serão vingados com o sangue do Inocente!”

Eis que dois Fanáticos, transportando cada qual um ancorote de aguardente, vêm segredar-lhe:

— “Pai Nosso. No porão desta fazenda existe muita desta água maldita...”

O Conselheiro põe a mão sobre um dos ancorotes. Ergue a cabeça leonina de faces ossudas. O olhar dardeja odio sobre a casa-grande. Da boca desdentada vem a palavra condenadora:

— “Aquela casa guarda desta aguardente proibida que envenena o corpo e o coração e a alma dos homens! Isto é pecado contra o Homem! Há pecado no coração da gente desta terra! O Homem será vingado com o sangue do Inocente!”

Antonio Conselheiro dirige-se uma vez mais para a frente da casa-grande. Vaqueros, cangaceiros, gente da fazenda — todos o aguardam estarecidos. A poucos metros dos degraus de pedra do alpendre, ele se volta, para proferir, profético, atrojando os ombros:

— “Hão de rebanhos mil correr da praia para o sertão, e então o sertão virará praia e a praia virará sertão; haverá muito pasto e pouco rasto e um só pastor e um só rebanho; haverá muitos chapéus e poucas cabeças, ficarão as águas em sangue e o planeta há de sparcar no nascente com o ralo do sol; a terra se confrontará na terra e a terra no céu, há de chover uma grande chuva de estrelas e aí será o

fim do mundo porque se apagarão as luzes, porque Deus disse no Evangelho: Eu tenho um rebanho que anda fora deste aprisco e é preciso que se reúnam porque há um só pastor e um só rebanho...”

O corpo enxuto, esguio e macilento, de braços abertos, toma forma de cruz. Asceta insensível às dolorosas contingências humanas, ele fixa os olhos, que o sangue avermelha, no esplendoroso sol nordestino:

— “Verta o sangue do Inocente, para com o sangue do Inocente lavar a alma pecadora das gentes!”

A voz una, compacta, monsttuosa, da multidão fanática, repete e repete:

— “Verta o sangue do Inocente... Verta o sangue do Inocente... Verta o sangue do Inocente...”

Maravilhoso, fantástico, formidável — como se a sua voz fosse o próprio Designio, Antonio Conselheiro apostrofa:

— “O Inocente será sacrificado na pedra que tem a cruz feita de tabatinga, que é o sangue da terra que se confundirá com o sangue do Inocente!”

Sincronas, como se estranhas ruínas as movessem, mil bocas articulam:

— “SANGUE DO INOCENTE!... SANGUE DO INOCENTE!...”

Insinuando-nos por entre a multidão andrajosa, vamos à procura do Inocente que vai ser sacrificado. Eis que uma sertaneja envelhecida, mu-

mia repelente e assombadora, coberta de trapos, com um vago sorriso de esperança nos olhos fundos de tragédia, ergue a custo nos braços esqueléticos o filhinho miserável. Um penitente toma a criança, que espertela e chora. Entrega-a a outro penitente. Este a outro. O outro a outro. E o minúsculo ser indefeso, tímida orelha a balir vagidos, vai pelos ares de mão em mão. No fundo nuvens garbadas e brincalhões deslizam no céu azul...

Dois mil braços ansiosos se voltam para o céu, agitados, tremendo no antegozo do contacto com o corpo da criança. Bocas desdentadas se contorcem na delícia espetacular de fé absurda e entoam, histericas, rezas que ferem e doem como farpas de macabira.

Travelingue angustiante. Bebelica bajburdia de sons e de esgares. Gente cantando, rezando, chorando, gritando, lamuriando — todos fazendo o empenho de tocar ao menos com a ponta dos dedos o objeto do medonho sacrifício.

Finalmente, junto da pedra que tem a cruz feita de tabatinga, um Discípulo recebe a criança, segurando-a pelos pés. Volta-a no ar. E a cabecinha de ossos tenros se esmagalha de encontro à rocha dura. O sangue quente espadana, respingando os confins do mundo. O arremesso coincide com o grito pavoroso da mãe sertaneja, que ri e chora numa alegria que atinge as reatas da idiotia...



Desenho de Carybé

FIGURA 29 – Trecho do argumento com ilustração de Carybé²⁸⁴

²⁸⁴ Um excerto do argumento de “O Sertanejo”. **Folha da Manhã**. São Paulo. 22 de novembro de 1957. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 967/26.

Os preparativos para a filmagem de “O Sertanejo” que, segundo Lima Barreto, superaria o sucesso alcançado mundo à fora pelo “O Cangaceiro” começaram logo após as premiações recebidas, aproveitando o reconhecimento do cineasta no meio cinematográfico e dentro da própria Vera Cruz. Em julho de 1953 o *Noticiário Vera Cruz*²⁸⁵ divulgou que: “seguiu dia 17 de julho para a Bahia o diretor Lima Barreto, afim de fazer levantamento para seu novo filme ‘O sertanejo’. Viaja numa camionete, acompanhado de um fotógrafo e de todo o material necessário para o trabalho que vai realizar”. Assim, em meados de 1953, Lima Barreto rodou cerca de oito mil quilômetros pelo Nordeste com um carro da Companhia Vera Cruz, acompanhado de um fotógrafo e de sua esposa Araçari de Oliveira, regressando em setembro com “uma coleção inteira de objetos, músicas e material fotográfico do nordeste, com vistas a documentação de ‘O Sertanejo’, baseado em uma história de sua autoria, com diálogos de Luiz da Câmara Cascudo”²⁸⁶. O cineasta afirmou que viajou para se

capacitar de tudo que o Nordeste pode oferecer de material humano para a realização de meu próximo filme, ‘O Sertanejo’. Material humano quer dizer: tudo que o homem nordestino fez, faz, pensou, pensa, foi e será, através da música, das canções, das superstições, usos e costumes, misérias e grandezas, arquiteturas, gados, cabras, bodes, etc.²⁸⁷.

O trajeto percorreu “de São Paulo ao Rio, do Rio à Bahia (pela estrada Rio-Bahia, passando pelo Estado do Rio de Janeiro e por Minas Gerais), da Bahia a Sergipe, de Sergipe a Alagoas, e a Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. E a volta pelo mesmo roteiro”²⁸⁸. A imagem que acompanha a reportagem (FIGURA 30) mostra uma foto do cineasta derramando um copo de água em seu rosto, indicando a exaustão após percorrer longo percurso, em alusão ao clima quente do Nordeste.

²⁸⁵ Novidades Vera Cruz. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Julho de 1953. Boletim nº 106. Fl. 2.

²⁸⁶ Lima Barreto voltou. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Setembro de 1953. Boletim nº 127. Fl. 2.

²⁸⁷ Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11.

²⁸⁸ Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11.

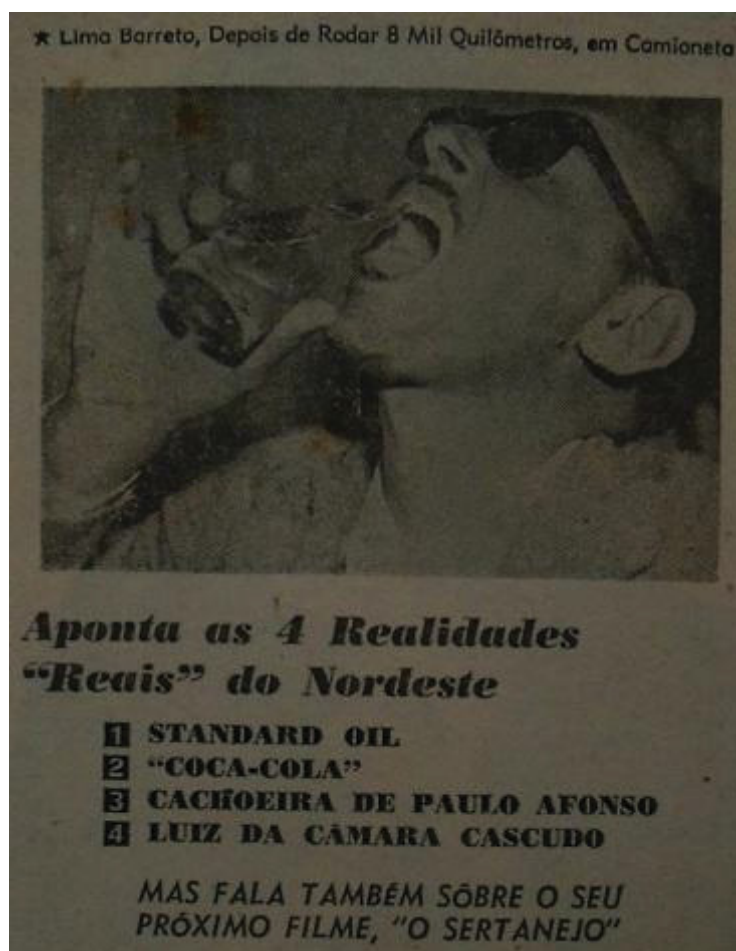


FIGURA 30 – Lima Barreto, Jornal Flan²⁸⁹

Lima Barreto destaca os quatro pontos que, segundo ele, repercutiam pelo nordeste. A empresa petrolífera norte americana Standard Oil, a Coca-Cola, a cachoeira de Paulo Afonso e o historiador e antropólogo Câmara Cascudo. Os três primeiros itens citados pelo cineasta remetem ao desenvolvimento regional do Nordeste. O entrevistador pergunta a Barreto como ele havia encontrado o nordeste que, após “um gole de whiskey”, respondeu:

Petróleo é o que não falta no Brasil, apesar dos derrotistas. No Nordeste não se faz a barba se não com água mineral ou gasolina americana. Não se bebe outra coisa senão “Coca-Cola”. Não se sabe admirar outra coisa senão a Companhia Hidro Elétrica de Paulo Afonso e esse abundantíssimo e muito ilustre amigo Comendador Luiz da Câmara Cascudo. O Nordeste, portanto, tem de tudo. Nada lhe falta. Até a seca, motivo para as tiradas

²⁸⁹ Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11.

demagógicas dos políticos de asfalto, é benéfica ao Nordeste – mata aos fracos e manda os fortes para o Rio e São Paulo.²⁹⁰

Em referência ao petróleo, no início dos anos 1950 ocorreu a campanha conhecida como O Petróleo é Nosso. De um lado, os nacionalistas defendiam o monopólio estatal da exploração de petróleo em território nacional, por outro lado, os entreguistas – como eram chamados – defendiam a livre concorrência para a exploração do petróleo pelo capital estrangeiro. A campanha culminou em outubro de 1953, com a criação da Petrobras e a instituição do monopólio estatal na exploração do petróleo. Por fim, a referência à seca, um problema no Sertão nordestino que o cineasta trata com desdém aos autóctones da região. De forma preconceituosa, é revertida a fala euclidiana que afirma que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte” para afirmar que os fortes são os que abandonam a região em direção ao Rio ou à São Paulo, ainda que destaque aspectos da modernidade presentes na região.

Sobre os tratamentos iniciais da produção do filme “O Sertanejo”, em suas palavras, Lima Barreto afirma ter colhido material durante a expedição para iniciar a “decoupage” do primeiro tratamento do filme. Sem maiores detalhes sobre esse primeiro tratamento, Barreto comenta sobre o elenco e alguns indícios da abordagem do folclore que pretendia realizar com Câmara Cascudo, afirmando que:

Minha mulher, Araçari, fará Maria Paula, a sertaneja filha de cangaceiro, que, aos vinte anos, não resiste ao apelo da gleba e regressa pro cangaço, em busca do seu amor e da sua serenidade. Adoniran Barbosa personificará o legendário Antônio Conselheiro, “nosso pai” de “Os Sertões”. O que é importante também é que o filme contará com a assistência técnica para os assuntos referentes ao folclore do etnógrafo e folclorista potiguar Luiz da Câmara Cascudo, uma autoridade internacional no assunto. Cascudo adaptará, inclusive os diálogos do filme, ao linguajar nordestino.²⁹¹

Câmara Cascudo já havia publicado algumas obras de destaque sobre o folclore brasileiro nos anos 1940, tais como: *Antologia do Folclore Brasileiro* (1944)²⁹²; *Lendas Brasileiras: 21 Histórias criadas pela imaginação de nosso povo*

²⁹⁰ Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11.

²⁹¹ Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11.

²⁹² CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

(1945)²⁹³; *Contos Tradicionais do Brasil: confronto e notas* (1946)²⁹⁴; e *Geografia dos mitos brasileiros* (1947)²⁹⁵. Desta forma, o cineasta se apoiaria em um especialista para embasar o caráter documentário cobrado pela crítica conforme apresentamos no capítulo anterior.

Na segunda metade do ano de 1953 a crise do sistema de produção industrial foi evidenciada no cinema brasileiro e, junto com ela, as produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz sofreram consideráveis reajustes que se desdobraram na paralisação de suas atividades até o ano seguinte. Conforme Franco Zampari²⁹⁶, diretor da Vera Cruz, os custos médios de uma produção da Companhia estariam na casa de quatro milhões e meio de cruzeiros, afirmando também a impossibilidade de rodar um filme com orçamento menor que três milhões nos estúdios da Vera Cruz. E, conforme apresentamos anteriormente, os Congressos de Cinema discutiram formas de viabilizar a produção e contornar o baixo retorno financeiro obtido pelas películas nacionais, ora propondo a criação de cooperativas que disponibilizassem estúdios e maquinários aos associados, ora pressionando a necessidade de implantação de políticas públicas, tal como era esperado com a criação do INC.

Para fins comparativos, o filme “O Cangaceiro” custou cerca de oito milhões de cruzeiros e sua produção se arrastou por longos nove meses em um período anterior ao da crise na Companhia. Para “O Sertanejo”, as projeções variaram entre nove a quinze milhões, plano que o cineasta afirmava que levaria ao fim com ou sem a contraparte financeira da Vera Cruz, situação que procuraria por conta elencar os recursos suficientes para o financiamento da produção e que locaria os estúdios e equipamentos da Companhia.

Os planejamentos para “O Sertanejo” continuaram sendo veiculados pela imprensa nos anos seguintes. Em entrevistas cedidas em abril de 1954²⁹⁷, Lima

²⁹³ CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas Brasileiras**: 21 Histórias criadas pela imaginação de nosso povo. Rio de Janeiro: Leo Jerônimo Schidrowitz, 1945.

²⁹⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**: confronto e notas. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1946.

²⁹⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

²⁹⁶ ZAMPARI, Franco. In.: Como? Não sei ainda... Mas não deixarei que se fechem as portas da Vera Cruz. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953. p. 3.

²⁹⁷ De 10 a 12 Milhões “O sertanejo”. **Diário da Noite**. São Paulo. 17 de abril de 1954. Disponível no Acervo da Cinemateca brasileira. Acesso: P. 967/47; Lima Barreto quer 10 ou 12 milhões para “O

Barreto comentava os planos grandiosos para “O Sertanejo” que incluíam cerca de três mil figurantes, um estouro de boiada com ao menos mil bois e a filmagem de um *travelling* de um quilômetro. Após afirmar que poderia provar que “O Cangaceiro” havia dado retorno de dez milhões no mercado interno após onze meses de exibição, o cineasta comenta outro projeto futuro no qual orçava uma quantia ainda maior, afirmando que: “no meu filme ‘Plácido de Castro’, biografia do libertador do Acre, inverterei nada menos que trinta milhões de cruzeiros”.

A entrevista do cineasta é seguida pela explicação da situação enfrentada pela Vera Cruz. A Companhia dava continuidade a produção de seu último filme, “Floradas na Serra” (1954, Luciano Salce), após uma pausa de nove meses, arrastados por incertezas sobre o futuro da empresa, e com a demissão entorno de 50% de seu efetivo, a Companhia seguiria funcionando com todos seus departamentos operando com um mínimo de pessoal contratado. Com os acertos financeiros estabelecidos com o Estado, a Companhia cedia seus estúdios para a abertura de contratos de locação para produtores independentes.

Além do elenco escolhido, do material recolhido em campo quando em visita às locações, foi noticiado a realização de exames médicos em pessoas que atuariam como figurantes do filme (FIGURA 31). Em uma tentativa de noticiar o estado avançado que o filme estava, a fotografia presente na reportagem mostra Lima Barreto acompanhando pessoalmente os “rigorosos exames médicos” pelos quais passavam os nordestinos contratados para atuar em “O Sertanejo”.

FIGURA 31 – Exame médico de figurantes²⁹⁸

Em julho do mesmo ano o *Correio Paulistano* noticiava que “só o crédito salvará o cinema nacional”²⁹⁹. A reportagem falou da carta escrita pelos críticos Flavio Tambelini (*Diários Associados*) e Fernando de Barros (*Última Hora*) destinada à Jânio Quadros, então governador de São Paulo. A carta sugeria um financiamento anual de ao menos dez produções estipulando um valor mínimo de um milhão e meio de cruzeiros para cada filme. Perguntado sobre tal sugestão, Barreto foi contrário, afirmando que: “trata-se de dar dinheiro a quem o merece, e não a quem simplesmente o deseja. E é preciso discernir entre qualidade e quantidade de filmes nacionais”. A resposta do cineasta evidencia os posicionamentos ambíguos assumidos pelo mesmo em diferentes contextos. Se, por um lado, em outro momento escreveu uma carta aberta à Vargas afirmando que o crédito salvaria o cinema nacional, aqui o diretor se mostra reticente quanto ao destino dos fundos. Pesa em sua resposta o valor mínimo estipulado e que era condizente com as produções independentes do período, mas para seu “Sertanejo” seria o equivalente

²⁹⁸ “O Sertanejo” rodará em plena Caatinga. **A Noite**. São Paulo, 7 de julho de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/187-188

²⁹⁹ Lima Barreto: “menos burrice e mais patriotismo”: “Só o crédito salvará o cinema nacional”. **Correio Paulistano**. São Paulo, 16 de julho de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/192

a algo entre um a três décimos do valor, o que para Lima Barreto significaria a qualidade em detrimento da quantidade.

Apesar do estado avançado da produção para o início das filmagens de “O Sertanejo”, sobretudo em 1955 quando chegou a ser cogitada uma retomada dos estúdios de São Bernardo, a verba prometida à Vera Cruz para a realização do filme não foi liberada e, nos anos seguintes, o filme foi passando de um projeto para o mito da obra-prima perdida dos anos 1950. Assim, no presente capítulo abordamos: as tentativas do cineasta angariar recursos por conta própria através da Lima Barreto Produções Cinematográficas; a leitura pública do roteiro de “O Sertanejo” realizada no TBC em 1955; as autocríticas do cineasta em entrevistas; e, por fim, o desfecho daquela que, para Paulo Emílio, seria a maior obra do cinema brasileiro dos anos 1950 que sequer chegou a existir.

3.1 LIMA BARRETO PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

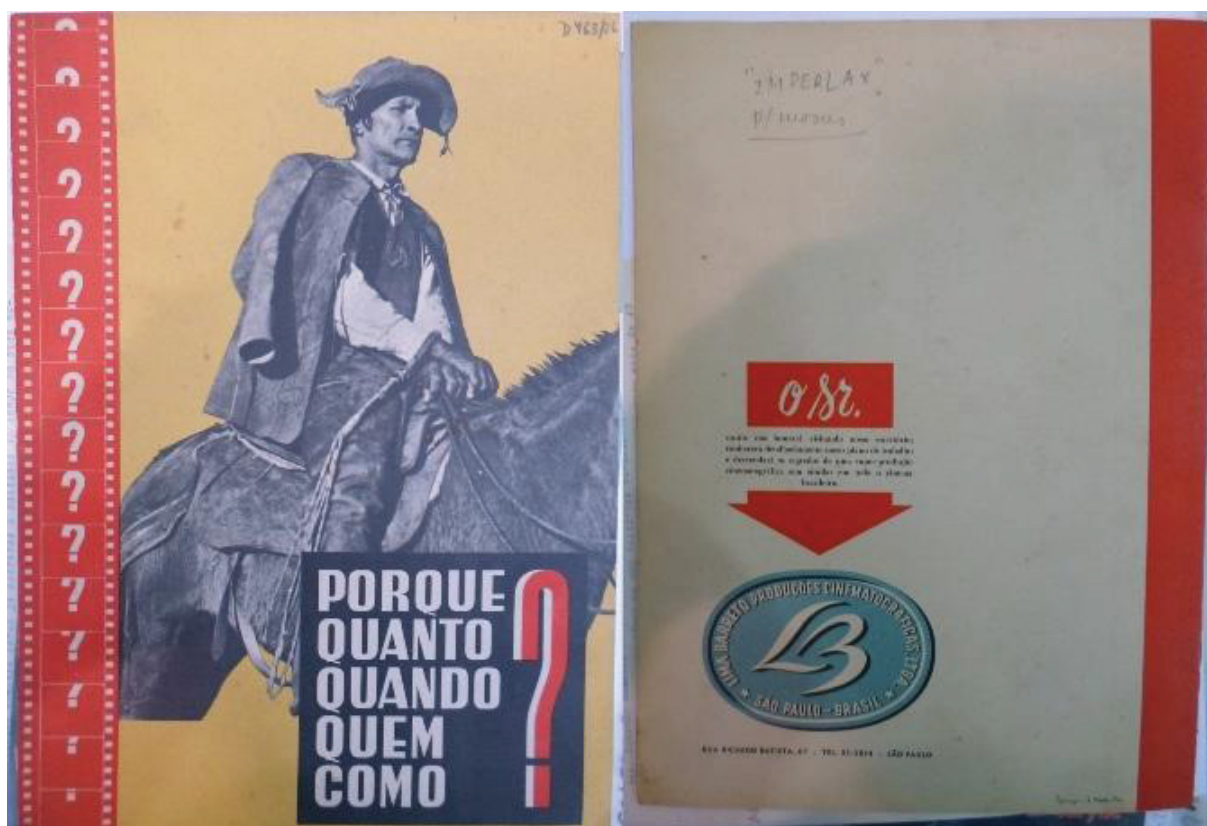


FIGURA 32 – Capa do encarte e selo da Lima Barreto Produções

O conjunto apresentado até aqui torna evidente o descompasso entre as pretensões de Lima Barreto e a situação vivenciada pela Companhia Vera Cruz. A dificuldade da empresa para operar até mesmo com um quadro reduzido para finalizar suas produções que estavam paradas desde 1954, só poderia concretizar a produção de “O Sertanejo” através de financiamento externo. É nesse sentido que foi elaborado o encarte intitulado “Porque? Quanto? Quando? Quem? Como?”³⁰⁰ que procurou convencer possíveis financiadores para o filme. No entanto, não há menções à Vera Cruz, e o encarte é assinado pelo próprio cineasta com o selo “Lima Barreto Produções Cinematográficas Ltda.”, indicando uma visita ao escritório da produtora em São Paulo aos interessados que quisessem obter maiores detalhes (FIGURA 32).

O encarte propunha a participação do financiador na produção de um filme que projetaria “o nome do Brasil nas telas do mundo, repetindo o êxito retumbante, estrondoso, sensacional d’“O Cangaceiro”, a marca que identifica o verdadeiro cinema brasileiro” (FIGURA 33).

Ao longo de suas doze páginas, o encarte procurou convencer os financiadores através do sucesso alcançado pelo cineasta, destacando que o mesmo foi “detentor de vários prêmios e láureas internacionais, inclusive o consagrador ‘prêmio para filme de aventura, com menção especial para a música’ – no festival de Cannes de 1953”, incluindo a imagem do certificado de premiação de “O Cangaceiro” em Cannes (FIGURA 33).

³⁰⁰ O encarte não possui data, mas pelas notícias apresentadas no mesmo a respeito do sucesso de “O cangaceiro” pelo mundo, é possível aferir que tenha sido produzido entre o final de 1955 até meados de 1956. Cf.: **Porque? Quanto? Quando? Quem? Como?**. Lima Barreto Produções Cinematográficas Ltda. São Paulo. Encarte sem data. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: D. 463/26



PROPOMOS-LHE PARTICIPAR
DA PRODUÇÃO DE UM FILME
SUPERLATIVO — UMA PELÍCULA
CINEMATOGRAFICA QUE PRO-
JETARÁ O NOME DO BRASIL
NAS TILAS DO MUNDO. REPE-
TINDO O ÊXITO RETUMBANTE,
ESTRONDOSO, SENSACIONAL

d' **“O CANGACEIRO”**
A MARCA QUE IDENTIFICA O VERDADEIRO
CINEMA BRASILEIRO



O FILME É

“O SERTANEJO”

INSPIRADO EM «OS SERTÕES», DE EUCLIDES DA CUNHA,
SERÁ TODO ELE FILMADO EM CALDAS DE
CIPÓ, NO INTERIOR DA BAHIA, EM
PLENO SERTÃO DE CANUDOS, PELA
MESMA EQUIPE TÉCNICA QUE
REALIZOU «O CANGACEIRO»!

2.000 FIGURANTES! 1.000 BOIS!
CENTENAS DE CAVALOS, CABRAS,
JUMENTOS!
USOS E COSTUMES DO NORDESTE!
DANÇAS E CAN-
ÇÕES TÍPICAS DO
INTERIOR BAIANO
— EM

1890!







Lima Barreto

O MESMO IDEALIZADOR E REALIZADOR
D'«O CANGACEIRO» REPETIRÁ A
FAÇANHA, EM MAIS LARGAS
PROPOÇÕES, COM

“O SERTANEJO”

LIMA BARRETO É DETENTOR DE VÁRIOS
PRÊMIOS E LAUREAS INTERNACIONAIS,
INCLUSIVE O CONSAGRADOR
«PRÊMIO PARA FILME DE AVENTURA, COM
MENÇÃO ESPECIAL PARA A MÚSICA» — NO
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CANNES
DE 1953.

PRIX
MORA BARRETO
FESTIVAL
INTERNACIONAL
DU FILM
CANNES 1953



SEGUNDO
EXPRESSÃO DA CRÍTICA FRANCÊSA
«PARIS E A EUROPA AGUARDAM
«O SERTANEJO» DE LIMA BARRETO
COM REFLECTORES À PORTA!»



FIGURA 33 – Encarte de financiamento de “O Sertanejo” (A)

O sucesso alcançado pelo “O Cangaceiro” no exterior é exposto através de uma série de notas de jornais colhidas ao redor do mundo e com a afirmação de que haveria, “na certa, um lucro de 60% sobre o capital empatado em apenas 15 meses” (FIGURA 35), comparado ao que ocorrera com “O Cangaceiro”. Tal sucesso era inegável, dois anos após seu lançamento, o filme ainda alcançava plateias ao redor do mundo. Mozart Monteiro³⁰¹, correspondente do jornal *O Globo* na Europa, afirmava que: “no mesmo local onde escrevo esta crônica, tenho ouvido assobiar na rua, em dias diferentes e, de certo, por diversas pessoas, a ‘Mulher Rendeira’, do filme ‘O Cangaceiro’, muito conhecido em Lisboa”. No mês seguinte o mesmo cronista destaca o sucesso do filme em Madri, relatando que:

com surpresa minha, os mais importantes diários madrilenhos estão fazendo, neste momento, excepcional publicidade, quer em crônicas, quer em anúncios, sobre nova exibição do filme “O Cangaceiro”, recentemente apresentado num dos grandes cinemas da Gran Vía, que é a “Cinelândia” de Madri.³⁰²

Monteiro destaca novamente a música do filme, que recebera menção honrosa em Cannes, e relata a maneira pela qual a mesma impactara os espectadores estrangeiros pelas palavras da imprensa, onde:

cada jornal publica um anúncio diferente. Um diz, recomendando o filme: “Homens rebeldes que matavam e morriam cantando uma canção maravilhosa”. Outro, lança esta legenda: “Com uma inesquecível canção nos lábios e um fuzil nas mãos, os cangaceiros impunham sua lei.”³⁰³

Em setembro de 1955, Arides Visconti³⁰⁴, correspondente do jornal *O Globo* em Nova Iorque, noticiou a estreia de “O Cangaceiro” na cidade e a crítica positiva entre os maiores jornais da cidade – *New York Times*, *World Telegram*, *New York*

³⁰¹ MONTEIRO, Mozart. Nas ruas de Lisboa, “Mulher Rendeira” é uma evocação constante do Brasil. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/160

³⁰² MONTEIRO, Mozart. Exibido “O Cangaceiro” em 4 cinemas de Madri: a ferocidade dos bandidos e a beleza de sua canção constituem os principais temas da publicidade do filme. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de março de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/162

³⁰³ MONTEIRO, Mozart. Exibido “O Cangaceiro” em 4 cinemas de Madri: a ferocidade dos bandidos e a beleza de sua canção constituem os principais temas da publicidade do filme. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de março de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/162

³⁰⁴ VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

Post, *Daily Mirror*, *Herald Tribune* e *Journal-American*. Segundo Visconti, o cronista do *New York Times*, Bosley Crowter³⁰⁵, afirmou que:

O Cangaceiro é uma produção que ecoa em uma nuvem de poeira, fumo de armas e ambiente de selvageria. O diretor Lima Barreto é um poeta com a câmara, mestre de uma virtuosidade quase esquecida nos nossos dias. Algumas das cenas de maior pitoresco e agrado são resultantes da própria brutalidade apresentada. Milton Ribeiro representa com perfeição uma máscara de feiúra e olhar diabólico, que faz o espectador prender as unhas na poltrona.

Alton Cook³⁰⁶, do *World Telegram*, afirmou que “o filme deixa uma impressão final de uma arte inusitada e primitiva”. Pelo *New York Post*, Archer Winsten³⁰⁷ destacou que: “vale a atenção de quem deseja ver uma experiência nova em matéria de cinema”. E William Kisser³⁰⁸, do *Herald Tribune*, destacou que se tratava de: “uma história de aventuras sombria e cheia de matéria-prima, emoções básicas, ações brutais e muitas cenas tenazes. Tudo bem orientado pelo trabalho de uma câmara imaginativa. Muito ‘suspense’! Atuação boa de seu elenco”. Visconti ainda destaca o quanto a opinião positiva da imprensa na maior cidade do mundo era favorável pela popularização do filme nas plateias norte-americanas, onde o filme ficaria, “pelo menos, uns dezoito meses em cartaz em Nova York”.

No mesmo mês que “O Cangaceiro” foi lançado em Nova Iorque, o *Correio Paulistano*³⁰⁹ divulgou uma nota sobre o grande êxito que o lançamento do filme alcançara no Japão, afirmando ainda que: “para comemorar esse feito, o primeiro alcançado por um filme nacional, a *Columbia Pictures* resolveu reapresentar em São Paulo ‘O Cangaceiro’”.

³⁰⁵ CROWTER, Bosley. *Apud.*: VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

³⁰⁶ COOK, Alton. *Apud.*: VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

³⁰⁷ WINSTEN, Archer. *Apud.*: VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

³⁰⁸ KISSER, William. *Apud.*: VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

³⁰⁹ Reapresentação comemorativa de “O Cangaceiro”. **Correio Paulistano**. São Paulo, 14 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/199

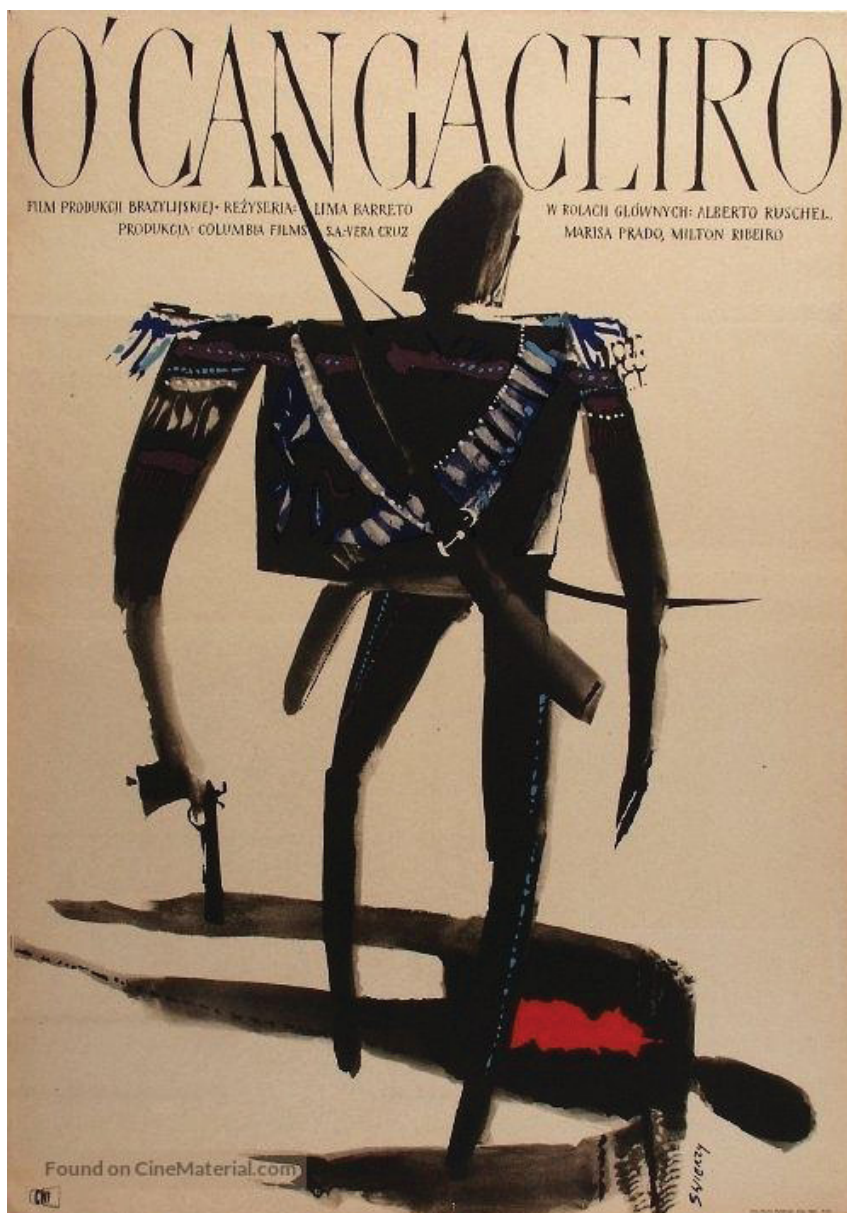


FIGURA 34 – Cartaz polonês do filme "O Cangaceiro", assinado por Swierzy

Conforme indicam os noticiários, o sucesso de “O Cangaceiro” e de seu diretor – por vezes lembrado mais que a própria Vera Cruz –, estavam se concretizando pelo mundo em 1955. A música do filme, o exotismo do tema, caracterizado por alguns como pitoresco em um ambiente de selvageria, chamam a atenção dos críticos estrangeiros. É apostando em tais elementos que o encarte sobre os planos de “O Sertanejo” assegura as garantias do retorno no investimento, que se deveriam ao “valor da história! O exotismo do tema! O cuidado da preparação! A perfeição técnica! – e, sobretudo a competência e a honestidade

profissional de Lima Barreto, o homem que projetou o cinema brasileiro nos 4 cantos do mundo!” (FIGURA 35 – Encarte de financiamento de “O Sertanejo” (B)).

Ainda nesse sentido, o encarte apontava que o filme custaria quinze milhões de cruzeiros, destacando que, com um orçamento de oito milhões, “O Cangaceiro” havia rendido trinta milhões de cruzeiros apenas ao produtor, excluindo dessa soma as quantias destinadas aos distribuidores e exibidores. Em um comparativo com os custos de produções internacionais, afirmava que:

Um filme da importância e da envergadura d’“O Sertanejo” – segundo dados fornecidos pela UNESCO, custaria 150 milhões de cruzeiros nos Estados Unidos, 50 milhões de cruzeiros na Inglaterra, 40 milhões de cruzeiros na França, 30 milhões de cruzeiros na Itália etc.

Na exposição do encarte ficam evidentes muitas das características presentes no projeto da Companhia Vera Cruz com sua ambição de alcançar o público internacional. Uma vez que, “custando dez vezes menos” que uma produção norte-americana, o filme se aproveitaria do “mesmo mercado mundial”. Por fim, “O Cangaceiro” é apresentado como o “irmão menor”, enquanto que “O Sertanejo” apresentaria características superiores e se aproveitaria do caminho semeado por ele.

No primeiro semestre de 1955 foi noticiado que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz jogaria:

sua última cartada, produzindo, finalmente, “O Sertanejo”, de Lima Barreto. Dentro de dois meses espera receber 18 milhões de cruzeiros do Banco do Brasil. Metade desta importância será investida na produção da fita do diretor de “O Cangaceiro”. A outra metade já está comprometida, será absorvida por pagamentos inadiáveis que terão que ser feitos pelos estúdios de São Bernardo.³¹⁰

A exigência do cineasta para dirigir o filme seria o recebimento da quantia de um milhão de cruzeiros, além da participação nos lucros. A contraproposta de Zampari foi o pagamento de oitocentos e vinte mil, além de uma carta extra contratual fixando um valor baseado nos lucros da película, quantia bastante expressiva e que nunca havia sido paga a um cineasta no Brasil.

Além do montante esperado pelo Banco do Brasil, a Columbia Pictures, que se responsabilizaria pela distribuição de “O Sertanejo” no mercado brasileiro e estrangeiro, entraria “com alguns milhões de cruzeiros para atender a despesas imediatas nos estúdios”³¹¹. Lima Barreto mostrou-se “comovido com a confiança nele depositada pela produtora cuja sobrevivência depende muito do ‘Sertanejo’”, afirmando que no ano seguinte ganharia o Grande Prêmio de Cannes, salvando “da ruína a deficitária empresa de São Bernardo do Campo”.

Com carta branca da Companhia, Lima Barreto escolheu o elenco e a equipe técnica que trabalharia na película, recomendando,

como essencial e imprescindível, a contratação de Araújo de Oliveira, Paulo Ruschel, Adoniran Barbosa, Assis Valente, Regina Lima e Margarida Cardoso, além do poeta pernambucano Ascêncio Ferreira, que participará como ator. Na parte técnica, Lima exige Chick Fowle, como iluminador e os “cameras” Jack Mills e Sidney Davis. A cenografia será de João Maria dos Santos. O maquiador, Victor Merinow. Lima entrega a edição final à Oswald Haffenrichter, mas também exige Lucio Braun e Baldaconi, como montadores, um na própria “locação”, outro no “studio”. A música será do próprio Lima Barreto que recolheu e selecionou 18 temas folclóricos. Orquestração e regência de Gabriel Migliore. O gerente de produção já foi escolhido por L. B., será Esdras Baptista. Seus assistentes serão Galileu Garcia e Jurandir Noronha.³¹²

³¹⁰ A “Vera Cruz” vai fazer “O Sertanejo”: um milhão para Lima Barreto. **Diário da Noite**. São Paulo. 11 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/170

³¹¹ Lima Barreto vai receber Cr\$ 820 mil. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro. 17 de março de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/165

³¹² A “Vera Cruz” vai fazer “O Sertanejo”: um milhão para Lima Barreto. **Diário da Noite**. São Paulo. 11 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/170



FIGURA 36 – Adoniran Barbosa e Araçari de Oliveira³¹³

O jornalista Cavalheiro Lima, responsável pela divulgação da Vera Cruz, declarou a imprensa que:

A Vera Cruz confia em Lima Barreto e está disposta a oferecer tudo o que ele exige, para que nos dê o filme que prometeu. Basta este detalhe: Lima Barreto quer seis ou sete câmeras para filmar, simultaneamente, uma cena de estouro da boiada. Pois a Vera Cruz concorda e colocará todos os estúdios, todos os seus equipamentos, aqui ou na Bahia, inteiramente à disposição de Lima Barreto. A única questão fechada é o filme não ultrapassar o orçamento, cerca de nove milhões. Queremos também deixar claro, divulgando tudo isso, que “O Sertanejo” não será feito, somente se Lima Barreto não quiser.³¹⁴

Apesar da confiança que a Companhia depositou no filme como uma última tentativa para se reerguer em 1955, os recursos financeiros não chegaram a tempo, o que indica a necessidade de Lima Barreto ter procurado recursos por conta própria através de sua própria produtora. Conforme veremos no próximo tópico, foi nesse

³¹³ DANTAS, Paulo. Confundem-se cangaceiros e beatos na paisagem nordestina: “O Sertanejo”, de Lima Barreto, Começará a ser rodado este mês, em nosso Estado. **O Tempo**. 2 de fevereiro de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/27

³¹⁴ A “Vera Cruz” vai fazer “O Sertanejo”: um milhão para Lima Barreto. **Diário da Noite**. São Paulo. 11 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/170

contexto que o cineasta fez a leitura pública do roteiro do filme que despertou interesse na imprensa.

3.2 LEITURAS PÚBLICAS DO ROTEIRO

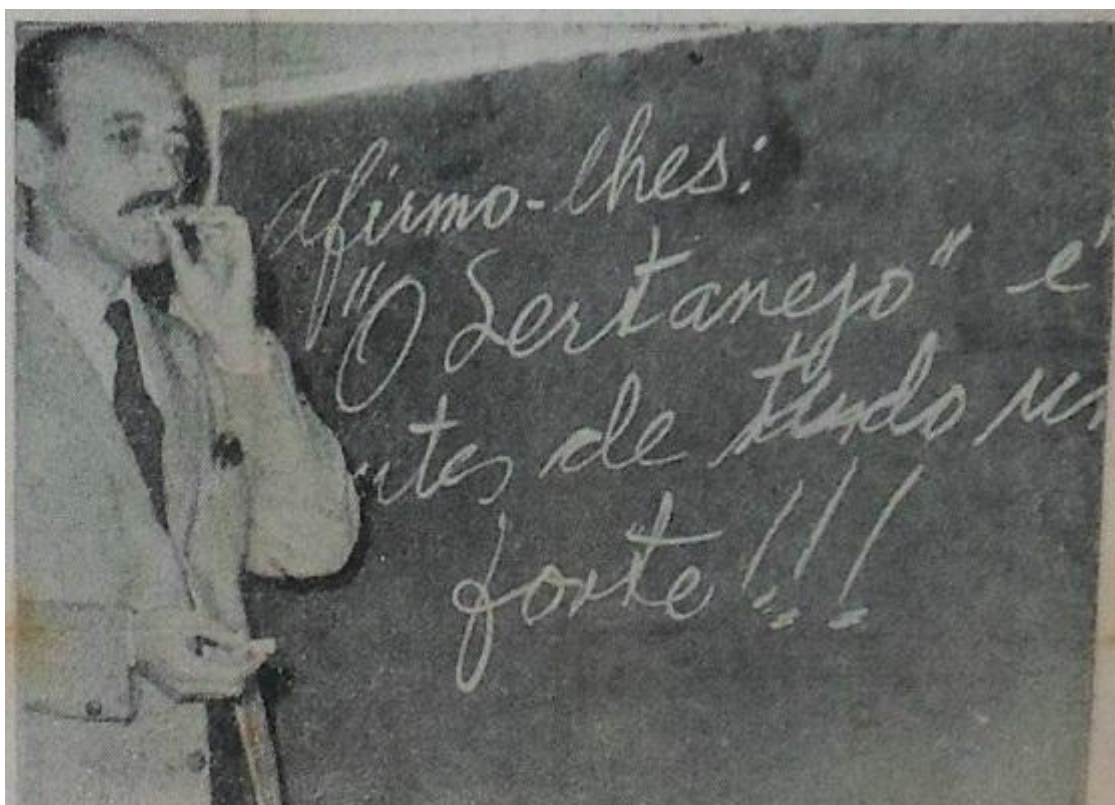


FIGURA 37 – “O Sertanejo” é antes de tudo um forte!!!³¹⁵

Enquanto buscava recursos financeiros para realizar “O Sertanejo”, Lima Barreto realizou duas leituras públicas do roteiro do longa-metragem, em 1954 no Rio de Janeiro e no ano seguinte em São Paulo. Nesse período, chegou a ser cogitada a publicação em livro do roteiro. A primeira nota no *Diário da Noite*³¹⁶, em junho de 1954, afirmava que Lima Barreto estaria encaminhando o roteiro para publicação em edição de luxo e que seria ilustrado por Carybé. No mês seguinte, foi noticiado que Adhemar de Barros ofereceu a publicação em livro à Lima Barreto como agradecimento por seu trabalho como redator no jornal *O Dia*, com sua coluna

³¹⁵ Lima Barreto Promete: “O Sertanejo” será um forte! **A Hora**. São Paulo. 23 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/176-177

³¹⁶ Edição de Luxo. **Diário da Noite**. São Paulo. 30 de junho de 1954. p. 17.

“Lima Barreto em Foco” que apresentamos no capítulo anterior. A obra seria editada pela Tipografia Siqueira com tiragem de mil exemplares a um custo de trezentos mil cruzeiros. Lima Barreto pretendia vender cada exemplar por mil cruzeiros, assim a venda dos exemplares renderia cerca de um décimo do valor estimado para a produção de “O Sertanejo”³¹⁷.

A publicação do roteiro não foi adiante e o último registro sobre o tema que encontramos foi publicado por Alex Viany³¹⁸ na revista *Leitura* em 1957. O texto publicado pelo articulista, “O autor do filme”, apresentava a seguinte nota: “êste artigo é baseado no prefácio escrito pelo autor para a publicação em livro do roteiro de ‘O Sertanejo’, o anunciado filme de Lima Barreto. O livro deverá conter ainda outros prefácios, sobre o mesmo assunto”. Assim, a leitura pública do roteiro e seus desdobramentos na imprensa que apresentaremos a seguir, contribuem para nossa pesquisa situando Lima Barreto nesse contexto.

A primeira leitura do roteiro realizada por Lima Barreto ocorreu no Rio de Janeiro, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa. Tendo início às 20 horas do dia 20 de setembro de 1954, o debate se estendeu quase até as 24 horas. O evento foi organizado por iniciativa das revistas *Manchete* e *Revista Branca*³¹⁹, além de contar com a participação do programa “Clube da Crítica”, vinculado à *Rádio Ministério da Educação*, ao qual coube a transmissão via rádio da solenidade³²⁰.

O público convidado para ocasião foi composto em sua maioria por jornalistas, críticos e artistas do meio cinematográfico. A revista *Manchete* destaca alguns nomes que “praticaram maior número de intervenções críticas (...): Van Jafa, Alex Viany, Modesto de Sousa, Nelson Pereira dos Santos, Dalmo Jennon e o crítico gaúcho Cláudio Santos Rocha”³²¹. Van Jafa³²², colunista do jornal *A Noite*, afirmou que a leitura do roteiro foi feita por Lima Barreto com vivacidade e entusiasmo, e acompanhada de algumas explicações técnicas. A respeito do enredo, o articulista registrou as seguintes impressões:

³¹⁷ Cf.: Presente de Adhemar. **Diário da Noite**. São Paulo. 13 de julho de 1954. p. 15.

³¹⁸ VIANY, Alex. O autor do filme. **Leitura**. Rio de Janeiro. Outubro de 1957. n.4. p. 52-53.

³¹⁹ Cf.: Debate sobre “O Sertanejo” na A.B.I. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1954. p. 8.; Lima Barreto na A.B.I. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1954.

³²⁰ O jornal *Última Hora* informou que parte da leitura do roteiro foi transmitida via rádio pelo programa que também transmitiu o debate. Cf.: Lima Barreto impressionou o auditório. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1954.

³²¹ “O Sertanejo” na A.B.I. **Manchete**. Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1954.

³²² Jafa, Van. Lima Barreto e “O Sertanejo”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1954. p. 13.

Voltado para o problema homem da terra, problema profundo e essencialmente nosso, o Sr. Lima Barreto criou uma trama fictícia que se liga a fatos verídicos da história-pátria, ganhando profundidade na apresentação da figura de Antônio Conselheiro, para na sua panorâmica fixar com os elementos o retrato do sertanejo.

A *Cena Muda*³²³ destacou ainda o sucesso do evento que rendeu numerosos pedidos aos organizadores para que continuassem realizando reuniões similares. O ineditismo do evento, com o ato de ler o roteiro de “O Sertanejo” seguido de debates, também foi elogiado por Van Jafa em sua coluna, afirmando tratar-se de “uma iniciativa louvável, profundamente simpática e digna de imitação, pois, sem dúvida, merecedora da acolhida e do sucesso que a marcou”³²⁴. O ineditismo do evento, assim como o número de pessoas do meio cinematográfico que estiveram presentes, revelam a expectativa que o filme despertava no meio³²⁵.



FIGURA 38 – Lima Barreto e Van Jafa³²⁶

As primeiras notícias tratando da leitura pública do roteiro de “O Sertanejo” em São Paulo destacavam que, a exemplo do que havia sido feito no ano anterior no

³²³ Lima Barreto (modesto) chamou a imprensa para debater “O Sertanejo”. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro, 27 de outubro de 1954. p. 15.

³²⁴ Jafa, Van. Lima Barreto e “O Sertanejo”. **A Noite**. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1954. p. 13.

³²⁵ Alguns meses depois, a revista *Manchete* noticiou a realização de um evento seguindo os moldes desse realizado por Lima Barreto. Na ocasião, Alex Viany fez a leitura seguida de debates do roteiro daquele que seria seu próximo filme, “Lamparina”, mas que não chegou a ser filmado.

³²⁶ 7 Arte. **Carioca**. Rio de Janeiro, 09 de outubro de 1954. n.992. p. 40.

Rio de Janeiro, “Lima Barreto e Paulo Emilio Sales Gomes, da Filмотeca do M.A.M., organizam um debate público do roteiro”³²⁷. A princípio, o debate seria realizado no Teatro de Arena no dia 16 de maio de 1955.

Durante o mês de abril de 1955, enquanto era organizado o debate, Lima Barreto afirmava ter oferecido a produção de seu filme à Marinho Audrá, da Cinematográfica Maristela, para que fosse decidido em um prazo de cerca de vinte dias. No entanto, com o novo financiamento no valor de 18 bilhões recém obtidos pela Vera Cruz, havia a possibilidade real para a retomada da Companhia com o início das filmagens de “O Sertanejo”. Não encontramos notícias sobre as negociações com a Maristela, ou com outras companhias cinematográficas, mas Lima Barreto tinha sua clara preferência pela Vera Cruz, afirmando que: “se alguém poderá dar-me vantagens financeiras, ninguém me dará vantagens técnicas que a Vera Cruz me oferece”³²⁸. No final do mês de abril Lima Barreto sinalizava um acerto com a Companhia, quando declarou que esperou “dois anos para fazer meu segundo filme, e não quero perder um minuto a mais, depois que tudo estiver assentado com a Vera Cruz”³²⁹.

Assim, o evento que a princípio seria realizado no Teatro de Arena foi realocado para o TBC, espaço tradicional da Vera Cruz, mudança justificada por Lima Barreto pela maior capacidade de público. Além do debate, o evento foi marcado pela presença de Franco Zampari, diretor da Vera Cruz, e Abílio Pereira de Almeida, principal responsável nessa nova fase que anunciava a retomada das atividades da Companhia com a produção de “O Sertanejo”³³⁰.

³²⁷ O Sertanejo em cartaz. **Diário da Noite**. São Paulo, 19 de abril de 1955. p. 15.

³²⁸ Lima Barreto (eufórico): “Fora de ‘O Sertanejo’ não há salvação!”. **Folha da Noite**. 2°.cad. São Paulo. 25 de abril de 1955. p. 6.

³²⁹ Lima Barreto afirma.... **Folha da Noite**. 2°.cad. São Paulo. 29 de abril de 1955. p. 6.

³³⁰ Leitura da fita “O Sertanejo”. **Correio Paulistano**. São Paulo. 15 de maio de 1955. p. 21.

Quem sabotou, lutou para que 'O Cangaceiro' não fosse feito, enquanto os 'registas' italianos tinham todas as facilidades, começam seus films sem a diretoria jamais ter lido os argumentos, enquanto que os de Lima Barreto passavam por rigorosa 'censura'? (...) Quem deixou Lima Barreto sem geradores na locação de 'O Cangaceiro'?

No jornal *A Hora*³³⁴, a crítica à Vera Cruz teve viés semelhante. De início a reportagem destaca os prêmios obtidos internacionalmente por Lima Barreto, que seu "O Cangaceiro" bateu recordes de bilheteria no Brasil e que ainda canalizava divisas para a Vera Cruz. Prossegue afirmando que:

seu autor-diretor, o cabotino, mas genial Lima Barreto, penou e sofreu para conseguir realizar o seu filme. Chegou a ser preterido e colocado em plano secundário. Lutou para ter a sua oportunidade, enquanto outros diretores, mais felizes e menos capazes, entravam e mamavam na orgia financeira das "super-produções". Sobre o que é e o que representa para o cinema nacional o filme "O Cangaceiro", nada mais pode ser acrescentado às glórias que obteve. Mais, porém, do que seu êxito artístico e financeiro, serviu aquela produção, de típico sabor brasileiro e dirigida por um brasileiro, para levar a "Vera Cruz", nessa fase recuperadora que pretende estabelecer, a compreender o rumo a seguir e dar o valor a quem de fato o tem.

Conforme destacamos anteriormente, é prudente frisarmos o destaque dado ao cineasta Lima Barreto pela imprensa. Aqui o cineasta é frisado como "autor-diretor", o cabotino que, enquanto diretor brasileiro, uma vez que os brasileiros eram minoria entre os diretores da Vera Cruz, produzira uma obra de "típico sabor brasileiro" e alcançara seu reconhecimento. Tais críticas apontam para posicionamentos da imprensa que, por um lado viam com desconfiança a retomada da Vera Cruz, mas que por outro depositavam plena confiança em Lima Barreto e no seu propalado "O Sertanejo", desvinculando o trabalho do cineasta ao da Companhia.

No entanto, a atração mais esperada da noite foi a leitura do roteiro de "O Sertanejo" realizada pelo seu próprio autor. A leitura iniciada às 22 horas foi acolhida com entusiasmo pelos presentes e avançou a madrugada, terminando as duas da manhã e mais da metade do público presente no início do evento permaneceu até o fim. Assim, a apresentação realizada por

³³⁴ Lima Barreto Promete: "O Sertanejo" será um forte! *A Hora*. São Paulo. 23 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/176-177

Lima Barreto dispôs-se a ler e colorir o roteiro de seu filme, “O Sertanejo”, intercalando explicações onde entrava linguagem técnica. A leitura avançou a madrugada e os espectadores não arredaram o pé, fascinados pelo enredo e pela maneira entusiasta e vibrante com que Lima Barreto lia sua obra. No final, foi bastante aplaudido. Sem modéstia alguma, como lhe é peculiar, afirmou que “O Sertanejo” abiscoitará todos os prêmios possíveis e imagináveis. A história é povoada de caboclos heróicos, cangaceiros e fanáticos de Antônio Conselheiro (Adoniran Barbosa).³³⁵

O *Diário da Noite* publicou que Paulo Emílio Sales Gomes, diretor da Filмотeca do MAM e organizador do evento, foi um dos mais entusiastas, declarando que: “É realmente um trabalho formidável!”³³⁶. Alguns anos mais tarde Paulo Emílio lembraria a leitura com as seguintes palavras:

Há muitos anos assisti à leitura pública do roteiro de “O sertanejo” feita pelo próprio Barreto. Leitura não dá ideia do que foi este extraordinário espetáculo. O autor, que quando interpreta pequenos papéis em filmes (o que fez pelo menos duas vezes) é em geral mau ator, representou todos os personagens da fita planejada com um brilho e um vigor histriônico invulgares.³³⁷

As leituras do roteiro realizadas pelo cineasta no Rio e em São Paulo são um indicativo do interesse e expectativa que havia na imprensa e no meio cinematográfico com seu trabalho. Enquanto no Rio de Janeiro o foco permaneceu em Lima Barreto que procurava financiamento para sua obra, em São Paulo a associação do evento com o anúncio da retomada das produções da Vera Cruz causou estranhamento na imprensa. Ainda assim, o ineditismo da realização de um evento com essas características no Brasil, é emblemático do prestígio que o cineasta alcançara, mas que não foi suficiente para levar adiante aquela que seria sua maior obra, restando apenas o “mito da obra-prima perdida”³³⁸, conforme afirmou Paulo Emílio em um tema que desenvolveremos logo adiante.

³³⁵ Lima Barreto Promete: “O Sertanejo” será um forte! **A Hora**. São Paulo. 23 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/176-177

³³⁶ **Diário da Noite**. São Paulo. 18 de maio de 1955. p. 19.

³³⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

³³⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

3.3 UMA AUTOCRÍTICA E OS DIÁLOGOS COM O MEIO CINEMATOGRAFICO



FIGURA 40 – Fotomontagem de Lima Barreto³³⁹

Em entrevista para a revista *Manchete*³⁴⁰ publicada cerca de um mês após a realização da leitura do roteiro no TBC, Lima Barreto fez críticas ao seu “O

³³⁹ Publicada em: BRANDÃO, Darwin. Lima Barreto mais cabotino do que nunca: “Meu sertanejo vai abalar o mundo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955. p. 14-15.

Cangaceiro”, assim como reafirmou suas pretensões com “O Sertanejo” e o quanto o futuro da Vera Cruz dependia de seu sucesso, assim como o cinema brasileiro, segundo suas declarações, afirmou que:

Em 1956, irei a Cannes buscar o primeiro prêmio de cinema. Eu afirmei que, se não fosse premiado com “O Cangaceiro”, iria plantar batatas na fazenda de Ugo Borghi. Se “O Sertanejo” não for a maior obra do cinema mundial em todos os tempos, abandonarei tudo: serei vaqueiro no Nordeste. Os meses que passei em Caldas do Cipó (Bahia), onde vai ser rodado meu filme, serão decisivos para o cinema brasileiro. Ou ele se levanta definitivamente comigo, ou se afunda, também definitivamente, comigo. Mas tenho certeza de que serei o salvador do cinema brasileiro. 40 anos de estudos e pesquisas me autorizam a proclamar essa aparente barbaridade. (...) A crise do cinema brasileiro não é de dinheiro, nem de assuntos, nem de técnicos, nem de artistas ou de figurantes. A crise é de inteligência especializada no que concerne à direção. Não há diretores no cinema brasileiro. Os que poderiam dirigir desapareceram porque ser diretor neste momento não traz nenhuma vantagem em dinheiro ou em prestígio. Ninguém tem ideal.

Darwin Brandão destaca que, desde que conhecera Lima Barreto, ouvia pela primeira vez um ensaio de autocrítica do diretor ao falar de “O Cangaceiro”.

Vou confessar, afinal, depois do último crítico, minha opinião sobre “O Cangaceiro”. Visto à fria luz da análise (outra observação do repórter: Lima Barreto está muito discursivo e falando difícil), meu filme é medíocre; vale apenas pelo que contém de inédito, original e pitoresco. É episódico e quase anedótico. Encantou gregos e troianos porque apresenta paisagens, tipos e principalmente músicas e canções até então desconhecidas. Não defendi teses, nem expus problemas – não porque não soubesse fazê-lo, mas porque não podia fazê-lo. O assunto era delicado e podia correr o risco de melindrar os patrioteiros. Por isso é que eu dei ao filme aquela atmosfera de “história em quadrinhos”, inconseqüente. (...) A minha pretensão conduz-me, irremediavelmente, a uma afirmação atrevida que vai desgostar meus abundantes inimigos desta e de outras praças: “O Sertanejo”, no campo cultural, equivale em profundidade e importância, à seriedade, ao valor de “Os Sertões” de Euclides da Cunha. Com uma vantagem: o livro do grande escritor não atinge, infelizmente, as camadas menos esclarecidas. Ao passo que meu filme, propondo a mesma questão sociológica, avassala, domina e aprofunda o gosto e o entendimento das multidões.

A respeito da matéria veiculada pela revista *Manchete*, o crítico e cineasta Alex Viany escreveu uma carta ao repórter Darwin Brandão³⁴⁰, classificando-a como um desabafo, de “amigo para amigo de Lima Barreto”, não esperando que tais linhas

³⁴⁰ BRANDÃO, Darwin. Lima Barreto mais cabotino do que nunca: “Meu sertanejo vai abalar o mundo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955. p. 14-15.

³⁴¹ VIANY, Alex. [Carta de Alex Viany para Darwin Brandão]. 10/06/1955. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

fossem publicadas pela *Manchete*, mas certamente que pudessem chegar ao conhecimento de Barreto. Viany conta sobre sua expedição realizada no início de 1955, juntamente com artistas do Rio e de São Paulo, onde percorreram o interior da Bahia até a cidade de Canudos com o objetivo de filmar vinte minutos para uma fita internacional. Como diretor de fotografia estava Chick Fowle, que Viany também elogia, e sobre tal expedição afirma que:

por onde quer que passássemos, na caatinga, Lima Barreto já havia estado por lá. Em Canudos, soubemos que ouviu, inclusive, sobreviventes do tempo do Conselheiro, aprendendo suas rezas e suas cantigas. Lima Barreto pode não saber onde nasce o São Francisco, mas garanto que conhece o assunto de “O Sertanejo”.³⁴²

Comparando “O Cangaceiro” ao “O Sertanejo”, Viany afirma que:

Há uma grande diferença entre “O cangaceiro” e “O Sertanejo” (considero o roteiro do segundo infinitamente superior ao do primeiro), como houve um grande progresso do Lima Barreto de “O Cangaceiro” para o Lima Barreto de “O Sertanejo”. “O Cangaceiro” foi como que a explosão artística de um homem que vinha armazenando idéias de cinema há muito tempo. Li algures que isso é inevitável nas obras de estréia dos artistas criadores incontrolavelmente inteligentes. O próprio Lima o reconhece quando diz que “O Cangaceiro” foi “episódico e quase anedótico”. Acho que essa necessidade de colocar no primeiro filme tudo o que era possível colocar, bem como uma (por vezes) excessiva preocupação com os valores formais, explicariam melhor a confusão de teses e problemas que há na história.

De fato, como já destacado por Brandão na reportagem da *Manchete*, presenciar o cabotino Lima Barreto estabelecendo uma autocritica sobre “O Cangaceiro” era fato novo, diferente da superioridade que o cineasta costumava propagar sobre si e suas obras em entrevistas. Viany comenta características de seu cabotinismo afirmando que:

Depois de ter estudado detidamente a região do cangaço e de Antônio Conselheiro, Lima Barreto realiza uma expedição difícilíssima para fazer “O Sertanejo”. Aí está a diferença de que falo acima; aí estão as provas da maturidade de um homem de cinema, de um brasileiro que quer fazer cinema brasileiro; aí está um precioso indício de que êsse “cabotinismo”, sempre tão interessante do ponto de vista jornalístico, é uma parte mínima da personalidade de Lima Barreto. Que cabotino é esse que aceita todas as críticas (inteligentes) feitas a seu primeiro trabalho de importância, que se auto-critica tão ferozmente, na prática, no roteiro e na realização de “O

³⁴² VIANY, Alex. [Carta de Alex Viany para Darwin Brandão]. 10/06/1955. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

Sertanejo”? Que cabotino é esse que se arrisca a ler publicamente roteiro, ouvindo (como o mais perfeito cavalheiro), durante horas, os mais disparatados comentários e críticas a respeito do mesmo? Que cabotino é esse que percorre o sertão a recolher coisas folclóricas, legítimas, a comprar roupas, objetos, a gravar músicas e maneiras de falar – e que finalmente submete seu roteiro a especialistas no linguajar, nos hábitos e no folclore da região?³⁴³

Nas linhas seguintes, Viany demonstra confiança no projeto de “O Sertanejo”, mas certo temor de que Lima Barreto poderia irritar o público e a crítica com seu cabotinismo, afirmando que:

Sei, Darwin, como é difícil resistir ao envolvimento do “cabotinismo” de nosso querido amigo – muito melhor ator na vida real do que na tela. O Lima não tem desconfiômetro, e, ainda que dose hoje mais cautelosamente suas declarações, temo que possa irritar uma certa parte do público e da crítica. Tenho a certeza (até onde pode haver certeza em coisas de cinema) de que “O Sertanejo” superará “O Cangaceiro” em tudo, inclusive em bilheteria, acho que os 18 milhões dados à Vera Cruz dificilmente encontrariam destino melhor. Mas vejo um perigo enorme em se atrelar a sorte da Vera Cruz a “O Sertanejo”, como ficou amplamente provado o perigo de se atrelar a sorte do cinema brasileiro à Vera Cruz. Mesmo obtendo o sucesso que merece obter, “O Sertanejo”, por si só, não salvará a companhia paulista, cujos grandes e graves erros já foram muitas vezes mostrados por comentaristas de todas as tendências. Nem será o cinema brasileiro salvo por uma Vera Cruz que continue a perpetrar os erros que a levaram à derrocada de dois anos atrás, e que tanto abalaram os alicerces ainda fracos de nossa indústria ainda em formação.

Por fim, Viany escreve em sua carta para que Darwin peça a Lima Barreto para que não condicione sua permanência no cinema brasileiro ao esperado sucesso de “O Sertanejo” em Cannes, sugerindo que o cineasta contribuiria muito mais ao cinema brasileiro ao continuar atuando nele. Viany afirma que:

Peço que você peça uma coisa, por intermédio de “Manchete”, ao Lima: Não condicione sua permanência no cinema brasileiro à premiação de “O Sertanejo” em Cannes. Sabemos todos como há politicagem nesses festivais, onde tanto pode ganhar um filme realmente merecedor como outro que tenha mais pistolões. Não nos interessa, a nós do cinema brasileiro, que o Lima Barreto de “O Cangaceiro” e “O Sertanejo”, com tantos e admiráveis projetos pela frente, vá plantar batatas em Goiás ou bancar o vaqueiro no Nordeste. – Diga isso a ele, Darwin, e diga mais: que contamos com ele mais do que com a Vera Cruz; que não condicione também seu futuro ao futuro da Vera Cruz. Talvez Lima Barreto já nos houvesse dado “O Sertanejo”, talvez já estivesse metido em outra expedição, se tivesse seguido, quando “O Cangaceiro” mais sucesso fazia, o impulso de apelar para uma subscrição pública em favor de “O Sertanejo”. Estou certo de que,

³⁴³ VIANY, Alex. [Carta de Alex Viany para Darwin Brandão]. 10/06/1955. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

com isso, teria tido uma plena confirmação da justíssima popularidade que conquistou em todo o Brasil, do respeito com que nós o olhamos.

Em linhas gerais, a carta de Viany nos mostra admiração e confiança na realização de “O Sertanejo”. Sobre a leitura pública do roteiro, o crítico indica a existência de uma sabatina, na qual foram realizados “os mais disparatados comentários e críticas a respeito do mesmo” e que Lima Barreto pode ouvir e dialogar sobre tais observações. Reconhece a importância de “O Cangaceiro”, assim como a importância da permanência do cineasta trabalhando no cinema brasileiro, fato que seria mais relevante do que a continuidade da própria Vera Cruz, corroborando com as visões que apontamos no subcapítulo anterior sobre a desconfiança no futuro da Companhia. Viany revela certo temor sobre a personalidade do cineasta, seu cabotinismo sem desconfiômetro que poderia cansar parte do público e da crítica, apesar de suas qualidades apontadas por Viany, tal como reconhecer e estabelecer uma auto-crítica sobre sua obra.

A “maturidade de um homem de cinema”, citada por Viany, indica a tentativa de Lima Barreto absorver aspectos que os críticos haviam apontado em “O Cangaceiro”. Principalmente em relação ao compromisso com o lado social, sobre a necessidade de apontar uma tese, causas e problemas, mesmo em uma obra ficcional. A esse respeito, podemos comparar com uma das primeiras menções que o cineasta fez sobre “O Sertanejo” em 1953, quando a revista *Manchete* anunciou que:

Lima Barreto confessou a sua grande satisfação pelo sucesso obtido (e, para ele já esperado, como não podia deixar de ser...) e contou que já está preparando o roteiro de “O Sertanejo”, sua próxima produção, que será também episódica usando os tipos e os ambientes como simples pano-de-fundo para uma história inventada inteiramente. “O Sertanejo” se inspira na frase anto-lógica de Euclides da Cunha de que o homem do interior é “antes de tudo, um forte”.³⁴⁴

Em um curto período de tempo, entre o lançamento de “O Cangaceiro” e as leituras públicas do roteiro de “O Sertanejo”, Lima Barreto precisou pensar aquilo que fora criticado em seu filme premiado na tentativa de conseguir apoio para seu segundo longa. Em sua fala, é reconhecido que o filme não poderia mais se desenvolver utilizando o sertão como mero pano de fundo, mas abordado em seu

³⁴⁴ “O Cangaceiro” premiado em Cannes. **Manchete**. Rio de Janeiro. 9 de maio de 1953. p. 4.

aspecto social, afirmando que seu filme teria a mesma profundidade sociológica obtida pela obra “Os Sertões” de Euclides da Cunha, com a vantagem de atingir a população analfabeta.

3.4 DESFECHO DA OBRA-PRIMA PERDIDA

Três textos escritos por Paulo Emílio entre 1957-1961 fornecem indícios do que “O Sertanejo” representou e o que poderia ter sido na história do cinema brasileiro dos anos 1950. O primeiro, “O ópio do povo”³⁴⁵, mostra as impressões que marcaram Paulo Emílio quando acompanhou a leitura do roteiro realizada por Lima Barreto no TBC em 1955, para, em seguida, discutir sobre a questão dos valores dos ingressos no cinema brasileiro e como persistiam privilegiando produções estrangeiras. No segundo artigo, titulado “Perplexidades brasileiras”³⁴⁶, ao preceder análise do filme “Ravina” (1958, Rubem Biáfora), o autor comenta sobre “O Sertanejo” e suas expectativas pelo que não foi e pelo que poderia ter sido o cinema brasileiro. No terceiro texto, chamado “Mauro e dois outros grandes”³⁴⁷, Lima Barreto, junto com Mário Peixoto, são lembrados como os grandes cineastas que ficaram marcados pelo que o autor chamou de “mito da obra-prima perdida”.

Em “O ópio do povo”, Paulo Emílio rememora sua presença na plateia do TBC quando Lima Barreto realizou a leitura do roteiro de “O Sertanejo”. O autor afirma que: “há cerca de três anos, não me lembro exatamente a data, houve na sala do Teatro Brasileiro de Comédia uma reunião da qual não me esquecerei, numa segunda-feira que deveria ficar memorável na história do cinema brasileiro”³⁴⁸. Mais adiante em seu texto, é descrito o fascínio despertado pela leitura do roteiro, quando afirma que:

³⁴⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. O ópio do povo [1957]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 37-41.

³⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Sales. Perplexidades brasileiras [1959]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 230-235.

³⁴⁷ GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

³⁴⁸ GOMES, Paulo Emílio Sales. O ópio do povo [1957]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 37-41.

lá fiquei até o fim, já na madrugada avançada, constantemente interessado e, confesso, frequentemente fascinado. As virtudes histriônicas reveladas por Lima Barreto no correr da leitura contribuíram certamente para manter a atenção do público numeroso e heterogêneo que estava presente. Para alguns, porém, para mim em todo caso, a experiência teve um sentido mais profundo. Pela primeira vez emanava de uma situação cinematográfica brasileira uma impressão de talento e inspiração indiscutíveis. A impressão de maturidade artística dada pelo projeto convenceu-me de que, terminado o filme, *O cangaceiro* ficaria automaticamente relegado a uma posição de obra interessante sobretudo pelo que continha como promessa. O fôlego épico sugerido nesse filme anterior desenvolvia-se largamente em “O sertanejo”, e, melhor do que isso, o roteiro indicava o aparecimento na obra de Lima Barreto de um lirismo íntimo ausente de seu primeiro filme de longa-metragem.³⁴⁹

O relato de Paulo Emílio sobre a ocasião corrobora com o que descrevemos anteriormente através da reportagem de Brandão³⁵⁰ no referente ao entusiasmo do público presente, assim como suas impressões se assemelham à expectativa que Alex Viany criou sobre o projeto de filme. O enredo narrado por Lima Barreto marcou profundamente Paulo Emílio, conforme afirma:

Lembro de uma sequência de casamento que, por absurdo que seja, visto o filme ainda não existir, de certa forma entrou para minha antologia pessoal dos mais altos instantes da arte cinematográfica, a tal ponto as ideias e os achados da sequência em questão constituíam a matéria-prima das obras-primas. A leitura de Lima Barreto impressionou-me tanto que mais de um ano depois perguntando-me um jornalista sobre qual era o melhor filme brasileiro, respondi: “Será ‘O sertanejo’”.

Dois anos após escrever tal relato, no artigo “Perplexidades brasileiras”, Paulo Emílio fala das esperanças que o suscitam no cinema brasileiro. De início, o autor demonstra descontentamento com as produções brasileiras dos últimos anos, afirmando:

incluo-me entre os que procuram acreditar no cinema brasileiro — mas vivemos de esperanças. Há alguns anos um jornalista perguntou-me qual era na minha opinião o melhor filme nacional e preferi responder que seria “O sertanejo”, cujo roteiro, lido e representado por Lima Barreto, causou-me forte impressão. No fundo, minha posição tem sido sempre essa, a de confiar no que não foi feito ou ainda não vi. A produção atual nem uma vez concedeu-me a satisfação média, corriqueira, que encontro quase semanalmente nos programas da cidade. Uma ou outra fita brasileira pareceu-me um exercício capaz de sugerir um progresso ulterior; esse é o

³⁴⁹ GOMES, Paulo Emílio Sales. O ópio do povo [1957]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 37-41.

³⁵⁰ BRANDÃO, Darwin. Lima Barreto mais cabotino do que nunca: “Meu sertanejo vai abalar o mundo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955. p. 14-15.

interesse máximo que o cinema brasileiro moderno tem conseguido de mim.³⁵¹

Sobre as obras antigas, Paulo Emílio afirma ter outro olhar, uma vez que o tempo revelará o valor histórico e social enquanto documentos, além de que “no terreno estético essas obras adquiriram o sabor particular de arte primitiva que desarma o espírito crítico e permite a descoberta de encantos que não foram calculados, muito pelo contrário, em geral emanam da inépcia”. Ao assistir tais obras, o crítico suspendia seu olhar comparativo com o que era desenvolvido nos Estados Unidos ou na União Soviética em matéria de cinema durante o mesmo período, para um olhar que procurava a maneira pela qual o filme expressava o Brasil daquele momento. Para as obras de sua época, o autor afirma que o espectador em geral tem à sua disposição, cotidianamente, aquilo que é produzido de melhor ao redor do mundo, que “o espectador de uma fita brasileira lançada nas últimas semanas é o mesmo que pouco antes viu *Sonhos de uma noite de amor*, de Ingmar Bergman, e que logo depois verá *Noites de Cabíria*, de Fellini”, fato que amplia o horizonte de exigências desses espectadores ao assistirem uma fita nacional.

A “promessa” que encantou Paulo Emílio em “O Sertanejo”, tamanha a vivacidade da leitura realizada por Lima Barreto, a ponto de uma das sequências terem entrado para sua “antologia pessoal dos mais altos instantes da arte cinematográfica”, é reiterada em “Perplexidades brasileiras” quando o autor afirma que “O Sertanejo” era o melhor filme brasileiro. Mesmo não tendo sido realizado, era o horizonte da promessa e da expectativa que guiara Paulo Emílio quanto ao filme, quando o autor afirma sua posição de confiar no que ainda não havia sido feito. Com tais perspectivas, no artigo “Mauro e dois outros grandes”³⁵², o autor trata de analisar Humberto Mauro e seu filme “Ganga Bruta” (1933, Humberto Mauro), situando-o juntamente com Lima Barreto e Mário Peixoto entre as três figuras mais célebres do cinema brasileiro e que os três sofreriam de mania de grandeza. Para Paulo Emílio, a mania de grandeza dos cineastas não era um defeito, mas uma arma de luta, quando afirma que:

³⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. Perplexidades brasileiras [1959]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 230-235.

³⁵² GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

Humberto Mauro, Mário Peixoto e Lima Barreto são, até segunda ordem, as personalidades mais fascinantes da história da cinematografia brasileira. A mania de grandeza de que participam não constitui um traço negativo de caráter. É uma arma de luta contra a frustração a que têm sido condenados até hoje todos os artistas e artesãos do cinema brasileiro. A mania de grandeza é na realidade um grito de protesto.

Para Paulo Emílio, o “mito da obra-prima perdida”, conhecida da literatura do Brasil colonial, unia os três cineastas. O autor afirma que “Limite” (1931, Mário Peixoto) era um filme muito discutido, mas pouco visto, onde o próprio tivera a oportunidade de ver o filme uma única vez há vinte anos e que recentemente havia assistido à projeção de alguns fragmentos dele. Àquela altura a última cópia conhecida de “Limite” (1931, Mário Peixoto) entrava em decomposição e, segundo Paulo Emílio, Mário Peixoto impunha diversas dificuldades que freavam o trabalho adequado de restauração pelo qual seu único filme deveria passar³⁵³. Segundo Paulo Emílio:

o mito da obra-prima perdida é uma constante na vida literária do Brasil colonial e dos primeiros tempos da Independência, e não é impossível que, na nação moderna, a fita *Limite* se integre nesse mecanismo compensatório, a partir do momento que sua última cópia entre na fase final da desintegração química. (...) O universo de *Limite* não será mais da história, da estética e do cinema. A fita se integrará plenamente à legenda e ao mito, e a herança que Mário Peixoto deixará para a posteridade será não sua obra, mas o seu delírio difusamente comunicado a alguns milhares de pessoas.³⁵⁴

A obra de Humberto Mauro, apesar de ser a mais vasta comparada entre os três, ainda era de difícil acesso e Paulo Emílio afirma ter tido pouco contato até então, mas nutria grande interesse e confiança na oportunidade de estudá-los a fundo³⁵⁵. Já Lima Barreto, possuía uma obra-prima irrealizada, e novamente lembrada pelo vigor que a leitura pública do roteiro despertara em Paulo Emílio, afirmando que:

depois de *O cangaceiro*, Barreto preparou “O sertanejo” e a propósito desse projeto sem efetivação eu não hesito em mergulhar de certa forma no mito

³⁵³ O filme “Limite” foi recuperado no decorrer da década de 1960.

³⁵⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

³⁵⁵ Posteriormente Paulo Emílio pode estudá-lo em sua tese de doutoramento no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

da obra-prima perdida. (...) Lima Barreto tem muito fôlego, a vulgaridade não o assusta, mas no roteiro de “O sertanejo” ele se salvava sempre por uma constante inspiração. Não era só nos momentos épicos que revelava o seu pulso. Nas cenas íntimas afluía um lirismo do cotidiano que o cinema brasileiro não conseguiu exprimir e que só encontramos em alguns versos de nossa poesia moderna. Nunca li o roteiro de “O sertanejo” e a impressão duradoura que o projeto me causou deve ser atribuída em parte à presença estimulante e desafiadora de Lima Barreto. É, porém, indiscutível que estávamos diante de uma explosão de energia e imaginação, que foram deploravelmente sufocadas pela conjuntura adversa em que entrou, naqueles anos, a cinematografia brasileira.

A conjuntura sufocante citada pelo autor perdurava até 1961, quando escrevera o artigo, e quando Lima Barreto dirigia seu segundo e último filme longametragem, “A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto). Nas palavras de Paulo Emílio, a obra recém-lançada foi produzida

provavelmente de circunstância e dedicada a suscitar vocações sacerdotais. Barreto possui uma capacidade múltipla em acreditar, mas é difícil dizer se ele se sentiu verdadeiramente à vontade ao filmar essa anedota moral, exemplar e convencional. A fita, entretanto, se situa num vilarejo e boa parte da ação se passa no Brasil de antes de 1930 e é possível que Barreto tenha conseguido exprimir a sua adesão afetiva aos valores antigos de um país agrário e subdesenvolvido.

“A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto) foi escolhido para representar o Brasil em *Cannes* naquele ano, mas não obteve destaque. Nas palavras de Paulo Emílio³⁵⁶,

A primeira missa decepcionou os admiradores do autor de *O cangaceiro*. Nessa obra de encomenda realizada à margem de seus projetos artísticos pessoais Lima Barreto fixou sem nenhuma convicção um caso de vocação sacerdotal. Num ou noutro momento, como o da árvore de natal, transparece a alta inspiração do artista, mas o tom do conjunto é de um convencionalismo esterilizante. O resultado final ficou ainda mais comprometido pela circunstância dos produtores terem cortado o filme a seu bel-prazer sem a anuência de Lima Barreto. Entre outras desapareceu toda uma longa passagem interpretada pela atriz Araçari de Oliveira. De acordo com o testemunho dos estudiosos, entre outros P. E. Sales Gomes³⁵⁷, que tiveram ocasião de assistir à sequência antes de sua destruição pelos produtores, tratava-se de excelentes momentos de direção, interpretação e integridade dramática.

³⁵⁶ GOMES, Paulo Emílio Sales. Atmosfera de euforia [1963]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

³⁵⁷ Conforme consta a observação: “Embora escrito por Paulo Emílio, o texto não levou assinatura, e passava como postscriptum do editor ao capítulo “O cinema brasileiro” do livro *História do cinema mundial*, de Georges Sadoul, cuja tradução esteve a cargo de Sônia Sales Gomes, primeira mulher do crítico.” Cf.: GOMES, Paulo Emílio Sales. Atmosfera de euforia [1963]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 210.

As qualidades evidenciadas por Paulo Emílio em “O Sertanejo”, em sua opinião, não estiveram presentes em “A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto). A promessa de um lirismo íntimo, ou lirismo do cotidiano citado pelo crítico, não fora cumprida. Em carta escrita por Lima Barreto para Alex Viany durante as filmagens de “A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto), em seu envelope é possível percebermos que “O Sertanejo” ainda era uma esperança em produção (FIGURA 41).



FIGURA 41 – Correspondência de Lima Barreto para Alex Viany³⁵⁸

³⁵⁸ BARRETO, Lima. [Carta de Lima Barreto para Alex Viany]. 1960. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

Nessa carta, o cineasta responde uma série de perguntas realizadas por Viany. Quando perguntado sobre suas influências no cinema, Barreto é categórico afirmando que: “nunca sofri influência de quem quer que fosse na minha atividade profissional e na formulação da minha conduta como cineasta”

Criticas houve, notadamente Bosley Crowther, do “The New York Times”, que asseveraram, vendo “O Cangaceiro”, que eu houvera sido fortemente influenciado por Eisenstein e Kazam, por “Que Viva México” e “Viva Zapata”. Confesso que jamais vi qualquer filme dum ou doutro desses realizadores... A falar a verdade, não gosto de cinema, nem de teatro... Muito menos de televisão e rádio. Faz tempo que não frequento cinema. Minto... faz uma semana. Foi o caso que aconteceu enorme celeuma aqui em São Paulo em torno de um “western” americano denominado “A Minha Vontade é Lei”. Abalancei-me a vê-lo. Suportei-o até o fim por causa da minha companhia, que “adora milhões” Henry Fonda, e por simples espírito masoquista. E vi que tenho razão em fugir do cinema como o diabo foge da cruz. De quatro anos a esta parte vi dois filmes que reforçaram esta razão: os estupendos e colossais “Rashomon” e “Os Sete Samurais”. E não preciso, já, ir ao cinema por muitos e muitos anos amém. O cinema não me diverte nem me instrui. Por outro lado, que me perdoem os “fanclubistas”, jamais vi Marilyn Monroe, nem Lolobrigida, nem essa insignificantezinha BB, nem um tal de Totó, nem... nenhum desses figurões do cinema internacional que fazem o encantamento dessa petizada subintelectualizada pelo cinema comercial. E não me sinto mais triste por isso...³⁵⁹

Pelo histórico de declarações que apresentamos até aqui que o cineasta costumava fornecer à imprensa, fica difícil acreditarmos até que ponto ele foi sincero ou usou de seu tão falado cabotinismo para atrair mais uma vez os holofotes. O fato é que são declarações que não deixam perspectivas para debates sobre cinema. Posicionamentos que iam à contramão de tudo que havia se construído no meio cinematográfico brasileiro dos anos 1950. Momento que, em paralelo ao desenvolvimento e fracasso do cinema industrial dos anos 1950, foi rico em debates sobre as dificuldades de produção, fomentou o desenvolvimento de cineclubes, cursos, de uma crítica especializada, assim como as crescentes preocupações sobre a necessidade da preservação da documentação e de acervos fílmicos. Diversos aspectos dos quais assistir e discutir filmes são fundamentais para estabelecer um diálogo com o meio.

Enquanto Paulo Emílio interpretou o cabotinismo e a mania de grandeza de Lima Barreto como uma arma de luta, um grito de protesto, contra as frustrações

³⁵⁹ BARRETO, Lima. [Carta de Lima Barreto para Alex Viany]. 1960. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

que passou no cinema brasileiro, Viany destacava, na metade dos anos 1950, suas preocupações com as declarações de Lima Barreto que poderiam irritar parcela do público e da crítica, o que prejudicaria seu sucesso na produção de “O Sertanejo”³⁶⁰.

Após a fria acolhida de público e crítica do filme “A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto), o projeto vai sendo esquecido no decorrer dos anos 1960, conforme a série de mudanças que ocorrem no cinema brasileiro. É “O Pagador de Promessas” (1962, Anselmo Duarte) quem cumpriu a promessa de Lima Barreto de vencer a Palma de Ouro em *Cannes*, assim como ser laureado em diversos festivais de cinema pelo mundo, e o Cinema Novo que nos anos seguintes alcançou destaque pelo mundo enquanto “O Sertanejo” permaneceu na condição de mito da obra prima perdida.

³⁶⁰ VIANY, Alex. [Carta de Alex Viany para Darwin Brandão]. 10/06/1955. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os debates processados no Brasil dos anos 1950 em torno da produção cinematográfica brasileira foram marcados pela ascensão e queda de um sistema de produção industrial que, de início, parecia promissora, mas em poucos anos se mostrou insustentável no país. Na presente tese, propusemos uma análise da trajetória de Lima Barreto nesse contexto tendo em vista que, em diferentes momentos, o diretor se posicionou quanto ao tema, seja requisitando crédito e legislação ao Estado através de entrevistas e cartas abertas, ou de forma bem-humorada e sarcástica, apresentando uma receita para produzir filme brasileiro.

Com o filme “O Cangaceiro”, o cineasta alcançou um espaço inédito até então para um diretor brasileiro. A premiação do filme no Festival de Cannes, assim como o grande sucesso de bilheteria que o filme alcançou no Brasil e no mundo, renderam a Lima Barreto um espaço crescente na imprensa. Críticas, entrevistas, ou mesmo fatos da vida particular, tornaram-se notícias. Na coluna “Lima Barreto em foco”, que foi um dos objetos de avaliação nesta tese, o cineasta expressou seu caráter eloquente e polêmico, característicos à sua alcunha de cabotino, chegando a rotular de “cineasnos” aqueles críticos que fizeram considerações negativas ao “O Cangaceiro”. A respeito da personalidade de Lima Barreto, o crítico B.J. Duarte destacava o impacto negativo que lhe causavam as suas entrevistas, seu tom autopublicitário, fatores que lhe predispunha negativamente antes mesmo de assistir uma película dirigida por ele.

A definição do que seria um filme brasileiro foi uma constante nas discussões do período aqui estudado, em especial nos primeiros congressos de cinema brasileiro. A definição, por um lado procurava traçar sugestões para o estabelecimento de uma política pública que fomentasse a produção cinematográfica, tal como ocorreu com a definição de um número mínimo de brasileiros envolvidos na produção. Por outro lado, tal definição procurou indicar temáticas para filmes brasileiros. Nesse ponto, Lima Barreto participou tanto como protagonista através de textos e de sua prática cinematográfica, quanto como assunto em análises de sua obra.

Filme brasileiro não só na origem, mas na temática, foi com tal perspectiva que a obra do cineasta procurou utilizar o folclore, temáticas históricas, músicas

regionais, entre outros “ingredientes”. Uma película, mesmo sendo criada a partir de um enredo ficcional, era cobrada pela crítica por seu conteúdo documentário, sobretudo quando havia ambientação histórica. Nesse sentido, foi discutido “O Cangaceiro”, o que repercutiu sobre o projeto de Lima Barreto para o seu tão almejado “O Sertanejo”.

Corroborando com esse compromisso com a realidade, havia a cobrança de o filme sustentar uma tese que explicasse o contexto social ao qual se referia, e que visava representar. Nessa ótica, a violência do cangaço deveria ser explicada em uma lógica de origens e causas para o espectador, sobretudo o público estrangeiro. Acompanhando essa ideia, havia uma intenção didática no projeto de “O Sertanejo”, além de entretenimento, Lima Barreto afirmava que seu “O Sertanejo” traria uma explicação histórica de Canudos com profundidade semelhante (ou até maior) àquela realizada por Euclides da Cunha em “Os Sertões”, conforme publicado na imprensa:

“O Sertanejo”, no campo cultural, equivale em profundidade e importância, à seriedade, ao valor de “Os Sertões” de Euclides da Cunha. Com uma vantagem: o livro do grande escritor não atinge, infelizmente, as camadas menos esclarecidas. Ao passo que meu filme, propondo a mesma questão sociológica, avassala, domina e aprofunda o gosto e o entendimento das multidões.³⁶¹

O planejamento para rodar “O Sertanejo” começou logo após a premiação no Festival de Cannes e recebeu generosa cobertura da imprensa, fato que auxiliou nossa pesquisa com a tentativa de mapear os rastros que o projeto de filme nos legou. No entanto, alguns meses após a premiação em Cannes, a Vera Cruz noticiava as dificuldades financeiras que enfrentava. O sistema de produção mostrou-se desequilibrado na relação entre custos de produção e retorno financeiro. Todas as produções da Companhia foram interrompidas naquele momento, inclusive os preparativos para o projeto de Lima Barreto.

Nesse sentido, nos deparamos, na realização desta tese, com um objeto de estudo muito peculiar e fugidio: uma “promessa” de filme que não se efetivou. Para melhor compreender tal objeto dentro do contexto em que foi idealizado, manejamos uma série de documentos que nos permitiram “cercar” o projeto do cineasta: as suas

³⁶¹ BRANDÃO, Darwin. Lima Barreto mais cabotino do que nunca: “Meu sertanejo vai abalar o mundo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955. p. 14-15.

declarações na imprensa, os seus textos acerca do cinema brasileiro, os debates críticos do período (sobretudo referente ao filme “O Cangaceiro”), as notícias sobre o financiamento de “O Sertanejo” previsto pela Vera Cruz, o encarte da Lima Barreto Produções e os relatos dos críticos sobre as leituras públicas de um roteiro que, infelizmente, não foi localizado.

As leituras públicas do roteiro realizadas pelo cineasta renderam elogios e calorosos debates. Mas o mesmo persistiu na insistência em um modelo que cada vez mais se mostrava inviável, o custo para a produção de “O Sertanejo” ainda era muito elevado para os padrões da época. Houve tentativas do cineasta em buscar financiadores através da Lima Barreto Produções Cinematográficas e também em 1955 quando foi noticiado um novo empréstimo para a Vera Cruz. O cineasta receberia carta branca para realizar o filme, com o peso de se tornar responsável pelos rumos da Companhia dali em diante. O cabotinismo visto por Lima Barreto como a melhor forma de fazer publicidade, não foi suficiente para levar adiante seu projeto. Ou, conforme pontuou Paulo Emílio, o cabotinismo, a exemplo da mania de grandeza, serviram como um grito de protesto e arma de luta contra as frustrações que enfrentou.

Lidamos, então, com uma “receita” para um filme brasileiro exemplar, com os vestígios de um filme que não chegou a existir, e um roteiro que foi lido e comentado pela crítica, mas que já não está disponível aos pesquisadores. Um dos planos desta pesquisa era a investigação detetivesca sobre o paradeiro de tal roteiro que, a princípio, não constava no acervo da Cinemateca Brasileira. O fechamento da Cinemateca durante a realização da pesquisa, seguido da pandemia do Covid-19, não permitiram dar continuidade à investigação sobre o seu paradeiro. Ainda nesse percurso, ocorreu um incêndio lamentável no Galpão da Cinemateca, situado na Vila Leopoldina, em São Paulo³⁶².

Por isso, como foi dito na introdução, trabalhamos com as “cascas” desse ambicioso projeto que moveu o cineasta Victor Lima Barreto em meio aos embates estéticos, políticos e econômicos sobre a produção cinematográfica no Brasil dos anos 1950. A observação do seu caso particular permitiu, em certa medida, compreender melhor as dimensões possíveis do “fazer cinema” naquela década,

³⁶² Incêndio ocorrido em 29 de julho de 2021, amplamente noticiado na imprensa.

bem como vislumbrar alguns dos anseios dos cineastas e críticos, bem como alguns dos limites que enfrentavam em suas profissões.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AUTRAN, Arthur. Biofilmografia de Alex Viany. Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br/biografia.html>>

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BEZERRA, Laura. Construindo um espaço para a preservação audiovisual no Brasil. **ALCEU** - v. 15 – n. 30 - p. 195 a 210 - jan./jun. 2015. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu%2030%20pp%20195%20a%20210.pdf> Acesso em: 07/10/2019

BUTRUCÉ, Débora. Cineclubismo no Brasil: Esboço de uma história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 117-124, jan/jun 2003 Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/download/140/140> Acesso em: 04/10/2019.

CALIL, Carlos Augusto. A Vera Cruz e o mito do cinema industrial. In.: **Projeto Memória Vera Cruz**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987. p. 19.

CAETANO, Maria do Rosário (org.) **Cangaço: o Nordeste no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Avathar, 2005.

CARDENUTO, Reinaldo. **O cinema político de Leon Hirzman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro**. Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, ECA-USP, São Paulo, 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas Brasileiras: 21 Histórias criadas pela imaginação de nosso povo**. Rio de Janeiro: Leo Jerônimo Schidrowitz, 1945.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil: confronto e notas**. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1946.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1947.

CATANI, Afrânio Mendes. **Revista de Cultura Anhembi (1950-62):** um projeto elitista para elevar o nível cultural do Brasil. Maringá: EDUEM, 2009.

CORREA Jr., Fausto Douglas. **A Cinemateca Brasileira:** das luzes aos anos de chumbo. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, p. 46-55, dezembro/fevereiro 2001-2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/33163/35901>> Acesso em: 15/10/2019

FLECHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris:** A música popular brasileira na França do século XX. São Paulo: EDUSP, 2017.

FRANCO Zampari. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari>>. Acesso em: 18 de Fev. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GALVÃO, Maria Rita. O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente. **Cadernos da Cinemateca: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980**. Cinemateca Brasileira, São Paulo. Nº 4, p. 13-23, 1980.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema:** o caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema:** repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). Brasiliense: São Paulo, 1983.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: PIERUCCI, Antonio Flavio de Oliveira; (et al). **O Brasil republicano:** economia e cultura (1930-1964). 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUZIK, Alberto. **TBC:** Crônica de um sonho: o teatro brasileiro de comédia – 1948-1964. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KNOLL, Victor. Bienal de São Paulo: 50 anos. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 52, p. 6-9, dezembro/fevereiro 2001-2002. p. 8-9. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32919/35489>>. Acesso em: 15/10/2019.

LEFEBVRE, Martin. L'aventure filmologique: documents et jalons d'une histoire institutionnelle. **Cinémas**. Vol. 19. N. 2-3. Jun./2019. p. 59-100. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2009-v19-n2-3-cine3099/037547ar/>

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes, nós temos bananas”**: cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. São Paulo: Alameda, 2011.

MATTOS, David José Lessa. **O espetáculo da cultura paulista**: teatro e TV em São Paulo, 1940-1950. São Paulo: Códex, 2002.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*: Angústia. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez. 2007. p. 46. Disponível em: http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Mello.pdf Acesso em: 11/10/2019.

Projeto Memória Vera Cruz. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

SANTOS, Fabricio Felice Alves dos. **A apoteose da imagem**: Cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. Dissertação de mestrado. Programa de pós graduação em Imagem e Som, UFSCAR, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/7825> Acesso em: 13/10/2019.

SANTOS, Igor David dos. **Enquadrando a nação**: a cultura nacional e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SANTOS, Igor David dos. A arte nacional em Paineis (1950): entre o presente e o passado. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 56-75, jan-jun. 2018.

SANTOS, Márcia Juliana. **Da capital bandeirante às imagens do cinema institucional de São paulo (1930-1940)**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2011. 243 f.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SIMIS, Anita. O Tratado de Comércio entre o Brasil e os EUA. **Revista Aurora**. n. 5. PUC: São Paulo, 2009. pp. 20-26.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios**. São Paulo: Linear B, 2005.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

UCHÔA, Fábio Raddi. O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66). **Revista FAMECOS**: mídia, cultura e tecnologia, vol. 24, núm. 2, mai.-ago., 2017.

VANUCCI, A. (2002). Adolfo Celi, um olhar para dois mundos. **Significação**: Revista De Cultura Audiovisual, 29 (18), 145-168. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2002.65562> Acesso em: 05/10/2019

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1959. [Coleção: Biblioteca de divulgação cultural. Série B, Vol IV]

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZANATTO, Rafael Morato. **Paulo Emílio e a Cultura Cinematográfica**: crítica e história na formação do cinema brasileiro (1940-1977). Tese de doutorado em História. UNESP, Assis, 2018.

ZANATTO, Rafael Morato. O I Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954). **Aniki**. vol. 8, n. 1 (2021): p. 101-130.

FONTES

“A Primeira Missa” (1961, Lima Barreto) [Material impresso de divulgação]. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: D463/21

“O Cangaceiro” premiado em Cannes. **Manchete**. Rio de Janeiro. 9 de maio de 1953. p. 4.

“O Sertanejo” na A.B.I. **Manchete**. Rio de Janeiro. 2 de outubro de 1954. p. 4.

“O Sertanejo” rodará em plena Caatinga. **A Noite**. São Paulo, 7 de julho de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/187-188

7 Arte. **Carioca**. Rio de Janeiro. 09 de outubro de 1954. n.992. p. 40.

A “Vera Cruz” vai fazer “O Sertanejo”: um milhão para Lima Barreto. **Diário da Noite**. São Paulo. 11 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/170

A Bela e a Fera. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 2 de dezembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 967/28

ANDRADE, Rudá de. A permanente memória do cinema. **Folha de São Paulo** (Caderno +mais!). São Paulo, domingo, 15 de dezembro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/15/mais!/15.html> Acesso em: 11/10/2019

BARRETO, Lima. [Carta de Lima Barreto para Alex Viany]. 1960. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: “Teodoro” e “Olívia” batem asas. **O Dia**. São Paulo: 17 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 72.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: “Test” para um filme. **O Dia**. São Paulo: 24 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 81.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Ainda filmologia. **O Dia**. São Paulo: 11 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/151-200; Documento nº: 195.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Cineastas ou cineasnos? **O Dia**. São Paulo: 20 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 74.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Filmologia essa desconhecida. **O Dia**. São Paulo: 10 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 96.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Menotti Del Picchia. **O Dia**. 12 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 98.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: O Zé da B.B.C. **O Dia**. São Paulo: 13 de agosto de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 100.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Para o Suplemento. **O Dia**. São Paulo: 18 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 73.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Planos, planos, planos. **O Dia**. São Paulo: 27 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 84.

BARRETO, Lima. Em foco Lima Barreto: Trololó e principio. **O Dia**. São Paulo: 16 de julho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 71.

BARRETO, Lima. Frente e perfil: Lima Barreto. **O Dia**. São Paulo: 2 de junho de 1954. Recorte de jornal disponível para consulta na Biblioteca da Cinemateca Brasileira. Acesso: Pasta: P. 446/51-100; Documento nº: 53.

BRANDÃO, Darwin (Reportagem de). [sem título]. **Manchete**. Rio de Janeiro. 11 de Abril de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/1-3.

BRANDÃO, Darwin. Lima Barreto mais cabotino do que nunca: “Meu sertanejo vai abalar o mundo”. **Manchete**. Rio de Janeiro, 11 de junho de 1955. p. 14-15.

Cinema nacional em foco. **Manchete**. Rio de Janeiro. 6 de novembro de 1954. p. 4.

DANTAS, Paulo. Confundem-se cangaceiros e beatos na paisagem nordestina: “O Sertanejo”, de Lima Barreto, Começará a ser rodado este mês, em nosso Estado. **O Tempo**. 2 de fevereiro de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/27

De 10 a 12 Milhões “O Sertanejo”. **Diário da Noite**. São Paulo. 17 de abril de 1954. Disponível no Acervo da Cinemateca brasileira. Acesso: P. 967/47

Debate sobre “O Sertanejo” na A.B.I. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro. 18 de setembro de 1954. p. 8.

DUARTE, B. J. “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 28. Vol. X. Mar./1953. p. 183-186.

DUARTE, B. J. Ainda “O Cangaceiro”. **Anhembi**. Ano III. N. 29. Vol. X. Abr./1953. p. 407.

DUARTE, B. J. Lima Barreto e o prêmio de Cannes. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 191-192.

DUARTE, B. J. Prêmios oficiais para o cinema Nacional. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 184-188.

DUARTE, B. J. Uma Pulga na Balança. **Anhembi**. Ano III. N. 31. Vol. XI. Jun./1953. p. 188-191.

DUARTE, Eurilo. Por trás da cortina. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Quarta-feira, 16 de Dezembro de 1953. p. 3.

Edição de Luxo. **Diário da Noite**. São Paulo. 30 de junho de 1954. p. 17.

Folha da Manhã. Noticiário Geral. São Paulo. Terça feira, 15 de Abril de 1952. p. 6.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Atmosfera de euforia [1963]. *In.*: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Mauro e dois outros grandes [1961]. *In.*: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 236-243.

GOMES, Paulo Emílio Sales. O ópio do povo [1957]. *In.*: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 37-41.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Perplexidades brasileiras [1959]. In.: GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 230-235.

I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a novembro de 1951. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>> Acesso em: 16/11/2019.

JAFÁ, Van. Lima Barreto e “O Sertanejo”. **A Noite**. Rio de Janeiro. 23 de setembro de 1954. p. 13.

Leitura da fita “O Sertanejo”. **Correio Paulistano**. São Paulo. 15 de maio de 1955. p. 21.

LICIA, Nydia. **Eu vivi o TBC**. Imprensa oficial: São Paulo, 2007. (coleção aplauso; série teatro Brasil).

Lima Barreto (eufórico): “Fora de ‘O Sertanejo’ não há salvação!”. **Folha da Noite**. 2º.cad. São Paulo. 25 de abril de 1955. p. 6.

Lima Barreto (modesto) chamou a imprensa para debater “O Sertanejo”. **A Cena Muda**. Rio de Janeiro. 27 de outubro de 1954. p. 15.

Lima Barreto afirma.... **Folha da Noite**. 2º.cad. São Paulo. 29 de abril de 1955. p. 6.

Lima Barreto com um “Basset Hund”. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 20 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/205

Lima Barreto dirige patético apelo ao presidente Vargas. **Folha da Manhã**. Assuntos Gerais. São Paulo. Domingo, 27 de Dezembro de 1953. p. 4.

Lima Barreto impressionou o auditório. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 23 de setembro de 1954.

Lima Barreto na A.B.I. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro. 21 de setembro de 1954.

Lima Barreto Promete: “O Sertanejo” será um forte! **A Hora**. São Paulo. 23 de maio de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/176-177

Lima Barreto quer 10 ou 12 milhões para “O sertanejo”: filmará com ou sem a Vera Cruz. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro. 21 de abril de 1954. Disponível no Acervo da Cinemateca brasileira. Acesso: P. 967/47

Lima Barreto vai receber Cr\$ 820 mil. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro. 17 de março de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/165

Lima Barreto voltou. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Setembro de 1953. Boletim nº 127. Fl. 2.

Lima Barreto, depois de rodar 8 mil quilômetros, em Camioneta... **Flan**. Rio de Janeiro. 20-26 de Setembro de 1953. Disponível em: Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/10-11

Lima Barreto: “menos burrice e mais patriotismo”: “Só o crédito salvará o cinema nacional”. **Correio Paulistano**. São Paulo, 16 de julho de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/192

Luiz Gonzaga deixará a Rádio Nacional. **Revista do Rádio**. Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1951.

MONTEIRO, Mozart. Exibido “O Cangaceiro” em 4 cinemas de Madri: a ferocidade dos bandidos e a beleza de sua canção constituem os principais temas da publicidade do filme. **O Globo**. Rio de Janeiro, 4 de março de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/162

MONTEIRO, Mozart. Nas ruas de Lisboa, “Mulher Rendeira” é uma evocação constante do Brasil. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/160

MONTEIRO, Ortiz. Conclusões das mesas redondas sobre o cinema nacional. **Folha da Manhã**. Noticiário Geral. São Paulo. Quarta feira, 5 de Setembro de 1951. p. 6.

MORAES, Vinícius de. Recordando o Chaplin Club. **A Manhã**. Rio de Janeiro. Sexta feira, 1 de Agosto de 1941. s./p. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/recordando-o-chaplin-club> Acesso em: 15/11/2019.

MORAES, Vinícius de. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. **Última Hora**. Rio de Janeiro. Terça feira, 16 de Dezembro de 1952. p. 7. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/retrospectiva-do-cinema-brasileiro> Acesso em: 10/10/2019.

No primeiro aniversário de casamento, um show de Lima Barreto com quatro guardas da R. P. **Diário da Noite**. São Paulo. 21 de junho de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/58

Novidades Vera Cruz. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Julho de 1953. Boletim nº 106. Fl. 2.

O Sertanejo em cartaz. **Diário da Noite**. São Paulo. 19 de abril de 1955. p. 15.

ORTIZ, Carlos. O Congresso da esperança. **Folha da Manhã**. Noticiário Geral. São Paulo. Sexta feira, 18 de Abril de 1952. p. 6.

PACHECO, Mattos. O que Abílio não contou. **Diário da Noite**. São Paulo. 18 de maio de 1955. p. 19.

Porque? Quanto? Quando? Quem? Como? Lima Barreto Produções Cinematográficas Ltda. São Paulo. Encarte sem data. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: D. 463/26

Prenderam o “cangaceiro” porque soltava bombinhas. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 21 de junho de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/56-57

Presente de Adhemar. **Diário da Noite**. São Paulo. 13 de julho de 1954. p. 15.

Problemas da literatura cinematográfica: Fabio Carpi fala sobre histórias para cinema. **Noticiário Vera Cruz**. Boletim nº 55. São Paulo, Março de 1953. p. 1.

Produção intensiva. **Noticiário Vera Cruz**. Boletim nº 58. São Paulo, Março de 1953.

Reapresentação comemorativa de “O Cangaceiro”. **Correio Paulistano**. São Paulo, 14 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/199

RICARDO, José. “O Cangaceiro” na B.B.C. de Londres. **Anhembi**. Ano IV. N. 45. Vol. XV. Ago./1954. p. 616-619.

RUSCHEL, Alberto. O diretor de “O Cangaceiro” dá receita. **A Gazeta Esportiva**. 3 de fevereiro de 1954. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/28

Última Hora. Rio de Janeiro. Quinta-feira, 17 de Dezembro de 1953.

Um excerto do argumento de “O Sertanejo”. **Folha da Manhã**. São Paulo. 22 de novembro de 195?. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 967/26.

VIANY, Alex. [Carta de Alex Viany para Darwin Brandão]. 10/06/1955. Disponível no acervo digital de Alex Viany. <http://www.alexviany.com.br>

VIANY, Alex. O autor do filme. **Leitura**. Rio de Janeiro. Outubro de 1957. n.4. p. 52-53.

VISCONTI, Arides. Êxito absoluto de “O Cangaceiro” nas platéias norte-americanas. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1955. Disponível no acervo da Cinemateca Brasileira. Acesso: P. 446/200

ZAMPARI, Franco. Indispensável o apoio do povo e do governo ao cinema brasileiro. **Noticiário Vera Cruz**. São Paulo, Setembro de 1953. Boletim nº 125. Fl. 2.