



“Romance Proibido”: a ficção cinematográfica a serviço da propaganda no Estado Novo¹

Mauricio R. Gonçalves²
Universidade de Sorocaba - UNISO

Resumo

O cinema foi importante instrumento da divulgação e implantação do ideário da ditadura de Getúlio Vargas durante o Estado Novo. É sabido o papel do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo, criado em 1936, na veiculação da ideologia nacionalista do Estado Novo e no desenvolvimento de sua política de educação. No entanto, a produção brasileira de cinema ficcional também teve seu papel na divulgação do pensamento estadonovista, país afora. Esta comunicação pretende apresentar uma análise do filme "Romance Proibido", dirigido por Adhemar Gonzaga, entre 1939 e 1944, destacando nele os elementos discursivos que o identificavam com o discurso do Estado Novo, caracterizando-o como texto audiovisual sintonizado com o discurso da nacionalidade característico do período estudado e inserindo-o no esforço educacional e de “construção ideológica” em que se localizavam os documentários do INCE.

Palavras-chave

Cinema; propaganda; ideologia; Estado Novo; Romance Proibido

“O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu”

*Getúlio Vargas**

A Revolução de 1930 e o golpe do Estado Novo, em 1937³, trouxeram ao comando do cenário político-econômico-social brasileiro grupos e organizações sociais

¹ Trabalho apresentado no NP Audiovisual do DT4 Comunicação Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP e professor do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba – UNISO, e-mail: mreinald@uol.com.br



que, anteriormente, ou eram coadjuvantes nesse concerto do poder ou não participavam dele. Instaurou-se, nesse processo, um Estado que passou a intervir em quase todos os setores da vida brasileira. Para os novos grupos dominantes, segundo Octávio Ianni (1979: 58-59 Apud: SIMIS, 1996: 27), o nacionalismo era característica importante das soluções necessárias para os problemas políticos e econômicos brasileiros, e o Estado forte era apontado como o único capaz de comandar a construção da identidade nacional. A partir da década de 1930, ganhou força um imaginário sobre o Brasil que tinha como uma de suas principais afirmações a capacidade dos brasileiros de conviverem e se adaptarem ao meio e à variedade de raças. Enquanto a “teoria do branqueamento” – que preconizava a entrada de grandes contingentes de imigrantes brancos no país como solução para os problemas do povo brasileiro – era lentamente abandonada, o Brasil passou a ser visto “como uma grande nação não mais branca, e sim mestiça”. O mito da “democracia racial” apresentou-se como alternativa à “teoria do branqueamento” para solução do impasse da constituição do povo brasileiro (OLIVEIRA *in*: DELGADO e FERREIRA, 2003, v. 2: 326). Nesse processo, a obra de Gilberto Freyre foi de extrema importância, notadamente *Casa Grande e Senzala*.

Carlos Guilherme Mota (1990: 61) alerta que, ao enaltecer as excelências dos negros e mestiços, Gilberto Freyre criou um novo tipo de valorização dessa mão-de-obra, para incorporação menos conflituosa às novas formas que o capitalismo vinha assumindo no Brasil. Apesar da imprensa negra no Brasil ter sido praticamente inexistente, entre 1937 e 1945, e se, por um lado, Getúlio Vargas mandava fechar entidades independentes como A Frente Negra Brasileira (1931), seu Ministério da Educação incentivava os intelectuais a pesquisar sobre o assunto, permitindo-lhes até mesmo enaltecer os aspectos positivos da cultura africana. O DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado em 1939, controlava de perto as letras das músicas com

* Trecho de discurso proferido por Getúlio Vargas, em 1934. Este e outros trechos do discurso citados neste capítulo estão em VARGAS, Getúlio. 1938. “O Cinema Nacional, elemento de aproximação dos habitantes do país”. *In*: **A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, v.3, s/d, pp. 183-189. Citado por Simis (1996: 30, 31, 43 e 44).

³ Dulce Chaves Pandolfi (*in*: DELGADO e FERREIRA, 2003: 15 e 35) lembra que “de acordo com o discurso de Vargas e dos homens que ajudaram a construir o novo regime, a Revolução de 1930 e o golpe de 1937 eram fases de um mesmo processo”. Ou seja, o Estado Novo, segundo essa visão, seria “o resultado natural de um movimento que teve o ponto de partida em 1930”. No entanto, a autora discorda, dizendo que “o Estado Novo esteve longe de ser um desdobramento natural da Revolução de 30. Foi um dos resultados possíveis das lutas e enfrentamentos diversos travados durante a incerta e tumultuada década de 1930”. Maria Helena Capelato (*in*: DELGADO e FERREIRA, 2003: 109) afirma que “o Estado Novo se constituiu em decorrência de uma política de massas que se foi definindo no Brasil a partir da Revolução de 1930, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder”.



ritmo popular, como o samba, o frevo e o maxixe, censurando aquelas que contrariavam a ética do regime e que poderiam, com seu instinto satírico e espontaneidade, colocar em risco a segurança e a unidade do país⁴. Maria Helena Capelato (*in*: DELGADO e FERREIRA, 2003, v. 2: 164-165) acredita que essa “atitude ambígua” por parte dos órgãos governamentais refletia “a própria diversidade de orientação cultural” entre o ministério que incentivava e o departamento que censurava. Ela aponta que para cada público havia uma estratégia, uma vez que “o público que lê pesquisas é bem diferente daquele que escuta no rádio as composições dos sambistas”.

Todas essas atitudes supostamente ambivalentes puderam, ao fim, construir uma rede sustentadora de uma aparente integração, bastante útil ao regime implantado após 1930. O Estado Novo participou ativamente da articulação dessa nova visão de nação brasileira, enfatizando o sentimento de agregação e pertencimento, valorizado através da associação entre Estado, Pátria, Nação e povo. Além disso, amor, paz, felicidade, generosidade e concórdia constituíam os elementos da estrutura afetiva organizada para propor a unidade em torno de um todo harmônico. Ao estimular esses sentimentos, pretendia-se neutralizar os conflitos através da formação da identidade nacional coletiva (CAPELATO, 1998: 246-247 apud CAPELATO *in*: DELGADO e FERREIRA, 2003, v. 2: 124-125).

Nesse ambiente, o discurso estadonovista passou a valorizar os setores populares, “invertendo uma fala que sempre imputou ao povo a responsabilidade dos males do país”, Produziu-se a crítica às elites, pelo seu distanciamento da “alma da nacionalidade, deixando-se fascinar pelos exemplos alienígenas”. Assim elaborava-se um projeto político-pedagógico para educar as massas dentro de uma estratégia de valorização e controle de suas manifestações. A cultura popular, na órbita do Estado Novo, era encarada como um instrumento de doutrinação, em que a busca pela brasilidade desembocava na “consagração da tradição, dos símbolos e heróis nacionais”. Portanto, a ambigüidade da imagem do povo de um lado como depositário da brasilidade – expressão mais autêntica da alma nacional – e de outro como inconsciente, analfabeto e deseducado, seria resolvida através do projeto político-pedagógico

⁴ Evidencia-se aqui a identificação dessa atividade repressora do Estado com os ventos fascistas que sopravam na Europa de então. Lembrando que o artigo 122, da Constituição de 1937, depois de garantir que todo cidadão tinha o “direito de manifestar o seu pensamento, oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens, mediante as condições e nos limites prescritos em lei”, afirmava também que a lei podia prescrever para garantir a “paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão”, sendo permitido à autoridade competente “proibir a circulação, a difusão ou a representação”.



implementado pelas elites capitaneadas pelo Estado centralizador (VELLOSO *in*: DELGADO e FERREIRA, 2003, v. 2: 172-174). Ainda aqui se percebe o caráter homogeneizador da política de Estado, identificando e considerando apenas aquelas diferenças que possam ser integradas ao caráter unificador e universalista do Estado nacional.

O referido projeto político-pedagógico para a educação popular tinha o cinema como um de seus braços realizadores. Para Cláudio Aguiar Almeida (1999: 25 e 101), o cinema, pensado como um agente pedagógico no aprimoramento do povo brasileiro ou como instrumento de propaganda política de um regime autoritário, ocupou lugar de grande destaque no projeto de criação de um ‘Brasil Novo’. Almeida identifica, no Estado Novo, “um projeto que buscou educar as massas por meio do cinema, conseguindo sua adesão voluntária à grande obra de construção de uma nova nação”. Aponta, também, nos filmes do período, “alguns dos componentes ideológicos que nortearam o projeto estadonovista, destacando, dentre outros, aqueles que expressam a idéia / imagem de uma sociedade una e harmoniosa, organizada do alto pela ação de um Estado representado na figura do líder / pai”.

O cinema educativo documental e os cinejornais desempenharam importante papel nesse processo. Em 1936, foi criado o INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo, fortemente inspirado em congêneres italiano e alemão, e subordinado ao Ministério da Educação e Saúde. Com o INCE, segundo Almeida (1996:94), o Estado tornava-se, “ele próprio, um forte produtor de filmes de curta metragem”. O Estado ainda participava da produção de filmes de curta-metragem com o setor de Divulgação Cinematográfica do Ministério da Agricultura e com o Departamento Nacional de Propaganda, subordinado ao Ministério da Justiça, produzindo o *Cinejornal Brasileiro*. Anita Simis (1996: 43) percebe o cinema desse período tendo, além de sua função educativa, ainda outro papel importante para a política getulista, o de “contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da Nação”. Nesse sentido, em seu discurso de 1934, Getúlio Vargas diz: “O papel do cinema... pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República... os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos, os campos e os planaltos do interior; onde se caldeia a nacionalidade do porvir”.

Os filmes de ficção também tiveram seu espaço nessa orquestração. Boa parte da produção de longas-metragens ficcionais, inconstante e cheia de percalços, entre 1930 e



1945, tinha esse caráter pedagógico e de apoio ao ideário do regime getulista. Das principais realizações ficcionais que sobreviveram até nossos dias, *Argila* (1940), de Humberto Mauro, com produção da Brasil Vita Filmes, de Carmem Santos, foi objeto de uma profunda análise por Claudio Aguiar Almeida, em seu livro *O cinema como “agitador de almas”*: *Argila, uma cena do Estado Novo* – onde o autor pensa o filme de Humberto Mauro como representante do discurso ficcional cinematográfico alinhado ao ideário estadonovista. Um seu contemporâneo, *Romance Proibido* – produzido e dirigido por Adhemar Gonzaga através de seu estúdio Cinédia, entre 1939 e 1944 – citado por Aguiar, merece uma análise mais detida, para que possamos identificá-lo como outro importante exemplar do discurso estadonovista traduzido em imagens em movimento ou, como no dizer de Vargas, em “livro de imagens luminosas”.

A Cinédia surge, em 1930, a partir do sucesso de público e de crítica de *Barro Humano*, filme de 1929, dirigido por Adhemar Gonzaga, e também da campanha que vinha sendo empreendida já há alguns anos pela revista *Cinearte*, em prol da existência de uma indústria cinematográfica forte e atuante no Brasil. O empreendimento de Adhemar Gonzaga erigiu-se sobre uma estética específica, no dizer de João Luiz Vieira (in: RAMOS, 1987: 132) “uma forma especial de ver e trabalhar o cinema”, desenvolvida em *Cinearte*, revista sob a responsabilidade editorial de Mario Behring e do próprio Gonzaga. Apesar de ter o cinema hollywoodiano como seu principal assunto, *Cinearte* nunca deixou de incentivar e acreditar na produção de filmes brasileiros. Mas, ainda como nos diz Vieira, ao defender os interesses da indústria cinematográfica brasileira, *Cinearte* “fazia-o contraditoriamente identificada com os ideais do cinema dominante, propondo um verdadeiro transplante desses ideais e legitimando a universalidade de um modo específico de produção moldado em Hollywood”. Segundo *Cinearte*,

fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática (*Cinearte*, 11/12/1929, n. 198: 28. Apud: VIEIRA in: RAMOS, 1987: 133).

Vê-se aqui um claro desejo de destacar um ideal de desenvolvimento e inserção na modernidade praticamente inexistentes no cotidiano da realidade brasileira de então. Nota-se o teor racista dessa visão idealizada da nação; “nossos brancos bonitos” e o



repúdio total à nossa realidade subdesenvolvida que poderia ser flagrada por uma experiência de registro documental. A apresentação de ambientes “bem decorados” e de “gente simpática”, ao estilo hollywoodiano devia ser preservada. Esse ideário haveria de orientar as produções da Cinédia, como orientou o filme que lhe deu o impulso inicial: *Barro Humano*. No entanto, cederia terreno, abandonando alguns de seus aspectos, durante o processo histórico da empresa e do próprio país, na medida em que Gonzaga e a Cinédia adotaram um discurso que foi ao encontro do projeto de nação desenvolvido durante a Era Vargas.

Em 1932, Adhemar Gonzaga também declarava, para o jornal *O Globo*: “Não vamos produzir filmes apenas com o mérito de serem feitos em casa. Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando à educação de nosso povo” (ASSAF, 1987: 11). Já se via aí uma sintonia entre as intenções do entusiasta de longa data do cinema brasileiro e do novo governo que fincava pé no poder federal. A revista *Cinearte*, em 1939, publicava um artigo assinado por Edmundo Lys, que defendia ser o filme de ficção o melhor instrumento de propaganda. Para o articulista, não era recomendado fazer propaganda ou doutrinação direta (em filmes documentais) porque

o Estado moderno não é um simples aparelho político-administrativo, mas um complexo de ideologias e sentimentos mais profundos, com o primado do nacionalismo e do internacionalismo, elementos ambos de difícil tratamento direto. (...) O cinema é ‘meio’ político porque, pelas fitas de celulóide, dos dramas que ele conta, das comédias que ele expõe, se pode fazer obra nacional e nacionalista, a opor às infiltrações internacionalistas. (O filme de longa metragem) é esse que é o cinema que atrai, que seduz as multidões, que as diverte e que atua no seu subconsciente (...). Os sistemas de propaganda indireta podem variar, de acordo com o meio ambiente. De que, porém, não resta dúvida é da importância política do cinema dramático, do cinema sem critério partidarista, desusado e incompatível com a mentalidade contemporânea (...). (*Cinearte*, 01/05/1939. Apud: BERNARDET e GALVÃO, 1983: 57 e 58)

Romance Proibido é um exemplo significativo de como o discurso estadonovista impregna-se no discurso cinematográfico de ficção e o transforma em veículo do ideário do regime. O filme se reveste de interesse especial porque nele é possível observar como Adhemar Gonzaga conseguiu inserir todo um novo modo de representação do Brasil sem, no entanto, abandonar por completo as convicções estéticas de *Cinearte*



sobre o que é fazer um bom cinema, isto é, representar os aspectos mais ricos e “brancos” da vida brasileira. Empreendendo uma tensão em seu discurso cinematográfico presente também no discurso e nas atitudes do Estado Novo. *Romance Proibido* demonstra que Gonzaga não abandonara suas convicções, mas promovera uma adaptação aos novos tempos.

Com argumento, roteiro, direção e produção de Adhemar Gonzaga, *Romance Proibido* conta a história de duas ex-colegas de colégio que, inadvertidamente, acabam se apaixonando pelo mesmo rapaz, Carlos (Milton Marinho). Uma delas Gracia (Lucia Lamur), vendo que seu romance não se concretizará, abandona a vida de luxo e riqueza que levava na Capital Federal e vai se dedicar ao ensino de crianças numa cidade pobre do interior, enquanto a outra, Tamar (Nilza Magrassi), filha de fazendeiro, acaba perdendo o pai num acidente de automóvel, mas ganha a preferência do amado, que termina por ficar com ela.

Já na seqüência inicial de *Romance Proibido*, temos a idéia do moderno ligada ao aparelho do Estado e à questão do consumo – fundamental para a sociedade capitalista de então e, naquele momento, largamente alardeado pela “máquina de propaganda” hollywoodiana. Consumo que começava a ser atrelado às classes média e popular: o filme demora-se apresentando uma agência dos Correios, equipada com maquinário moderno que produz um telegrama que deve ser entregue a uma personagem num colégio interno. No caminho que o carteiro percorre entre a agência e o colégio, onde se encontra o destinatário da mensagem, vemos, num longo *travelling* para a direita, enquanto acompanhamos o caminhar do funcionário público, as vitrines de lojas que oferecem aos transeuntes, primeiro um vestido que parece ser a última pedida em moda feminina, depois eletrodomésticos, mais especificamente, uma vitrola, uma enceradeira, um rádio e ao fundo duas geladeiras de portas abertas, e finalmente dois automóveis apreciados, da calçada, por um casal e por um homem. O *travelling* é interrompido em dois momentos: no primeiro deles, deixamos de acompanhar o caminhar do carteiro para vermos mais de perto o vestido feminino, como que numa subjetiva de um senhor de meia idade que, pela expressão que ostenta, não parece estar reprovando aquele modelo “moderno”; e num segundo momento, também deixamos o carteiro para observarmos o interesse que os eletrodomésticos despertam num varredor de rua que interrompe sua tarefa para olhar mais atentamente os objetos em exposição.

Aqui, já aparece claramente uma mudança na representação do moderno e de sua relação com o ente público. Ele – o moderno – não está mais disperso nas grandes



avenidas e nos prédios altos, como em filmes de anos anteriores, onde a população se perde em seu anonimato, nem é mais exclusivo dos ambientes refinados das classes abastadas. Ele está no serviço público (agência de Correios e Telégrafos) e, se ainda não está na casa da classe trabalhadora, está nas lojas para sua apreciação e, quem sabe, compra, depois de obtido capital necessário com a força do trabalho. Não parece haver frustração nem na expressão do senhor que observa o modelo feminino, nem na do gari que observa a enceradeira, parece haver desejo e, quem sabe, intenção de compra. A classe trabalhadora, representada pelo varredor de ruas, parece mesmo ter, aqui, certa fascinação por aquele outro instrumento de trabalho – a enceradeira – que representaria o moderno, mas ainda assim a manteria em sua função fundamental de provedora de postos de trabalho, agora relativos ao manejo dos maquinários da indústria e à prestação de serviços. Quanto aos que observam os automóveis, temos o casal que conversa entre si, enquanto que o segundo homem se abaixa para ver mais de perto algum detalhe do automóvel ou a placa com o valor do carro. Mais do que em exposição, aqueles automóveis na vitrine estão à venda. E o trio de brasileiros que os observa da calçada, longe de estar glamourizado com vestidos longos de noite e *smokings* – como outros personagens aparecerão mais tarde – parecem integrantes de uma classe média que, quem sabe, cogitam a possibilidade de adquirir os veículos, nem que fosse num futuro não muito próximo.

Isso, no entanto, não significa o afastamento completo de Adhemar Gonzaga de sua concepção estética primeira, desenvolvida ainda em *Cinearte*. Os elementos arquitetônicos apresentados continuam majestosos: a casa da fazenda, por exemplo, com um grande portal e varandas; ou a decoração interna dos ambientes, amplos, apresentados em planos abertos, para que possamos ver toda a decoração, com moveis modernos ou nitidamente sofisticados, com sofás e divãs, escadarias, espelhos e cortinas pregueadas, como no quarto de Gracia ou na casa carioca de uma mulher que um dos personagens conheceu “há quatro ou cinco talões de cheques atrás [sic]”. Os planos de corpo inteiro permitem que observemos o figurino sofisticado e muitas vezes sensual usado pelas personagens femininas. A seqüência de sedução entre a tal mulher e Carlos tem toda uma encenação hollywoodiana, com direito a *smoking* branco, vestido longo, casaco de peles e muita fumaça de cigarro... apenas um oratório, com uma estátua de Jesus Cristo, denuncia a latinidade da produção apartando-a de vez, e quem sabe inadvertidamente, da matriz hollywoodiana. Não faltam as idas à praia com homens em trajes de banho e muitas mulheres de maiô, e um rádio estrategicamente enquadrado no



centro da tela, emoldurado pelas pernas desnudas de uma das banhistas, num enquadramento que nada ficaria a dever aos comerciais televisivos de décadas depois.

Continuam os bailes, em amplos salões, com “brancos bonitos” e elegantes, mas, agora, o ambiente é decorado com um enorme mural representando uma cena indígena com mulheres nuas entre folhas de bananeiras; e a música que se ouve e dança – sendo inclusive tema de conversa entre os protagonistas – é o samba. A representação de uma cultura fruto da miscigenação já não é mais descartada. Cerca de quatro minutos do filme são gastos com a apresentação de um bailado coreografado e dançado por Eros Volússia, acompanhada de atabaques, e iniciado com ritmo de samba, com a protagonista pitando um cachimbo e sendo reverenciada pelas coristas como que num cerimonial das religiões afro-brasileiras.

Pouco mais de meia hora de projeção e os ambientes mudam completamente. Gracia, desiludida com o abandono de Carlos, assume o posto de professora em Guarantã, uma cidadezinha distante do interior. A escola local está desativada, servindo de estrebria para um criador de cavalos analfabeto e que, a princípio, se opõe a devolver o imóvel para que Gracia possa começar suas atividades. Persuadido, ele retira seus animais, protestando contra a escola e dizendo que “o Brasil precisa é de gente para a agricultura”. Gracia faz começar a recuperação do imóvel, ajudada por integrantes da comunidade local e responde à provocação de seu interlocutor, registrada em câmera baixa, ângulo que lhe dá maior autoridade e imponência: “O Brasil precisa de terras cultivadas e de escolas, muitas escolas, e de criadores de cavalos também. Eu vou lhe fazer presente de um livro sobre criação de animais”. Faz-se aqui a ligação entre escolaridade / educação e desenvolvimento da atividade econômica brasileira (neste caso, com a agropecuária).

E as atividades escolares se iniciam e são mostradas no filme: as primeiras letras, a visita e a benção do pároco local; a recomendação do banho às crianças, o elogio do médico, a educação física – e a crítica das velhas senhoras locais à cultura física. Elas conversam em frente a uma sala de cinema: “viciando as criancinhas, acostumando a andarem quase que nuas! Mas dizem que é inovação do Rio, o que é que a senhora acha? Inovações do Rio...”. O filme apresenta o discurso daqueles que criticam as “inovações da Capital Federal”, mas não deixa de dar o seu veredicto sobre esse tipo de opinião. Logo depois de ouvirmos as velhas criticando os novos procedimentos educacionais, tem-se o plano do cartaz do filme em exibição. Trata-se de um faroeste, e o cartaz apresenta a imagem de alguém que seria o mocinho da fita, protegendo uma



moça assustada, apontando sua arma para a esquerda, como que mirando as velhas senhoras, e pode-se ver a palavra “bandidos” em letras garrafais na parte superior do cartaz. Gonzaga deixa claro que pessoas que pensam como as velhas senhoras e são contrárias às inovações do Estado Novo devem ser consideradas bandidos / vilões e devem ser combatidas pelos “mocinhos da história”.

Tem-se, em *Romance Proibido*, todo o ideário estadonovista quanto ao desenvolvimento e à modernização do Brasil através de um processo de educação mental e física. É o livro de imagens luminosas, do discurso de Vargas mencionado no início deste capítulo, preparando a “educação mental, moral e higiênica de uma raça empreendedora, resistente e varonil”. Esse “livro” é literalmente mostrado no filme, numa seqüência metalingüística, logo depois do diálogo das velhas rabugentas e retrogradadas. Tem-se um *fade out / fade in* e vemos o *close* de uma caixa sendo aberta pelo já conhecido criador de animais. Agora, ele está numa moderna sala de aulas, conversando com a professora. A câmera se afasta e revela que aquela caixa, na verdade, era o estojo de um projetor de filmes de cinema. A professora senta-se à mesa, conversando com o velho criador de animais que a elogia. Ela reage: “E você não aprendeu a ler?” No que ele responde: “Graças ao meu talento, sim senhora... Agora quer virar o colégio em cinema!” Depois de dois planos mais abertos, onde podemos ver a sala, moderna e equipada, repleta de alunos, a câmera fecha em uma pequena aluna que diz: “Professora, eu quero ver cinema.” A professora Gracia responde: “Hoje não vai ter cinema, não. Só amanhã.” Os alunos saem da sala em fila, marchando aos moldes militares. O filme, que insinua um interesse do médico local pela professorinha, apresenta também uma sala de exames médicos contígua à sala de aula, reforçando a atenção do Estado pela saúde e cultura física dos cidadãos.

Apesar de as camadas populares urbanas ainda não aparecerem com destaque no filme de Gonzaga (depois da seqüência inicial já descrita, não temos mais traços dela), a população rural é retratada com normalidade e simpatia. À exceção das velhas fofoqueiras, que maldizem a professora e seus métodos inovadores, todos aparecem ajudando-a no seu intento de trazer a educação e o desenvolvimento ao lugarejo. É bem verdade que não são colocados como sujeitos de sua história. São coadjuvantes de atores principais vindos da elite da capital (no caso da professora Gracia). Mas há uma representação digna da família simples que a acolhe na cidadezinha, do garotinho negro



que a ajuda e que é o primeiro a ser convidado e a aceitar ir à escola, e até do velho criador de animais que ao fim deixa-se ser alfabetizado pela professora.

Há uma bela seqüência pastoril em que vemos campos com gado a pastar e trabalhadores rurais que voltam para casa, com chapéu na cabeça e enxada no ombro, numa fila indiana, na linha do horizonte enquanto ouvimos, à capela, como se eles próprios entoassem, a valsa “Ave Maria” de Erothides de Campos⁵. A cultura rural já compõe o discurso fílmico como algo que deve ser apreciado esteticamente pelas platéias. Ao mesmo tempo em que a professora, vinda da capital, traz para o interior do país o projetor de cinema, o mapa do Brasil pendurado na parede e o globo que ostenta em sua mesa; o filme traz a cultura daquela comunidade para apreciação das platéias nacionais.

Surge então um concurso patrocinado pelo jornal “Folha do Estado” para apurar qual o município que tem menor percentagem de analfabetos. A tela se enche com o anúncio publicado no jornal, onde ainda se lêem, em sua parte inferior, os dizeres: “A alfabetização é um objetivo justo e necessário da política educacional num país...”. O Estado Novo se faz presente na narrativa para reforçar suas políticas e sua visão de país. Nem é preciso dizer que Guarantã, sob o comando da professora Gracia, ganha o concurso. Gracia, com a desilusão amorosa e com a tarefa cumprida naquela cidade, decide mudar-se para a cidade que ficou em último lugar no concurso, e recomeçar sua tarefa sócio-educativa lá. O filme termina com ela sendo abraçada pelos novos alunos.

Em *Romance Proibido* a questão social é de importância fundamental para a resolução da história. Se ainda percebemos a valorização da concepção hollywoodiana de discurso fílmico, são notórios em *Romance Proibido* os reflexos do ideário do Estado. Trata-se da história de personagens de uma elite glamourizada, branca, bonita e com problemas amorosos a resolver. Mas a sociedade em que essa resolução se dá ficou mais complexa; outros agentes sociais são convocados, considera-se a heterogeneidade

⁵ Cai a tarde tristonha e serena, em macio e suave langor,
Despertando no meu coração a saudade do primeiro amor!
(...)

No alto do campanário uma cruz simboliza o passado
De um amor que já morreu, deixando um coração amargurado

Erothides de Campos nasceu em Cabreúva, interior de São Paulo, em 1896. Foi professor de música em Pirassununga, onde compôs a valsa “Ave Maria” (assinando a letra com o pseudônimo Jonas Neves). Foi professor de física e química na Escola Normal Sud Mennucci. Sua “Ave Maria” foi gravada em 1926 por Pedro Celestino, na Odeon, e regravaada várias vezes por outros cantores, como Augusto Calheiros (1939), Alvarenga e Ranchinho (1941) e Francisco Alves (1947).

Ver: www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Crono2/erohides_de_campos.htm e

www.cifrantiga.hpg.ig.com.br/Letras_04/ave_maria.htm - páginas consultadas em 20 de setembro de 2004.



social e cultural da nação retratada e a própria resolução da questão amorosa central passa por essa mesma consideração. Os representantes da elite são chamados a “arregaçarem as mangas” e participarem da transformação social empreendida pelo Estado. Gracia, educada em um colégio de elite, vai ser agente do Estado na educação / transformação da população / nação brasileira. Pode frustrar-se em sua vida amorosa, mas, volta a sorrir nos braços dos alunos em seu novo desafio social. Ao assistirmos a *Romance Proibido*, mais do que acompanharmos as desventuras amorosas de Gracia e Carlos, acompanhamos o discurso cinematográfico sobre uma nova nação que surgia, num esforço político-pedagógico de compreendê-la e explicá-la sob a égide de um Estado centralizador e organizador, comandado por Getúlio Vargas.



Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema Como Agitador de Almas – Argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Annablume, 1999.

ASSAF, Alice Gonzaga. **50 Anos de Cinédia**. Rio de Janeiro: Record, 1987.

BERNARDET, Jean Claude, GALVÃO, Maria Rita **Cinema: Repercussões em Caixa de Eco Ideológica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CAPELATO, Maria Helena. ‘O Estado Novo: o que trouxe de novo?’ *in*: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil Republicano – v. 2** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 107-143.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933 – 1974)**. São Paulo: Ática, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. ‘Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio’ *in*: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil Republicano – v. 2**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 323-349.

PANDOLFI, Dulce Chaves. ‘Os anos 1930: as incertezas do regime’ *in*: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil Republicano – v. 2**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 13-37.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. ‘Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo’ *in*: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge (org.) **O Brasil Republicano – v. 2**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, pp. 145-179.

VIEIRA, João Luiz. ‘A Chanchada e o Cinema Carioca (1930 – 1955)’ *in*: RAMOS, Fernão (org.) **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art, 1987, pp. 127-187.