



RELICIA

VARGAS, FRANCO E O CINEMA: A SÉTIMA ARTE, NA ESPANHA E NO BRASIL, DOS ANOS 40¹

Naiara Sales Araújo²

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar comparativamente o panorama histórico cinematográfico, dos anos 40, no Brasil e na Espanha, considerando o contexto político e suas implicações para as políticas de desenvolvimento da indústria filmica, nestes países. Busca-se também apontar as possíveis contribuições do governo para as atividades cinematográficas bem como as barreiras impostas pelas políticas de imposições e censura vigentes. A partir de apontamentos de pesquisadores do cinema brasileiro e espanhol, verificam-se significativas similaridades nas políticas de incentivo ou cerceamento das atividades relacionadas à cinematografia, implicando assim no quadro geral das produções, nos países em questão. Os resultados apontam o cinema como um importante instrumento de propaganda dos feitos de Vargas e de Franco, estruturada de forma a reforçar os valores nacionais impostos e cultivados pelo Estado.

Palavras-chave: Cinema; Brasil; Espanha; Anos quarenta; Ditadura

ABSTRACT

This article sets out to make a comparative analysis of the historical panorama of the cinema during 1940s, in Brazil and Spain, considering the political context and its implications for the development of policies concerning to the film industry, in these countries. It also aims to point out the possible contributions of the government to the cinematographic activities as well as the barriers imposed by the policies of impositions and censorship. From the studies of Brazilian and Spanish cinema researchers, it is possible to see significant similarities in the policies of incentive or restriction of the activities related to cinematography, which implicated in the general number of production in these countries. The results point to the cinema as an important instrument of propaganda of the deeds of Vargas and Franco, structured in order to reinforce the national values imposed and cultivated by the State.

Keywords: Cinema; Brazil; Spain; Forties; Dictatorship

¹ Recebido em 11/03/2018.

² Universidade Federal do Maranhão. naiara.sas@gmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.101-118, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

Historicamente, os anos 40 foram marcados por acontecimentos que modificaram os rumos da história mundial, seja por uma atmosfera de destruição, seja pelo seu caráter de inovação ou reconstituição. Se por um lado a Segunda Guerra Mundial foi responsável pelos conflitos mais sangrentos da história moderna, por outro lado, ela impulsionou importantes avanços tecnocientíficos, a partir da engenharia militar, em áreas como medicina, aviação, computação e meios de comunicação, dentre outras. Não seria exagero afirmar que a década de 1940 foi palco de incontestáveis transformações em todos os campos do conhecimento humano, inclusive naqueles relacionados à cultura e a arte.

No que se refere ao cinema, a Segunda Guerra Mundial foi possivelmente o elemento chave que revolucionou a indústria audiovisual norte-americana e firmou, de uma vez por todas, a supremacia *Hollywoodiana*. Segundo o jornalista Francisco Pires (2014), diante das ameaças impostas pelos países do eixo adversário, tornou-se necessária a criação de um programa continuado de propaganda cinematográfica, o que já havia sido implantado na Alemanha nazista há pelo menos uma década. O novo momento exigia uma estética realista, perfeita, capaz de captar os sentimentos expressos pela guerra. Conforme reporta Pires,

As imagens tremidas, a perspectiva distorcida e o foco turvo criaram um modelo mais realista, incorporado aos documentários de guerra de Wyler (*Memphis Belle*, *A Story of a Flying Fortress*, 1944) e de Huston (*Report from the Aleutians*, 1943, e *A Batalha de San Pietro*, 1945). Após assistir a *Memphis Belle*, o presidente Franklin Delano Roosevelt afirmou: “Esse filme tem de ser exibido imediatamente em todo lugar...Quero que todas as mães na América vejam este filme.” (PIRES, 2014, p. 01).

Surgia então, uma nova forma de mostrar os horrores da guerra a partir das lentes da câmera. Com o intuito de mostrar os fatos por um estilo realista, o cinema uniu-se a outras formas de artes, tais como a literatura e a pintura, que já haviam inaugurado tal estilo em décadas anteriores, a partir de obras como: *O Grito* (1893), de Edvard Munch ou *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, dentre muitas outras. Dessa forma, o cinema conseguiu retratar as angústias existenciais, o lado



RELICI

103

pessimista da vida e a face oculta da modernidade, utilizando-se de técnicas visuais capazes de tornar suas narrativas, cada vez mais atraentes, verossímeis e convincentes. Assim, os procedimentos técnicos e estéticos adotados para as produções cinematográficas dos anos 40 tentavam captar, pelo viés psicológico, os sentimentos mais profundos do ser humano, fazendo deste veículo um importante instrumento de manipulação e propaganda política.

Conforme aponta o historiador Wagner Pereira (2003), a propaganda política vista, por muitos estudiosos, como o principal elemento de controle humano da era moderna, consolidou-se nas décadas de 1920-1940. Com o avanço tecnológico dos meios de comunicação, a propaganda valia-se de ideias e conceitos, e transformava-os em imagens, símbolos, mitos e utopias transmitidos pela mídia. Nas palavras de Pereira,

A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer regime, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial (PEREIRA, 2003, p.102).

Esta foi uma estratégia utilizada em muitos países da Europa e América latina, incluindo Espanha e Brasil, objetos deste estudo. O contexto político destes dois países, durante os anos 40, é bastante similar: no Brasil, vivia-se a ditadura de Getúlio Vargas, na Espanha a ditadura de Francisco Franco, ressaltando-se que os regimes políticos adotados em ambos os países foram decorrentes de conflitos e movimentos advindos da década anterior.

Em uma breve retomada histórica, vale lembrar que em 1937 o presidente brasileiro Getúlio Vargas dissolveu o Congresso e as Assembléias Legislativas Estaduais e extinguiu os partidos políticos, dando início a um regime autoritário de influências nazifascistas cujas principais características eram o forte sentimento nacionalista e a centralização do poder estatal. A partir do Departamento de



RELICI

Imprensa e Propaganda, responsável pela censura aos meios de comunicação e pela propaganda oficial, cessava-se o direito a manifestações de ideias que não contemplassem as ideologias ufanistas pregadas pelo Governo. Neste contexto, o cinema apresenta-se como um importante instrumento de apoio ao regime de Vargas. Em discurso de apoio a essa nova forma de expressão, o presidente declara:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias (VARGAS, s.d.: 187).

Assim, selava-se a importante parceria entre governo e os setores envolvidos na produção cinematográfica. Esta talvez tenha sido a mais importante parceira, em termos artístico-culturais da Era Vargas, uma vez que envolvia um grande número de profissionais, dentre os quais professores, cantores, atores, roteiristas, diretores, e muitos outros cujas profissões já haviam sido regulamentadas no início da década de 30. O discurso de fortalecer e unir grupos trabalhistas em prol das causas nacionalistas era bem visto pelas massas:

Associando ao cinema, o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à reparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu (VARGAS, s.d.: 188-189).

Com a assinatura do decreto 21.240 de 4 de abril de 1932, instituiu-se a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de caráter educativo, bem como um convênio cinematográfico educativo objetivando a *criação de um cinejornal com versões tanto sonoras quanto silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores* (SIMIS, 1996, p. 108). Indubitavelmente,



RELICI

105

este decreto mudaria os rumos da trajetória cinematográfica brasileira e sua relação com a política nacional.

Com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1937, e com o incentivo à cultura, as atividades cinematográficas são intensificadas e integradas ao sistema educacional do país, de forma que no início dos anos 40, mais de 500 escolas eram equipadas com projetores, dentre estas, metade eram escolas públicas. O instituto foi responsável pela projeção de filmes em mais de mil escolas e institutos culturais, além de incentivar o fortalecimento dos estabelecimentos profissionalizantes, ajudando na formação técnica de diretores documentaristas, roteiristas, montadores, e outros profissionais sem os quais o desenvolvimento do cinema não seria possível.

Em 1938, foi criado o *Cinejornal Brasileiro*, primeiro cinejornal a representar oficialmente o governo, dentro e fora do país, visto que alguns filmes eram exportados para países como a Argentina, o Uruguai e o Paraguai. Sua programação era estruturada de forma a reforçar os valores nacionais impostos e cultivados pelo Estado. Como aponta o historiador Paulo Roberto de Maia (2009), surge uma nova postura diante das informações e propagandas, a figura do presidente passa a ser a personagem principal das notícias. Mesmo diante de imagens do cotidiano como eventos políticos, manifestações religiosas e outras festas tradicionais havia um enfoque centrado na figura do presidente.

Era a marca de uma política ditatorial que não procurava estabelecer qualquer forma de subterfúgio. Sem mascarar seus objetivos, os filmes retratavam o fortalecimento da imagem de um estadista. A tônica de culto à personalidade com forte influência da produção cinematográfica de países europeus de tendência totalitária como Alemanha ou mesmo a União Soviética não é difícil de ser percebida (MAIA, 2009, p. 05).

Até 1945, mais de 500 cinejornais, filmes curtos com duração de 7 a 8 minutos, haviam sido produzidos e assistidos por um número aproximado de 60 milhões de expectadores. Só na cidade de São Paulo, esse número chega a



RELICI

106

aproximadamente 49 milhões. Ou seja, se havia a obrigatoriedade de projeção dos cinejornais, no início de cada sessão fílmica, não há dúvidas de que a estratégia propagandista do governo era bem sucedida.

Segundo Anita Simis (1997), nesta época, mais de 200 filmes foram produzidos e distribuídos nas escolas, associações de trabalhadores, grêmios estudantis e outros espaços culturais. Não sem interesse, era prática constante a filmagem de Vargas discursando em suas aparições públicas para que pudessem ser reproduzidas em todo o país em forma de cinejornais que eram exibidos nos cinemas antes dos filmes ou atrações principais. Os cinejornais tornaram-se os principais instrumentos de propaganda do governo, pois moldavam a percepção dos brasileiros a cerca da verdade e autenticidade dos fatos, além de mostrarem fatos internacionais importantes, sobretudo aqueles de interesse do regime. Corroborando as ideias de Simis, a pesquisadora Letícia Carlan (2015) acrescenta que:

A partir das possibilidades que a evolução técnica do cinema trouxe, o Estado projetou a reforma da sociedade valendo-se para isso da reforma do ensino e da divulgação do aspecto integrador da ideologia nacionalista, fazendo com que essas ideias de desenvolvimento e formação da identidade nacional ganhassem um grande aliado na difusão dessa cultura, mostrando que o Estado precisava muito do cinema para disseminação de suas mensagens estabelecendo, assim, uma relação entre poder e cinema (2015, p.05).

Assim, o uso do cinejornal como propaganda ideológica, no governo Vargas, justificava-se pela sua ação extremamente nacionalista e ditatorial, manipulando o conteúdo das mensagens, permitindo que algumas informações fossem mantidas e outras extraídas, ou seja, a partir da censura, só era possível ver e ouvir o que era de interesse do regime. A massa era levada a encarar a realidade com os olhos do regime, com fatos previamente permitidos e liberados. Assim, “(...) a população acabou por ficar tão envolvida, que não tinha alternativa, senão a de pensar e agir de acordo como que lhe era passado através dos meios de comunicação, no caso, dos cinejornais” (p 07). A autora chama a atenção, ainda, pelo fato de os cinejornais



RELICI

poderem ser facilmente falsificados, montados conforme a conveniência dos seus produtores e patrocinadores.

Tinha-se assim, o cenário ideal para a disseminação de ideias; a indústria cinematográfica organizada e estruturada para objetivos educacionais e propagandísticos, como em todos os regimes totalitários. Comentando acerca do panorama geral da relação política, propaganda e cinema, Wagner Pereira destaca que:

O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona o controle sobre o conjunto da vida coletiva. Em regimes dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando a assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas (PEREIRA, 2003, p.102).

Este também foi o cenário que se estabeleceu na Espanha dos anos 40, onde o contexto cinematográfico apresenta-se parcialmente similar ao brasileiro, sofrendo consequências diretas dos acontecimentos políticos ocorridos na década anterior. Em 1938, durante a guerra civil, criou-se o Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola, uma ramificação da Delegação de Imprensa e Propaganda, um ano depois da criação do INCE no Brasil, mas com a mesma intenção: utilizar o cinema como veículo para a propagação de ideologias e manipulação de ideias. Segundo a pesquisadora Tatjana Pavlovi,

Francoist cinematographic politics reflected a more general climate of political repression. The Nationalists' wartime lack of interest in the medium was now replaced by an excessive attention to regulations and laws that mirrored the policing of other spheres of cultural production [...] Thereafter, a complex mixture of state institutions became responsible for overseeing film production³ (PAVLOVIC, 2008, p.62).

³ A política cinematográfica franquista refletiu um clima mais geral de repressão política. A falta de interesse dos nacionalistas em tempo de guerra pelo cinema foi substituído por uma atenção excessiva aos regulamentos e leis que refletiam o policiamento de outras esferas da produção cultural. Por isso, uma mistura complexa de instituições estaduais tornou-se responsável por supervisionar a produção cinematográfica [Tradução Nossa].



RELICI

Dentre as instituições responsáveis pela regulamentação das atividades cinematográficas, estava aquela responsável pela Educação Nacional que, assim como no Brasil, tinha a função de utilizar o cinema com ferramenta de aprendizagem, conscientização e manipulação de conteúdos. Pavilovic (2008) ainda acrescenta que a política da produção de filmes na década de 1940, na Espanha, foi controlada por mecanismos repressores e protecionistas. As medidas de repressão - não diferentes das brasileiras - consistiam em censura e investigações obrigatórias, enquanto as medidas protecionistas contemplavam auxílios e subsídios para produção cinematográfica nacional. A censura incluía supervisão e aprovação de scripts de filmes, proibição de cenas particulares, pedidos de modificações de cenas, emissão de permissões de filmagem e de licenças que permitiam a exibição de filmes espanhóis e estrangeiros em território nacional.

Outro aspecto bastante similar, com o panorama brasileiro, foi o papel dos cinejornais na Espanha. Em 1942, a Vice Secretaria de Educação Popular criou os *Noticiarios y documentales Cinematográficos*, conhecidos como *NO-DO*, uma espécie de sessão telejornal destinada a divulgar as obras e feitos do Regime e a semear as diretrizes propagandistas. A partir de um decreto do governo, a projeção do *NO-DO* passou a ser obrigatória para todos os locais de exibição do país, ou seja, em todo o território nacional, visto que no início dos anos 40 já havia mais de 4 mil salas de projeção, distribuídas em diversas cidades da Espanha. No preâmbulo do regulamento do *DO-NO*, estava expresso seu principal objetivo:

También se hizo imprescindible desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convencan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los



RELICI

109

descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el nuevo Estado ⁴⁵.

Inicialmente esses *Noticiários e Documentarios Cinematográficos, NO-DO*, eram produzidos semanalmente, passando a ter dois números por semana a partir de 1947, alcançando um público ainda maior. Com o emblemático tema “*El mundo entero al alcance de los españoles*” [O mundo inteiro ao alcance dos espanhóis], foram produzidos mais de 300 números até 1950. Segundo Pereira (2003) “(...) até 1945, parte do NO-DO era de reproduções dos cinejornais nazistas, elogiosos dos feitos militares do exército alemão e repletos de críticas ferozes aos comunistas russos” (p.126). Depois da Segunda Guerra, com a derrota dos nazistas, muda-se o foco dos cinejornais:

A partir da penetração da influência norte-americana, da entrada do capital estrangeiro e dos tecnocratas, a temática do cinejornal abandonou a antiga militância política explícita, convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as atividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espetáculo (PEREIRA, 2003, p.127).

Como se pode notar, embora a técnica de utilizar o cinema como ferramenta de propaganda e manipulação tenha sido estruturada desde a Primeira Guerra Mundial na Alemanha, como forma de melhorar a imagem e o desempenho nazista, a estratégia foi adotada posteriormente por diversos países, mesmo após a Segunda Guerra Mundial.

⁴ “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial NO-DO», Preámbulo, párrafo 1º, Madrid, 29 de septiembre de 1942.

⁵ Também se tornou essencial desenvolver uma produção documental a serviço de nossas organizações de propaganda que reflitam artisticamente com precisão e com uma técnica perfeita, os diferentes aspectos da vida de nosso país e, da forma mais amável e eficaz que eduque e instrua o nosso povo, convençam de seus erros aos equívocos e mostrem no exterior as maravilhas da Espanha, o progresso da nossa indústria, nossa riqueza natural, as descobertas da nossa ciência e, em fim, o ressurgimento do nosso país em todos os seus aspectos promovidos pelo novo Estado [tradução nossa].



RELICI

Na Espanha, além da influência nazista, no tocante ao uso dos cinejornais, uma medida importante que distoia daquelas adotadas no Brasil foi um decreto emitido pelo Ministério da Indústria e Comércio Espanhol, em 1941, ordenando que o espanhol fosse o único idioma dos filmes mostrados no país, o que significava uma redução drástica na exibição de filmes em território nacional, uma vez que os filmes estrangeiros eram mais populares entre o público espanhol. No entanto, para alguns estudiosos, essa medida serviu também como um estímulo às técnicas de dublagem e de aperfeiçoamentos linguísticos. Na avaliação de Pavlovic,

This measure had several important repercussions. Spanish films could no longer compete with foreign films that were already more popular with the Spanish public. The practice was also part of a complex government regulation that tied dubbing licenses to the granting of lucrative import licenses. In this profitable business, Spanish films became only a secondary factor [...] Hence the governmental politics of protection and subvention was in reality a politics of speculation⁶ (2008, p. 62).

Ao mesmo tempo em que se buscava uma forma de popularizar o cinema nacional, dificultava-se de forma lucrativa a invasão de filmes estrangeiros. Nesta época, a produtora fílmica CIFESA, de tendências conservadoras e tradicionais, que já havia se estabelecido no mercado durante a Guerra Civil, confirmou sua liderança e tornou-se importante aliada do governo na divulgação das preferências ideológicas franquistas. Sua estrutura técnica e sólida infraestrutura industrial, bem como seu esforço em seguir as tendências hollywoodianas, contribuíram para firmar sua posição de líder nas produções nacionais.

Em se tratando de temáticas e gêneros, verifica-se, neste período, uma multiplicidade de tendências que vão dos mais variados estilos de comédias às mais diferentes subcategorias de dramas, contemplando ainda gêneros religiosos e

⁶ Esta medida teve muita repercussão. Os filmes espanhóis não conseguiam mais competir com os estrangeiros que eram mais populares. A medida foi parte de um regulamento governamental complexo que vinculava as licenças de dublagem à concessão de licenças lucrativas de importação. Neste negócio lucrativo, os filmes espanhóis tornaram-se apenas um fator secundário [...] Assim, a política governamental de proteção e subversão era de fato uma política de especulação [Tradução Nossa].



RELICI

111

folclóricos, dentre outros. Em uma tentativa de quantificar a produção espanhola do período entre 1939 e 1950, o historiador e crítico de cinema, José Enrique Monterde (1995) aponta que neste período foram produzidos cerca de 450 filmes, sendo 55 comédias, 66 comédias dramáticas, 83 comédias sentimentais, 19 comédias contemporâneas, 20 filmes históricos, 18 filmes de guerra e espia, 21 filmes folclóricos, 3 filmes esportivos, 3 caricaturas, 22 musicais, 58 dramas, 13 melodramas, 31 filmes policiais, 7 filmes religiosos, 15 aventuras, 6 filmes taurinos e 3 filmes infantis.

A partir do quadro apresentado por Monterde, vê-se um número surpreendente de comédias, o que remete à ideia de apagamento ou disfarce da realidade, como aponta Pereira (2003), ao dizer que “os espectadores de cinema navegavam adormecidos em um falso sentimento de segurança e de orgulho nacional, ao não ver-se enfrentados no cinema com nenhum dos problemas sociais do mundo real” (p. 109).

Embora seja possível perceber uma tentativa clara de disfarçar a realidade utilizando-se de comédias, o cinema de ficção, sobretudo o cine de cruzada, teve seu destaque pela profundidade narrativa e de temática:

No cinema de ficção, o gênero que predominou na primeira fase do franquismo foi o “cine de cruzada”, uma espécie de canto ao dever, à honra, ao herói e à nação, que esteve presente nos filmes: *Frente de Madrid* (1939), de Edgard Neville; *Harka* (1941), de Carlos Arévalo; *El crucero Baleares* (1941), de Enrique del Campo; *Escuadrilla* (1941), de Antonio Román; *A mi la Legion!* (1942), de Juan de Orduña; *Alas de paz* (1942), de Juan Parellada; e *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román. Mas o modelo oficial de filme de propaganda franquista foi, indubitavelmente, *Raza* (“Raça”, 1941), adaptado do roteiro de Jaime de Andrade, pseudônimo do ditador Francisco Franco (PEREIRA, 2003, p.127).

Fazendo uma análise comparativa da produção Brasileira e Espanhola no período em questão, temos um número aproximado de produções. Assim como na Espanha, no Brasil, houve uma multiplicidade de tendências que utilizavam mais de um gênero formando estilos híbridos que ganhavam a aceitação do público pelo seu



RELICI

112

caráter familiar. A chanchada, por exemplo, popularizada entre os anos 30 e 50, caracteriza-se pela união de diferentes elementos: carnavalescos, policiais, ficção científica, patrióticos e burlescos, dentre outros.

Nos anos 40, a indústria cinematográfica Atlântida, que almejava revolucionar as produções nacionais a partir de obras mais intelectualmente desenvolvidas, estreia seu primeiro grande sucesso, o melodrama *Moleque Tião* (1943), protagonizado pelo ator Grande Otelo. A narrativa, recheada de comicidade dramática, gira em torno de um menino que sonhava ser ator e parte sozinho numa viagem cheia de desafios e peripécias, do interior do Rio de Janeiro para a capital, a fim de se apresentar a uma companhia negra de teatro de revistas.

Tem-se aqui um drama vivido por um jovem negro com pretensões artísticas, envolto a um cenário que vai do policial ao religioso, revelando o caráter da multiplicidade de gêneros em uma única produção. Outros exemplos dessa tendência são *João Ninguém* (1937), *Tristezas não pagam dívidas* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) e *Também somos irmãos* (1949). Neste contexto, vale a pena ressaltar a importância da dupla de atores Grande Otelo (1915-1993) e Oscarito (1906-1970), que com seu estilo cômico, arrastavam verdadeiras multidões aos cinemas nas décadas de 40 e 50, sendo personagens da maioria das chanchadas carnavalescas e comédias da época.

Assim como na Espanha, as comédias desempenharam importante função na Era Vargas, seja por sua função política de camuflar a realidade, seja por seu caráter artístico de comicizar ou ridicularizar aspectos do cotidiano. Além das já supracitadas obras, destacaram-se também, como comédias ou gêneros similares, as produções: *Céu Azul* (1940), *Cisne Branco* (1940), *24 horas de sonho* (1941), *Entra na Farra* (1941), *O dia é nosso* (1941), *Samba em Berlim* (1943), *Abacaxi Azul* (1944), *Berlim na Batucada* (1944), *Tristezas não pagam Dívidas* (1944), *Não adianta Chorar* (1945), *100 Garotas e 1 Capote* (1946), *Caídos do Céu* (1946), *Uma*



RELICI

113

aventura aos 40 (1947), *Este mundo é um pandeiro* (1947), *O malandro e a Granfina* (1947), *Querida Suzana* (1947), *Esta é Fina* (1948), *É com este que eu vou* (1948), *Fogo na Canjica* (1948), *Carnaval no Fogo* (1949), *Estou Aí?* (1949), *Eu quero é Movimento* (1949), *Prá lá de Boa* (1949), *Loucos por Música* (1945-1950). Conforme apontado anteriormente, estas produções são, em sua maioria, uma junção de vários gêneros, com importantes elementos advindos da música, teatro e outras culturas populares.

Aparentemente, o apelo cultural a partir de elementos populares é uma estratégia dos regimes que colocam a identidade nacional como uma de suas principais bandeiras; o enaltecimento do trabalho como forma de alcançar liberdade e dignidade humana e a exaltação do Estado como instituição suprema para o equilíbrio da vida em sociedade são marcas frequentes nos discursos totalitaristas. Como aponta a pesquisadora Nuria Triana-Toribio (2003), o principal ingrediente dessa trama ideológica nacionalista é o elogio às classes trabalhadoras como encarnação das virtudes nacionais. Na Espanha, a Falange - movimento e partido político inspirado no facismo – responsável pelas políticas culturais, no início da década de 1940, pregava que apenas aqueles que compartilhavam essas crenças tinham um lugar na organização da Nova Espanha e que apenas entre elas o cinema deveria encontrar seu papel fundamental e utilitário.

Com as imposições falangistas do início dos anos 40, a produção Espanhola é reduzida e tem um número quase insignificante de obras nos anos 40 e 41. De acordo com Triana-Toribio (2003):

It should be indicated at this point that the Falange although supplying at this time the ideology for the regime, did not always see its demands translated into films and film policies, or even succeed in suppressing all other versions of Spanishness. This is not so much because of any power of the audiences, but because films which were actually made and seen depended on the decisions of producers and distributors.[...] Producers and distributors were



RELICI

114

not going to follow policies that would make them lose money, no matter how fascist these policies were⁷ (2003, p.3).

Embora ditadora das regras e políticas de produção, a Falange não tinha o poder de impor a produção compulsória de filmes que, aos olhos dos produtores, não dariam lucros ou a audiência esperada. Em muitos casos, o pouco interesse dos produtores, obrigava o governo a arcar com todas as despesas da produção, dando apoio financeiro total e mais algumas regalias para as produtoras que se mostrassem interessadas em apoiar e divulgar os feitos do regime.

No quadro a seguir, busca-se mostrar as principais produções da década de 40, no Brasil e na Espanha. Sem a pretensão de quantificar as produções desta época em sua exaustão, fez-se aqui uma seleção daquilo que melhor representa o período em questão, considerando principalmente a relação do cinema com os regimes políticos nos dois países em estudo. Vale salientar que muitas produções da época foram perdidas ou destruídas pelo órgão do governo e seu poder de censura.

Percebe-se a partir do quadro abaixo, um número aproximado de produções feitas nos países em estudo. No entanto, vale ressaltar que, no período em questão, a indústria espanhola era tecnicamente mais desenvolvida. Mesmo envolto em um ambiente bem mais politicamente tempestuoso e opressor - o que possibilitou a destruição e o desaparecimento de muitas obras produzidas no período em questão - o sistema de produção cinematográfico espanhol soube utilizar-se de estratégias políticas que mantivessem vivos os ideários de uma produção nacional que representasse os elementos culturais e identitários espanhóis.

⁷Deve-se destacar, aqui, que a Falange, embora fornecesse neste momento a ideologia para o regime, nem sempre via suas demandas traduzidas em filmes e políticas cinematográficas, ou mesmo conseguia suprimir todas as outras versões da identidade espanhola almejada. Isso não é tanto pelo poder do público, mas porque os filmes que eram realmente feitos e vistos dependiam das decisões dos produtores e distribuidores. [...] Os produtores e distribuidores não seguiriam políticas que os fizessem perder dinheiro, não importa o quão falangistas eram essas políticas [Tradução Nossa].

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 101-118, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

Ano	Brasil	Espanha
1940	<i>Argila, Direito de Pecar, Laranja-da-China, Eterna Esperança, Pureza, Fantasia, Céu Azul, Cisne Branco.</i>	<i>Marianela, Polizón a bordo.</i>
1941	<i>Barulho na Universidade, 24 Horas de Sonho, A Sedução do Garimpo, O Dia é Nosso, Vamos Cantar, Entra na Farra, Sedução do garimpo.</i>	<i>Harka, La famosa Luz María, El crucero Baleares, Escuadrilla, Raza.</i>
1942	<i>Astros em Desfile, Tudo é Verdade.</i>	<i>The Cursed Village, Goyescas, El hombre que se quiso matar, Malvaloca, Los misterios de Tanger, Los ladrones somos gente honrada, El abanderado, A mí la Legion! Alas de paz.</i>
1943	<i>Caminho do Céu, Samba in Berlim, Tristezas não pagam Dívidas, Moleque Tião, É Proibido Sonhar, Abacaxi azul.</i>	<i>Cristina Guzmán, Canelita en rama, Viaje sin destino, La casa de la lluvia, Huella de luz, El escândalo, Un caballero famoso, Eloísa está debajo de un almendro, El 13 – 13.</i>
1944	<i>O Brasileiro João de Souza, Berlin na batucada, Corações Sem Piloto, Romance Proibido, Gente Honesta, Romance de um mordedor.</i>	<i>Life Begins at Midnight, The Tower of the Seven Hunchbacks, El clavo, Tuvo la culpa Adán, Ella, él y sus millones, Santander, la ciudad en llamas, El destino se disculpa .</i>
1945	<i>O Cortiço, O Gol da Vitória, Não Adianta Chorar, Pif-Paf, Vidas Solitárias,</i>	<i>Bambú, El barco del capitán, El domingo del carnaval, La vida en un hilo, Los últimos de Filipinas, El destino se disculpa</i>
1946	<i>Caídos do Céu, O Ébrio, 100 Garotas e 1 Capote, Segura esta mulher, Sob a luz do meu bairro, Fantasma por acaso.</i>	<i>El Crimen de la Calle Bordadores, Ladrón de Caballero, La Mujer Prodigal.</i>
1947	<i>Asas do Brasil, Uma aventura aos 40, Este mundo é um pandeiro, O malandro e a Granfina, Querida Suzana, Brasil Desconhecido, Luz dos meus olhos.</i>	<i>Angustia, Canción de Dolores, Nada, Lola Hojas para los Puertos, Cuatro Mujeres, Don Quijote, El Traje del Torero, La Sirena Negra, Mariona Rebull.</i>
1948	<i>Esta é Fina, Fogo na Canjica, Mãe, Poeira de Estrelas, É com este que eu vou, Falta alguém no manicômio, E o mundo se diverte, A caçula do barulho, Não me digas Adeus.</i>	<i>Botón de ancla, La mariposa que voló sobre el mar, El baterista de Bruch, Invitado de la oscuridad, La vida en las sombras, Locura por amor, Mare Nostrum, La fiesta sigue, La calle sin sol, Una tostada para Manolete.</i>
1949	<i>Almas Adversas, Estou Aí, A Escrava Isaura, O Homem que Passa, Inocência, Pinguinho de Gente, Vendaval Maravilhoso, Carnaval no Fogo, Eu quero é Movimento, Prá lá de Boa, Loucos por Música, Terra Violenta, Também somos irmãos, Não é nada disso, A sombra da outra, .</i>	<i>El capitán de Loyola, Currito de la Cruz La duquesa de Benameji, La guitarra de Gardel, En un rincón de España, Cualquier mujer, Un hombre en el camino, Mi querido Juan, Noventa minutos, Rumbo, Siempre vuelven de madrugada, Alas de la Juventud.</i>

Quadro 01. Quadro Comparativo da produção Cinematográfica no Brasil e na Espanha, nos anos 40



RELICI

116

Embora as políticas de incentivo às produções nacionais tenham sido bastante similares no Brasil e na Espanha, é possível dizer que o decreto de 1941 - o qual ordenava que o espanhol fosse o único idioma dos filmes mostrados no país - foi um divisor de águas para as políticas nacionais cinematográficas dos dois países. Enquanto é verdade que tal decreto dificultou a entrada de filmes estrangeiros no território espanhol, também o é o fato de que as rígidas imposições obrigaram muitos profissionais da indústria nacional a procurarem outros territórios para desenvolver suas atividades, encontrando em outros países melhores condições de trabalho.

À guisa de considerações finais, vale a pena ressaltar três aspectos que influenciaram, em termos gerais, os rumos da produção cinematográfica dos anos 40, no Brasil e na Espanha, quais sejam, a política ditatorial vigente nos dois países e conseqüentemente o impacto do cinejornal como importante instrumento de propaganda governamental e a diversidade e hibridismo de gêneros como instrumento de fuga ou tentativa de inovação a partir de elementos familiares aos espectadores. Neste sentido, a comédia e suas subcategorias encarregaram-se de dialogar com os mais variados gêneros, tais como musicais, policiais, religiosos, dentre outros, que, por vezes, encarregavam-se de distanciar os telespectadores da realidade imposta pelo regime.

Nota-se também, neste período, um forte apelo às músicas populares como parte integrante das narrativas fílmicas, ao mesmo tempo em que se mostra pouca aproximação entre as produções cinematográficas e literárias, se compararmos com as décadas anteriores. Isso se justifica pelo fato de a música ser um meio de entretenimento popular e de fácil expansão e ter consquistado ainda mais público com o advento do rádio, na década de 20. Como a ordem vigente era popularizar o cinema, tanto no Brasil quanto na Espanha, nada mais eficaz do que a parceria



RELICI

117

cinema e música, justificando assim a ascensão do gênero *Chanchada*, no Brasil e as inúmeras adaptações da *Zarzuela*, na Espanha.

Importante, ainda, ressaltar que na década de 40, o cinema foi beneficiado por políticas educacionais que buscavam utilizá-lo como instrumento pedagógico capaz de integrar e socializar o aluno a partir de experiências reais ou imaginárias, de diferentes povos ou culturas. A estratégia política de firmar parcerias entre as políticas educacionais e as políticas de incentivo às produções cinematográficas, no final da década de 30 e início de 40 - embora objetivasse um maior controle e manipulação da população, pela propaganda - foi de fundamental importância para o desenvolvimento e popularização do cinema, no Brasil e na Espanha.

REFERÊNCIAS

CARLAN, Letícia Amaral. Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar? **Anais do 10º encontro nacional de História das mídias**. Porto Alegre, 2015.

MAIA, Paulo Roberto. **A Historiografia do Cinejornalismo No Brasil**. In Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e Flávia Florentino Varela (orgs.). **Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história?** Ouro Preto: Eudop, 2009. ISBN:

MOLEQUE Tião. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67272/moleque-tiao>>. Acesso em: 22 de Set. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MONTERDE, José Enrique. El cine de la autarquía (1939-1950). In: GUBERN, R. et al. **Historia del cine español**. Madrid: Catedra, 1995.

PAVLOVIC, Tatjana. . [et al.]. *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2008.

PEREIRA, W. P. *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, Salazarismo e Franquismo*. Revista **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 38, 2003. p. 101-131.



RELICI

118

PIRES, Francisco Quinteiro. Como a guerra revolucionou o cinema nos anos 1940. In **Carta Capital** (2014), acessado em 14/09/2017. www.cartacapital.com.br/revista/807/durante-o-vendaval-4719.html.

SIMIS, Anita. Cinema e Cineastas em Tempo de Getúlio Vargas. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, nº9, vol. 2, junho de 1997, p. 75-80. www.bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/ Acessado em 21/09/2017

TRIANA-TORIBIO, Nuria. **Spanish Film Cultures**, New York, Palgrave, 2016.

_____. **Spanish National Cinema**. London and New York, Routledge, 2003 <http://www.cinemabrasileiro.net/cinedia.html>, acessado em 01/10/2017