

Cinema documentário, política de boa vizinhança e a construção de uma imagem do Brasil na década de 1940

Documentary film, good neighbor policy and the construction of an image of Brazil in the 1940s

Priscila Faulhaber Barbosa¹, Fernanda Borges Tibau¹

¹Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo analisa a construção de uma imagem do Brasil pelos norte-americanos. Partimos do exame de documentos do Conselho de Fiscalização das Expedições Científicas e Artísticas Nacionais, procurando identificar a significação da preocupação com a construção de tal imagem por parte de agências e representantes governamentais, correlacionando-a com a problemática dos objetos fronteiriços por meio do exame dos dispositivos de governo que envolveram relações entre organismos do Brasil e dos Estados Unidos. Esse pano de fundo é uma abordagem que desemboca no exame de um conjunto de filmes produzidos com o apoio do Escritório de Assuntos Interamericanos, chefiado por Nelson Rockefeller, e do governo brasileiro, durante a década de 1940. Consideramos esses filmes como objetos fronteiriços, representando distintas perspectivas do país desenvolvido, interessado na exuberância natural e no potencial político e econômico de um país continental que começou a forjar-se enquanto nação em pleno desenvolvimento, com instituições voltadas ao patrimônio. Nesse contexto, o cinema documentário representou muito mais do que o retrato de um excêntrico país do Terceiro Mundo. Ele representou uma complexa estratégia política entre ambos os países, em prol do progresso regido pelos novos rumos da integração de mercados em moldes americanos.

Palavras-chave: Cinema documentário. Amazônia. Relações Brasil-EUA. Objetos fronteiriços. Patrimônio histórico.

Abstract: The article analyzes the construction of an image of Brazil by North-Americans. The documents produced by the Conselho de Fiscalização das Expedições Científicas e Artísticas Nacionais were examined, trying to identify the significance of that image for governmental agencies and representatives. That examination encompasses the approach of boundary objects related to political relations between Brazil and United States. The article focuses on a set of documentary films produced with support from the Office of Inter-American Affairs, headed by Nelson Rockefeller, and the Brazilian government during the 1940s. These films are considered boundary objects because they represent different perspectives of the developed country on the natural exuberance and political and economic potential of a continental country which began to forge itself as a nation in full development, with its own institutions for heritage policies. In this context, the documentary films represented much more than a portrait of an eccentric Third World country. They represented a complex political strategy between both countries in favor of progress and commercial integration according to North-American rules.

Keywords: Documentary film. Amazon. Brazil-United States relationships. Boundary objects. Historical heritage.

FAULHABER, Priscila; TIBAU, Fernanda. Cinema documentário, política de boa vizinhança e a construção de uma imagem do Brasil na década de 1940. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 1, p. 199-216, jan.-abr. 2014.

Autor para correspondência: Priscila Faulhaber. Rua Silveira Martins, 52. Bloco B, apto. 105 – Flamengo. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. CEP 22221-000 (priscila@mast.br).

Recebido em 23/01/2013

Aprovado em 15/12/2013



INTRODUÇÃO

O Conselho de Fiscalização de Expedições Artísticas e Científicas no Brasil (CFE) foi criado em 1933, no primeiro governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1945), para dispor de mecanismos de controle relativos à entrada de estrangeiros no país, interessados em realizar pesquisas, filmagens e expedições em território nacional. Este órgão pode ser situado entre o campo político e o intelectual, na medida em que consistia em um dispositivo, cujos membros eram, por vezes, recrutados no meio científico e colocados a serviço do Estado. Dessa forma, manter-se-ia atualizado das pesquisas científicas que estavam sendo feitas no mundo e, ainda, exerceria controle sobre a exportação de espécimes botânicos e zoológicos, objetos da cultura material indígena e gravações audiovisuais.

O inventário analítico dos documentos produzidos pelo CFE, depositados no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)¹, Rio de Janeiro, contém cerca de onze mil itens que retratam o controle das expedições estrangeiras nas diversas regiões brasileiras. Esta documentação foi tombada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em 2008, e constitui-se como um importante campo para a pesquisa (Faulhaber, 2011). Grande parte de seu conteúdo mantém-se intocada, aguardando investigações de pesquisadores. Uma grande variedade de temas está presente nos documentos, fontes preciosas para estudos sobre a história das políticas traçadas no Brasil, referentes às apropriações de coleções das ciências naturais e sociais, bem como sobre os primeiros passos de cooperação científica com outros países. Tais apropriações envolvem concepções de imagens sobre o Brasil e seus habitantes.

Estão em jogo disputas de âmbito cultural sobre a constituição do patrimônio científico.

Um levantamento preliminar dos objetivos das expedições ao Brasil durante o período de existência do Conselho (1933-1968) nos mostrou quais foram os principais temas das viagens, o que identifica as preocupações, no período, do meio científico pelo Brasil. Os pedidos de licença tinham como temas centrais: trabalho missionário, viagens de caça ao tesouro, observação de eclipse, estudos linguísticos, excursões de pintura artística, reportagens jornalísticas, pesquisa psicológica, expedições fotográficas e inúmeras viagens de estudo botânico, arqueológico, antropológico, zoológico, agrônomico, entre outros. Muitas viagens, no entanto, extrapolavam o interesse científico, caracterizando-se mais como expedições de caça, viagens de aventura ou exportação de curiosidades².

Calculamos que, entre os 451 dossiês existentes no arquivo, cerca de 60% referem-se a expedições na área das ciências naturais, e o restante na área de ciências sociais, com prevalência para a etnografia e o cinema documentário (Lisboa, 2004). Países europeus e principalmente os Estados Unidos frequentemente demandavam autorizações para filmarem em território nacional. Verifica-se que 56 dossiês referem-se exclusivamente a pedidos de filmagem, entre os quais, 20 são solicitações norte-americanas³. O registro de pedidos de filmagem no país é muito relevante na documentação, mas, para ser entendido nos seus devidos termos, requer uma investigação a partir do exame dos documentos depositados no CFE ou a ele relacionados, a fim de entender como os dispositivos de governo foram organizados, visando dispor de mecanismos de controle sobre a produção da imagem do país.

¹ O MAST tem como foco de suas pesquisas a história científica e tecnológica do Brasil, ao mesmo tempo em que promove e estuda a divulgação e a educação em ciências. É um instituto do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). Desde sua formação, em 1985, abriga acervos de instrumentos científicos e fundos documentais, como as coleções do Observatório Nacional e o precioso arquivo do CFE.

² Inventário sumário. Arquivo do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil. Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro (RJ), 2000 (doravante, Inventário sumário, 2000).

³ Em muitos dossiês, consta a informação de que a expedição se propunha a fotografar e filmar, mas como objetivo secundário. Estes casos não foram contabilizados (Inventário sumário, 2000).

Entre o grande número de filmagens realizadas por estúdios ou empresas norte-americanas e europeias, as principais temáticas eram: cinema etnográfico, quase exclusivamente acerca de etnias indígenas do Norte e Centro-Oeste do país; belezas da fauna e da flora nacionais; e filmagens de cenas de algumas cidades, com grande predominância do Rio de Janeiro, mas também de Belém e Manaus, que representavam as cidades da próspera região amazônica, foco constante de interesses internacionais. A grande maioria das filmagens centrava-se em captar cenas desta região do país⁴.

Neste artigo, discutimos a relação e os interesses políticos entre os governos brasileiro e norte-americano durante a política de boa vizinhança por meio de algumas expedições que tinham como objetivo principal a produção de imagens cinematográficas do país. Nota-se, neste momento, o incremento na produção de filmes, tanto por iniciativa estrangeira quanto governamental, visando à construção de uma imagem da nação. Ao analisarmos a documentação, percebemos a importância de discutir o caráter fiscalizador do Conselho, que, no entanto, estava condicionado por interesses de Estado. Órgãos como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e alguns institutos científicos nacionais, como o Museu Nacional, atuavam no CFE de modo interveniente no tocante às decisões que envolviam diretrizes políticas ou de cunho administrativo. Focalizamos, especificamente, o período de coexistência entre o CFE e o DIP, até o fim do governo Vargas, uma vez que, depois disso, o Conselho deixou de ter uma dimensão política, passando a assumir unicamente papel administrativo (Lisboa, 2004), que foi completamente esvaziado a partir da criação do Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), em 1951.

Consideramos enquanto 'objetos de fronteira' ou 'fronteiriços' aqueles cuja entrada e saída no país eram referidas nos documentos examinados pela pesquisa, sejam eles indígenas, arqueológicos ou filmicos. Como tais, simbolizam interesses diversos e representam o limite entre a sua significação para uma cultura e a reapropriação por outra. Para apurar a definição de 'objetos fronteiriços', busca-se, aqui, remontar à discussão sobre 'fronteira'⁵.

A discussão da noção de fronteira amplia-se problematizando a definição de 'zonas de contato' como espaços sociais nos quais culturas disparatadas encontram-se, chocam-se, enfrentam-se frente a frente, frequentemente em relações de dominação e subordinação altamente assimétricas (Pratt, 2003, p. 4). Nesse caso, a fronteira possui forte teor histórico-sociocultural e não representa um território, mas um espaço de trocas simbólicas envolvendo a (re)edição de práticas colonialistas e imperialistas. Essas 'zonas de contato' representam também os espaços nos quais os objetos de fronteira circulam e são produzidos. Eles atuam como 'âncoras' ou pontes entre os mundos, representando mais do que um simples comércio entre mundos separados. Estes objetos não podem representar a imposição de uma visão de mundo sobre outra, o que os descaracterizaria. São objetos que possuem valor e significado para ambos os lados da fronteira. O fluxo destes objetos implica forjar uma moeda de troca que torna possível novos esforços conjuntos entre estas sociedades (Star e Griesemer, 1989).

A definição de *boundary objects* (Star e Griesemer, 1989) considera linhas de delimitação de diferentes universos de observação, que podem implicar tanto o contraste como a condensação de formas de ver o mundo. Tal conceituação levou à problemática da demarcação de

⁴ Inventário sumário, 2000.

⁵ Na geografia política moderna, entende-se 'fronteira' como uma linha definida no mapa, marcando a exata divisão entre Estados adjacentes. Essas fronteiras, no entanto, são resultado, muitas vezes, de decisões políticas arbitrárias ou fruto de acidentes militares. Muito poucas correspondem a características econômicas da topografia natural (Faulhaber, 2001). Neste trabalho, enfatizamos a apreensão antropológica da fronteira como um problema de análise que faz realçar sua dimensão simbólica e cultural como imaginariamente construída. A visão antropológica da fronteira considera o limite a par das conceituações geopolíticas, econômicas e sociais.

fronteiras entre os campos culturais, estabelecida na disputa pelo monopólio da autoridade profissional e pelo controle dos recursos nas mãos de grupos que visam garantir a consecução de um projeto hegemônico, de modo a excluir outros. Tais limites, todavia, mostram-se ambíguos e flexíveis, variando de acordo com os contextos em que se inserem (Gieryn, 1983). A competição leva a estratégias de delimitação de fronteiras entre os campos culturais.

A abordagem antropológica da fronteira tem por objeto o estudo do poder entre nações e Estados. Nesse sentido, as terras de fronteira são, antes de tudo, áreas estratégicas que redefinem as relações entre Estados, nacionalidades, etnias e identidades. A dimensão geográfica, por sua vez, não alcança a complexidade das relações entre dois Estados, visto que se localizam distante geograficamente, mas possuem uma estreita relação diplomática, sobretudo no contexto da política de boa vizinhança, durante a Segunda Guerra Mundial.

CINEMA DOCUMENTÁRIO E POLÍTICA DE BOA VIZINHANÇA

Após o golpe que levou Vargas ao poder, em 1930, uma série de medidas foi tomada a fim de se forjar um nacionalismo brasileiro que seria usado como base ideológica do novo governo, centralizado e com características autoritárias. Para tal, desenvolveu-se uma forte propaganda política, baseada nos moldes fascistas, pois Getúlio Vargas chegou ao poder durante a ascensão do nazifascismo na Europa. Durante a década de 1930, sua política viria a gradativamente alinhar-se com os projetos políticos alemão e italiano. Ainda que fosse simplificador definir esse governo como um fenômeno propriamente fascista, as estratégias de propaganda política articuladas em experiências alemãs e italianas produzidas sob este regime claramente influenciaram, no Brasil, “a organização e o funcionamento dos órgãos produtores

da propaganda política e controladores dos meios de comunicação” (Capelato, 1999, p. 167).

O Brasil encontrava-se em “uma conjuntura onde toda a ideologia dominante estava fundamentada na afirmação da nacionalidade e na construção e consolidação do Estado Nacional” (Schwartzman *et al.*, 1984). O Estado brasileiro tornou-se cada vez mais centralizado, elaborando uma crítica ao passado liberal, aliada a um forte caráter desenvolvimentista. Nesse contexto, alguns órgãos foram criados com a finalidade de auxiliar o projeto nacionalista por meio do controle sobre a circulação e a produção cultural. Em 1931, foi criado o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), substituído, em julho de 1934, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), vinculado ao Ministério da Justiça. O DPDC funcionou como embrião do futuro DIP, criado em 1939, agora subordinado diretamente à presidência da República⁶ (Schwartzman *et al.*, 1984).

Com o estopim da Segunda Guerra Mundial, uma nova conjuntura internacional irrompeu e os EUA ampliaram sua força no cenário político. A política de boa vizinhança consistiu em uma iniciativa norte-americana visando eliminar a influência dos países do Eixo nas repúblicas latinas, que cada vez mais se tornavam importantes mercados consumidores. Para alcançar seus objetivos políticos e econômicos e também uma maior ingerência no consumo e nas práticas sociais destas nações, tornou-se necessário utilizar a propaganda como um recurso que ganhava crescente importância no cenário internacional.

O Departamento de Estado dos EUA financiava projetos integrados à política de boa vizinhança com um país continental em situação estratégica para o domínio sobre o hemisfério. A exuberante imagem do país era adequada às metas de Rockefeller, de propagandear a colonização e atrair investimentos. Tratava-se antes de colaborar para que a imagem nacional ganhasse fama e trouxesse dividendos

⁶ Cabia ainda ao DIP a produção de material de propaganda governamental – filmes, prospectos, livros, programas de rádio etc. Segundo o Decreto n. 1.915, de 27/12/1939, esse departamento tinha poderes para centralizar, coordenar, organizar, censurar, premiar e incentivar as atividades do conjunto das empresas da área de comunicação e de seus respectivos empregados (Calabre, 2003).

em programas de cooperação e desenvolvimento. Nesse momento, a relação entre o Brasil e os EUA se estreitou, iniciando-se um período de extremo colaboracionismo entre as duas partes. No Brasil, o DIP tornou-se responsável por fomentar e produzir uma imagem do país. Nos EUA, em 1940, surge a Agência de Assuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs – OCIAA), diretamente ligada ao Conselho de Defesa Nacional do governo norte-americano. Este escritório era chefiado pelo então jovem empresário Nelson Rockefeller e tinha como objetivo elaborar e desenvolver projetos de aproximação entre os EUA e a América Latina. No Brasil, a atuação da OCIAA contou com o apoio do DIP, que passaria a funcionar como uma espécie de continuação do escritório norte-americano no Brasil (Zagni, 2008), antes mesmo de o governo Vargas pender claramente para o campo Aliado, ainda que isto possa parecer paradoxal.

Na década de 1930, o Brasil ainda era um jovem Estado republicano, em pleno desenvolvimento de um sentimento nacionalista, na busca de uma nova identidade nacional. Vários grupos de direita são organizados a partir de 1932, sob a liderança da Ação Integralista Brasileira (AIB). Aos poucos, o governo alinhou-se à política alemã e italiana. A AIB atuou com nítida influência dos movimentos fascistas europeus, buscando, entretanto, que o nacionalismo brasileiro alicerçasse sua propaganda ideológica (Seitenfus, 2003).

Na busca de apoio internacional, o governo brasileiro também pendia para a América do Norte. Em 24 de junho de 1940, o Ministério das Relações Exteriores (MRE) impulsionou um acordo que previa “uma completa troca de publicações oficiais entre os Estados Unidos e o Brasil. Nele, cada governo concordava em fornecer ao outro um conjunto completo de publicações oficiais de várias áreas, departamentos, escritórios, organismos e institutos” (Luca, 2011, p. 277). Este acordo demonstra que o MRE praticava uma política pró-norte-americana nitidamente diferenciada da do chefe de Estado, ainda alinhada com os países do Eixo. Essa troca buscava a

divulgação dos costumes e das riquezas de um país para o outro, e também internamente, a fim de inculcar o projeto desenvolvimentista na sociedade.

Paralelamente às práticas propagandísticas inspiradas no governo alemão, como a “Hora do Brasil”, no rádio, intensificou-se a produção imagética sobre o país, cuja função política mostrou-se tanto eficiente quanto simbólica (Capelato, 1999). O cinema, depois do rádio, tornou-se o grande veículo de propaganda entre os meios de comunicação e um dos principais focos de investimento da política externa americana e brasileira. A OCIAA tornou-se o agente de produção de filmes pedagógicos que seriam exibidos ao público norte-americano com o objetivo de educá-lo sobre os aspectos geográficos e culturais dos vizinhos latino-americanos, tornando-se o órgão responsável por difundir a *american way of life* por meio do cinema, um dos produtos culturais que mais a representa.

Nos anos seguintes, uma produção nacional de forte teor nacionalista passou a aproximar cada vez mais os cineastas e o Estado, que investia em produções com a finalidade de construir sua própria imagem. Procurou-se intensificar as relações políticas entre os dois países em torno da produção cinematográfica. Os americanos organizam diversas expedições com a missão de registrar imagens do país, tanto para a produção de documentários quanto para serem usadas em filmes de ficção ou de animação dos estúdios Disney. Passaremos a considerar a seguir, a partir de documentos depositados no CFE, as produções cinematográficas de ideias sobre o Brasil naquele momento.

CONFLITO DE INTERPRETAÇÕES NOS OLHARES SOBRE O BRASIL NO CONTEXTO DA GUERRA

Inicia-se, então, uma grande abertura para a entrada de produções norte-americanas no Brasil, o que pode parecer uma contradição, visto o caráter nacionalista do governo. O discurso político defendia que a baixa qualidade técnica dos filmes latino-americanos, em comparação com o alto padrão dos filmes hollywoodianos, justificava o apoio

dados pelo governo à realização de filmes de alto padrão no país. O próprio Lourival Fontes, presidente do DIP, defendia a superioridade técnica dos filmes americanos e frequentemente pressionava o Conselho de Fiscalização para que liberasse expedições que planejassem filmar em território nacional. No dossiê de uma das expedições norte-americanas, consta a seguinte carta deste político:

Sr. Presidente do CFE.

O Departamento de Turismo solicitou a cooperação do Departamento Nacional de Propaganda sob minha direção no sentido de prestigiar uma iniciativa da empresa productora cinematographica norte-americana Color Classics Inc. destinada a intensificar a propaganda do Brasil no estrangeiro. A empresa Color Classic Inc., de reputação mundial, tem o privilégio da filmagem colorida e as suas películas são exibidas em mais de dois mil cinemas nos EUA além de um circuito que compreende Canadá, Europa e América Latina. Os seus operadores já chegaram a Belém, aguardando a devida permissão para iniciar os trabalhos de filmagem. Não preciso encarecer a esse egrégio Conselho quanto de resultado prático e eficiente em favor do melhor conhecimento do Brasil no estrangeiro advirá da providência que ora solicito [sic]. Lourival Fontes, 21/01/1936⁷.

O caminho oficial para a obtenção de licença para filmagens era um tanto burocrático. Os interessados deveriam solicitar autorização ao governo brasileiro por meio de uma carta, na qual detalhariam a viagem, e de um formulário oficial, a ser entregue na embaixada brasileira do respectivo país. As embaixadas, por sua vez, encaminhavam o pedido ao Ministério das Relações Exteriores, que o encaminhava ao Conselho. Este analisava o pedido, que deveria conter os objetivos da viagem, o material a ser trazido pelo expedicionário, o roteiro, o tempo de permanência no país, os membros da expedição, a instituição financiadora e o destino das filmagens. Caso a deliberação fosse positiva, o Conselho

emitia uma licença, autorizando a entrada dos viajantes e a sua livre circulação pela região escolhida. De acordo com o artigo 16 do Conselho, posteriormente, o expedicionário se comprometeria a enviar um relatório minucioso de suas atividades em terras brasileiras e entregaria ao governo uma cópia de todo material audiovisual produzido (Faria, 2000).

Na prática, no entanto, não é exatamente o que ocorria. Ao menos, a metade dos processos norte-americanos para filmagem foram descobertos pelo CFE por intermédio da imprensa ou por informação de terceiros. Ao tomar conhecimento das viagens, descobria-se que, na maioria das vezes, os expedicionários já se encontravam em solo brasileiro. O Conselho, então, emitia cartas às respectivas embaixadas em busca de informações e enviava as normas a serem seguidas para a regulamentação das expedições. O que surpreende, em um primeiro momento, é que, após este primeiro contato, não se vê, por parte do órgão, muitas iniciativas fiscalizadoras destas viagens.

Ao analisar-se a bibliografia produzida sobre a atuação do CFE, conclui-se que “a principal faceta do órgão era ser o agente burocrático de fiscalização e concessão de licenças para a realização de expedições científicas” (Grupioni, 1998, p. 16) e que a “ação do Conselho de Fiscalização no controle e cerceamento de alguns pesquisadores estrangeiros não foi tão efetiva como a legislação previa e nem como os relatórios anuais do órgão pareciam exprimir” (Grupioni, 1998, p. 87). A função fiscalizadora, sobretudo no que se refere à produção cinematográfica, era quase inexistente⁸. O olhar estrangeiro sobre o Brasil era transposto para as telas e veiculado por meios cinematográficos sem nenhum obstáculo aparente.

Esse fato explica-se por dois motivos principais: em primeiro lugar, o Conselho não possuía grande poder político. Ele representava a participação do meio intelectual no projeto

⁷ Inventário sumário, 2000, CFE.T2.059.

⁸ Em suas outras áreas de atuação, verifica-se que o Conselho exercia seu papel fiscalizador com mais assiduidade. Ao lermos os dossiês do arquivo do Conselho, verificamos que, sobretudo, a circulação de objetos indígenas era constantemente vigiada (Inventário sumário, 2000).

nacionalista varguista, que intencionava manter certo controle sobre a produção científica, as descobertas arqueológicas ou etnográficas bem como sobre os contatos realizados com os indígenas na época. Ademais, o Conselho encontrava-se no centro de um campo de disputas ideológicas e políticas. Internamente, o governo de Vargas instituiu a censura aos meios de comunicação. A imprensa tornou-se instrumento do Estado e veículo oficial da ideologia estadonovista, principalmente através do DIP, que produzia, divulgava e controlava todos os discursos e imagens que circulavam.

Segundo Simis (1996), desde o início da década de 1920, delineava-se o uso da técnica cinematográfica como instrumento pedagógico. Nos anos seguintes, a produção brasileira, com forte teor nacionalista, passou a aproximar cada vez mais os cineastas e o Estado, que investia em produções com a finalidade de construir sua própria imagem, levando-os a atuar em proveito desta causa, servindo como produtores culturais do ideário da brasilidade (Williams, 2001).

O Conselho, por sua vez, ao referir-se ao DIP, procura diferenciar a função dos órgãos, de forma a salientar que cada qual cumpre um papel distinto dentro do projeto nacionalista do Estado e a evitar possíveis embates diplomáticos. O presidente do CFE, Francisco Iglesias, em 23/12/1941, afirmou que

ao DIP compete estimular a produção de filmes e incentivar e promover facilidades econômicas às empresas produtivas de filmes e aos distribuidores de filmes em geral e censurar filmes. Nenhuma prescrição que colida com as nossas obrigações⁹.

Tratava-se de diferentes dispositivos articulados a distintas instâncias políticas e administrativas, já que o CFE estava vinculado ao Ministério da Agricultura e o DIP ao Ministério da Justiça (Williams, 2001). No entanto, a aparente concordância encobria evidentes tensões, que também se observavam nos dilemas dos projetos nacionalistas que

estavam ambigualmente reféns dos olhares estrangeiros sobre o Brasil, envolvendo colaborações na realização de tais filmes produzidos em tempos de guerra.

A PRODUÇÃO DE FILMES E A IMAGEM DO BRASIL

Como exemplo do incremento destas produções pelo governo brasileiro, pode-se mencionar o apoio a um conjunto de filmes patrocinados pela OCIAA nos primeiros anos da década de 1940, com o intuito desta agência de favorecer filmagens da realidade de vários países da América Latina. Os filmes seguiriam um padrão de roteiro e narração conforme a impressão transmitida pelo conjunto dos filmes. O DIP, por sua vez, estava ciente da empreitada. Em documento oficial, informa ao Conselho que foi contatado pelo Ministério das Relações Exteriores e opinou favoravelmente à viagem do cineasta e de sua equipe. Toda a documentação refere-se ao período entre julho e setembro do mesmo ano¹⁰.

Apesar de não ser muito extenso, este dossiê é representativo no que se refere à relação entre o Conselho e o DIP. Os documentos evidenciam o maior poder do órgão de imprensa. Ainda que inteirado da viagem, o Departamento não informou ao órgão de controle sobre ela, o qual era oficialmente responsável pela entrada dos cinegrafistas. Embora, como expomos anteriormente, o DIP funcionasse como uma extensão do escritório da OCIAA no Brasil, o órgão possuía grande liberdade de atuação, certamente muito superior à do Conselho, o que explica que este funcionasse apenas como um órgão burocrático e licenciador das expedições para a realização dos filmes.

A documentação do Conselho referente à solicitação de licenças para filmagens refere-se a filmes não localizados nos dias de hoje. Certamente, estas filmagens foram feitas, como apontam alguns recortes de jornal presentes nos dossiês. Conforme dito anteriormente, em vários casos, o

⁹ Inventário sumário, 2000, CFE.T2.185.

¹⁰ Inventário sumário, 2000, CFE.T2.164.

CFE era notificado após a publicação da notícia de que as expedições já se encontravam trabalhando em campo. No entanto, os rolos devem ter retornado ao país de origem, para serem revelados e permaneceram por lá. As películas podem ter sido montadas, editadas e transformadas em filmes educativos e propagandísticos; ou, porventura, podem ter sido arquivados, não finalizados, como foi o caso das imagens registradas por Orson Welles para o filme "It's all true", de 1941, que nunca foi concluído¹¹.

Welles veio ao Brasil com a incumbência de realizar um filme de propaganda para a OCIAA, contratado pela Radio-Keith-Orpheum (RKO), um grande estúdio hollywoodiano. No entanto, suas filmagens foram voltadas para outra direção, e seus objetivos tornaram-se divergentes dos propostos pela agência. Welles se interessou em registrar a sociedade com um olhar mais crítico, filmando alguns contrastes presentes na cultura brasileira. De todos os filmes patrocinados pela agência americana, este é o único que se propõe a um olhar sincero na perspectiva da revelação da realidade pelo olhar da câmera, nos primeiros tempos do 'cinema verdade', na trilha dos experimentos de Dziga Vertov (Cine Olho) e Robert Flaherty (documentário-ficção). A demanda de produção de um filme propagandístico criou impasses para o projeto propriamente cinematográfico de Welles, deparando-se com objetivos comerciais e políticos do projeto e o poder de negociação dos grandes estúdios norte-americanos (Zagni, 2008), voltando um olhar documental para a realidade nacional e, justamente por isso, sendo o único não finalizado. A filmagem resultou em tragédia verídica, com a morte de um dos jangadeiros

que encenavam uma viagem épica do Nordeste ao centro do poder, para apresentar suas reivindicações a Vargas. A decisão levou à demissão de Welles e ao corte total do orçamento destinado ao filme.

Quem realizou os filmes focalizados por este trabalho foi outro importante cinegrafista, Julien Bryan. Tratava-se de um reconhecido documentarista e cineasta, que, ao longo da carreira, filmou e fotografou o cotidiano, o trabalho e a cultura de países de todo o mundo. Ele é mais conhecido pelo trabalho realizado durante o período da Segunda Guerra Mundial, quando documentou o contexto social e político da Polônia, União Soviética e Alemanha. Em 1940, Bryan foi contratado pela OCIAA para realizar 23 filmes na América Latina, que formavam um conjunto de películas comerciais, bem como documentários dedicados a promover a chamada política de boa vizinhança (Holocaust Memorial Museum, s. d.).

Em julho de 1940, o Conselho emite uma nota na qual afirma ter descoberto, por meio da imprensa, que Julien Bryan havia chegado ao Rio de Janeiro após ter realizado filmagens na região amazônica. O presidente do Conselho escreve, então, à embaixada americana, solicitando maiores informações e alertando para o fato de que o expedicionário não havia sido licenciado. O presidente escreve também ao DIP, avisando que recebeu um telefonema da embaixada americana, a qual tampouco estava inteirada da viagem.

Desses 23 filmes, quatro são considerados neste trabalho. Três deles foram disponibilizados virtualmente pelo Travel Film Archive, do programa Getty Images. O filme "The Amazon Awakens", documentário longa-metragem de 1944, é o mais representativo. O filme aborda a ampla variedade

¹¹ Apenas em 1992 foi produzido pela Paramount um documentário sobre o filme inacabado de Welles, "It's all true", com a participação do mesmo por meio de longa entrevista, apresentando vários trechos recuperados das gravações de 1941 e 1942. Com base neste material, o cineasta brasileiro Rogério Sganzerla produziu dois filmes: "Nem tudo é verdade" (1986) e "Tudo é Brasil" (1997), apropriando-se do célebre "News on the March", cinejornal apresentado em "Cidadão Kane", de Welles. No segundo filme (1997), Sganzerla documenta os bastidores do documentário "It's all true" e mostra cenas da passagem do cineasta Orson Welles pelo Brasil, na década de 1940, apresentando uma entrevista de Welles sobre sua relação com Nelson Rockefeller e seu esquema de financiamento. Apresenta, ainda, entrevistas com Grande Othelo, Herivelto Martins e outros grandes nomes, que levam à conclusão de que Rockefeller contratou Welles por ser uma figura proeminente no cinema da época, mas o genial cineasta demonstrou não ter o perfil publicitário adequado para a demanda propagandística da OCIAA, sendo sua passagem no Brasil considerada como uma ameaça pelos setores do governo Vargas, empenhados na construção e preservação da imagem do país.

de riquezas naturais da região amazônica e os modos de vida de seus habitantes; mais precisamente, dos que vivem nas cidades e regiões às margens do rio Amazonas. O filme acompanha o curso do rio, apresenta a vida dos moradores de Manaus, as atividades econômicas da região e segue percorrendo vilarejos, até chegar ao ambicioso e mal sucedido projeto da Fordlândia. Localizada no estado do Pará, tentou implementar o cultivo da seringueira em grande escala (Grandin, 2009). Por diversos fatores, o projeto fracassou, embora no filme tenha sido abordado de forma elogiosa, omitindo os problemas que, na época, já haviam iniciado, como o ataque de pragas nas plantações e a insatisfação dos agricultores. Por fim, chega a Belém um importante porto de escoamento da produção do norte do país. O filme encontra-se no Rockefeller Archive Center, uma fundação independente que disponibiliza para consulta o arquivo pessoal de membros da família e dos institutos e organizações Rockefeller (Rockefeller Archive Center, s. d.).

Segundo Weinstein (2012), os filmes sobre a América Latina foram elaborados a partir de duas visões distintas sobre o papel dos Estados Unidos nas sociedades latino-americanas. A primeira delas corresponde ao período anterior à política de boa vizinhança e se caracteriza por “um espírito imperialista sem sutilezas nem constrangimentos” (Weinstein, 2012, p. 39). Esta visão é definida pela ideia de ‘missão-civilizadora’, referente à postura americana de salvadores do mundo atrasado e selvagem ao sul do Equador.

No cinema, tal missão aparece em “The Amazon Awakens”, onde o povo amazônico é retratado como aspirante a um moderno padrão de vida, que, em mensagens subliminares, poderia ser oferecido pelos países desenvolvidos. A população estaria pronta e desejosa do progresso que os Estados Unidos tinham a oferecer. Para isso, a Amazônia precisava ser apresentada de forma mais civilizada do que anteriormente, mostrando pessoas felizes em suas casas e cidades organizadas e limpas. Notoriamente,

não há a presença indígena, símbolo máximo do exotismo e do selvagem, agora indesejados, e muito menos questões relativas à preservação da natureza. Primeiramente, porque não era um tema em pauta no período e também porque o interesse econômico por trás da produção do filme estava voltado para as riquezas naturais, à época consideradas inesgotáveis, e que, ao serem exploradas, permitiriam levar o desenvolvimento à região. A lógica é inversamente construída, pois vislumbra apenas o lucro nacional, sem inserir os interesses dos EUA neste processo.

Weinstein (2012) sugere que o filme transmite a ‘teoria da modernização’, baseada na aspiração humana universal para o progresso e para uma vida melhor. Para despertar e realizar plenamente essa potencialidade, só faltaria o estímulo do capital e da tecnologia estrangeiros. O discurso do filme sugere que o olhar imperialista teria sido substituído pela busca da modernização.

Outros três filmes do mesmo conjunto estão disponíveis na internet, no site do Travel Film Archive, que pertence à Getty Images (Travel Film Archive, s. d.). São curtas-metragens sobre Belo Horizonte e arredores, a região sul do Brasil e a cidade de São Paulo. Cada um deles dura menos de vinte minutos. Todos possuem as mesmas técnicas de narração e edição, a mesma voz de narrador em *off*, a mesma tela de abertura e a presença de trechos em animação, realizados pelos estúdios Disney¹². Faremos, a seguir, uma leitura dos três filmes como narrativas de encantamento sobre o Brasil, destacando suas semelhanças e diferenças, para, a seguir, focalizar cada um deles. Deixaremos de lado, neste exame, o filme “The Amazon Awakens”, que já foi cabalmente analisado por Weinstein (2012), conforme resumimos acima. Por trás da ideia de um documentário educativo, o filme faz propaganda do Brasil como uma ‘frente’ para investimentos e uma válvula de escape para a vivência da crise e da guerra pelo espectador estadunidense.

¹² Walt Disney, considerado um “agente especial da boa vizinhança” (Zagni, 2008, p. 79), foi um grande colaborador da OCIAA por meio da produção de vários filmes de animação, como “Saludos Amigos” e “Você já foi à Bahia?”, além de trechos animados inseridos em filmes propagandísticos.

Curiosamente, empregavam as mesmas técnicas de propaganda do inimigo que pretendiam combater. Tratava-se de atrair interesses para o aliado estratégico em posição privilegiada na América do Sul.

Quanto aos demais filmes, foram realizados entre 1940 e 1945 e possuem as mesmas características, assemelhando-se entre si. Ao serem comparados, percebe-se que os roteiros são parecidos e que seguem uma ordem previsível de imagens. Apresentam, por meio de animação, localidades como Belo Horizonte, no primeiro filme; a região Sul – compreendendo as capitais dos três estados, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre, no segundo; e São Paulo, no derradeiro. A música se acelera sempre que o filme ressalta que a malha ferroviária é essencial na integração nacional rumo ao desenvolvimento. O país estaria no caminho certo e seu povo, pronto para viver o apogeu deste processo.

Segundo a teoria da modernização, o progresso só poderia se materializar “através da venda dos recursos locais ‘superabundantes’ em troca de ciência, conhecimento e bens providenciados pelas economias mais avançadas” (Weinstein, 2012), representadas pelos Estados Unidos. Em suma, nesses filmes, as relações socioeconômicas do Brasil são vistas como uma *moving frontier* (Turner, 1963), ou seja, grandes áreas passíveis de estruturação de acordo com os interesses do capital, vistas como uma ‘frente’ de expansão para o capital americano.

Tecnicamente, a série de filmes foi gravada utilizando um único narrador¹³, com breves momentos de silêncio. Eles não apresentam nenhuma voz direta. Tal ausência, que se revela deliberadamente, é contingente à ausência de problematização do cinema documentário na época. Somente a partir dos anos 1950, os filmes começam a ter roteiros mais bem elaborados, com a participação dos cineastas e das pessoas envolvidas na gravação, de forma a captar mais profundamente as características culturais das

populações filmadas. Os documentários com voz direta só vieram a ser possíveis em realizações posteriores, que começariam a se propagar com o cinema direto e o ‘cinema verdade’ nos anos 1960 (Loizos, 1993).

LEITURA DOS FILMES

Passaremos, agora, a examinar cada um dos filmes. Organizamos nossa leitura tomando como unidade as sequências constituídas na elaboração de parágrafos para os propósitos de entendimento da mensagem do filme, procurando combinar, na descrição, elementos do texto apresentado pelo locutor, das animações e do encadeamento das imagens fílmicas.

O primeiro filme a ser examinado é sobre Minas Gerais. Após a apresentação, exhibe como logomarca o brasão da OCIAA. Na sequência 1, o locutor introduz Belo Horizonte como uma cidade planejada, acompanhado pela foto aérea histórica e por uma música encantadora. Mostra a cidade rodeada de montanhas, remontando ao arraial de Curral Del Rey, do qual se pode apreciar uma paisagem de altitude plena de alamedas arborizadas.

A animação situa Belo Horizonte a partir da foto aérea de relevo do Brasil, seguida de *close* de Minas Gerais, mostrando os contornos dos estados limites, que não são nomeados inicialmente, mas que a animação passa a explicitar usando setas de conexão, primeiro ao Rio de Janeiro – a capital, mundialmente conhecida pelas belezas naturais. A seguir, a seta indica São Paulo (indústria de primeira linha na América do Sul), ilustrada pela foto aérea de seu centro histórico.

A sequência seguinte remonta à antiga capital do estado, a cidade de Ouro Preto, como centro urbano colonial, preservado enquanto um monumento nacional pela política patrimonial do governo federal. Mostra como protagonistas os homens de fronteira, os mineradores, empreendedores políticos, intelectuais, homens de

¹³ Concebidas no início do século XX, as técnicas de transmissão e montagem foram examinadas por Walter Benjamin, em artigo de 1935, que só veio a ser amplamente reconhecido a partir dos anos 1970 (Benjamin, 2012; Schöttker, 2012). As implicações do exame de tais técnicas levaram Virilio (1993) a sublinhar a relação entre cinema e guerra.

negócios em um hotel moderno, vistos com uma igreja barroca ao fundo, seguida da imagem de uma rua do topo de uma ladeira. No entanto, esta cidade única cedeu lugar a uma cidade planejada em ponto mais central do estado, quebrando com a pachorra bucólica da paisagem natural.

A narrativa fílmica retorna à foto aérea de Belo Horizonte, mencionando os arquitetos que confeccionaram maquetes, traduzindo em mapas e plantas os sonhos e as esperanças de seus pais fundadores. Edificaram a cidade planejada como alegoria do progresso mineiro, mantendo a marca barroca em seus edifícios públicos, escritórios e lócus de pontos de encontro oficiais. Exibe uma série de prédios públicos, como o Palácio do Governador, a Secretaria do Interior, refletida na vista espelhada no lago, a Secretaria de Agricultura, com imagens arquitetônicas evocando o passado interrompido por cenas da vida moderna, como carros passando velozmente. Mostra, ainda, a arquitetura modernista do edifício-sede dos correios e o do Banco do Brasil, pausando a atenção para o prédio da prefeitura, que serve como escritório para um ilustre protagonista, o prefeito Juscelino Kubitschek, em foto dos dias de juventude, antecipando que ele seria uma estrela de primeira grandeza no cenário político brasileiro, levantando a bandeira do desenvolvimento econômico como alavanca da construção nacional.

Belo Horizonte não seria apenas uma cidade monumental, mas a capital de um estado fabulosamente rico em recursos naturais. A narrativa exalta o fenômeno do incrivelmente rápido crescimento desta cidade modelo, adjetivando o mineiro como portador de 'peito de ferro' e 'coração de ouro'. O filme evoca a comunidade mineira de 'ouro velho', lembra um Brasil que outrora produzira mais ouro do que o resto dos americanos poderia comprar, mas que hoje foi reduzido ao décimo segundo lugar entre os produtores auríferos.

A exposição da Feira Permanente de Amostras tinha a função de produzir patrimônio, fornecendo, ao olhar do estrangeiro, uma demonstração do potencial mineral do estado: manganês, alumínio, cromo, prata, níquel, grafite,

cálcio, zircônio e diamantes. Um dos diamantes à mostra foi batizado com o nome de um protagonista implícito, Presidente Vargas, sendo o 50º maior do mundo. Topázio, ametista, água marinha de diversos tamanhos e tipos de cuidadosa lapidação. A idade do ouro já se foi. No entanto, afirma o narrador, "agora é a hora do minério de ferro", um dos gigantes da expectativa de riqueza. A câmera foca uma prateleira da exposição contendo uma amostra do minério de ferro, com uma placa da Companhia Vale do Rio Doce S.A., àquela época inteiramente nacional.

Um quarto da totalidade das reservas de minério de ferro está no Brasil, narra o locutor, ilustrado pela imagem de uma montanha como pano de fundo de um poste de eletricidade, descrevendo Itabira hiperbolicamente como um dos maiores depósitos de minério do mundo, enquanto uma cidade mineira literalmente edificada com ferro. Mostra, ainda, imagens de uma profícua exploração por garimpeiros artesanais de uma mina de hematita, com um potencial de mais do que 70% de puro ferro.

Mostra, a seguir, o transporte do minério por estradas de rodagem e trilhos de aço, que unem os centros mineiros a Belo Horizonte. Classifica Monlevade como a única fábrica da América do Sul que produz barras de aço com a engenhosa mão de obra dos operários brasileiros. O locutor enaltece o protagonismo da marcha da indústria brasileira, respondendo às demandas impostas pela guerra, bem como o papel que nela esses homens irão desempenhar. Destaca, ainda, a mica e o quartzo como promissores minérios nas prateleiras do pavilhão de exposições, tendo a mica, abundante no subsolo mineiro, um valor inestimável para engrenagens de aviões e outros secretos dispositivos militares. As exigências da guerra colocaram estes minerais em proeminência, normalmente apreciados nos mais altos mercados do mundo. O cristal de rocha, na época, era um mineral estratégico, indispensável, cuja imagem é mantida suspensa diante da tela por mãos cobiçadoras. A despeito das facilidades advindas do garimpo industrial, o trabalho manual aparecia como essencial para não arruinar os valiosos cristais.

O filme elogia, ainda, a fertilidade do solo: produz todos os tipos de folhas, grãos, chás, cocos, amendoim, arroz, trigo, milho, tabaco, café, além de produtos manufaturados, como cosméticos, bonecas, utensílios para banheiro, têxteis, sabão, óleos lubrificantes, cimento, vários tipos de mármore e granito. Tudo isso nas mãos dos cidadãos desta cidade diligente, que caminham nas ruas, seguem seus afazeres em carros ou no transporte público, como os bondes, dirigindo-se do centro dos negócios aos bairros residenciais, onde vivem em casas ou modernos apartamentos. Lista entre as vantagens oferecidas pela cidade: funcionais hotéis para acolher os forasteiros, assim como o sistema educacional eficiente e avançado; um conservatório, que recebe tanto jovens como adultos; um instituto vocacional agrícola; um instituto biológico; uma biblioteca pública multilíngue; uma escola de jornalismo; uma moderna penitenciária modelo, que provê treinamento vocacional; um sanatório-hospital; um parque municipal e um clube de tênis. Toca ao fundo uma marchinha popular brasileira. Na comemoração do dia 7 de setembro, o cineasta edita uma alegoria do espírito de liberdade, que caracteriza o ideal de um Brasil devotado ao progresso. Contudo, a trilha sonora deste filme, como a do subsequente, sobre a região Sul, é composta por músicas norte-americanas.

O segundo filme foi produzido em 1942 pelo Office of Strategic Services (doravante OSS, como era conhecido este órgão, embrião da Central de Inteligência Americana, a CIA), em colaboração com a OCIAA, também constando na sua primeira tela o brasão desta agência. A primeira sequência inicia denotando suspense com uma montanha com nuvem ao longe e, a seguir, um detalhe da escarpa semicoberta de nuvens, que se aproximam de uma pedreira com um pinheiro ao fundo. A personagem em destaque é a pedra esculpida pelo vento, com uma planície no horizonte, sendo dada, a seguir, uma visão de conjunto do parque lítico, uma lagoa refletindo araucárias. A partir daí, entram em cena os personagens humanos, caracterizados como criadores de gado em sua expansão por vastas pastagens. Um jovem rapaz cuida de seu rancho,

com água canalizada por engenhoca movida a vento. Outros regionais circulam em suas charretes.

A sequência seguinte é uma animação mencionando a distância entre o Sul do Brasil e New York. A significação mundial desta cidade é conotada pela imagem da estátua da Liberdade e do Empire State Building, rodeado por outros prédios que se destacam pela imponência, emergindo da ilha de Manhattan, ligada ao continente por pontes de aço. Um *travelling* desloca-se pela costa, em direção ao sul do continente, passando pelo México, cruzando o Canal do Panamá e o marco da linha do Equador. O mapa destaca as dimensões continentais do Brasil, um fabuloso gigante na América do Sul, para apenas em um segundo momento mostrar os contornos dos limites dos outros países que com ele fazem fronteira. A animação desloca-se de Belém – a porta para a imensidão do rio Amazonas, aberta aos navios de todas as partes do mundo – para a cidade portuária do Rio Grande, ao sul do país. A locução enaltece a transformação de uma terra de vocação agrária e exportadora, em uma nação industrial, integrada pelo propósito singular de avançar na marcha para o progresso.

A próxima sequência incide o foco sobre os três estados do Sul, ilustrados no mapa em relevo. A Serra do Mar emerge do Paraná, expandindo-se paralelamente à costa. O engenho industrial do brasileiro Teixeira Soares, depois de fracassadas tentativas de engenheiros europeus, logrou vencer a escarpa devoniana, erigindo uma estrada de ferro para unir a limpa cidade de Curitiba, no planalto costeiro, a núcleos populacionais do interior. A animação destaca o protótipo dos primeiros trens avançando em túnel através do penhasco.

Representando alegoricamente as rupturas da última década do século XIX, o trem parte da estação de Paranaguá, cortando a serra através de viadutos, picos de rocha e quatorze túneis, até alcançar a monumental cidade de Curitiba, onde construções dos tempos modernos coexistem com antigos edifícios de pedra dos séculos anteriores – exemplificados pela Catedral Metropolitana, que faz remontar ao século XVII,

bem como pela Universidade do Paraná. Uma parada comemorativa do dia 7 de setembro reúne jovens com trajes escolares e adultos fardados, demonstrando orgulho pela data da Independência.

O mapa aéreo da animação agora introduz a enumeração dos atrativos do estado de Santa Catarina, cuja capital é Florianópolis, localizada em uma ilha unida ao continente por uma ponte de ferro. A imponente obra finalizada em 1938 justifica o monumento a seu fundador. A arquitetura do Palácio do Governo combina com a da Catedral Metropolitana, que recebe peregrinações de outros cantos do estado. Numerosas escolas denotam os investimentos em educação, imprescindíveis à evocação da marcha pelo progresso, reiterada pelo locutor.

A derradeira animação mostra as características geográficas montanhosas do Rio Grande do Sul. O narrador louva o espírito ao mesmo tempo empreendedor e exótico do gaúcho como personificação do heroísmo do homem de fronteira, descendente dos colonizadores europeus, a lutar com bois e, simultaneamente, também com carneiros na imensidão dos Pampas. À época, o Brasil era o quarto produtor de gado no mundo, rivalizando com a sua ilustre vizinha Argentina. O churrasco gaúcho, produzido no ambiente rústico dos ranchos, é tão tipicamente brasileiro quanto o dos seus vizinhos. Acompanha-o o também típico chimarrão, estimulante herdado dos índios e que anima a rotina do empreendedorismo local, sendo o seu produto, o mate, um dos mais renomados de exportação brasileira; além da carne e dos produtos derivados do couro, que também servem para o vestuário do próprio gaúcho. Entre a produção agrícola de primeira linha, estão o trigo, o milho, a batata, o arroz e o feijão, conhecidos como base da alimentação brasileira.

Um novo mapa sublinha a situação de fronteira do Rio Grande do Sul, como para proteger o gigante da costa atlântica das ameaças externas. A Lagoa dos Patos e o porto marítimo de Rio Grande despertam curiosidades para esta porta de entrada do sul brasileiro, aberta a grandes navios

de todas as nações. Um frigorífico foi instalado durante a Primeira Guerra para fornecer carne para as forças aliadas. O antigo Brasil é denotado pela arquitetura colonial das igrejas, da catedral neogótica, coexistindo com modernos prédios, como a grande escola edificada em 1942, testificando as grandes transformações ocorridas na cidade ao longo do século XX rumo ao progresso nacional. Outra imponente cidade é Pelotas, com aeroporto e suntuosas casas de culto religioso, confirmando a dominância do catolicismo no país continental.

Uma nova animação introduz as imagens de Porto Alegre, já à época uma das maiores cidades da América do Sul. No seu porto, circulam produtos agrícolas e minerais de todas as outras regiões do Brasil, notadamente o ouro. Ao lado do Palácio do Governo, um monumento ao antigo governador Júlio de Castilho confere um estatuto glorioso ao presente da cidade. A arquitetura neoclássica do prédio dos Correios e da prefeitura, característica do passadismo, soma-se a edificações modernas, na tarefa do rompimento com o passado rumo ao futuro promissor, mantendo, no entanto, os vínculos comunitários, característicos da família gaúcha. O dístico do monumento ao Marechal Deodoro lembra como os arsenais foram queimados para a defesa da integridade nacional, tal como o de Bento Gonçalves, evocando o patriotismo regional, que – a despeito dos momentos de exceção, quando se apelou às armas – vive no cotidiano da labuta tornada possível pelo espírito pacífico predominante na marcha para o progresso.

O terceiro filme sobre o Brasil – que focaliza São Paulo – traz a data de 1943. Logo na primeira tela, entretanto, aparece uma inconsistência com a data citada na *webpage* do Travel Film Archive. O intertítulo registra:

Este filme foi produzido para a Agência de Assuntos Interamericanos em 1944 para o seu programa de informação nas Repúblicas Americanas. É lançado no âmbito da Agência de Educação e Segurança Federal, para uso não teatral nos Estados Unidos. A exibição, inclusive televisiva, está sujeita a restrições publicadas.

A segunda tela traz, como a dos dois filmes anteriores, o brasão da OCIAA. O locutor introduz a película apresentando São Paulo como a cidade que mais rapidamente cresce no mundo, ilustrado na trilha sonora pela abertura da ópera “O Guarani”, de Carlos Gomes. Ao final do filme, é dado crédito ao OSS.

O filme propriamente dito inicia com a vista de uma colina, da qual se veem alças rodoviárias que conduzem ao centro de São Paulo, seguida por imagens da agitada vida urbana, com bondes, monumentos e multidões de pedestres circulando pelas ruas desse importante centro nervoso do país, com música épica ao fundo. Esta imagem possivelmente foi substituída pelos viadutos e pelas vias públicas, ligando a avenida Tiradentes ao Anhangabaú, que, assim, teve seu jardim-postal da cidade dos anos 1920 trocado por vias sob os dois viadutos antigos, Chá e Santa Ifigênia. A seguir, é mostrada a animação que inicia com o mapa em relevo do Brasil, correlacionando as principais cidades do país (Belém, Recife, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Porto Alegre) à cidade que é o tema do documentário. A tela seguinte foca o mapa de São Paulo, unindo-a com setas ao Rio de Janeiro e ao porto de Santos. Coloca São Paulo como líder da América Latina, por sua dinamicidade. A tela seguinte focaliza a fundação de Santos, no litoral, e a Vila de Piratininga, sobre o planalto ao qual se ascende pela serra do Mar. Edifica o espírito pioneiro dos desbravadores da Floresta Atlântica e a celebração da primeira missa, em 1541, que coroou o nascimento da cidade.

A glória da cidade é homenageada por meio dos marcos da fundação patrimonial, que consagram a sua história. O monumento do Ipiranga é dedicado à liberdade e ao estabelecimento da autonomia do império tropical brasileiro, a partir do brado por “independência ou morte”, pronunciado por D. Pedro I, e que marcou o fim da sujeição política ao império português. Do alto do monumento, vê-se o Museu do Ipiranga, que constitui o prestigioso lugar de memória no qual estão depositados

quatro séculos de história do estado e sua significação distintiva para a civilização brasileira.

A população paulista duplicou em 20 anos, em um crescimento maior do que o de cidades como Los Angeles, Detroit, Chicago e New York, que são os parâmetros de comparação dos espectadores esperados do filme. A paisagem de cimento dos edifícios e das construções em andamento é quebrada pelas árvores e áreas verdes que a câmera constantemente focaliza. A descrição do clima ameno tropical, sem grande variação de temperatura, evoca a energia dos antepassados dos atuais paulistas e inculca nos atuais habitantes um espírito de produtividade característico desta metrópole.

A economia do café nas terras roxas paulistas é destacada com uma pujança que a coloca à frente dos outros estados do Brasil e dos outros países do mundo. A produção, industrialização e exportação do algodão também é um trunfo do estado. Sua indústria é diversificada: cabos de transmissão e pneus produzidos com borracha do estado do Amazonas. Estes produtos, como a indústria automotiva e os suprimentos cirúrgicos, são indícios das forças de um país em rápida expansão. Pneus Pirelli e balanças Toledo são marcas nacionais que já constituem tradição no país. A diligência dos operários – e operárias – é uma demonstração da pujança industrial do país. A petroquímica envolve o labor diuturno de seus funcionários produzindo dinamite, nitrocelulose e outros explosivos, bem como produtos farmacêuticos e biológicos como itens de exportação para fornecer aos Aliados, atendendo às responsabilidades impostas pela guerra.

Mais uma animação ilustra a energia hidrelétrica latente nos caudalosos rios, que escoam do planalto paulista até a costa, evocando o plano de uma usina para canalizar toda esta energia, represando-a em lagos artificiais e transportando-a em grandes canos de aço serra abaixo, visando produzir centenas de milhares de quilowatts, que servirão para impulsionar o esperado desenvolvimento nacional.

A feira nacional de indústrias, onde 400 firmas exibem suas inovações, é a demonstração do patrimônio comercial manufatureiro paulista, expondo a maturidade do desenvolvimento das suas forças produtivas para os compradores interessados. As estátuas dos heroicos inventores mundiais, em homenagem às suas contribuições científicas e tecnológicas (Thomas Edison, Santos Dumont, Louis Pasteur, James Watt), são alguns dos vultos contemplados na exibição, que enaltecem o orgulho popular.

Os bairros residenciais e suas imponentes casas e prédios de confortáveis apartamentos, com moderno *design* de curvas arquitetônicas, ladeados de frondosas árvores e numerosas escolas e igrejas, são indicadores do espírito familiar e caseiro da índole paulista.

A pesquisa científica e tecnológica sobre soro fisiológico do Instituto Butantan é articulada nacionalmente ao incessante fornecimento de insumos para a guerra, como denota o pacote enviado pelo instituto militar de biologia do Ministério da Guerra do Rio de Janeiro. O cientista e educador Vital Brazil é um ilustre representante desta colaboração de corações e mentes, assim como Jorge Americano, reitor da Universidade de São Paulo e presidente do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos. A sala iluminada e refrigerada da cosmopolita Biblioteca Municipal demonstra o interesse dos paulistas por livros como um fator fundamental da produção e difusão de conhecimento.

Ávido jogador de futebol, o paulista edificou um magnífico estádio no qual são encenadas as disputas esportivas nacionais. Piscinas e quadras de esporte são valorizadas com música épica. O Teatro Municipal, o Tênis Clube, o favoritismo pelo samba advogam a legítima expressão da cultura brasileira. A estação ferroviária permite a evasão para cidades do interior ou ao Rio de Janeiro, para festejar o carnaval. O deslocamento flui igualmente intenso por via aérea ou rodoviária. Contínua e rapidamente construindo novas ruas, viadutos, túneis, avenidas, edifícios de negócios, apartamentos, hotéis e hospitais, os laboriosos paulistas, a exemplo do grande arquiteto e urbanista Ramos de Azevedo, combinam o

velho e o novo, tradição e inovação. O Brasil olha para um futuro glorioso, ordeiro e progressivo. O filme é arrematado sob o ritmo de samba paulista.

ARREMATANDO A LEITURA DOS FILMES

As técnicas cinematográficas contribuíram para figurar a imagem do Brasil nos filmes anteriormente descritos. A ausência, na época, de uma problematização do cinema documentário levava a uma produção que desconsiderava a participação dos que estavam nela envolvidos. Os realizadores tinham o total controle sobre a produção e sobre o conteúdo do filme, selecionando as informações que mais lhe interessassem. Na verdade, estes filmes resumiam o olhar americano sobre seus vizinhos latinos, sem a intenção de observar as diferenças culturais, mas comprometido em reduzir e classificar, estratégias para submeter o desconhecido à condição de inferior (Zagni, 2008).

No Brasil que o Estado Novo queria fazer acreditar que existisse não havia restrições sociais, luta de classes, protestos desesperados nem jangadeiros morrendo, havia o gigantismo de um país cujo território de proporções continentais era dono de uma natureza monumental e de recursos ilimitados, havia fonte de riqueza e recursos prontos para serem explorados pela indústria dos países capitalistas mais desenvolvidos, havia um repertório de monumentos que denotavam um modelo de nação, e havia uma história que exaltava o colonizador como detentor do fardo civilizador por um lado e heroizava mártires libertários por outro (Zagni, 2008, p. 85).

Antes de se tratar de filmes educacionais, como as produções faziam transparecer, tratava-se de utilizar o cinema para a propaganda, por meio do uso das técnicas de deslumbramento. Tais películas, como objetos fronteiriços, eram executadas na ambiguidade de um terreno movediço, incerto, perigoso, úmido, impenetrável, mágico, visando apresentar ao espectador uma “caixa de surpresas” (Virílio, 1993, p. 76) para satisfazer o desejo de uma pátria estável, permitindo-lhe imaginar as possibilidades de uma cidadania alhures. O dispositivo cinematográfico, assim, cumpre as próprias funções da situação de guerra, ao transportar “as

próprias fronteiras para o território alheio” (Ratzel *apud* Virilio, 1993, p. 77). Tal transposição territorial reflete a territorialidade multissituada, que é vivida pelos atores que experimentam o processo territorial “através de um sistema de relações existenciais” (Raffestin, 1980, p. 143). Atende a uma “situação espectral” (Aumont, 2004, p. 219), que diz respeito ao “horizonte de expectativa” (Koselleck, 2006) dado pela experiência concreta da produção de um determinado conjunto de filmes, ao qual corresponde uma determinada historicidade e que se dirige a um determinado público. Nesse caso, o alvo do gatilho da câmera não é o brasileiro, sendo dirigido ao público estadunidense, desprovido de perspectivas pela crise econômica e pela guerra, mostrando alternativas para investimento no distante mundo dos trópicos.

O Brasil, em suas diferentes facetas apresentadas, personifica epicamente os protagonistas dos filmes, exercendo a função de doador de recursos para auxiliar os agentes envolvidos na situação de guerra contra as forças nazifascistas. Este opositor é apenas revelado implicitamente, como na comparação do churrasco brasileiro com o argentino. Está implícito que este rival é um oponente também ao espírito democrático dos Aliados, uma vez que a Argentina estava associada ao Eixo, diferentemente do Brasil, que superara o impasse da ‘doutrina de equidistância’, entrando em agosto de 1942, decisivamente, nas fileiras aliadas.

Os filmes foram idealizados por Rockefeller como uma das formas de colaborar com os interesses do Brasil de divulgar a sua imagem no exterior e atrair financiamentos. Ironicamente, usava a propaganda, um meio também privilegiado pelo oponente que queria derrotar. Sendo assim, paga tributo ao ditador, que inicialmente se identificava mais com o oponente do que com as forças aliadas. Foi por ele ajudado e contra ele lutou com as armas que dele havia adquirido. Com a adesão do Brasil às fileiras aliadas, Rockefeller honrou o compromisso de concluir os filmes e colaborar na construção da imagem do ‘país do futuro’, almejada pelo ditador Getúlio Vargas, cujo poder

foi minado nas bases pela ação capilar dos representantes do liberalismo americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema contribuiu para difundir informações sobre o Brasil nos Estados Unidos. Além da função diplomática, os filmes oferecem alternativas – ao menos em termos imaginários – ao seu alvo receptor, o espectador americano, vivendo as pressões da crise econômica que desembocou na Segunda Guerra Mundial. Trata-se de romper com o mundo circundante em crise e promover uma viagem ao país dos sonhos. Mesmo que não fosse possível fazer turismo no Brasil, tratava-se de viajar mentalmente a um lugar onírico, onde todos teriam oportunidade. Ou poderia ser o caso de incentivar a decisão de migrar para este lugar idealizado, o que, na prática, poderia representar uma grande desilusão quando o devaneio fosse testado sob as pressões da realidade.

Embora a ideia de que as cidades brasileiras eram ‘terras a desbravar’ tenha sido deliberadamente construída, o imaginário da fronteira veiculado por estes filmes coincide com a visão de que a formação econômico-social e cultural do país seja passível de estruturação dentro de padrões americanos e que, por trás disso, existem processos de apropriação cultural e incorporação de mercados. Inegavelmente, o governo brasileiro tinha interesses em jogo, tratando de seguir a tendência dominante, colaborando com as práticas hegemônicas orquestradas fora do país.

Apenas se compreendermos o discurso construído e embutido nestes filmes, podemos entender a novidade representada por “The Amazon Awakens” e os três filmes focalizados pelo presente trabalho. Em vez de destacar a diferença, ou mesmo o exótico da floresta, as obras retratam o povo como aspirante a um padrão de vida muito pertinente à classe média norte-americana e, sendo assim, diminuído diante dela. Desse modo, o caminho estaria aberto para a influência massiva dos EUA, tanto cultural quanto política e econômica.

Influência esta que foi fortemente realizada e que ainda está presente em nossas vidas.

Por trás da proposta de colaboração da política de boa vizinhança, chocavam-se projetos de conquista de mercados, perpassados, no entanto, por um jogo de trocas econômicas e simbólicas, que constituíam 'zonas de contato' como produtos da interação entre projetos estadunidenses e brasileiros. Lidamos, aqui, com um deslocamento para os campos culturais da definição de fronteira, inicialmente concebida em termos de limites geográficos entre países.

Estes filmes são, portanto, compreendidos como objetos fronteiriços na antropologia e também na história da ciência, assim como os seus protagonistas são 'homens de fronteira', do ponto de vista da expansão americana. Podemos pensar esta filmografia como objetos fronteiriços sob diversos aspectos: representando uma fronteira entre a vida local e o olhar antropológico do estrangeiro ou, ainda, uma fronteira entre o país subdesenvolvido e exótico perante os Estados Unidos.

O cinema de propaganda representa uma ponte entre dois mundos, e nunca o é de modo desinteressado ou inocente. As imagens sintetizam funções e intenções políticas e as visões de mundo de cada lado da 'fronteira'. As filmagens são objetos fronteiriços porque são propostas no terreno de interseção de diferentes olhares e práticas sociais, situados em um campo de disputa em torno da produção de diferentes imagens sobre o Brasil e seu patrimônio ambiental e cultural.

Os filmes de Rockefeller sobre o Brasil foram produzidos com o objetivo de propagandear uma imagem de 'terra promissora'. Por trás desses veículos, percebem-se estratégias de apropriação cultural, com o objetivo de estruturar áreas como uma 'fronteira' em vias de incorporação e controle. Levando adiante a ideia de que a 'fronteira em movimento' era um jogo democrático, as produções fílmicas de Rockefeller mostram-se, de fato, como expressões de uma 'frente de expansão', trazendo, como fizemos, as definições da geografia para

o âmbito de processos culturais, perpassados por lutas pela hegemonia.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos as sugestões de Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior, cujos comentários foram um incentivo para costurarmos nossas preocupações sobre a significação do cinema para a construção da imagem do Brasil, com base no exame dos filmes focalizados pelo presente trabalho, em termos de um diálogo com a área de pesquisa em cinema e audiovisual. Agradecemos também ao músico e museólogo Eurípedes Gomez da Cruz Junior, pela gentileza de fornecer informações sobre a trilha sonora da ópera "O Guarani", de Carlos Gomes.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. (Eds.). **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.
- CALABRE, Lia. Políticas públicas culturais de 1924 a 1945: o rádio em destaque. **Revista Estudos Históricos**, n. 31, p. 161-181, 2003.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 167-178.
- FARIA, L. C. Introdução. In: MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Arquivo do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil**: inventário sumário. Rio de Janeiro: MAST, 2000. p. 7-13.
- FAULHABER, Priscila. A história da antropologia social e a política de patrimônio científico no Brasil em meados do século XX. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2011, Brasília. **Anais...** Brasília: ANCIB, 2011. p. 2852-2866.
- FAULHABER, Priscila. A fronteira na antropologia social: as diferentes faces de um problema. **Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**, n. 21, p. 105-125, 2001.
- GIERYN, T. F. Boundary-work and the demarcation of science from non-science: strains and interests in professional ideologies of scientists. **American Sociological Review**, v. 48, n. 6, p. 781-795, 1983.

GRANDIN, Greg. **Fordlandia: the rise and fall of Henry Ford's forgotten jungle city**. New York: Metropolitan Books, 2009.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. **Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil**. São Paulo: HUCITEC/ANPOCS, 1998.

HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. s. d. Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/en>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-RJ, 2006. p. 305-327.

LISBOA, Araci Gomes. **O Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil: ciência, patrimônio e controle**. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

LOIZOS, Peter. **Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-1985**. London: Manchester University Press, 1993.

LUCA, Tânia Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. **Revista Brasileira de História**, v. 31, n. 61, p. 271-296, 2011.

PRATT, Mary Louise. **Imperial eyes**. Travel writing and transculturation. London and New York: Routledge, 2003.

RAFFESTIN, Claude. **Pour une géographie du pouvoir**. Paris: Litec, 1980.

ROCKEFELLER ARCHIVE CENTER. s. d. Disponível em: <<http://www.rockarch.org/>>. Acesso em: 15 jul. 2012.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e a obra de arte. In: BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; BUCK-MORSS, S.; HANSEN, M. **Benjamin e a obra de arte**. Técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 41-154.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: EDUSP/Paz e Terra, 1984.

SEITENFUS, Ricardo. **O Brasil vai à guerra: o processo do envolvimento brasileiro na Segunda Guerra Mundial**. São Paulo: Manole, 2003.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1996.

STAR, Susan L.; GRIESEMER, James R. Institutional ecology, 'translations' and boundary objects: amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology. **Social Studies of Science**, v. 19, n. 3, p. 387-420, 1989.

TRAVEL FILM ARCHIVE. s. d. Disponível em: <<http://www.filmarchivesonline.com/aboutus.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

TURNER, F. J. **The frontier in American History**. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**. São Paulo: Página Aberta, 1993.

WEINSTEIN, Barbara. Modernidade tropical: visões estrangeiras da Amazônia nas décadas de 1930 e 40. In: FAULHABER, Priscila; DOMINGUES, Heloisa Bertol; BORGES, Luiz Carlos (Orgs.). **Ciências e fronteiras**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012. p. 33-58.

WILLIAMS, Daryle. **Culture wars in Brazil**. The first Vargas Regime, 1930-1945. Durham: Duke University Press, 2001.

ZAGNI, Rodrigo Medina. "Imagens projetadas do Império". O cinema hollywoodiano e a construção de uma identidade americana para a política da boa vizinhança. **Cadernos PROLAM/USP**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 67-91, 2008.