



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**KERLLEN PEREIRA DE PÁDUA**

**IDENTIDADE CULTURAL, ESTADO E COMÉDIAS MUSICAIS  
NA DÉCADA DE 1930**

**CAMPINA GRANDE  
2023**

**KERLLEN PEREIRA DE PÁDUA**

**IDENTIDADE CULTURAL, ESTADO E COMÉDIAS MUSICAIS  
NA DÉCADA DE 1930**

Trabalho de Conclusão de Curso (artigo) elaborado e apresentado como requisito parcial para a obtenção de título de graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) –Campus I – Campina Grande – PB.

**Orientadora:** Prof<sup>ª</sup> Me. Senyra Martins Cavalcanti

**CAMPINA GRANDE**

**2023**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

P125i Padua, Kerllen Pereira de.  
Identidade cultural, estado e comédias musicais na Década de 1930 [manuscrito] / Kerllen Pereira de Padua. - 2023.  
34 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2023.

\*Orientação : Profa. Ma. Senyra Martins Cavalcanti, Coordenação do Curso de Pedagogia - CEDUC. \*

1. Identidade nacional. 2. Era Vargas. 3. Cinema. I. Título

21. ed. CDD 981.06


KERLLEN PEREIRA DE PÁDUA

**IDENTIDADE CULTURAL, ESTADO E COMÉDIAS MUSICAIS  
NA DÉCADA DE 1930**

Trabalho de Conclusão de Curso  
(artigo) elaborado e apresentado como  
requisito parcial para a obtenção de  
título de graduação em Licenciatura  
Plena em História pela Universidade  
Estadual da Paraíba (UEPB) –  
Campus I – Campina Grande – PB.


Aprovada em:  
21/11/2023. Nota: 10,00  
(dez).

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 SENYRA MARTINS CAVALCANTI  
Data: 21/11/2023 16:38:31-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Me. Senyra Martins Cavalcanti  
Universidade Estadual da Paraíba  
(UEPB)

Documento assinado digitalmente  
 PATRICIA CRISTINA DE ARAGAO  
Data: 28/11/2023 19:52:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dra. Patrícia Cristina de Aragão  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Documento assinado digitalmente  
 LUIRA FREIRE MONTEIRO  
Data: 22/11/2023 12:45:56-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Luíra Freire Monteiro  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

“Eu serei a heroína da minha própria história.”  
-Anne Shirley

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1</b> - Interpretação do discurso de Vargas para nação	15
<b>Figura 2</b> - Exibição de Getúlio Vargas como líder carismático	16
<b>Figura 3</b> - Quadro Café de Candido Portinari (1903-1962)	17
<b>Figura 4</b> - Cartaz de “Samba da Vida”. Direção: Adhemar Gonzaga	37
<b>Figura 5</b> - Cartaz do filme Minha secretária brasileira (1942) - Direção Irving Cummings	39
<b>Figura 6</b> - Cena de “Minha Secretária Brasileira” (1942)	41

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2</b>	<b>CONTEXTO HISTÓRICO E IDENTIDADES BRASILEIRAS.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1</b>	<b>Década de 1930: contexto.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2</b>	<b>Identidades culturais do Brasil.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>ESTADO, NAÇÃO E NACIONALISMOS.....</b>	<b>15</b>
<b>3.1</b>	<b>As relações entre cinema e estado no Brasil nos anos 1930.....</b>	<b>15</b>
<b>3.2</b>	<b>Nação, nacionalismo, identidade nacional, identidade cultural e o cinema.....</b>	<b>19</b>
<b>4</b>	<b>CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA E ANÁLISE FÍLMICA.....</b>	<b>22</b>
<b>4.1</b>	<b>Cinema como fonte histórica.....</b>	<b>22</b>
<b>4.2</b>	<b>Comédias musicais brasileiras e internacionais de 1930-1945.....</b>	<b>26</b>
<b>4.3</b>	<b>Cinematografia das comédias musicais brasileiras.....</b>	<b>26</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>30</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>31</b>

## IDENTIDADE CULTURAL, ESTADO E COMÉDIAS MUSICAIS NA DÉCADA DE 30

Kerllen Pereira de Pádua<sup>1</sup>  
Senyra Martins Cavalcanti<sup>2</sup>

### RESUMO

A discussão sobre identidade nacional do Brasil perpassa vários períodos históricos, tendo em vista a necessidade da compreensão dos processos que geraram as multifaces das identidades do brasileiro. Desse modo, buscamos compreender a identidade cultural brasileira a partir do gênero cinematográfico comédias musicais produzidas durante a Era Vargas entre 1930-1945. Nesse cenário, esta pesquisa monográfica possibilita a compreensão acerca de como ocorreu a criação de estereótipos dos brasileiros presentes nos filmes selecionados, como o homem “malandro”, argumentando sobre o que constitui este sujeito. A metodologia utilizada parte de uma análise qualitativa, na qual selecionamos os filmes mais representativos para a temática, buscando a forma na qual o brasileiro estava sendo representado nas obras cinematográficas de comédias musicais. A nossa base teórica para a realização desta pesquisa se dá através de Benedict (1991), Hobsbawn (1990), Gellner (2001) e Geary (2005). Morettin (1997), Ferro (1992) e Rosenstone (2010) Cardoso (2013), Reis (2007), Holanda (1985) e DaMatta (2011). Pandolfi (1999) e Gregio e Pelegrini (2017). A pesquisa contribuiu para frisar como o cinema esteve nas mãos de governo fascista buscando legitimar e construir a sua nação, unificando e transcrevendo não somente a ideia de nação, mas enaltecendo a sua cultura e buscando levar identificação com os seus povos, entretanto, vale destacar a maneira utilizada para tal feito. Do ponto de vista dos resultados, percebemos como o cinema é uma ferramenta que possibilitou a constituição de uma identidade nacional articulada com a política do Estado, com personagens considerados malandros, constituindo uma forma criativa de viver a vida, e burlar as leis. Além disso, trazemos uma discussão sobre como também a cultura fez parte de governo autoritários para legitimação de seu poder, tendo o cinema como uma fonte rica para a história.

**Palavras-chave:** Identidade nacional; Era Vargas; Cinema.

### ABSTRACT

The discussion about Brazil's national identity spans several historical periods, given the need to understand the processes that generated the multifaceted identities of Brazilians. In this

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Estadual da Paraíba. Aluna de Iniciação Científica (Cota 2021-2022), Monitora Voluntária de Extensão nas Cotas (2020-2021, 2021-2022, 2022-2023). [kerllenspereira0@gmail.com](mailto:kerllenspereira0@gmail.com)

<sup>2</sup> Senyra Martins Cavalcanti, Mestre em Sociologia (UEPB) e Doutoranda em História Contemporânea (Universidade de Coimbra), Professora do Departamento de Educação da Universidade Estadual da Paraíba, Coordenadora do Curso de Pedagogia do PARFOR (UEPB), Investigadora Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século 20 (CEIS20 - UC), Membro do Comitê de Ética na Pesquisa com Seres Humanos (UEPB). [senyra@servidor.uepb.edu.br](mailto:senyra@servidor.uepb.edu.br)



way, we seek to understand Brazilian cultural identity based on the cinematographic genre of musical comedies produced during the Vargas Era between 1930-1945. In this scenario, this monographic research makes it possible to understand how the creation of stereotypes of Brazilians present in the selected films occurred, such as the “trickster” man, arguing about what constitutes this subject. The methodology used is based on a qualitative analysis, in which we selected the most representative films for the theme, looking for the way in which Brazilians were being represented in cinematographic works of musical comedies. Our theoretical basis for carrying out this research is through Benedict (1991), Hobsbawn (1990), Gellner (2001) and Geary (2005). Morettin (1997), Ferro (1992) and Rosenstone (2010) Cardoso (2013), Reis (2007), Holanda (1985) and DaMatta (2011). Pandolfi (1999) and Gregio and Pelegrini (2017). The research contributed to highlighting how cinema was in the hands of a fascist government seeking to legitimize and build its nation, unifying and transcribing not only the idea of nation, but praising its culture and seeking to identify with its people, however, it is worth highlighting the way used to achieve this. From the point of view of the results, we realized how cinema is a tool that enabled the constitution of a national identity articulated with State policy, with characters considered rogues, constituting a creative way of living life, and circumventing the laws. Furthermore, we bring a discussion about how culture was also part of authoritarian governments to legitimize their power, with cinema as a rich source for history.

Keywords: National identity; It was Vargas; Movie theatre

## 1 INTRODUÇÃO

O tema da pesquisa partiu da experiência como aluna de Iniciação Científica (UEPB-CNPq), em projeto coordenado pela professora Senyra Martins Cavalcanti (DE-UEPB), no qual buscamos compreender como um certo tipo de identidade nacional pôde ser construído no período histórico nomeado de “Era Vargas”, a partir dos filmes de comédia musical. Após essa experiência, prosseguimos pesquisando a temática a fim de transformá-la em Trabalho de Conclusão de Curso (TCC).

A pesquisa focaliza a criação de uma identidade nacional impulsionada na década de 1930, a partir do gênero cinematográfico de comédias musicais, que, juntamente com a política cultural estatal do período, articularam-se e construíram uma certa identidade nacional.

No cenário acima identificado, torna-se relevante compreendermos de que forma a cultura se torna representativa para governos autoritários e fascistas, quando se apropriam das mídias e reforçam o poder estatal. Entretanto, é importante perceber, também, como o Estado Novo buscou a unificação do Brasil, ao sancionar leis que legitimavam seu autoritarismo, e a cultura foi considerada uma ferramenta para alcançar um objetivo político.

Nosso referencial teórico se constituiu a partir do conceito de nação e nacionalismo, discutindo-o a partir de autores como Benedict (1991), Hobsbawn (1990), Gellner (2001) e Geary (2005). Além destes, utilizaremos Morettin (1997), Ferro (1992) e Rosenstone (2010) para discutir o cinema como fonte histórica. No sentido de compreender as identidades do Brasil, utilizaremos Cardoso (2013), Reis (2007), Holanda (1985) e DaMatta (2011). Por fim, trazemos as contribuições de Pandolfi (1999) e Gregio e Pelegrini (2017) para compreender a produção cinematográfica construída na Era Vargas (1930-1945).

Selecionamos os filmes visando estabelecer a ligação de como o Estado buscou consolidar seu poder e constituir uma nova identidade para o Brasil. Nossa metodologia de análise fílmica é a de pesquisa qualitativa, na qual selecionamos os filmes mais representativos da temática, produzidos no período de 1930 a 1945, que são: *Alô, Alô Carnaval* (dir. Adhemar Gonzaga, 1936), *Samba da Vida* (dir. Luiz de Barros, 1937), *Serenata Tropical* (dir. Irving Cummings, 1940), *Uma Noite no Rio* (dir. Irving Cummings, 1940), *Aconteceu em Havana* (dir. Walter Lang, 1941), *Minha Secretária Brasileira* (dir. Irving Cummings, 1942), *Entre a Loura e a Morena* (dir. Busby Berkeley, 1943) e *Você Já Foi à Bahia?* (dir. Norman Ferguson, 1944). A técnica de análise se deu a partir da categorização temática, após assistir repetidas vezes a cada obra cinematográfica, seleção de planos e sequências e a posterior elaboração de fichamentos.

Além desta Introdução e as Considerações Finais, dividimos nosso trabalho em três capítulos. No capítulo I, buscamos compreender o contexto sociopolítico e econômico na década de 1930, entendendo como Getúlio Vargas ocupou o poder político e consolidou a sua popularidade, constituindo e estabelecendo a sua imagem tal como líderes fascistas e populistas o fazem, pelo estabelecimento do diálogo com as classes sociais. No caso de Vargas, isso ocorreu consolidando e articulando seu poder junto à classe trabalhadora, mas reforçando seu poder junto à elite urbano-industrial nascente. Além disso, tornou-se relevante observar e identificar as propagandas no governo Vargas. Como utilizavam os meios de comunicação? Como utilizava a imprensa para influenciar a construção da identidade nacional? Qual era o lugar do cinema neste processo?

Em seguida, analisamos como determinados pensadores sociais brasileiros percebiam a identidade nacional, seja em seus primórdios, com Varnhagen, na qual vinculava a identidade brasileira à portuguesa; em Gilberto Freyre, que criou uma imagem ligada à mestiçagem e ao chamado “jeitinho brasileiro”; Sergio Buarque de Holanda, que põe em evidência um brasileiro cordial, mas desordenado e inquieto que gosta de aventuras; e Prado, que mostra um brasileiro emotivo. Buscamos perceber como estes autores buscavam contribuir para construir uma identidade nacional pautada na busca de constituir uma nação, partindo da identificação sobre o que é ser brasileiro, buscando justificar as “perversidades” do povo, destacando a colonização, a mestiçagem e como o brasileiro se constituiu enquanto povo.

No capítulo II, buscamos observar as relações entre cinema e Estado na década de 1930. Como Vargas compreendia a cultura? De que maneira utilizava ferramentas midiáticas como o rádio e o cinema para propagar a sua forma de poder, buscando consolidar uma identidade nacional? Como exemplo, a questão da consolidação do Estado Novo, que, após 1937, Getúlio promulga leis que instituem a regulamentação do cinema para o Estado, como forma de propaganda educativa do povo brasileiro.

Ainda no capítulo II, buscamos informar a nossa compreensão dos conceitos de nação, nacionalismo(s) e identidade nacional. Nesta parte, também discutimos como as identidades, tanto política como cultural, estão atreladas entre si e formam uma ideia de identidade nacional e nacionalismo. Gellner (2001), nessa perspectiva, destaca que o Estado se vincula com a cultura e constitui o nacionalismo, mas este precisa ser disseminado na população, inclusive através dos meios modernos de comunicações de massas. Assim, a forma como a comunicação de massa é utilizada pelo Estado moderno contribui para a propagação de uma ideia de nacional, construindo uma narrativa estruturada no interesse político de quem a promove.

No capítulo III, por fim, discorreremos sobre o cinema como fonte da História. Nessa perspectiva, podemos perceber a historicidade através do cinema, que o cinema pode ter uma finalidade política e se constituir como uma representação de um acontecimento histórico. Em seguida, analisamos as comédias musicais brasileiras e internacionais (com

temática ou que se passa no Brasil) produzidas no período de 1930 a 1945. Nesse cenário, questionamo-nos: como as construções filmicas contribuíram para a construção de uma identidade nacional brasileira particular, perpetuando simulacros e estereótipos constatados até os dias atuais? Por exemplo, o fato de que o brasileiro sempre dá o seu “jeitinho” para contornar dificuldades e normas, que somos um “povo alegre”. DaMatta (2011) esclarece a importância de uma identidade social, como podemos nos conhecer através dos outros, o que contribui com a constituição da pátria.

## 2 CONTEXTO HISTÓRICO E IDENTIDADES BRASILEIRAS

### 2.1 Década de 1930: contexto

Observando o cenário de crise nos anos 1930, ocasionada pela queda da bolsa de valores de 1929 em Nova Iorque, Vargas formula, no início de seu governo em 1930, o embate para um plano político, centralizador, unitário e antiparlamentar (FAUSTO, 1999 p. 20). Como relata Diniz (1999, p. 22), Vargas demonstra uma capacidade de comunicação com os setores populares ao se apresentar no papel de um líder trabalhista moderno junto aos movimentos nacionalistas e conservadores.

Diniz (1999, p. 22) ainda afirma que Vargas projeta-se como um líder durante o período de governo provisório (1930-1934), trazendo um novo padrão de relações visando ao desenvolvimento da cidadania política, a fim de construir uma sociedade brasileira pautada na política e em um novo padrão de modernidade. Nesse ponto, de acordo com Carvalho (2008):

O regime era apresentado como identificado com o povo e, como tal, democrático. Vargas era exaltado como o grande estadista que se tinha aproximado do povo, que lutava pelo povo, que se identificava com o povo. Era o grande benfeitor, o pai dos pobres (CARVALHO, 2008, p.125 *apud* MAGALHÃES JUNIOR; CECATTO, 2013, p. 100).

Em Camargo (1999 p. 41), podemos perceber como Vargas se orientou através do projeto de tornar-se “o pai dos pobres”, pela difusão de termos como trabalhador nacional, pela criação de sindicatos, além da implementação da modernização na sociedade e na indústria brasileira. O período experimenta o desenvolvimento econômico que transformaria o país pobre e rural e sem infraestrutura em um “novo lugar”.

É importante destacar como, na questão do trabalho, Vargas foi marcado pelas promessas de uma nova sociedade brasileira pós-Revolução de 1930, como, por exemplo, a legislação brasileira de previdência social, sindical e a instituição da justiça de trabalho. Essas inovações consolidaram e deram direitos aos trabalhadores, criando uma relação que passou a fazer parte do aparelho do Estado. O Estado brasileiro passou a articular o poder e sua elaboração na política, considerando a classe trabalhadora como sujeito e ator social (GOMES, 1999, p. 55).

Um outro ponto é a política cultural do Estado, como, por exemplo, na música. Aí, iniciou-se uma nova política social considerando a implementação e diálogo com as classes sociais desde a cultura. No período, eram recorrentes a temática da malandragem e da vadiagem nas letras das músicas de samba, desvalorizando a temática do herói trabalhador. Na nova conjuntura, o povo brasileiro era “trabalhador” e “honesto”, não “malandro” e “preguiçoso”. Esse trabalhador, mesmo sendo pobre, era honesto, e o Estado, nesse contexto, possibilitaria o trabalho, buscando construir uma imagem que pudesse refletir a

sociedade e fundisse povo e Estado (GOMES, 1999, p. 64-71).

Segundo Leopold (1999, p. 116), em 1930, os desenhos institucionais para o Estado eram centralizados e intervencionistas, regulamentando pautas essenciais e fundamentais da economia. Observando a interferência estatal centralizadora de 1930 a 1940, houve a redefinição de modelo econômico baseado na industrialização, impulsionando a oferta de serviços e consolidação de setores produtivos nas áreas urbanas (LEOPOLD, 1999, p. 117).

A economia é uma forma de compreender o regime de Vargas, mas destacamos aqui a perspectiva política. Segundo Capelato (1999, p. 159-160), a compreensão do regime de Vargas é importante sob a perspectiva de sua propaganda política, a qual perpassou por órgãos produtores da Europa, culminando em uma aproximação do Governo de Vargas e Mussolini, com os métodos neonazistas. Nesta época, a utilização de propaganda era elaborada justamente para exaltar os sentimentos nacionais, sendo até mesmo criadas formas de organizações que se assemelhavam à política de propaganda nazista, a qual criava uma identidade própria.

Se utilizada de modo estratégico, a propaganda política dá ao regime uma tendência totalitária que promove uma força maior que o Estado, que deve contar com o apoio dos proprietários dos meios de comunicação de massa e com a consequente manipulação daquilo em que é destinado aos seus cidadãos.

Aqueles que faziam a propaganda do período varguista usavam como referencial a propaganda fascista da Alemanha e da Itália e buscavam controlar os meios de comunicação. No entanto, adaptavam essas propagandas fascistas estrangeiras a uma realidade brasileira.

Ainda segundo Capelato (1999, p. 162), os meios de comunicação de massa se inserem claramente na propaganda política. Um exemplo é o da crítica de Assis Chateaubriand a Vargas. Chateaubriand comenta: “O número de heréticos se torna cada vez inferiores porque o esforço de sugestão coletiva é desempenhado pelas três armas poderosas de combate da técnica material de propaganda: o jornalismo, o rádio e o cinema [...]” (CHATEAUBRIAND, apud CAPELATO, 1999, p. 170).

O jornalismo e o cinema são fontes utilizadas para a propaganda varguista, demonstrando a tentativa de promover uma agenda política específica através dos meios de comunicação. Com isso, os meios de comunicação reforçavam a figura de liderança de Getúlio Vargas, um homem humanitário com pautas de políticas sociais. Assim, reestabeleciam-se a sua imagem e a utilização destas ferramentas para legitimar o Estado Novo, e, em consequência, conquistar a adesão dos trabalhadores para a política de Getúlio Vargas.

Nos primeiros anos do regime, Vargas não se empenhou em ter um contato mais direto com as massas, mas, ao longo do Estado Novo, através do Golpe, modifica a sua estratégia e, então surge a interação e a semelhança com práticas do Nazifascismo, realizando práticas de alguns veículos de comunicação, tais como o rádio, o cinema, o jornal, e até mesmo a criação de órgãos em que a intenção era exclusivamente impedir propagandas negativas sobre o governo. Dessa maneira, a ampliação do Estado Novo também se consolida por intermédio da intervenção nas esferas culturais e, assim, tanto o Instituto Nacional de Cinema (INC), como o Ministério da Educação, vão ser utilizados como veículos em que fomentam a propaganda e a publicidade sob o novo mandato de Getúlio Vargas. Nesse contexto, houve a produção de revistas, livros, cartazes, números musicais e radionovelas com a inserção transversal de temáticas ideologizadas em seus enredos.

Capelato (1999, p. 165) comenta que os discursos feitos por Getúlio Vargas em inaugurações promulgavam conteúdo básico para a sua propaganda e as publicações consideradas “inconvenientes” foram reprimidas. Em comparação, na Alemanha, o rádio

foi posto como importante veículo para a manipulação e, assim, em regimes fascistas, a imprensa se torna um instrumento usado pelo Estado para servir à nação. “A imprensa foi igualmente controlada e manipulada no varguismo” (CAPELATO, 1999, p. 166) e, com isso, podemos notar a sua utilização que não foi enfraquecida, mesmo com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939, para controlar aquilo que era mostrando ao povo brasileiro. O controle da imprensa também se deu por censura política e financeira. Sobre isso, é importante destacar que Vargas atendeu as reivindicações de classes pela regulamentação do trabalho e garantias dos direitos aos trabalhadores.

Nos anos 1930, houve uma grande polêmica sobre o político-cultural, no qual as ideais nacionalistas vinculadas ao Estado Novo defendiam um projeto para que a formação de uma consciência nacional fosse considerada uma interação nacional, valorizada na estrutura de propaganda política do regime varguista (CAPELATO, 1999, p. 168). Nesse cenário, é importante ressaltar, também, a utilização do rádio, que informava a política governamental nas perspectivas cultural e cívica. Outro ponto é que, além de divulgar estes atos oficiais do governo, nos programas eram apresentadas características de regiões e cidades, mostrando a cultura brasileira e incentivando as relações comerciais.

As políticas de propagandas de rádio do Estado Novo influenciaram a construção de uma imagem brasileira equiparada aos modelos alemão e italiano fascistas. Aqui, é importante acrescentar que tais políticas foram e são usadas até os dias atuais como veículo de informação e propaganda política, como mecanismos de chegada e de permanência no poder. Miceli (1999, p. 182-183) comenta o processo utilizado por Vargas na construção da sua imagem. A imagem de Vargas foi constituída para realizar as expectativas tanto de setores da elite quanto da classe trabalhadora, inclusive pela produção de quadros, cartazes e ilustração de cartilhas e panfletos. Vale ressaltar que muitas destas representações foram construídas na tentativa de formular uma imagem específica, pois, segundo Miceli (1999, p. 185), eram encomendadas ou feitas de forma paga, introduzindo o seu valor de maneira em que o artista enxergasse o mundo pela lógica política de Vargas.

**Imagem 1** - Interpretação do discurso de Varga para a nação



Fonte: [https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/gv-133f\\_1.pdf](https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/gv-133f_1.pdf)

(Acesso em 22:17 10/11/2023)

**Imagem 2** - Exibição de Getúlio Vargas como um líder carismático



**Fonte:** [https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/gv-133f\\_1.pdf](https://expo-virtual-cpdoc.fgv.br/sites/expo-virtual-cpdoc.fgv.br/files/documentos/gv-133f_1.pdf) (Acesso em 22:17 10/11/2023)

Micelli (1999, p. 196) afirma que Vargas com seus “retratos” apresentam um importante ponto de construção de uma criação entre o doméstico e o privado, já que a consolidação de uma nova identidade fazia parte da identificação dos outros brasileiros sobre poder se ver e tentar se manter representado, mesmo em uma realidade distante. Com a junção das classes sociais, Vargas ganha prestígio e poder mediante todas as classes econômicas.

Um outro aspecto é a produção artística no Estado Novo e sua articulação com a ideologia estatal. O quadro abaixo é um dos inúmeros quadros pintados por Candido Portinari (1903-1962) no Estado Novo que reflete a ideologia varguista ao retratar aspectos como a riqueza dos recursos brasileiros e o caráter heroico e ético do trabalhador nacional negro. Nessa perspectiva, o trabalhador negro é o agente responsável pelo desenvolvimento econômico nacional: “O trabalhador braçal era alheio aos meios de produção e aos frutos do seu trabalho, que executava por necessidade de sobrevivência, muitas vezes não por escolha ou vontade. O negro era o símbolo do proletariado, a figura que se opunha à elite branca”. (FABRIS, 1990 *apud* AREDES, 2018, p. 109).

**Imagem 3** – *Café*, de Candido Portinari (1903-1962)



Fonte: <https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/vida/> (2023)

Mediante a consolidação de uma imagem sobre o Brasil, Getúlio Vargas buscou construir uma nova identidade brasileira e o cinema se acomoda bem nesse propósito, como veremos no capítulo III desta monografia.

## 2.2 Identidades culturais Do Brasil

As discussões sobre as construções da formação identitária do Brasil perpassam por vários autores, dentre os quais citamos Reis (2007), Cardoso (2013) e Da Matta (2011). Em princípio, podemos perceber, em unificação teórica, a tentativa de consolidar e destacar uma identidade brasileira através da história, constituindo o início e a formação do Brasil.

O primeiro a buscar a identidade do Brasil, segundo Reis (2009, p. 64), é Varnhagen, que “passa a apresentar o desfile dos heróis portugueses pela paisagem e pela história do Brasil.” Varnhagen mostra uma visão acerca da construção identitária do Brasil, a qual se inicia com os portugueses, privilegiando-os, já que foram se moldando a partir dos usos “bárbaros” dos indígenas. O colonizador, nesse cenário, trouxe a organização ao país, os bons elementos, as coisas boas, cabendo a continuação do império português, a qual é necessária para constituir a civilização.

Ainda no panorama acima comentado, Reis (2007, p. 73) informa que: “A nação brasileira seria construída racionalmente pelo Estado imperial, autoridade indiscutível e absoluta”. Buscando a constituição do país livre, que seria o Brasil, ele tenta construir uma nação brasileira pautada na independência e com o não rompimento imediato de seu passado colonial. Assim, torna-se importante percebermos a maneira como se constituiu a história do Brasil, partindo da tentativa de encontrar o significado e o sentimento nacional.

Mesmo não rompendo com a coroa portuguesa, outro autor que buscou construir uma identidade brasileira foi Gilberto Freyre, com a sua obra *Casa Grande e Senzala* (1933). Freyre percebeu a mestiçagem e lamentou o processo escravocrata que constituiu parte da história do Brasil, como aponta Reis (2007):

A miscigenação assim entendida corrigiu, portanto, a distância social entre a casa-grande e a senzala. A agricultura escravista aristocratizava, antagonizava senhores e escravos; a miscigenação contrariou este efeito separador ao reunir em famílias as índias e as negras aos brancos. A índia, a negra-mina, a mulata, a cabrocha, tornaram-se concubinas e até esposas legítimas dos brancos, o que agiu no sentido da democratização social no Brasil. Entre os filhos legítimos e ilegítimos

subdividiu-se parte considerável das grandes propriedades. (REIS, 2007, p. 92)

A construção social do Brasil partiu da miscigenação entre os povos. Saindo da perspectiva de uma história elitista, enxergar o negro, a índia, a mulata e as distâncias atreladas entre a casa-grande e a senzala na consolidação da estruturação da identidade do Brasil. Além disso, no que diz respeito às visões patriarcais, como aponta Cardoso (2013, p. 87), “vê-se que sua visão do Brasil Patriarcal, da casa-grande, plasticidade cultural portuguesa<sup>3</sup> e do sincretismo estão baseadas na valorização de uma ética dionisíaca”.

Mesmo pontuando outros povos que não estavam inseridos na história oficial (negros, indígenas) e não faziam parte da elite, é importante destacar que a forma pela qual Gilberto Freyre observa a construção de uma identidade brasileira parte de uma visão advinda da casa grande (senhorial).

Freyre, de acordo com Cardoso (2013):

Valorizou o negro. Chamou atenção para a região. Reinterpretou a raça pela cultura e até pelo meio físico. Mostrou, com mais força do que todos, que a mestiçagem, o hibridismo e mesmo a plasticidade cultural da convivência entre contrário não são apenas uma característica, mas uma vantagem para o Brasil. (CARDOSO, 2013, p. 90)

Freyre traz protagonismo para o negro e apresenta o Brasil como um país mestiço, levando em consideração todas as etnicidades e como estas diferenças faziam bem para o Brasil. No período em que a obra de Freyre foi construída (1933) dava-se ênfase a um pensamento progressista, à industrialização, havendo uma ruptura os senhores de terras, explicando uma nova forma na qual a sociedade se estruturava (CARDOSO, 2013, p. 95).

É interessante perceber, nos filmes selecionados para análise, a busca por uma forma de sobreviver, como observamos antes: “O Brasil urbano, industrializado, vivendo uma situação social na qual as massas estão presentes e são reivindicantes de cidadania e ansiosas por melhores condições de vida, vai continuar lendo Gilberto Freyre” (CARDOSO, 2013, p. 89). Mesmo com a industrialização no país, através do cinema, várias “modernidades” também estão presente nos filmes, uma ideia pela qual se tenta atribuir o valor a alguém através do trabalho. Quando o indivíduo não protagoniza critérios pautados na melhoria de sua vida, este é tido como uma pessoa fora do núcleo social.

No que diz respeito às questões sobre a formação social do brasileiro, podemos contar com a contribuição teórica de Sergio Buarque de Holanda. Em *Raízes do Brasil* (1936), Sergio Buarque de Holanda buscava compreender a estrutura do homem brasileiro através da sua cordialidade e das suas relações. Como apontado por Holanda, o “homem cordial” é visceralmente inadequado às relações impessoais que decorrem da posição e da função do indivíduo, e não da sua marca pessoal e familiar, das afinidades nascidas na intimidade dos grupos primários” (HOLANDA, 1982, p. 17).

A cordialidade do brasileiro forma suas relações com o outro indivíduo, impedindo a construção de um homem moderno. Percebemos, no filme *Minha Secretária Brasileira* (1942) como a família está para a personagem do filme, enfrentando todas as oportunidades que lhe cabem juntos.

Cardoso (2013, p. 138) aponta como as estruturas agrárias da formação do Brasil contribuíram para a construção desses “círculos das relações”, mediante composição dos núcleos familiares do brasileiro.

---

<sup>3</sup> Quando uma cultura aceita receber contribuições das tradições locais e das novidades externas oriundas de outras culturas.



[...] enascados na visão afetiva dos que convivem proximamente nos círculos de familiares, de amigos e de inimigos, os brasileiros utilizariam menos a Razão abstrata

- do que a paixão. E esta leva também á violência e ao arbítrio. O desafio proposto para o futuro será exatamente o de substituir o personalismo, que fundamenta as oligarquias, pela racionalidade da vida pública, que pode fundamentar a democracia”. (CARDOSO, 2013, p. 139).

Cardoso (2013) observa que o brasileiro utiliza mais a paixão do que a razão. Neste momento, percebemos essa afirmação nos filmes selecionados para análise, principalmente, em todos os filmes protagonizados por Carmen Miranda. Como, por exemplo, em *Uma Noite no Rio* (1941), Miranda interpreta uma personagem que costuma agir por impulso, seguindo suas emoções. Então, a representação fílmica do brasileiro costuma agir por impulsividade muitas das vezes, como acontece no filme, servindo de enredo para uma história.

### 3 ESTADO, NAÇÃO E NACIONALISMO

#### 3.1 As relações entre cinema e estado no Brasil nos anos 1930

Segundo Gregio e Pelegrini (2017, p. 84), com a revolução de 30, Vargas desenvolveu um novo regime econômico, político e social, transformando a sociedade brasileira entre os períodos de 1930 e 1940, com uma construção de valores ideológicos que ajudam na sua tentativa de criar uma visão sobre o país. É nesse momento que a produção cultural adquire um novo lugar, destacando-se intervenções do Estado no campo da cinematografia como as interferências em outros campos culturais relativas ao governo.

No Brasil, nasce a necessidade de se constituir de uma forma diferente do que era antes, até mesmo diante da modernidade, que estava “a todo vapor” em outros países europeus. Devido a isso, é necessário o rompimento com as burguesias rurais, salientando principalmente a política do café com leite, visto que o café se torna o mantimento da economia local, e com isso, a “diversificação da produção agrícola, o planejamento econômico e a industrialização como caminho para a modernização da sociedade brasileira” (NAPOLITANO, 2016, p. 34 *apud* GREGIO e PELEGRINI, 2017, p. 86). Então, surgem as divergências para haver uma consolidação mediante as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais.

Esse fortalecimento, aponta o mesmo autor (2017), leva Getúlio Vargas a assumir a revolução de 30, colocando fim à Primeira República e toda economia de Estado voltada a uma política oligárquica, encaminhando a uma nova economia com padrões modernos. Dessa forma, é adotado o sistema de industrialização, modificando assim as relações sociais existentes na sociedade, como a modificação de um país com o sistema produtivo agroexportador, que visava à exportação de açúcar e café, o que marca e consolida a passagem para uma economia urbano- industrial, que objetivava a modernização com a industrialização.

Dentro do contexto pós a revolução de 30 e, posteriormente, com o fim do governo provisório e revoltas, a política se torna incerta. Vargas, então, consolida a sua aliança com os militares, acontecimento que serve de alicerce para instaurar a ditadura no Estado Novo, em 1937. Destarte, em aliança com os militares, se apropria do poder estatal, consolidando-o e o crescimento da nação estava dentro de seus planos (GREGIO e PELEGRINI, 2017, p. 88). Além disso, houve a intenção de promover diferentes medidas econômicas que trouxessem melhoria para o desenvolvimento econômico do país, visando obviamente os interesses da elite, como a propagação de uma identidade em função daqueles que seriam

seu apoio. Aos fatos que nos referimos acima, podemos afirmar que isso ocorria principalmente no que dizia respeito à constituição de uma identidade nacional, visto que a partir de 1930, se inicia a tentativa de construção de uma identidade.

Nas palavras de Gregio e Pelegrini (2017), a “[...] construção de uma identidade nacional que rompesse com os paradigmas tradicionais e que buscasse valorizar e exaltar o povo brasileiro e nossas raízes culturais, integrando o conhecimento científico com a vida social e cultural da nação” (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 89). Nesse sentido, buscou-se por uma identidade nacional, com a intenção de instaurar o fim de paradigmas sociais e econômicos tradicionais pela criação de uma identidade nacional que exaltasse as raízes culturais do povo brasileiro. É justamente nesse quesito que Getúlio Vargas com seus apoiadores tiveram como meta a construção de um novo ideal de nação.

O cinema contribui com a formação de uma identidade brasileira. Podemos observar que para a construção de uma identidade torna-se necessária uma nova produção artística que trouxesse uma nova visão, a qual seria diferente daquela “antiga” e “ultrapassada”, vinda de uma colonização europeia.

O objetivo era o de conquistar um lugar divergente daquele ocupado pelas vanguardas europeias, ao mostrar uma nova cultura e uma nova tradição popular (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 91), fazia-se necessária a construção da nova identidade, que estava sendo refeita. Uma visão nova pautando na descolonização da cultura brasileira e na valorização da cultura do povo, refazendo as raízes e trazendo para a modernidade a nacionalidade do povo brasileiro.

Vargas, ao compreender que a cultura se torna um instrumento forte para propagar uma ideologia, começa a utilizar essas ferramentas midiáticas para a desconstrução de certas visões sobre a identidade nacional. À vista disso, o Estado passa a reformular e criar órgãos para poder proteger essas produções culturais, como notícias e músicas e jingles vinculados a Getúlio, para a difusão dessa nova construção do sentimento de Nação, (2017, p. 92).

Para efetivar sua política cultural, Vargas cria aparatos burocráticos para acomodar setores intelectuais (NAPOLITANO, *apud* GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 94) e, ao estimular certos setores, aumenta a sua popularidade.

Gregio e Pelegrini (2017, p. 96) apontam que a popularização da imagem de Vargas está articulada à própria formulação de uma imagem do país em que a cultura nacional e o seu povo são exaltados, rompendo com conceitos e estereótipos advindos de uma perspectiva externa. Vargas buscava uma nova identidade nacional e procura aproximar o governo e a população, formulando assim a convergência entre o povo e o Estado. Tal procedimento é importante para influenciar o pensamento popular, não só o burguês.

Os intelectuais, juntamente ao estado, utilizam-se de valores estéticos que ajudam a construir uma nova identidade, como a fomentação de ações pedagógicas para a produção de propaganda, nas concepções de que o cinema passa a se tornar um importante canal para essas difusões, que ajudam na nova construção identitária (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 96).

Partindo para os objetos da propaganda, Vargas utilizava o rádio, também, a fim de poder esclarecer e mostrar uma educação tanto moral como higiênica. Isso ocorreu inicialmente em maio de 1931, em uma situação que se teria que obedecer às prescrições dadas pelo Estado para poder promover algum tipo de informação. Contudo, o cinema se torna em sua simbologia um objeto que visa aproximar aqueles cidadãos brasileiros que residem no território brasileiro, trazendo à integração e uma centralização de seu poder enquanto formação e criação de uma identidade. Em outro ponto, o cinema também se torna um objeto político para a propaganda do governo, como podemos observar através de Santos (1932, p. 32 *apud* GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 102): “O cinema brasileiro tem

ainda a vantagem de tornar o Brasil conhecido dos seus filhos de norte a sul, concorrendo assim para o fortalecimento da unidade nacional”.

A partir do que apontamos acima, podemos perceber a maneira de integrar e fortalecer a construção da nova identidade nacional pelo cinema, reforçando o objetivo de levá-la a todo território, por intermédio de um novo meio de comunicação, no qual pudesse chegar a mais lugares, a mais pessoas, de maneira que conseguisse chegar à população de norte a sul do país, auxiliando a sua tentativa de construção da nova identidade.

Por conseguinte, o cinema se torna um importante aparato para a propagação da cultura, e a criação de departamentos, como o DIP refletem esse objetivo. No entanto, antes da criação do DIP, em 1939, foi promulgado um decreto<sup>4</sup> visando censurar filmes ditos “impróprios” para a exibição e, assim controlar os filmes exibidos.

Com a taxação e censura de filmes, o Estado passou a favorecer alguns grupos de produção na cinematografia que se propusessem a pautar a sua ideologia, visando a consolidação do cinema como instrumento na formação de uma identidade cultural nacional. Nesse cenário, é importante ressaltar que o Estado impulsionava a produção de filmes como instrumento didático.

Com a promulgação de decretos, ocorre a separação de produção educativa e filmes comerciais (2017, p. 98). Dito isso, podemos notar que:

Percebendo o estabelecimento do cinema educativo e de propaganda como uma etapa necessária à consolidação de uma indústria cinematográfica nacional, os cineastas brasileiros — unidos a educadores, políticos e outras autoridades ligadas ao regime — podem ser apontados como os autênticos construtores daquela proposta pedagógico-propagandística que ganhara um porta-voz privilegiado na pessoa do presidente da República (ALMEIDA, 1999, p. 121-122 *apud* GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 100).

O cinema, desse modo, se tornou importante para a propagação de uma cultura. Convênios foram estabelecidos por lei, objetivando incentivar a sua produção e empresas nacionais passaram a produzir cinema para uso escolar. Dessa forma, o cinema torna-se uma ferramenta para poder expressar à sociedade uma cultura, uma unidade nacional foi gestada assegurada pela lei estabelecida pelo Estado (GREGIO; PELEGRINI, 2017 p. 101).

No dia 13 de janeiro de 1937, o Governo Vargas criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), “para estimular e difundir os filmes de caráter educativo e nacionalistas” (GREGIO; PELEGRINI, 2017 p. 104). Tais filmes deveriam contribuir para a formação dos brasileiros e, conseqüente, valorização cultural do país. A produções cinematográficas se tornam uma de política cultural estatal por todo o Estado Novo (1937-1945).

Os filmes produzidos pelo INCE eram pautados na ideologia nacionalista e tinham como objetivo transmitir imagens positivas do governo, além de trazer, com o DIP, um bom posicionamento imagético tendo como pano de fundo os valores nacionais. Com isso, é evidente o fato da divisão do teatro e cinema “[...] censurar os filmes, fornecendo certificado de aprovação após sua projeção perante os sensores da Divisão” (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 105). Esse procedimento, censurava obras que eram contra o sistema que vigorava, chegando, às vezes, a nem serem transmitidas ao público, por potencialmente influenciar os telespectadores em ideologia contrária a do governo.

Com o DIP, o INCE passa a perder recursos, visto que as produções ajudavam a

<sup>4</sup> Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932

obter um controle maior daquilo que foi criado pelos cineastas. Assim, o DIP se torna responsável pela fiscalização e censura de filmes que mostrariam “ofensa ao público”, como, por exemplo, filmes de práticas criminosas, poderiam induzir aqueles que assistissem a costumes ditos maus (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 108). Além disso, observou-se que o DIP “se encarregou de divulgar a imagem e a ideologia de Vargas em todas as instâncias da vida nacional” (JAMBEIRO, 2004, p. 13 *apud* GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 109) e, dessa maneira, os filmes passam a ser controlados pelo Estado em sua nacionalidade, passando a contribuir para esfera cultural do país.

Em 1939, mediante a criação da Lei nº 1949 para regular a criação e os manuseios da imprensa e da propaganda a serem fiscalizadas pelo DIP, a imprensa livre passou a ser regulada pelo Estado. De outro lado, o cinema também está sob controle estatal, com a proibição de filmes que trouxessem ofensas ao público, provocassem a prática de crimes ou tentassem contestar contra o regime ou a ordem pública, dentre outros possíveis “problemas”.

Os filmes aprovados poderiam ter sua reprodução livre por 5 anos, assim como os censurados poderiam estar sujeitos a nova censura. Os filmes recomendados para menores instigavam a curiosidade, o amor à pátria, a sua família e respeito às instituições vigentes.

Já em meados de 1942, houve a criação do Conselho Nacional de Cinematografia (CNC)<sup>5</sup>, subordinado ao DIP, que apresentava as relações que compunham as produções, como produtores e importadores de filmes no mercado da cinematográfica (2017, p. 109).

Regulamentando-se a circulação de propaganda, houve, como consequência, o barateamento e a facilitação do transporte das películas no território nacional. Os filmes nacionais se tornam isentos de pagamento da taxa de censura, como também o preço mínimo de locação do filme era de 50% da renda da bilheteria. A renda do produtor, por sua vez, é de 30% da bilheteria, ficando a critério do diretor do DIP o aumento da proporção dos filmes nacionais de longa-metragem, para abranger as possibilidades do mercado cinematográfico..

Na década de 1940, ocorreu a influência da cultura estadunidense no país: “O país foi, então, invadido por filmes, discos, livros e revistas americanas, o que vinha a se somar à já existente invasão de produtos industrializados anunciados nos existentes meios [...]” (JAMBEIRO *apud* GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 110). Com isso, o Brasil recebeu influências culturais estrangeiras. Podemos observar que o “bombardeio” dos brasileiros com os produtos culturais de outra cultura, potencialmente, poderia interferir no projeto estatal de criação de uma nova identidade nacional.

Simultaneamente, o Brasil começa a entrar no chamado “processo de desarticulação da ditadura do Estado Novo”. Devido às novas ideologias políticas oriundas da Segunda Guerra Mundial. Vargas foi deposto. Sobre isso, Gregio e Pelegrini afirmam (2017, p. 111) que “[...] em outubro de 1945, Getúlio Vargas é deposto da Presidência da República em 18 de setembro de 1946 é criada uma nova Constituição que eliminava a censura prévia, o controle estatal sobre os meios de comunicação e restabelecia a liberdade de expressão”.

Na área cultural, o fim do Estado Novo (1945) levou ao fim do interesse estatal pela produção cinematográfica. Todos os departamentos foram eliminados, partindo em direção a um novo caminho para a liberdade de expressão. Nesse sentido, podemos perceber que: “O Estado Getulista vai buscar romper com os paradigmas do contexto político anterior, numa tentativa de transformar a sociedade brasileira através de um projeto político nacionalista que buscava valorizar as raízes culturais nacionais” (GREGIO; PELEGRINI, 2017, p. 113).

Observando o Governo de Vargas, é perceptível que executou um plano de

---

<sup>5</sup> Decreto-lei N°4.064, de 29 de janeiro de 1942.

unificação nacional, visando e buscando a legitimidade da nação e a formação de uma identidade nacional “moderna”. Getúlio Vargas tem um projeto político e a cultura se apresenta como ferramenta para alcançá-lo. Pontuamos que o cinema foi um importante meio de comunicação na tentativa de construção de uma identidade nacional unificada no período de 1930-1945, e fato de mudança cultural e nas relações do Estado com os cidadãos.

A articulação entre cinema e Estado se fez presente no Governo de Vargas, dentro de um projeto que buscava a consolidação de um nacionalismo particular. Para isso, é necessário discorrer como o nacionalismo contribui para a criação de uma identidade nacional.

### 3.2. Nação, nacionalismo, identidade nacional, identidade cultural e o cinema

A discussão sobre o nascimento do nacionalismo e da utilização do termo nação perpassa por autores como Eric Hobsbawm (1990), Benedict Anderson (2003), Ernest Gellner (1983) e Patrick Geary (2005).

Os autores acima referidos discorrem sobre o surgimento e a utilização do termo *nacionalismo* para distinguir e destacar certas características que, ao longo dos períodos históricos, classificam-se e legitimam-se a partir dessas determinações.

Gellner (1983, p. 72) afirma que o nacionalismo engendra as nações e não o inverso. Dessa maneira, notamos que o sentimento nacional contribui para a criação de uma nação, mas, como afirma Hobsbawm (1990, p. 19), ao denotar que o termo nação se coloca na discussão com significado criado recente, ainda assim, o nacionalismo se apropria de culturas pré-existentes para se estabelecer mediante seus contextos (GELLNER, 1983 *apud* HOBBSAWM, 1990, p. 19). A contribuição dos nacionalismos em torno da cultura se intensifica. Isto pode ser notado nas nações existentes, com a utilização dessa historicidade pautada em um território para manter ou apropriar um nacionalismo a fim de formar uma nação.

Na discussão sobre o termo nação e o seu papel nas construções de nacionalismos, Gellner (1983) apresenta uma perspectiva de nacionalismo na qual: “Se ha definido el nacionalismo como el intento de establecer una congruencia entre cultura y gobierno, de proveer a una cultura de su propio perímetro político y tan sólo de éste” (GELLNER, 1983, p. 64). Se refletimos a partir desta perspectiva, o nacionalismo determina a junção da cultura com o governo. Vale salientar que a cultura se mostra como artifício dos governos visando constituir uma nacionalidade para poder criar uma nação.

Ainda no cenário acima informado, podemos observar em Geary (2005, p. 23) que “... partimos do princípio de que, de alguma forma, identidade política e identidade cultural estão, e têm direito de estar, unidas”. Geary (2005) aponta a forma como o nacionalismo articula cultura ao governo e como precisam se unir para a consolidação da própria identidade nacional de um povo.

Tendo em vista que o nacionalismo cria uma nação, não o contrário, os governantes se apropriam do discurso cultural para criar um sentimento nacional. Como pontua Gellner (1983,p.69): “Es consecuencia de una nueva forma de organización social basada en culturas desarrolladas profundamente interiorizadas y dependientes de la educación, cada una protegida por su respectivo estado.”. Nessa perspectiva, o Estado se utiliza de mecanismos educacionais para programar uma organização cultural que favoreça o nacionalismo intrínseco da sua composição social, visando propor a hegemonia de um sentimento nacionalista particular com o fim último de uma estrutura nacional.

A cultura se torna uma fonte importante para a manutenção de certos nacionalismos, que auxiliam uma conjuntura política, em um cenário que realiza na cultura a peça

fundamental para a difusão e consolidação do nacionalismo. Gellner (1983, p. 32) afirma que “... estado y cultura que es la esencia del nacionalismo”, no qual o caráter do Estado se vincula com a cultura de modo que entram em conjunto e se tornam relevantes para a criação do nacionalismo, e, posteriormente, para a nação. Por razão da cultura ser uma característica importante para a monitoramento e idealização de um Estado nacionalista.

Ante todo, el estado es el encargado de proteger, no a una fe, sino a una cultura, y de sustentar un sistema de educación inevitablemente homogéneo y uniformador, el único que puede producir el tipo de personal capaz de cambiar de un trabajo a otro dentro de una economía en crecimiento y, claro está, de realizar trabajos que implican la manipulación de significados y personas, más que de cosas. (GELLNER, 1983, p. 144)

Nesse ponto, é crucial perceber as características e papéis para o Estado se homogeneizar e atribuir significados à vida de seus cidadãos, além de disponibilizar empregos, entregando à população uma dignidade para viver. A ideia de providências estruturais eficientes, tal como o trabalho e a dignidade humana, inserem no homem um sentimento de incerteza, em vez de tomá-las como certas. Assim, compreendem que não podem encontrar sua identidade pessoal fora dos parâmetros de sua cultura.

Então, com a unificação do Estado na totalidade e a valorização daqueles que estão inseridos nessa existência, há o reconhecimento da identificação cultural, a qual não só faz parte do objetivo do Estado que a tenhamos, como também contribui para o sentimento nacionalista, tornando-se um artifício importante para a classe dominante.

Dentro da discussão proposta por Gellner (1983) sobre o lugar da cultura para a consolidação do Estado nacionalista, é válido pontuar que, mesmo com a existência de uma ideologia falsa, “dice proteger una antigua sociedad popular, pero de hecho ayuda a levantar una anónima sociedad de masas” (GELLNER, 1983, p. 161).

A tentativa de criar ou prover expressões culturais não cria somente uma aproximação entre, por exemplo, uma história antiga e uma atual, mas criar outras, que podem homogeneizar-se em uma nova narrativa cultural (GELLNER, 1983, p. 162).

Hobsbawm (1990, p. 79) esclareceu que a “base crucial de um grupo étnico como forma de organização social e cultural e não biológico”, no qual podemos perceber a maneira de utilização de critérios culturais para definir uma nação, visto que movimentos na era moderna se baseiam na estrutura da etnicidade com intuito de se legitimar. Desse modo, na discussão sobre nacionalismo e a sua permanência, justificando a sua duração, faz-se necessário que o nacionalismo se integre ao patriotismo estatal, fazendo com que o Estado se junte ao patriotismo. Nesse sentido, seria um motivo para tratar sentimento e símbolos existentes nas comunidades imaginadas (HOBSBAWM, 1990, p. 111).

Dentro da perspectiva sobre abordar o sentimento nacionalista, este pode se consolidar, de acordo com Hobsbawm (1990), de fato com:

[...] os Estados iriam usar a maquina de comunicação, crescentemente poderosa junto a seus habitantes- sobretudo as escolas primarias- para difundir a imagem e a herança da “nação” e inculcar a adesão a ela, bem como ligá-los ao país e à bandeira frequentemente “inventando tradições, ou mesmo nações, com esse objeto (HOBSBAWM, 1990, p. 112).

Dessa forma, a comunicação proposta pelo Estado se torna um mecanismo importante para propagar uma ideia nacional, bem como assegurar e construir uma imagem com algum interesse que ligue e ajude na construção da nação. Outro ponto é como as comunicações de fáceis acessibilidades influenciam na permanência dessas ideologias.

Sobre isso, Gellner (1983, p. 162) comenta: “En una era de papel e impresión baratos y de alfabetización general y fácil comunicación, se pueden engendrar muchísimas ideologías que obren a favor de algo”.

Podemos pontuar as transformações dos meios de comunicação de massa, as quais conseguimos denominar como *mídias* ou *tecnologias midiáticas*, através das quais o cinema se encontra presente na discussão sobre intensificar e propagar uma ideologia explícita ou implícita em sua conjuntura de obras.

Gellner (1983, p. 163) destaca que os meios de comunicação de massa não transmitem ideias e símbolos de nacionalismo que possuem pouca importância para a população, mas que forma, tornam-se centrais e contribuem para fomentar certas especificidades naquilo que é transmitido.

Segundo Benedict Anderson (2003, p. 73), “el capitalismo impreso dio una nueva fijeza al lenguaje, lo que a largo plazo ayudó a forjar esa imagen de antigüedad tan fundamental para la idea subjetiva de la nación”. Aqui, vê-se que os materiais impressos contribuem para a imprensa, tornando-se um instrumento de linguagem importante para as comunidades imaginadas, tendo em vista a imprensa capitalista, em larga escala, colaborando para propagação do que seria viável ao corpo social.

Em contrapartida, da revitalização do capitalismo com o surgimento e expansão da imprensa, Anderson (2003, p. 159) afirma que: “Tales nacionalismos oficiales eran políticas conservadoras, por no decir reaccionarias, adaptadas del modelo de los nacionalismos populares en gran medida espontáneos, que los precedieron”. Aqui, conseguimos observar os modelos de nacionalismos e suas origens, assim como critérios conservadores com o intuito de se auto legitimação, apoderando-se de especificidades culturais populares numa tentativa de autoafirmação.

Como pontua Geary (2005, p. 192): “Essas histórias nunca eram efetivamente “nacionais”, elaboradas com o objetivo de difundir a perspectiva nativa do passado de um povo. Pelo contrário, eram reestruturadas de acordo com os interesses culturais e políticos de seus autores”. Percebemos, assim, como as discussões presentes nos meios culturais fazem parte da construção de uma narrativa partindo dos interesses de quem o constrói.

Na ligação entre cultura, nacionalismo e Estado, é válido salientar que o nacionalismo junto ao patriotismo, consolidam-se em determinadas considerações sociais.

Gellner (1983), no que se refere a investigar como governos fascistas se utilizam do termo nacionalismo e promovem um sentimento de nacional, não aborda essa questão. Gellner (1983) traz à tona somente como o industrialismo contribuiu para a formação e manutenção do nacionalismo, não esclarecendo como os fascismos europeus se apropriam de discussões nacionais para consolidar o poder.

A cultura nacionalista sofre influência da poesia, literatura, música, indicando um sentimento conforme as formas e estilos diferentes contidos em uma nação (ANDERSON, 2003, p. 200). Essas formas utilizadas pelo nacionalismo, como por exemplo, a musicalidade, retratando de certa forma a realidade, criam uma ligação com seus ouvintes, contribuindo para a identificação identitária com a cultura.

É interessante perceber que Hobsbawm (1990, p. 170) pontua que “[...] o surgimento da moderna comunicação de massa, imprensa, cinema e rádio” rompe com as divisões existentes nas unidades nacionais, como, por exemplo, o público e o privado. Impede a homogeneização daquilo que seria consumido via materiais produzidos em forma de propaganda, imprensa e o cinema. Essas formas de comunicações de massa, contribuem para a articulação e a manutenção de uma cultura dominante que mantém determinada estrutura de poder.

A literatura contribui de certa maneira, para a criação de um sentido de nacionalismo. Todavia, destacamos que o cinema se torna um instrumento de formação

cultural nacional, causando influência em determinadas demandas sociais, como, por exemplo, a formação da identidade de um povo.

Outro ponto que é válido destacar diz respeito ao fato de que “el fascismo nos dice más que cualquier otro episodio del nacionalismo” (ANDERSON, 2003, p. 209). Nesse cenário, podemos perceber o fascismo no episódio influenciando governos totalitários modernos se utilizando do nacionalismo.

Hobsbawm (1990) aborda como os movimentos fascistas se utilizam do nacionalismo e dos meios de comunicação de massa para consolidar o seu poder. Além disso, a urbanização mostra a forma e a maneira em que promove a industrialização, cabendo ressaltar o lugar da população, que consome a cultura no território em que residirem (HOBSBAWAM, 1990, p. 172).

O Estado se prontifica com reformulações que perpassam o corpo social e a sua consciência, mostrando seu controle (ANDERSON, 2003, p. 280). Assim, é perceptível que o Estado cria uma consciência, adquirida na cultura existente, ou nega a sua existência, instaurando-a em uma camada social, e utilizando dos meios de comunicação que o capitalismo influenciou para que fossem criados, como a imprensa.

Então, as nações têm seus nascimentos identificáveis. Como afirma Anderson (2003, p. 285), “y sus muertes, nunca son naturales”, neste ponto, aborda que, as nações se constituem e se organizam, mas é difícil ou impossível identificar seus nascimentos e uma consolidação de desdobramentos. Porém, a sua morte (de uma nação) não faz parte de algo natural, e sim devido a interferências contidas na sociedade. (ANDERSON, 2003, p. 285)

“Os movimentos por libertação e independência nacional, especialmente na sua parte colonizada, foram os agentes principais para a emancipação política da maior parte do planeta” (HOBSBAWAM, 1990, p. 196), quando é construído um processo de se desvincular das características ocasionadas por um passado colonizado.

Em relação à colonização e à busca por independência de países colonizados, ambos os movimentos visam desmistificar os conceitos existentes e romper com a fronteira cultural herdada da colonização. Como, por exemplo, na tentativa de construir uma identidade nacional, permanece em seu período, não retratando, assim, os elementos característicos do nosso passado colonial. Ou ainda, como dito por Sergio Buarque de Holanda, instaurando os “males” de ser brasileiro, aos colonizados. Aqui, partimos desta analogia, tratando-se da tentativa de governos fascistas de conceituar uma nova cultura, tal como esquecer o passado de um povo colonizado mediante a história.

Ademais, como Hobsbawm (1990, p. 114-115) afirma, “[...] história e cultura nacionais não deverão ter importância – talvez maior ainda do que antes –, nos sistemas educacionais de países específicos, principalmente aqueles menores, ou que poderão não florescer totalmente dentro de um quadro supranacional maior.”. Isto posto, percebemos o lugar de importância da construção da era dos nacionalismos e nações. Porém, de certa forma, é evidente percebermos que os meios de comunicação, como o cinema, literatura, fazem parte e representam a dominância e permanência desses mecanismos que definem o nacionalismo.

## **4 CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA E ANÁLISE FÍLMICA**

### **4.1 Cinema como fonte histórica**

Ao longo da história, o historiador adota modos e formas para legitimar seu trabalho e sua função. Assim, o historiador legitima e adota metodologias para o fazer da história com grandes heróis e grandes histórias. (FERRO, 1992, p. 81).



É perceptível observar as fontes encontradas e utilizadas pelo historiador para legitimar a sua função. Por via dessa maneira de hierarquização das fontes, passa a vigorar no cenário da história. Dessa maneira, “a história é compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregavam da sociedade: homens, de Estado, diplomatas [...]” (FERRO, 1992, p. 82). Aqui, podemos observar que a partir dos contextos, a validação da história se constrói por grandes homens e documentos legitimados para o encontro de um objeto da história que ainda estava em construção.

A busca por referências e provas comprovam que a história é construída tradicionalmente por fontes escritas (FERRO, 1992 p. 83). Nessa discussão, surge a questão sobre como a imagem poderia ser utilizada por historiadores, uma vez que as imagens são representações da realidade e não a realidade em si.

Na história, as transformações pela sua inserção acadêmica estavam em vigor e o então nascente cinema era visto como algo relacionado à ficção.

Sobre cinema e ideologia, os filmes poderiam ser utilizados de maneira a fim de mascarar alguma ideologia. Como aponta Ferro (1992, p. 85), “a ideologia dominante não faz do cinema uma “fábrica de sonhos”. Desse modo, é importante questionar-se sobre qual realidade está inserida nos filmes, já que a ideologia de uma classe dominante mostra uma realidade mascarada, uma realidade selecionada, com algum objetivo e intuito pré-determinado.

Mesmo os filmes sendo pseudo representações, nas quais há semelhanças à realidade, além do fato de saber que a censura está destas discussões, é importante fazer uma breve reflexão: supomos que a classe dominante deseja passar uma determinada imagem e para isso utiliza de certas representações para assegurar o que deseja passar. Em consequência disso, pode se utilizar de uma censura para reforçar aquilo que deseja. É justamente nesse sentido que a censura está presente, coberta por uma ideologia, nesse caso, a dominante.

Dentro desse cenário sobre as discussões que compõem as estruturas filmicas, a utilização do filme não é estabelecida só como fonte, mas “a ideia de que se constrói uma nacionalidade a partir da experiência cinematografia” (MORETTIN, 1997, p. 249). Com isso, há a percepção de que existe a utilização do cinema como mecanismo de constituição de uma nacionalidade.

Morettin (1997, p. 251) alega que todo filme pode ser considerado histórico porque remonta à realidade em que está inserido. Para observar a história, compreende-se isso não como uma área que a privilegie, mas que entende as nuances do cinema e suas obras.

Morettin (1997) também afirma que os filmes históricos podem ser integrados numa ideologia, na qual há a manifestação de interesses ideológicos de uma classe e de uma cultura dominante. Além disso, também pode haver, junto à perspectiva da construção ideológica, a presença de critérios estéticos que materializem a ideologia em vigor, sendo o cinema um meio para divulgação de tais interesses.

É de suma importância argumentar que os filmes com caráter históricos trazem representações derivadas de fantasias e ideologias, o que contribui para a forma com a qual olhamos para o passado. Sobre isso, Rosestone (2010, p. 19) destaca que nós “vemos a história (com H maiúsculo) como um tipo de prática especial, que insiste em um certo tipo de verdade histórica e tende a excluir outras”. Assim, ocorre a priorização de certas fontes em relação as outras. O mesmo ocorre com a utilização da história oral e palavras escritas, já que podem ser ouvidas e lidas, mas ainda não passam para a observação desse passado. Assim, o filme histórico torna-se uma representação, não com o intuito de trazer verdades descritas sobre o passado, o que entra em “desafio, em relação ao discurso histórico tradicional” (ROSENSTONE, 2010, p. 24).

No período estudado, os filmes foram vistos como um objeto educativo. Morettin (1997, p. 254) informa que em 1936 ocorreu a criação do INCE, trazendo produções com temas nacionais, através dos quais podemos notar a ideologia por trás da criação de produções fílmicas, muitas vezes ligadas a documentos e constituição histórica.

Monteiro (*apud* MORETTIN, 1997, p. 254) comenta que: “A principal contribuição do cinema está na maneira pela qual este meio de comunicação age no fortalecimento da integração nacional”. Visto isso, o cinema se torna um importante aparato que contribui para as comunicações sociais, fortalecendo a comunicação no meio social e uma unificação nacional. Morettin (1997) utiliza o exemplo do cinema norte-americano para apresentá-lo como uma importante ferramenta para propagar uma ideologia, e, conseqüentemente, o fortalecimento de uma cultura e a interação nacional.

O cinema se torna uma ferramenta, visto que também há imagens e o som. Como apresentado por Morettin (1997, p. 255), “a utilização do som e a perspectiva do uso da técnica de colaboração do filme permitiram que o cinema fosse uma fonte histórica privilegiada”.

Dessa forma, a dinamização do cinema e evolução deste levam ao acréscimo de mais características para que o historiador possa pesquisar, seja na sonoridade ou em objetos visuais. Além disso, mediante a tentativa fílmica de revisitar o passado, os filmes como fonte sofrem ferrenhas críticas, visto que este saber científico deve ser produzido pelo historiador. Por isso, “há sempre larga porção de fantasia, em que não é possível marcar a linha divisória da realidade” (SERRANOS, *apud* MORETTIN, 1997, p. 256). Assim, deve-se ter em mente que os filmes são pautados pela fantasia. Por esta razão, existe a criticidade mediante a utilização dos filmes que buscam a reconstrução histórica de fatos. Vale ressaltar que, nesse período, a cinematografia reforçava a decepção encontrada pela utilização do filme como proposta para se constituir uma nacionalidade.

Dentro desse contexto, houve um esforço para atribuir o caráter científico, como aponta Morettin (1997, p. 261), em que “os anos Vargas representam um esforço no sentido de atribuir à produção de filmes históricos um caráter científico, que significou a adoção de uma estratégia de silenciamento sobre tudo aquilo que não correspondia ao ideal de um cinema verdadeiramente educativo”.

Podemos perceber o cinema como instrumento que autoriza a construção de uma perspectiva ideológica ao passar imagens mediante o desejo daquele que o produz. As câmeras e as telas do cinema se tornam uma linguagem que acabam materializando e constituem “a matéria de outra história que não é história, uma contra análise da sociedade?” (FERRO, 1992, p. 86). Dessa maneira, as imagens sonoras, como aponta o autor, revelam não só uma coisa, mas também o que o olhar de quem está por trás da produção deseja passar. Assim, isso seria uma contra-análise porque é justamente nesse momento que as análises se encontram presentes em objetos verídicos ao passar da história.

Ao considerar as imagens e ir em direção a outros saberes para compreender o que as imagens têm a dizer, os historiadores modificaram tais fontes, entre elas, o discurso oral. Nesse ponto, resta agora poder observar os filmes e suas percepções. Nesse contexto, o filme passa a ser visto como um produto, em que os significados ultrapassam a cinematografia. Assim, a produção fílmica não é só aquilo que passa, mas também contém uma abordagem sócio- histórica existente nem seu contexto, estando no mundo como um meio que comunica e se comunica com a sociedade presente em seu tempo – e em outros.

A imagem fílmica perpassa e ultrapassa experiências a partir da palavra escrita. Rosestone (2010, p. 13) alega que as palavras não cumprem o papel de compreender o universo cinematográfico, visto que esse mostra o mundo do passado, assim como tem músicas e efeitos visuais. Percebemos a história, mas tão somente como apenas páginas

escritas, uma por uma, palavras estas que tem a sua autoria, como algo vigente e importante do passado. O cinema, desse modo, é visto como a distração da seriedade que compõe a vida. Nesse sentido, o objetivo do historiador é “relatar as nossas descobertas sobre o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 15) com abordagens que visam compreender o mundo e toda a sua seriedade.

Segundo Ferro (1992, p. 86, 87), há uma hipótese de que o filme acabe trazendo a imagem, seja ela de uma realidade ou ficção histórica que o homem pensou, mas não aconteceu de fato. Para o mesmo autor, “o imaginário do homem, são tão história quanto a história”, e nisso podemos notar que a história pode ser considerada mediante aos fatos e observações contidas naquilo que homens históricos não exerceram, mas que o fez parte de sua constituição enquanto sujeito histórico.

Desse modo, faz-se necessária a aplicação de métodos para poder compreender as obras e o que essa obra representa para a sociedade em seus contextos. É importante, assim, pontuar o filme como uma ficção e com o intuito de entreter a sociedade, fazendo-se necessário observar de forma para: “admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico” (ROSENSTONE, 2010, p. 29). Tal afirmação nos faz compreender que podemos utilizar estes “códigos” para perceber a historicidade trazida através das telas de cinema. No campo da ideologia, há abordagens estéticas que trazem um impacto na realidade considerável sobre o pensamento histórico, abordando como o cinema pode combinar uma nova prática e uma nova história, e, com isso, necessitamos de ir buscar o “[...] entendimento do processo histórico que encontramos na tela” (ROSENSTONE, 2010, p. 39).

Para Rosenstone (2010, p. 35), os filmes conseguem trazer uma realidade materializada de experiências. Com a micro-história e a história mais popular, o leque aumenta o conhecimento a respeito da história.

A ideologia aborda e descobre o que está nas “portas do aparente, o não visível através do visível” (FERRO, 1992, p. 88). Desta maneira, podemos perceber que a ideologia presente nos filmes está visível diante dos olhos e não visível entre o objetivo, presente numa realidade não visível, mas visível no pretexto de objetivar. O produtor filma a realidade que não é constituída, mas o historiador pode se utilizar dessa ferramenta e aumentar seu campo de busca através do que está contido nos filmes (FERRO, 1992, p. 111).

Ferro (1992, p. 114-115) alega que “um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo”, o que traz e permite que o historiador compreenda além de representações, vá até à zona não visível e o faça visível, assim como outras fontes históricas.

Para Rosenstone (2010), a verdade está por detrás de uma narrativa, seja ela emocional ou do fato posto, o que culmina no fato de que nos filmes não está a verdade. Porém, há um questionamento: o que assegura que objetos de fontes escritos possam fazer parte dessa verdade buscada por historiadores? Rosenstone (2010, p. 51) pergunta: “Mas que verdade? A verdade factual, a verdade narrativa, a verdade emotiva, a verdade psicológica, a verdade simbólica? Pois não há apenas uma única verdade histórica, nem na página impressa, nem certamente na tela.

Os filmes, embora com seu conteúdo ficcional, podem lançar luz para algum acontecimento histórico (ROSENSTONE, 2010, p. 42), podendo considerar o filme como uma forma de olhar para o passado, e a discussão do tradicionalismo perante a utilização do cinema. Em outro contexto, os filmes são representações sobre o passado. Nesse caso, não podemos ter certeza do lugar em que está se situando as histórias contadas nas mídias visuais, tal como uma relação com a história tradicional. Assim, como diz Davis (2000, p.

136 *apud* ROSENSTONE, 2010, p. 53), “os filmes históricos deveriam deixar que o passado seja o passado”, uma vez que, para cativar os espectadores, os filmes históricos se utilizam de artimanhas da sua época, as quais podem ser trazidas para a obras

## 4.2 Comédias musicais brasileiras e internacionais de 1930-1945

Os filmes analisados são: *Alô, Alô Carnaval* (Dir. Adhemar Gonzaga, 1936), *Samba da Vida* (Dir. Luiz de Barros, 1937), *Serenata Tropical* (Dir. Irving Cummings, 1940), *Uma Noite no Rio* (Dir. Irving Cummings, 1940), *Aconteceu em Havana* (Dir. Walter Lang, 1941), *Minha Secretaria Brasileira* (Dir. Irving Cummings, 1942), *Entre a Loura e a Morena* (Dir. Busby Berkeley, 1943), *Você Já Foi À Bahia?* (Dir. Norman Ferguson, 1944). Partimos de uma pesquisa qualitativa e da composição de um *corpus* com os filmes mais representativos da temática proposta em nosso estudo.

A partir da seleção filmica, observamos uma repetição sistemática de certos estereótipos sobre acerca de uma representação sobre o brasileiro. Iremos dividir a análise em duas categorias: a primeira será a observação da imagem filmica, e como as cenas e cartazes mostram uma imagem sobre o que é ser brasileiro; na segunda, vamos observar a forma que a música e o estilo musical presentes nos filmes compõem uma identidade nacional.

## 4.3 Cinematografia das comédias musicais brasileiras

Como informamos antes, os filmes selecionados são os mais representativos da temática. Para analisar os cartazes, usamos como referência Pietroforte (2007), na perspectiva de uma semiótica<sup>6</sup> visual, visando observar como as imagens representadas nos cartazes transparecem uma criação da identidade do brasileiro.

Primeiramente, podemos observar que se faz presente nos filmes uma tentativa de criar uma imagem do brasileiro como boêmio, sambista, preguiçoso. Neste cenário, observamos que em Sergio Buarque de Holanda (1985), há a teorização desse estereótipo como uma forma do “nascimento” dessa identidade, a qual pode ser vista a partir da colonização portuguesa e do modo como ela se perpetua nas gerações.

Buscamos selecionar os filmes qualitativamente, sendo dois filmes filmados por autores brasileiros, com a direção de Adhemar Gonzaga. Os filmes foram censurados pela lei que vigorava na época, por conotações nas quais inibe a criminalidade. Assim, percebemos como as produções cinematográficas produzidas no Brasil passaram pelo Estado autoritário, mas, mesmo assim, cumpriram seu papel de mostrar a realidade, além de mostrar maneiras de como os personagens lidam com as adversidades da vida.

O filme *Samba da Vida* (1937), com duração de 95 minutos, conta a história de Pedro Paulo, que se passa por Frederico II. A narrativa cinematográfica mostra uma maneira criativa de lidar com a realidade, tendo também como tema a criminalidade.

---

<sup>6</sup> A semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto” (PIETROFORTE, 2007, p.11).

**Figura 1** - Cartaz de *Samba da Vida* (1937)



**Fonte:**

[https://www.imdb.com/title/tt0180973/mediaviewer/rm1931399425/?ref\\_=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0180973/mediaviewer/rm1931399425/?ref_=tt_ov_i)  
(Acesso em: 22:35 10/11/2023)

Segundo Pietroforte (2007, p. 51), “quem aparece na foto torna-se uma personagem da história que ela conta”. Quais são os personagens que aparecem no cartaz? Quais elementos não estão no centro, mas compõem a imagem e trazem aspectos representativos da história do filme? Há três personagens centrais na história: Pedro Paulo, Geni e Martiniana. No desenvolver da história, Pedro Paulo, leva a vida como um “malandro”<sup>7</sup>. Como aponta DaMatta (2011, p. 21): “Trabalho que no nosso sistema é concebido como castigo.” Existe, uma forma de expressão, na realidade brasileira, talvez em teoria, conduz a uma veracidade nas imagens filmicas, representando como se conduz uma identidade do brasileiro.

Tal maneira utilizada para mostrar o brasileiro aparece em todos os filmes escolhidos, como em cenas exibidas como em *Alô, Alô Carnaval* (1936), quais os personagens proporcionam momentos de desonestidade e tentativas de roubo para com os outros personagens. Dessarte, a presença de personagens malandros intensifica conceitos e estereótipos acerca da personalidade brasileira, e a presença destes personagens marca a construção e formação de uma identidade nacional através dos filmes. A presença, da característica do malandro, a qual se insere nos personagens brasileiros, faz parte das produções de comédias musicais, buscando uma maneira criativa de burlar o sistema em que lhe são inseridos. Embora em um mundo ficcional, constitui uma realidade.

A presença marcante do malandro faz referência a outro diagnóstico dado ao brasileiro, aquele do “jeitinho”. Como aponta DaMatta (2011, p.66), “o jeito é um modo pacífico e até mesmo legítimo de resolver tais problemas, provocando essa junção inteiramente casuística da lei com a pessoa que a está utilizando O processo é simples e até mesmo tocante”. Neste panorama, criou-se uma relação a qual proporciona o concílio dos interesses dos que estão envolvidos. Podemos perceber esta trama presente em *Samba da Vida* (1937), quando Pedro Paulo consegue sair da casa de Frederico II, mesmo após passar todo o filme o enganando e, em *Alô, Alô Carnaval* (1936), quando os autores do cassino conseguem sair do país após enganar o contratante. Para DaMatta (2011, p. 169),

não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de

<sup>7</sup> Segundo o dicionário Oxford Languages, significa o que ou aquele que não trabalha, que lança mão de recursos engenhosos, frequentemente condenáveis, para viver; vadio.

cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e - também- um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais.

Dessarte, percebemos como o “jeitinho”, a malandragem, presentes nos filmes como uma forma de mostrar formas de vida, de sobreviver, mediante um sistema que exclui e oprime aqueles que não seguem certos padrões que foram impostos.

Como aponta Geary (2005, p. 192), a presença dos meios culturais constrói uma narrativa, com uma intencionalidade de quem está construindo. Dessa forma, existe uma intenção da construção do personagem formulado da maneira como é, buscando construir a identidade, estruturadas com intencionalidades político e cultural.

Além disso, a presença do malandro nas imagens filmicas protagonizou a presença e criação de uma identidade feminina. Partindo para análise, há também a realização de filmes que não foram gravados com um elenco integralmente brasileiro, entretanto, existe a personagem brasileira que carrega os traços construídos pelos filmes, compactuando com a criação desta identidade.

Lançado em 1942, *Minha Secretária Brasileira* conta com a presença de Carmen Miranda para protagonizar a personagem brasileira.

**Figura 2** - Cartaz do filme “Minha Secretária Brasileira” (1942)



**Fonte:** [https://www.imdb.com/title/tt0035370/?ref\\_=tt\\_mv\\_close](https://www.imdb.com/title/tt0035370/?ref_=tt_mv_close) (Acesso em: 22:39 10/11/2023)

Nos cinemas brasileiros, a tradução para *Minha Secretaria Brasileira* (1942) simboliza transformar atrativo o filme na qual a personagem brasileira tem um papel secundário para o desenvolver da história. As cores do cartaz, vibrantes, mostram a personagem brasileira no canto da tela. Com o nome de Rosita Murphy, percebemos o sobrenome estrangeiro porque somente sua mãe era brasileira. Em todas as cenas, a personagem mostra orgulho de seu país. Em suas viagens, leva consigo toda a sua família, salientando nas telas como as famílias brasileiras são numerosas e emparelhados. Em 38:06 minutos de exibição do filme, questionam Rosita: “É isso que uma secretária usa no Brasil?” A pergunta denota uma crítica sobre o vestuário da personagem, visto como inapropriado para pessoas de tal função.

Como aponta Gellner (1983, p. 73), nacionalismos geram nações. Nesse panorama, a maneira que a personagem representa o seu sentimento nacional constrói a nação, por isso, o orgulho com sua cultura intensifica a criação do nacionalismo, sendo representativo na exibição do filme.

As características presentes no filme, em comparação às outras produções como *Uma Noite no Rio* (1941) e *Aconteceu em Havana* (1941), a personagem interpretada por Carmen Miranda, em ambos os filmes, além da característica de ser brasileira e ciumenta, a personagem se utiliza de sua sensualidade. Além das representações como a malandragem, os filmes marcam uma representatividade da mulher brasileira, o que reflete na construção de uma identidade feminina presente no cinema e compõe uma construção identitária.

É interessante pontuarmos a forma com a qual a personagem de Carmen Miranda é retratada, visto que era uma mulher ciumenta e, por muitas vezes, obsessiva. Em *Aconteceu em Havana* (1941), é notável esta característica, bem como em *Uma Noite no Rio* (1941), na qual o ciúme faz parte de um traço presente na personalidade e da realidade de mulheres brasileiras. Além destas formas estereotipadas, estão presentes no filme *Entre a Loura e a Morena* (1943), insultos como “aquela cigana” (minuto 12:48 do filme). Mais à frente, vê-se a presença da seguinte fala de um personagem: “dançou com uma selvagem brasileira” (minuto 13:09 do filme). Aqui, percebemos a atribuição de forma pejorativa, proporcionando um alicerce de estereótipos, como um país sendo um lugar soberbo e selvagem.

Carmen Miranda difundia a imagem e a cultura brasileira, em conjunto com a identidade nacional, através de sua presença marcante nas telas do cinema, mesmo sendo uma presença caricata da personagem em todos os filmes.

**Figura 3** - Cena de *Minha Secretária Brasileira* (1942)



Fonte: [https://www.imdb.com/title/tt0035370/mediaviewer/rm671505152/?ref\\_=tt\\_md\\_5](https://www.imdb.com/title/tt0035370/mediaviewer/rm671505152/?ref_=tt_md_5) (Acesso em: 22:41 10/11/2023)

Para Pietroforte (2022, p. 34), a “imagem, tomada como representação, pode se referir ao que se vê, ouve-se, ou se imagina.”. A forma pela qual as roupas e as cores utilizadas pelas personagens de Carmen Miranda transformam a maneira pela qual ela irá ser visualizada pelo telespectador. Na cena em questão, destacada na imagem acima, percebemos os elementos que compõem a imagem da personagem: cores vivas, acessórios em geral, dando destaque às joias e turbante, tudo isso contribui para a construção de uma imagem que vai além do que se imagina, entrando em acordo com a personalidade e a personagem representada, que constrói a identidade nacional.

Segundo Pietroforte (2007, p. 13), “os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles”. Desse modo, todo conteúdo presente nas imagens filmicas representam as relações entre o telespectador e as produções

cinematográficas. O sentido presente em todos os filmes se constitui em representar a imagem do brasileiro, em específico a imagem da mulher, tendo em vista um olhar acerca do que foi constituído, fomentando a criação de uma identidade nacional pautada na exibição da forma como estes personagens são construídos.

Além das imagens fílmicas, é importante considerar o gênero cinematográfico, que é o de comédia musical. Assim, partimos para a análise das músicas presentes em torno dos filmes. Em *Serenata Tropical* (1940), Carmen Miranda apresenta um show musical com a música *South American Way* (minuto 38:33 do filme), produzida pela própria, trazendo como elementos principais a cultura musical brasileira, como o samba, com elementos que configuram o estilo musical do Brasil propagado pelas comédias. Além disso, a exibição da música “Mamãe Eu Quero” protagoniza uma das principais marchinhas de carnaval do Brasil, levando a representatividade do país em interpretações.

Como aponta DaMatta (p. 46), “a música que congrega e iguala no seu ritmo e na sua melodia é algo absolutamente fundamental no caso brasileiro”. Dessa maneira, a música contribui para constituir o que é fundamental para o brasileiro. Por isso, é marcada a importância das músicas, cantadas em sua maioria no português, visando criar uma identificação para o público brasileiro. Estas músicas, as quais fizeram sucesso no país no período como o carnaval, burlam as regras sociais expostas pelo cotidiano, fragmentando o mundo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é uma ferramenta valorosa de articulação política do Estado com a sociedade e por ele pudemos estudar como o Estado reforçou uma imagem particular do brasileiro para consumo interno e externo que foi representada em filmes produzidos de 1930 a 1945. No período, a produção cinematográfica era regulada e mesmo subsidiada pelo Estado, a partir de leis, órgãos e departamentos criados com essa finalidade.

No período estudado, as obras cinematográficas analisadas contribuíram para a formação de uma identidade brasileira na Era Vargas, reforçando nossa premissa sobre como as relações entre cinema e Estado contribuíram para a propagação de uma identidade nacional particular no Brasil nos anos 1930 e meados da década de 1940 do século XX.

No que se refere às comédias musicais estudadas, percebe-se que são de grande relevância para as considerações propostas sobre e para o Brasil pela política cultural do Governo Vargas, reforçando nossa visão do cinema como fonte legítima da história na linha inaugurada por Ferro (1982) nos anos 1970.

A busca pela identidade nacional passou e passa pela leitura de diversos pensadores sociais que ajudaram na construção da nação brasileira e seus pressupostos atravessam muitas das produções fílmicas analisadas, tais como Varnhagen, Freyre e Holanda.

Uma outra questão que destacamos é que, a fim de criar uma identidade nacional, o Governo Vargas, no período de 1930 a 1945, visou construir uma formação identitária levando em consideração formas e maneiras diferentes daquelas consideradas tradicionais. Como, por exemplo, a valorização da cultura urbana e industrial como expressões da modernidade. Na cultura, as festas dançantes, o samba, as celebrações dos trabalhadores urbanos. Desse modo, acreditamos que a pesquisa proporcionou a identificação da busca da legitimação da identidade do brasileiro na Era Vargas de 1930 a 1945, formas pelas quais buscaram ser construídas através do cinema, buscando legitimação.

Nessa pesquisa, foi possível compreender como a história nacional tem a sua relevância para as discussões que proporcionaram a construção de uma identidade do Brasil articulada à música, ao samba, ao jeito brasileiro. A perspectiva é expandir a pesquisa em



uma pós-graduação, como o mestrado, e prosseguir no estudo da importância dos filmes de comédias musicais para a construção da identidade brasileira no período de 1930-1945.

Em uma pós-graduação, termos mais tempo para ampliar a análise pela incorporação de filmes que não estavam disponíveis na forma de *copyright* aberto. O aporte teórico, contribuiu para a compreensão de conceitos e temas utilizados para fundamental a discussão e em uma possível pós-graduação pretendemos ampliá-los.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y lá difusión del nacionalismo**. México: Fondo de cultura económica, 1991.
- AREDOS, Ana Carolina Machado. **Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de "sociabilidade intelectual" (1920-1945)**. Sinais, 2018, n 22, 1-28.
- CAMARGO, Aspásia. Do federalismo oligárquico ao federalismo democrático. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 39-50.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 159-160.
- CARDOSO, Fernando Henrique. **Pensadores que inventaram o Brasil**. 1.º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DINIZ, Elis. Engenharia institucional e políticas públicas: dos conselhos técnicos às câmaras setoriais. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 21-38.
- FAUSTO, Boris. O estado no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (Org.) **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999. p.17-20
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GEARY, Patrick J. 1948. **O mito das nações: A invenção do nacionalismo**. São Paulo: Editora do Brasil, 2005.
- GELLNER, Ernest. **Naciones y nacionalismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 53-72
- GREGIO, Gustavo Batista; PELEGRINI, Sandra de Cássia. Estado e cinema: A produção cinematográfica na era Vargas. **Cordis: Dimensões do Regime Vargas**, São Paulo, n. 18, p. 82-119, jan./jun. 2017.

HOBSBAWAM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Sergio Buarque de, 1902-1982. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEOPOLDI, Maria Antonieta. Estratégias de ação empresarial em conjunturas de mudança política. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 115-133.

MAGALHÃES JÚNIOR, Antonio Germano; CECCATO, Adriano. **A Constituição da Imagem de Vargas no Estado Novo (1937-1945)**. 2013. Monografia. UFRN.

MICELI, Sérgio. A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 191-196.

MORETTIN, Eduardo. A representação da história no cinema brasileiro (1907 - 1949). In: **Anais do Museu Paulista: história e cultura material**, vol. 5, n. 1, 1997. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713>, acesso em: 25 out. 2023

PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2022.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagem a FHC**. 9.ed. ampl. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

ROSENSTONE, Robert A. **A historia nos filmes, os filmes na historia**. São Paulo: Paz e terra, 2010.

### **Referências Fílmicas:**

**Alô, Alô, Carnaval!**. Direção: Adhemar Gonzaga. [Rio de Janeiro: Sonofilms], 1936. Duração: 1h 15 min.

**Samba da Vida**. Direção: Adhemar Gonzaga. [Rio de Janeiro: Cinédia], 1937. Duração: 1h 45min.

**Serena Tropical**. Direção: Irving Cummings. [Buenos Aires: 20th Century Studios], 1940. 1h h 29 min.

**Uma Noite no Rio**. Direção: Irving Cummings. [Rio de Janeiro: 20th Century Studios

Technicolor], 1940. Duração: 1h 31min.

**Aconteceu em Havana.** Direção: Walter Lang. [Havana: 20th Century Studios], 1941. Duração: 1h 21min.

**Minha Secretária Brasileira.** Direção: Irving Cummings. [Canadá: Technicolor], 1942. Duração: 1h 31min.

**Entre a Loura e a Morena.** Direção: Busby Berkeley. [Local de produção: 20th Century Studios], 1943. Duração 1h43min

**Fontes:**

RIO DE JANEIRO. Decreto-Lei nº 4.604, de 29 de janeiro de 1942. **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 1581, jan. 1942

RIO DE JANEIRO. Decreto nº 21.240, de 04 de abril de 1932. **Diário Oficial da União**, Seção 1, p. 7146, mar. 1932.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pela dádiva de ter paciência e por me fazer almejar e construir meu caminho.

Ao meu irmão, Kevin Antony, que não acompanhou essa minha caminhada, mas que vibrou mais que todos por ter mais uma irmã professora em casa. Nos dias difíceis, eu me apegava a todo esse amor, que estará guardado.

À minha família. Ao meu pai, Canamary Pereira, e a minha mãe, Ednalva Pereira, e a minha irmã Kelliny Pereira, por estarem juntos a mim nesta caminhada, e me fazerem acreditar que meus sonhos podem ser realizados.

Agradeço à professora Patrícia Cristina de Aragão, por ser uma inspiração em sala, e por todos os ensinamentos, projetos e confiança depositadas em mim durante a graduação. Também agradeço aos professores do curso de História, em que, mesmo em um contexto pandêmico, empenharam-se para a minha formação.

Às amigas que constituí durante a graduação, Tallita Rosendo, Juliana Guedes e Clara Silva, por cada seminário, cada prova e noites estudando, por poder contar com todo companheirismo e amizade durante todo esse percurso, e por fazerem com que esta caminhada fosse mais leve.

À professora Senyra Martins Cavalcanti, por ter me incentivado na pesquisa como aluna do PIBIC/CNPq-UEPB. Na nossa jornada de mais de 2 anos, agradeço por todos os ensinamentos, por ter me apresentado ao objeto de pesquisa do meu afeto e por todo o carinho por mim, que, mesmo distante, mediante ao contexto adverso que enfrentamos, fez-me acreditar no meu potencial para a pesquisa e me animou para que pudesse construir meus objetivos e conseguir ver além do que meus olhos enxergavam. Enfim, agradeço por toda a paciência e carinho. Tenho-a com muita admiração como docente e principalmente como pessoa.

Obrigado a todos que fizeram parte desta caminhada. Gratidão a todos os ensinamentos e todo o processo.