

O nacional no cinema: a revista Fundamentos e as críticas às primeiras produções da  
Companhia Cinematográfica Vera Cruz no início dos anos 1950

IGOR DAVID DOS SANTOS<sup>1</sup>

## 1. Apresentação

O objeto do presente texto é a análise histórica da tensão entre propostas culturais voltadas ao cinema brasileiro que surgem a partir da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), financiada pela burguesia paulista, em contraste com as críticas levantadas pela *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, ligada às políticas culturais do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Pretendemos abordá-lo através das tensões explicitadas a partir do lançamento das duas primeiras obras fílmicas da Vera Cruz: *Caiçara* (1950, Adolfo Celi) e *Terra é Sempre Terra* (1951, Tom Payne). Mantendo nosso foco na forma que as obras foram recebidas pela revista citada no que se refere às representações de elementos nacionais. O recorte proposto coincide com o início da Companhia sob a produção geral de Alberto Cavalcanti.

Desta forma, buscamos aprofundar os conhecimentos partindo de questões sugeridas pelas reflexões de Galvão e Bernardet (1983) que, dentre outras possibilidades, afirmam que a cinematografia paulista do início dos anos 1950 pode ser observada através de dois polos conflitantes. De um lado, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa financiada pela burguesia paulista e interessada em representar o nacional e o popular em suas obras fílmicas; de outro lado, a *Fundamentos: Revista de Cultura Moderna*, criada em 1948 e vinculada às políticas culturais do Partido Comunista Brasileiro. Esta revista, a partir de 1950, introduz discussões em suas páginas sobre o cinema brasileiro, através da defesa de um cinema nacional e popular. Nesse contexto, os articulistas da revista realizam uma série de críticas às produções da Vera Cruz.

Direcionamos nossa problemática para a compreensão da maneira que a revista Fundamentos criticava a representação dos elementos nacionais nas obras fílmicas em questão e que, desta forma, revelam suas concepções de como deveriam ser representados pelo cinema nacional. Nos inspiramos nas reflexões de Hobsbawm (2011) ao refletir o tema. O conceito de

---

<sup>1</sup> Mestrando em História (PGHIS/UFPR) sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosane Kaminski. Bolsista CAPES.

nação – e seus derivados, tais como: nacionalismo e patriótico – podem ser melhor estudados se não o considerarmos de maneira universal, mas construídos historicamente e, desta forma, compreendermos as mudanças geradas na dinâmica social, através de sua adaptação/utilização por diferentes grupos sociais.

Portanto nosso foco não estará em uma análise detida das obras fílmicas em questão, mas, aproveitando a pluralidade de olhares que podemos direcionar as pesquisas que relacionam História e Cinema, focaremos nas fontes que surgem após o lançamento das obras. Fontes que são de igual maneira importantes para compreendermos a sociedade estudada, na relação entre a produção e o recebimento pelo público.

## 2. A revista *Fundamentos* e as primeiras obras fílmicas da Vera Cruz

A *Fundamentos: revista de cultura moderna*, se situa ao lado de uma série de revistas ligadas ao PCB que se propunham a implementar o realismo socialista, nos moldes de Stalin/Zhdanov<sup>2</sup>, a diversas áreas de produção cultural. Ao seu lado surgem no início dos anos 1950 as revistas *Para Todos* no Rio de Janeiro; o reaparecimento da *Seiva* em Salvador; *Horizonte* em Porto Alegre; e a *Orientação* em Recife. As peculiaridades entre elas, – além de estarem ligadas ao PCB e realizando uma *blitz* ideológica em diversos campos culturais, – está no “combate à cultura cosmopolita burguesa, formalista; na defesa do realismo socialista; do ‘mundo da paz’ e em luta contra o imperialismo” (RUBIM, 1998:320).

O período de circulação da *Fundamentos*, de 1948 a 1955, coincide com o auge do projeto cultural da URSS, com significativa influência em território brasileiro. Antônio Rubim (1998) aponta a ausência de um projeto teórico direcionado às relações entre o PCB e a cultura, pensada especificamente no caso brasileiro. Para Rubim, a ênfase do PCB em relação à cultura com frequência visa com mais força o conteúdo do que a forma, o autor do que a obra. Esta “cultura de Partido”, que já vinha se firmando nos anos 1930 e 1940, gera certa inibição em relação às possibilidades emancipadoras que a arte pode desempenhar

---

<sup>2</sup> Zhdanov – ou Jdanov – foi “ideólogo e censor da literatura e das artes na era Stalin”, responsável pela difusão do “realismo socialista”, este que circulou entre intelectuais, artistas e na imprensa comunista brasileira entre 1947-1953 (MORAES, 1994).

através de sua forma, através de reflexões estéticas mais aprofundadas e requintadas. São as políticas-ideológicas, ainda que não formuladas estritamente, que consideram:

*A postura progressista – mais do autor que da obra (...) –, frente aos problemas de seu tempo e lugar; o engajamento (e por vezes a simpatia) nas lutas político-sociais de sua época; a atenção com o povo, os aspectos de sua vida e cultura; o caráter nacional assumido e – talvez uma das poucas exigências estéticas – uma atitude realista, junto a outros elementos subsidiários conformam o modelo de cultura e arte construído historicamente pelo PC, que educa seus militantes e delimita os contornos de seu universo cultural (RUBIM, 1998:368).*

O abstracionismo nas artes plásticas se torna a estética com maior repercussão no Brasil, inclusive com as Bienais em São Paulo, que ocorrem no início da década de 1950. Estética esta atacada frequentemente pela mídia cultural do PCB, assim como o dodecafonismo na música, o intimismo e o subjetivismo na literatura, considerados “decadentes, podres, cosmopolitas, antinacionais, antipopulares, produtos ideológicos de uma burguesia em crise terminal” (RUBIM, 1998:371).

A obra fílmica *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) se inicia com José Amaro, proprietário de uma construtora de barcos em Ilhabela, que escolhe Marina para ser sua esposa em um asilo onde se encontram filhos de leprosos e em seguida partem para a ilha, onde a obra é ambientada. Dentre as formas utilizadas para se representar o nacional e o popular na obra destacamos o enredo que se passa fora da “grande cidade”, em uma pequena comunidade de caiçaras que sobrevivem da pesca, assim como no filme se representam o linguajar e os costumes destes. Também há a preocupação em representar a cultura afro-brasileira na película.

Por sua vez, *Terra é sempre terra* (Tom Payne, 1951) é ambientada no campo, na fazenda de café “Paiol Velho”. A fazenda é herdada pelo jovem João Carlos Marcondes, que decide se mudar para lá e administrá-la. Nesta obra fica evidenciada a contraposição entre rural e urbano. A fazenda cafeeira é representada em declínio e de certa forma ultrapassada. O espaço urbano é inserido no primeiro terço do filme com as personagens de João e sua mãe conversando em sua casa na cidade. Na cena seguinte aparece João e sua namorada em um clube, sentados ao lado de uma piscina, e ela questiona o que ele faria naquela “fazenda velha

e que não dá mais nada”, afirmando que ele havia sido “educado na Europa”, complementa afirmando que ele era “homem de cidade, São Paulo agora não é mais café. É indústria”. Nessa sequencia fica clara a contraposição inserida entre o rural, representando o passado, e o presente urbano, prenhe de possibilidades no campo industrial (cf. TOLENTINO, 2001).

Este último ponto citado talvez demonstre melhor a intencionalidade original da obra, que é baseada na peça de teatro *Paiol velho*<sup>3</sup> lançada no TBC, e os descompassos internos que levam à divergências entre a concepção da obra e sua representação cinematográfica. O texto original da peça é ambientado todo na fazenda e na obra fílmica percebemos que as cenas gravadas na cidade serviram para reforçar a contraposição entre os espaços.

O técnico Rex Endsleigh que trabalhou na produção da obra, afirma que ele e boa parte dos técnicos nem ao menos falavam português e tampouco conheciam o país. Afirma que recebeu com a equipe o roteiro para ler, sobre

*um filme de temática rural, tratava-se de um problema de decadência das antigas fazendas brasileiras – até aí a gente entendia, mas era só. Não tínhamos idéia do que isto significava, em termos da sociologia brasileira ou da psicologia dos personagens. (...) Ninguém se dava ao trabalho de nos informar sobre o significado implícito naquilo tudo, sobre o relacionamento com aqueles acontecimentos e personagens com a realidade. E na falta de informações em que nos achávamos, a coisa acabou configurando-se para nós como uma situação de Sul dos Estados Unidos.<sup>4</sup>*

Rex Endsleigh reconhece as deficiências da equipe apontando o quanto isto influiu no resultado final da película. A presença maciça de técnicos estrangeiros na Companhia Vera Cruz já era criticada na época pela revista *Fundamentos*. Alberto Cavalcanti se defende das críticas à obra e ressalta sua preocupação com as temáticas que trabalhou em sua carreira, afirmando que:

*Como produtor e como diretor, sempre me preocupei com o conteúdo social dos filmes que tenho realizado. Um dos únicos casos em que o resultado é discutível, Terra é Sempre Terra, pode ser explicado facilmente pelas complicações do*

<sup>3</sup> O texto original da peça foi lançado em livro. Cf. In.: **O teatro de Abílio Pereira de Almeida**. Paiol Velho, Santa Marta Fabril S. A., ...Em Moeda corrente do país. São Paulo: imprensaoficial, 2009.

<sup>4</sup> Depoimento de Rex Endsleigh recolhido por Maria Rita Galvão na década de 1970. In: GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. pp. 117-128.

*problema da propriedade agrária em São Paulo, pela total incompreensão do tema por parte do diretor, e pela incapacidade do ator principal de transmitir ao público, na sua personagem, um mínimo de simpatia. (CAVALCANTI, 1953:229-230)*

Galvão e Bernardet ao comentarem a respeito das pretensões da Vera Cruz em temáticas nacionais citam declarações do diretor Adolfo Celi (apud GALVÃO; BERNARDET, 1983:114) no lançamento da obra, afirma que “a vida e os costumes dos caiçaras foram os nossos mestres, as suas lembranças, as nossas fantasias: o seu linguajar característico compõem nossos diálogos”. Complementando que: “se o público que nos assistir reconhecer em *Caiçara* as características de sua terra, poderemos orgulhar-nos de ter encontrado uma linguagem cinematográfica realmente brasileira”. Nessas linhas se torna mais clara a pretensão em retratar temáticas nacionais como uma proposta estética para o cinema nacional.

### 3 Discussões em torno das temáticas nacionais

É justamente sobre a representação dos costumes que Nelson Pereira dos Santos escreve logo após o lançamento de *Caiçara*. Seu artigo intitulado “Caiçara – negação do cinema brasileiro” (SANTOS, 1951:45-46), critica a ausência de conteúdo humano e a forma que o tema é tratado, afirmando que “é bem visível em *Caiçara* a preocupação em empregar os métodos do chamado ‘néo-realismo’”, complementando que “o verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo no assunto e no seu tratamento”. O autor aponta as expectativas em relação ao primeiro lançamento da Companhia e que, apesar do título prenciar um filme brasileiro, “ele ainda não é brasileiro”. Nesse sentido, o autor nos fornece em tom de manifesto sua concepção do que seria cinema brasileiro, ao afirmar que:

*Cinema brasileiro será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as apirações, de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso, em meio a todo atraso e a tôda a exploração, impostas pelas fôrças da reação.*

*Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relêvo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a*

*perversão e o espírito de derrota. Cinema brasileiro será aquele que no curso das suas cenas e no desenrolar dos seus enredos mostrar os pontos altos (que são muitos) da riqueza material, moral e cultural que o nosso povo vem construindo dentro das mais adversas condições. (SANTOS, 1951:45-46)*

O cosmopolitismo pensado como oposição ao elemento nacional é uma constante entre os articulistas da *Fundamentos*. Alex Viany (1952:27-29) em seu artigo “A função do crítico de cinema”, demonstra opinião bastante próxima a de Santos a respeito das temáticas nacionais, afirma que:

*uma história não é brasileira só por ser situada no Brasil e feita em estúdios brasileiros. Caiçara, Presença de Anita, Terra é Sempre Terra, Suzana e o Presidente, Anjo do Lodo, Liana a Pecadora, Angela e outros filmes recentes não podem ser tidos como brasileiros se nada apresentaram de brasileiro e nada contribuíram para a formação de uma tradição cinematográfica brasileira. Diferenciam-se pelo melhor ou pior nível técnico, pela honestidade ou desonestidade de seus realizadores no terreno das finanças. No mais, podem ser condenados em grupo como desnacionalizantes, mórbidos, pessimistas – e, naturalmente, cosmopolitas. E cosmopolitas no sentido de que seriam maus e desnacionalizantes onde quer que fôssem feitos. (VIANY, 1952:27-29)*

A este fato corroboram as acusações de “estrangeirismo” associadas à Vera Cruz, por conta de seu elevado número de técnicos e diretores estrangeiros. Tal situação pôde ser verificada no I Congresso Nacional de Cinema (1952) e no II Congresso Nacional de Cinema (1953). Dentre os temas que entraram em pauta, não por acaso foi incluída a “definição de filme brasileiro”, que seria “realizado em estúdios e laboratórios nacionais, com capital cem por cento brasileiro; argumento, roteiro, diálogos e direção de brasileiros ou estrangeiro radicado no Brasil” (FABRIS, 1994:74).

Para Viany caberia ao crítico de cinema a função de “dizer o que, a seu vêr, é brasileiro e o que é cosmopolita e anti-nacional”. Dentro destas perspectivas, defende que os “filmes legitimamente brasileiros” devem “ser positivos, têm de mostrar o povo e seus problemas, têm de ir buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular”.

Pode-se perceber que tanto Viany, quanto Santos, ao evidenciarem a sua forma de pensar o cinema na época, tentam se situar ao lado dos interesses das classes populares. Nesse sentido, Galvão e Bernardet (1983:73) defendem a ideia de que:

*é evidente a existência de um projeto de imposição ideológica em nível nacional, que só não é visto como tal na medida em que estes ideólogos pensam estar elaborando idéias que vão no sentido dos interesses populares. Talvez mesmo, podem estar se sentindo como que coincidindo com o povo, diferenciando-se pelo fato de estarem “prevenidos”, diferentemente das massas. De forma que só percebem mecanismo de imposição ideológica no cinema burguês a que se opõem.*

A tensão, os distanciamentos e aproximações entre formas de pensar temas semelhantes, pode ser ilustrada pelas declarações de Alberto Cavalcanti. Em relação à representação dos elementos nacionais fora das grandes cidades, para Cavalcanti o cosmopolitismo seria uma ameaça, gerando incapacidade de se extrair a realidade brasileira. Em sua defesa ao filme *Caiçara*, expõe suas concepções referentes ao trabalho com temáticas nacionais e o “problema” das temáticas cosmopolitas, afirma que:

*Talvez esta minha atitude, no passado – de não pecar somente (sic) por abstenção – não seja realmente suficiente no Brasil, e o primeiro passo para uma contribuição sob o ponto de vista social seja um estabelecimento mais preciso das características nacionais. Os críticos acusaram de falso o lado folclórico de Caiçara. Porém o mais superficial folclore não será melhor que o melodrama cosmopolita convencional do tipo de *Aí Vem o Barão*? Uma história muito semelhante a esta poderia ter sido concebida, por exemplo, tendo uma velha fazenda por ambiente e com tipos brasileiros, deixando de parte personagens copiadas de filmes americanos. O resultado, obtido com o mesmo orçamento, não só seria melhor para a bilheteria no Brasil, como contribuiria para despertar no estrangeiro um interesse muito maior (CAVALCANTI, 1953:230).*

Ainda segundo Cavalcanti, o cosmopolitismo seria “a grande tragédia que ameaça a nossa indústria”, e apenas “uma técnica de qualidade internacional, indispensável para disputarmos a exportação, a sério de uma expressão estritamente nacional, resolverá o problema industrial do nosso cinema.” Complementando sua preocupação com o aspecto social do filme, afirma que: “O valor social do filme não se limita aos elementos de propaganda, seja ela consciente ou não, nem a êsse abstencionismo às avessas de usar temas que são no fundo nocivos ao público, e que lhe dá noções erradas sobre a estrutura de um mundo, onde sistemas superados lutam deslealmente pela sua sobrevivência” (CAVALCANTI, 1953:230).

Ao contrapormos as opiniões de Santos e Viany com a de Cavalcanti em relação ao cosmopolitismo, percebemos que para Cavalcanti a saída, ou a fórmula, seria através de filmes ambientados fora das grandes cidades com os tipos/costumes brasileiros. Seria a particularidade brasileira que chamaria atenção no estrangeiro. Para os críticos da *Fundamentos*, apenas isto não seria suficiente. Conforme observado por Galvão e Bernardet (1983:125), “após *O Saci* [1951], os dois filmes significativos realizados por articulistas da revista *Fundamentos* seriam justamente urbanos: *Agulha no Palheiro* e *Rio Quarenta Graus*” lançados em 1953 e 1955, respectivamente. Através da definição de cosmopolita que Viany (1952:27-29) empresta de Georges Cogniot, podemos compreender que a proposta cinematográfica não se encerraria em temas rurais, definindo que: “para o cosmopolita, o homem é uma personagem esquemática, cidadão do mundo sem família, sem tradições ou particularidades nacionais”. Viany enfatiza que estas características sim deveriam ser evitadas, sobretudo as que criariam uma arte desvinculada da realidade social.

Ainda segundo o texto de Cavalcanti, percebemos sua pretensão em atingir ao público estrangeiro, ideal partilhado pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz à qual fez parte. A princípio, a proposta da Vera Cruz visava à criação de um cinema diferente daquele que existia no Brasil até então. Especialmente em contraposição as chanchadas cariocas, consideradas de baixo nível, propunham “um cinema que, pela primeira vez no Brasil, fosse ‘expressão de cultura’” (GALVÃO; SOUZA, 1995:486) e, conforme Cavalcanti, o alto investimento técnico garantiria o padrão de exportação.

Por outro lado, os articulistas da *Fundamentos* se preocupavam mais com o mercado interno, com os conteúdos que as obras veiculavam e seu papel na “conscientização” do espectador brasileiro. Conforme esclarece Dênis de Moraes (1994:63), um dos papéis assumidos pelos periódicos ligados ao PCB seria o de “educar as massas para elevar o nível de consciência política”, aproveito para reiterar o texto de Viany, no qual surge claramente tal atribuição ao crítico de cinema, através do dever de dizer o que é “cosmopolita e anti-nacional”.

Levamos em consideração que as críticas aos filmes da Vera Cruz, não se davam por se tratar de um produto oriundo de uma indústria cinematográfica. A criação da Companhia e

a expectativa pelo primeiro filme era visto com entusiasmo, conforme observamos em artigo de Nilo Antunes (1950:40):

*No decorrer do ano passado, com a criação de vários cine-clubes na capital bandeirante e no interior paulista, com as atividades do Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte, com a vinda de Alberto Cavalcanti a S. Paulo e a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criaram-se as condições psicológicas e materiais de uma pujante indústria de cinema que fará a prosperidade de S. Paulo e do Brasil.*

Para Antunes (1950:40) a indústria cinematográfica brasileira entraria na luta contra o imperialismo norte-americano, juntamente com “o nosso café, o nosso petróleo, nossa indústria leve e pesada”. O elemento nacional/patriótico é pensado como defesa ao imperialismo cosmopolita ianque e sua frente ideológica, pois:

*A batalha do cinema brasileiro deve visar também o enfraquecimento da influência ideológica do imperialismo sobre as nossas massas ainda desprevidadas. As imposições econômicas do imperialismo norte-americano aliam-se as suas imposições culturais, a propaganda velada, sorrateira ou descarada. E para tanto, não existe instrumento mais eficaz do que o cinema, que atinge no menor tempo possível o maior número de espectadores, em geral ideologicamente indefesos.*

Nestes termos compreendemos que o sentimento nacional para os articulistas, surge como uma defesa ao imperialismo. Os artigos citados são ladeados na revista *Fundamentos*, em seu conjunto, por títulos de artigos que quase sempre se expressam através de palavras de ordem<sup>5</sup>, tais como: “A música dodecafônica reflete o espírito decadente da burguesia”, “Os artistas plásticos tem um dever a cumprir”, “A bienal – impostura cosmopolita”, “As histórias em quadrinhos, esse veneno da juventude”. Em linhas gerais, tais artigos se assemelham aos citados anteriormente, mas dedicando-se a outras áreas de produção cultural, opondo cosmopolitismo à nacionalismo e reforçando a necessidade de inserção de temáticas que exponham os problemas sociais do país. A crítica as obras produzidas, de maneira geral, ao se aterem mais ao conteúdo e pouco a forma, demonstram o viés da “conscientização do

---

<sup>5</sup> Conforme observado por Moraes (1994) ao estudar os periódicos vinculados ao PCB, as “palavras de ordem” seriam os enunciados curtos, “uma técnica de comunicação persuasiva que visa homogeneizar ideais coletivos, dando uma impressão de força tranquilizadora. O enunciador recorre a artifícios e trucagens para reforçar os chamamentos à ação.”

público” adotado pelos articulistas, este que deveria partir da exposição dos elementos nacionais pelas obras.

## Fontes

ANTUNES, Nilo. A defesa do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano II, N. 14, p. 40, Abr. 1950.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e Realidade**. São Paulo: Livraria Martins Editôra S. A., 1953.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. **Fundamentos**, São Paulo, Ano III, N. 17, p. 45-46, Jan. 1951.

VIANY, Alex. A função do crítico de cinema. **Fundamentos**, São Paulo, Ano IV, N. 25, p. 27-29, Fev. 1952.

## Referências bibliográficas

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar Neo-Realista?**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

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

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

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

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In.: MORAES, João Quartim de. **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998. v. 3. Teorias. Interpretações. pp. 305-382.

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