

Ponencia: Entre o paranismo e o nacionalismo: cineastas, intelectuais e políticos paranaenses e suas representações (1930-1940).

Autor: **Alexandro Dantas Trindade** - atrindade2010@gmail.com

(Universidade Federal do Paraná)

Coautor: **Juan Cruz Galigniana** – jcgaligniana@gmail.com

(Universidade Federal do Paraná)

Área de Participación: **VIII. Opinión pública y comportamiento electoral / Comunicación Política**

Mesa: **Cine y Política**

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar as transformações ocorridas no campo cinematográfico paranaense com a institucionalização dos organismos de controle e propaganda do Governo Vargas, entre as décadas de 1930 e 1940. O esforço constante de autolegitimação e o empenho em criar no imaginário social um sentimento de nacionalismo e integração coletiva são características importantes deste período. O processo de centralização política da União e seu intervencionismo nos estados ocorre de maneira proporcional e paralela às novas dinâmicas sofridas pelo campo intelectual, artístico e educacional. O objetivo central deste trabalho consiste em analisar o efeito deste fenômeno sobre as trajetórias dos intelectuais e cineastas paranaenses, assim como a trajetória das ideias, convenções estéticas e temáticas que os mesmos punham em circulação.

Palavras chave: Cinema e Política; Intelectuais; Paraná-BR; Circulação de Ideias; Identidade Nacional

Entre o paranismo e o nacionalismo: cineastas, intelectuais e políticos paranaenses e suas representações (1930-1940)¹

Alexandro Dantas Trindade²

Juan Cruz Galigniana³

I. Introdução

Compreender as relações entre meio cinematográfico e instâncias de poder estatal tem sido um esforço bastante presente nas investigações que tomam o cinema como fonte de interpretação histórica. Seu poder de convicção e sua capacidade de construção de imaginários coletivos, associado a seu conseqüente potencial propagandístico, elevaram o cinema à condição de instrumento de legitimação do Estado. Os estudos dedicados a este tema enfatizam a consolidação deste fenômeno sobretudo a partir da década de 1930, e ressaltam, inclusive, a exaltação do nacionalismo e os esforços de criação de uma identidade nacional como o principal *leimotiv* desta relação entre Cinema e Estado. Casos como o da Itália, Alemanha, Espanha e Portugal⁴ são apontados como alguns dos mais ilustrativos exemplos deste processo.

No caso brasileiro, o exemplo mais claro nos chega a partir das políticas do *Estado Novo*, instaurado por Getúlio Vargas entre 1937 e 1945. A política de centralização e controle sobre as produções culturais nacionais, inclusive as cinematográficas, implicou, por sua vez, a institucionalização de um enorme aparelho de produção cultural e censura com forte apelo nacionalista. Não obstante isso, e apesar da relevância indiscutível deste marco temporal, consideramos que se trata de um processo cuja gênese é anterior àquele contexto. Tal como nos recorda Elide Rugai Bastos,

[...] as bases dessa política cultural foram lançadas logo após a Revolução de 1930. A centralização administrativa permitiu a criação

¹ Trabajo preparado para su presentación en el VII Congreso Latinoamericano de Ciencia Política, organizado por la Asociación Latinoamericana de Ciencia Política (ALACIP). Bogotá, 25 al 27 de septiembre de 2013.

² Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná.

³ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná.

⁴ A bibliografia a este respeito é muito vasta. Contudo, vale a pena consultar o artigo que Wagner Pinheiro Pereira escreveu, em 2003, sob o título *Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo*. Nele o autor faz um levantamento detalhado sobre o processo de institucionalização do controle do cinema por parte do Estado nesses regimes, elencando ainda uma revisão da filmografia produzida neles e apontando os principais intelectuais que contribuíram para a rotinização dessas práticas e instituições ao lado dos respectivos ditadores.

de organismos que assumiram a função de ‘organizar a cultura’ com a finalidade de refletir e atuar sobre a unidade e identidade nacionais” [...] “a criação do Ministério da Educação e a formação de vários órgãos articulados a ele permitiu a congregação de intelectuais que participaram da articulação entre cultura e política (BASTOS, 2006, p.123)⁵.

Poderíamos retroceder ainda um pouco mais no tempo. Evidentemente, o uso do cinema por parte do Estado não foi inaugurado naquela década, nem necessariamente dentro destes moldes nacionalistas e centralizadores. Desde seu início, os governos locais, e particularmente o do Estado do Paraná – tema principal deste artigo –, valeram-se desta novidade para a consolidação e legitimação de seus projetos e visões sociais de mundo, bem como para a construção de uma *autoimagem* capaz de representá-los dentro e fora de seus limites espaciais. Um esforço inserido num cenário que superava amplamente as fronteiras do mundo cinematográfico, implicando a mobilização de numerosos intelectuais através da imprensa, da literatura, da academia e das artes plásticas em geral. É no âmbito deste cenário que podemos situar o cinema paranaense, em sintonia com o que hoje se conhece como paranismo enquanto movimento intelectual e político, entendendo-o também como um meio de circulação e legitimação dessas ideias e projetos que visavam à consolidação de uma hegemonia local, com forte apelo regionalista.

Como veremos mais adiante, essa hegemonia política consolidou-se a partir de 1908 através da coligação partidária que originou o Partido Republicano Paranaense, e que manteve sob seu domínio (isto é, sob o domínio de sua principal elite econômica) os poderes executivo e legislativo provinciais até a deflagração da Revolução Varguista de 5 de outubro de 1930. Nesse período pré-revolucionário, o máximo expoente de controle estatal deu-se principalmente por intermédio de dois personagens: Affonso Alves de Camargo e Caetano Munhoz da Rocha, que no período compreendido entre 1916 e 1930 monopolizaram o Governo estadual⁶. Foi em torno dessas duas figuras que se consolidou mais fortemente a relação entre Cinema e Estado no Paraná, assim como a sistematização do uso das artes plásticas e da literatura para promover e legitimar suas

⁵ É importante perceber que o Ministério dos Negócios da Educação e da Saúde Pública foi criado imediatamente após a tomada do Palácio do Catete, no mesmo mês de novembro.

⁶ Affonso Camargo ocupou a presidência do Paraná de 1916 a 1920. Foi sucedido por dois mandatos consecutivos de Munhoz da Rocha, entre 1920 e 1928. Neste ano assumiu seu segundo mandato, do qual foi deposto pela revolução de outubro. Na verdade, tanto Dagostim (2011) quanto Goulart (2008) apontam uma forte influência de Camargo já desde 1912, durante a presidência de Cavalcanti em que, mesmo ocupando o cargo de vice-presidente, parecia ser ele o principal responsável pelos rumos políticos do estado.

gestões, alinhando-se simultaneamente ao forte discurso regionalista encarnado pelo paranismo e visando projetar nacionalmente o progresso e a pujança da província.

O que pretendemos problematizar neste artigo, portanto, é a aproximação entre os interesses e as atividades do Estado e dos artistas locais, numa relação que se transformou ao longo de uma determinada série histórica: isto é, do controle personalista típico das práticas clientelistas da primeira República, à sua progressiva e sistemática institucionalização, dirigida pelo novo aparelho estatal durante o Governo Vargas. Parte significativa da produção discursiva e cultural no estado do Paraná foi sendo incorporada às estruturas estatais, ao preço de um enfraquecimento do discurso regionalista e seu projeto de construção de uma identidade paranaense. Este processo se deu em sintonia com o processo de desarticulação da oligarquia local através da consolidação da interventoria de Manoel Ribas⁷ (de 1932 a 1945) e com a política dos novos Conselhos do Estado⁸. Uma rearticulação da arena política que se encontra entre algumas das primeiras medidas adotadas pelo governo de Getúlio Vargas após a tomada do governo central em novembro de 1930.

Os dados apresentados no presente artigo resultam de pesquisa que vem sendo desenvolvida no último ano e que se encontra ainda em andamento. Portanto, ainda há possibilidades de ampliar a análise aqui proposta com novos resultados que venham a surgir do trabalho de campo e da análise documental. Vale a pena destacar também que até o momento não havia sido realizado nenhum trabalho investigativo que buscasse entender o cinema paranaense desde uma perspectiva do Pensamento Social e da História Intelectual, alinhando-o, como aqui o fazemos, ao campo que abrange as redes de relações sociais, da circulação de ideias e visões sociais de mundo que imperavam nesse período histórico no meio intelectual paranaense como um todo, e considerando inclusive a importante influência do contexto político. Não obstante isso, devemos ressaltar a importância dos trabalhos realizados anteriormente, sem os quais nossos esforços seriam incalculavelmente maiores.

⁷ Importante lembrar que a gestão de Manoel Ribas divide-se em três momentos, sendo o primeiro deles como interventor, de 1932 a 1934; o segundo deles como Governador constitucional eleito, de 1934 a 1937; e o último novamente como interventor, de 1937 a 1945.

⁸ Ver a este respeito o estudo realizado por Maristela Wessler Dagostim, intitulado **A República dos Conselhos: Um estatuto sobre a transformação do perfil da elite política paranaense (1930-1947)**. Neste trabalho a autora demonstra como estes organismos foram ferramentas de grande peso para a reestruturação da arena política local, desarticulando as velhas oligarquias dominantes e incorporando, simultaneamente, novos setores da sociedade. Os Conselhos em questão foram três: *Conselho Consultivo do Estado* (1931-1934), *Conselho do Estado* (1934-1937), e *Conselho Administrativo* (1937-1947).

Autores como Solange Straube Stecz (1980, 1988) e Celina Alvetti (1980, 1989, 2005) inauguraram a pesquisa histórica sobre o cinema local, participando inclusive, junto à Cinemateca de Curitiba, dos projetos de recuperação dos materiais fílmicos disponíveis e da reconstrução da história cinematográfica local através de levantamentos e análises sistemáticas das publicações da imprensa local, entrevistas aos familiares e testemunhas de época, catalogação e ordenamento dos acervos para consulta de novos pesquisadores.

II. O Cinema e o Meio Intelectual

No cenário de modernização que imperava no início do século XX, o cinema exerceu um fascínio extraordinário na sociedade brasileira. O poder “mágico” das imagens projetadas coincidia e era potencializado pela engenhosidade técnica do cinematógrafo, que aparecia como mais um dentre os tantos aparelhos que invadiam as cidades em seus primeiros passos, garantido pela nova era da eletricidade (iluminação elétrica, maquinário industrial, bondes, fotografia, fonógrafo, etc.). Pereira (1998, p.55) aponta evidências disto ao afirmar que “as pessoas que se dirigiam para os espetáculos de cinematógrafos, por exemplo, não iam para ver os filmes, mas essencialmente para apreciar a máquina”. Este fascínio pela modernização é, inclusive, uma temática recorrentemente retratada nos filmes realizados nesta época no Paraná, filmes estes que projetavam suas indústrias, suas majestosas instituições, a grande pompa de seus eventos políticos e a exuberância de sua arquitetura urbana e de suas paisagens naturais.

Mas o fascínio com o cinema ia muito além da questão técnica. O poder da imagem em movimento de representar o mundo tal como o vemos, e mais do que isso, seu poder de pôr em circulação e legitimar ideias e valores parece ter preenchido funções muito mais profundas no imaginário paranaense do que poderíamos, *a priori*, imaginar. Para além das primeiras experiências “caseiras” filmadas e projetadas por Anníbal Requião em seu *Smart* (o primeiro cinema de Curitiba⁹), vários filmes analisados nasceram da intenção de divulgar (e construir) uma imagem do Paraná nas feiras universais que proliferavam dentro do país, visando alguns, inclusive, o público

⁹ Apesar das numerosas atrações panorâmicas de início de século nas feiras e parques da cidade (BRANDÃO,1994), a primeira realização cinematográfica paranaense foi realizada por Anníbal Requião em 1907. Trata-se do filme “**Desfile de 15 de novembro em Curitiba**”, perdido no incêndio da Cinemateca Brasileira em 1957, junto a quase 300 filmes deste mesmo cineasta. Ver a este respeito (STECZ, 1988) e (ALVETTI, 2005).

estrangeiro¹⁰. Essa imagem sobre *O que é o Paraná?*¹¹ dialoga com o constante empenho em construir um discurso sobre o Paraná que o credencie como um grande expoente na conjuntura nacional, não se limitando ao mero retrato da situação econômica e/ou política. Trata-se de uma imagem que punha também em circulação e legitimava um conjunto de ideias, projetos e valores – uma visão social de mundo, enfim – que teve um papel estrutural no desenho do estado e que pode ter contribuído para a geração de laços de identificação regional e consolidação de um modo de representar a realidade local.

Diante da análise dos acervos locais¹² e mediante a leitura da bibliografia sobre a filmografia específica, constatou-se que, diferente do que aconteceu, por exemplo, com os ciclos de cinema carioca, pernambucano e paulista¹³, durante as primeiras seis décadas do cinema paranaense foram produzidos apenas filmes destinados ao registro sistemático de eventos referentes à atividade política, militar ou econômica do estado¹⁴. Isto se comprovou tanto nos filmes produzidos pelos três cineastas locais do período quanto naqueles realizados por produtoras de outros estados, sendo que destas últimas a Botelho Films¹⁵, do Rio de Janeiro, teve um destaque desproporcional.

A realização cinematográfica local, concentrada basicamente nas mãos de três “aventureiros” pioneiros nesta área, dirigiu seu foco exclusivamente em direção à exaltação dos eventos políticos locais, das exuberantes paisagens naturais e da atividade de algumas indústrias. Em certa medida não é descabido dizer que tudo o que foi produzido em matéria de filmes sobre o Paraná, seja por cineastas locais, seja por cineastas de outros estados, dependeu totalmente do poder de contratação do Estado e de alguns poucos industriais locais. Fato cujo principal efeito resultou, como facilmente

¹⁰ Tal é o caso de *L'État du Paraná*, rodado em 1920, com duração de 16'31'' e disponível para apreciação na Cinemateca de Curitiba. Nele são exaltadas as riquezas minerais do estado e o potencial de exploração industrial dessas riquezas. Disponível para consulta na Cinemateca de Curitiba.

¹¹ *O Que É o Paraná: Vias de Comunicação Bellezas Naturaes*. Filme produzido pelos irmãos Botelho em 1929, cuja duração é de 16'37''. Faz parte do acervo de filmes restaurados pela Cinemateca de Curitiba.

¹² Foram consultados, no período de julho de 2012 a maio de 2013, os acervos da Cinemateca de Curitiba, da Biblioteca Pública do Paraná, do Arquivo Público do Paraná, do Museu Paranaense e da Casa da Memória. Igualmente foram consultadas as filmografias *online* disponibilizadas pela cinemateca brasileira, localizada em São Paulo.

¹³ Ver a este respeito, entre outras, as seguintes obras: (ARAÚJO, 1976); (SALLES, 1996); (BERNARDERT, 2009).

¹⁴ Considera-se como primeiro filme de enredo paranaense o conhecido “Lance Maior”, filmado pelo cineasta Sylvio Back em 1968, contando em seu elenco com atores de destaque como Regina Duarte e Reginaldo Faria.

¹⁵ Firma de propriedade de Alberto Botelho, que foi um dos pioneiros do cinema no Brasil. Em 1907, além de realizar seu primeiro filme, Botelho abre uma sala de exibição com Arthur Carmo. A mesma vai à falência rapidamente. Mas será deste episódio que Alberto começará sua parceria com Francisco Serrador (que lhe importa uma câmera Lumière para começar a filmar), talvez o mais importante empresário cinematográfico da primeira década de 1910, fato que o ajudará a consolidar-se nacionalmente. Não possuímos ainda a data exata da fundação da Botelho Films, sabemos contudo que o fato ocorreu poucos anos antes de começar a década de 1920. No item III deste artigo falaremos um pouco sobre a atuação da Botelho Films no Paraná.

pode deduzir-se, numa temática oficial e exclusivamente introspectiva, veiculando, sistematizando e legitimando, portanto, as gestões dos governantes de plantão. O cinema, e os cineastas, em síntese, exerceram sua atividade dentro de um círculo de interesses de íntima relação com os da elite política local. Datam do período que se estende de 1920 a 1930 os maiores investimentos em produção de filmes, entre os quais os de maior envergadura e orçamento nasceram de encomendas diretas de Affonso Camargo e Caetano Munhoz da Rocha.

Neste sentido, foi importante para nós compreender os caminhos através dos quais se estruturaram, historicamente, as relações entre Governo e meio intelectual, incluídas neste último as artes plásticas e a cinematografia¹⁶. O que se propõe em termos analíticos, em outras palavras, é a compreensão de um processo de rotinização de práticas e de ideias que foi se consolidando progressivamente, cujo efeito mais relevante foi a institucionalização das políticas de controle de produção discursiva e intelectual. Seja no âmbito da imprensa, das artes plásticas ou do próprio cinema, as relações que em princípio se traçavam de maneira pouco estruturada e com alto grau de personalismo, foram dando lugar a um modo muito diferente de gestão política e cultural. Algumas das perguntas mais relevantes dentro desse contexto são: Em que momento se inicia esse processo e quais são seus principais articuladores? Quais os valores existentes na construção do discurso regional e do esforço pela consolidação da identidade paranaense? No contexto de transição entre o discurso regionalista e nacionalista, quais teriam sido as principais mudanças na relação entre Cinema e Estado?

Como estratégia inicial, podemos tencionar este esforço recorrendo aos importantes trabalhos investigativos realizados recentemente nos campos da literatura simbolista e da arte paranaense, assim como alguns trabalhos que se tornaram referência no estudo do paranismo. Um dos consensos implícitos entre os pesquisadores que desbravam este campo é o de destacar o esforço coletivo da elite política e intelectual em consolidar uma identidade paranaense através da exaltação de símbolos locais, criando estilos artísticos próprios, e escrevendo (inventando) a história e a tradição desta

¹⁶ Ao inserir cineastas e artistas dentro no conceito de intelectuais nos afastamos do uso tradicional do termo, sobretudo por considerar que o advento do cinema e dos meios de comunicação massivos obrigam a uma recapitulação a este respeito. Neste sentido, aproximamo-nos do entendimento de Fernando A. Pinheiro Filho (2011, p.308) para quem o que caracteriza os intelectuais “é a relação com uma obra no plano da cultura, de caráter conceitual ou estética, de que são autores ou intermediários”; funcionando assim como uma espécie de “agentes dos processos sociais e políticos de seu tempo [por] interferir no debate sobre as questões da cidade, em diferentes graus de participação”.

que foi a mais nova das províncias brasileiras¹⁷. Estas ideias circulavam amplamente pelos canais da imprensa escrita, pela oratória dos políticos, pelas obras literárias do simbolismo e, mais tardiamente, em sua estilização mais acabada, pelo Movimento Paranista.

No campo das artes plásticas, por exemplo, se tal como se afirma, podemos considerar Alfredo Andersen como o “*pai da pintura paranaense*”, é interessante também entender como se deu a consolidação da carreira deste artista e, especificamente no que nos interessa, quais vínculos ou relações ele mantinha com alguns dos principais literatos, intelectuais e dirigentes da época. As pesquisas levadas a cabo por Maria Tarcisa da Silva Bega (2001), Afonso Salturi (2007, 2011) e Amélia Siegel Correa (2011) foram de extrema utilidade para entendermos a composição de alguns círculos de relações sociais, assim como também para refletirmos sobre os processos de formação e rotinização das ideias e das práticas através das quais o paranismo se consolidou, não somente como uma visão social de mundo senão também, como um fator fundamental para a formação da identidade regional. Um processo do qual ainda na atualidade podemos sentir sua presença simbólica.

Luis Afonso Salturi (2011), valendo-se da teoria geracional mannheimiana, traça uma análise da vida dos artistas plásticos paranaenses, de seus laços de sociabilidade e ideais estéticos e ideológicos que os uniam. Apesar de contrário à ideia de instrumentalização estatal dos intelectuais, ao abordar as trajetórias sociais destes artistas, Salturi proporciona pistas sobre a estreita proximidade do governo na formação e viabilização das carreiras destes artistas, tendo todos eles desfrutado de subsídios governamentais para sua formação no exterior e recebendo, a maioria deles, importantes encomendas públicas.

A trajetória de Alfredo Andersen, os círculos sociais pelos quais transitava e, sobretudo, algumas de suas amizades, tão cuidadosamente detalhados por Correa (2011), podem ilustrar de maneira surpreendente a íntima proximidade que os dirigentes políticos buscaram estabelecer desde sempre com artistas e intelectuais, e mais do que isso, pode servir-nos de base para entendermos o futuro relacionamento entre esses mesmos dirigentes e os artistas “novos”¹⁸, os quais, junto ao cineasta João Batista Groff,

¹⁷ Emancipação do Estado do Paraná se deu em 29 de agosto de 1853, através da sanção da Lei nº 704.

¹⁸ Os mais importantes artistas contemplados no estudo de Salturi são por ele divididos em: a) **Geração de Precursores**: o português Mario de Lima (1858–1942) e o norueguês Alfredo Andersen (1860-1935); b) **Geração dos artistas “Novos”**: Zaco Paraná (1884-1961), João Turim (1880-1949), João Ghelfi (1890-1925), Lange de

se congregaram em torno do que ficou conhecido como o Movimento Paranaense, tendo ampla participação em seu principal meio de difusão: a revista *Ilustração Paranaense*.

É importante uma breve advertência antes de prosseguirmos. A análise que efetuaremos está longe de propor uma dependência estrutural e determinista entre as escolhas desses artistas e intelectuais (e, portanto, da natureza de suas obras) em relação ao campo político. Estamos, assim, distantes de uma proposta que busque amparar-se em determinações unívocas e generalizantes, na qual os indivíduos têm pouca margem de escolha. Ao propormos entender as produções fílmicas na chave da ideia de “instrumentalização estatal”, o que pretendemos enfatizar é que essas relações implicadas na produção, circulação e consumo dos filmes se inserem num leque limitado de escolhas, determinado em grande medida pelas regras que regem o conflito e pela posição que os agentes ocupam dentro dele.

II.1 O Estado e o Meio Intelectual

Antes da coligação entre o Partido Federal Paranaense (advindo do Partido Conservador e representante das elites ervateiras) e do Partido Liberal Paranaense (representante dos tropeiristas e latifundiários) ocorrida em 1908, a liderança política mais emblemática do Paraná era Vicente Machado (1860-1907), principal expoente da burguesia ervateira local¹⁹. Este estadista, assim como Romário Martins²⁰ e Affonso Camargo posteriormente, exercerá um papel crucial sobre algumas das escolhas artísticas de Andersen (assim como dos futuros artistas e cineastas). Há fortes evidências de que a permanência de Andersen no Paraná, após grande hesitação para regressar à Noruega, tenha sido influenciada por Vicente Machado, tal como o evidenciam as palavras do artista:

Morretes (1892-1954), e c) **Geração dos artistas “Herdeiros”**: Theodoro de Bona (1904-1990) Arthur Nísio (1906-1974) e Erbo Stenzel (1911-1980).

¹⁹ A própria doença e posterior morte de Vicente Machado mobiliza a elite em busca desta coligação. É desta coligação surge o PRP (Partido Republicano Paranaense), em cujo interior se alojam as duas elites historicamente antagônicas do Paraná. É através dela que a oligarquia regional estabilizará seu monopólio político até a Revolução de 1930, anulando qualquer possibilidade de oposição real. Ver a este respeito Dagostim (2011) e Goulart (2008).

²⁰ Talvez o mais importante idealizador e promotor do paranismo como forma de sentir e ser do paranaense, Romário Martins foi, entre outras coisas, um dos principais historiadores do Paraná, participando ativamente na consolidação do Estado. Membro fundador do IHGP (Instituto Histórico Geográfico Paranaense), esteve envolvido diretamente na resolução de conflitos territoriais para a delimitação do território do estado. Encarregou-se da direção do Museu Paranaense desde 1902 até 1928, promovendo o crescimento e divulgação do estado na esfera cultural. Estudioso da Heráldica, foi ele o criador da bandeira e do brasão do Estado do Paraná e do brasão de Curitiba. Em suas diversas publicações ao longo de sua trajetória intelectual procurou, através da abertura editorial da *Ilustração Paranaense*, criar lendas que enaltessem as raízes do Paraná, escolhendo as lendas indígenas, o Pinhão e a Araucária como os símbolos mais legítimos que o expressassem.

O dr. Vicente Machado, que era meu amigo, e em quem eu via um estadista de valor, me fez diversas encomendas, e como eu tinha podido economizar o suficiente para voltar à minha pátria, fui um dia na casa do dr. Vicente [...] ficou muito sério e disse-me. ‘Não faça isso Sr. Alfredo. Eu preciso do senhor aqui, para ajudar a educar meu povo. Eu lhe farei uma Escola de Belas Artes e lhe garanto que o senhor nunca terá razão de se arrepender de ter ficado aqui.’²¹

Podemos notar nesta fala do estadista o grau de personalismo com que se exercia o poder estatal e as relações estabelecidas entre este e quaisquer outros agentes. O baixíssimo grau de institucionalização do meio artístico paranaense e, sobretudo, do próprio aparelho estatal são traços recorrentes no cenário da primeira República, pautados por aquilo que no Brasil se convencionou chamar de *Coronelismo*. Mas o que mais nos interessa notar aqui é o mecanismo utilizado para se obter do artista um determinado tipo de produção, num cenário em que se almejava a consolidação de um retrato sobre a realidade nacional, e destacadamente local²². A noção de “*educar meu povo*” expressa por Vicente Machado, assim como a promessa de institucionalizar e consolidar o campo artístico específico – “*Eu lhe farei uma Escola de Belas Artes*” – são de notória importância para nossa análise. Igualmente o será a carta enviada por Romário Martins em 22 de abril de 1918 a Andersen, onze anos após a morte de Vicente Machado, e que atesta a continuidade desta prática que se rotinizava progressivamente na consolidação das representações sobre o Paraná.

Preciso com certa urgência que venhas, porque temos que combinar um outro retrato do Senador Generoso²³. Como ele já te disse, pretende adquirir o retrato feito; e eu, então, **combinei com os amigos que tal retrato lhe seja oferecido e que farás outro para a pinacoteca. Ambos serão pagos por meio de uma subscrição que será facilmente coberta. Terás, assim, assegurada a tua situação financeira presente, o que te irá facilitar tua ida ao Rio [...]** Além disso, Paranaguá te encomendará também um Wenceslau Braz, para a Galeria da Municipalidade [grifos nossos].

As palavras de Romário Martins são explícitas sobre esta relação de cooptação do artista, apelando à viabilização de sua situação financeira e a “sua ida ao Rio”²⁴.

²¹ Entrevista citada por Correa (2011, p.120).

²² Há vários trabalhos importantes sobre os regionalismos no Brasil. Sobre o Paraná especificamente recomendamos PEREIRA (1998) e BEGA (2001). Também vale a pena consultar um agudo ensaio de RUGAI BASTOS (2011) que revisa a questão dos Regionalismos e do Nacionalismo.

²³ Fala-se aqui de Generoso Marques dos Santos (1844-1928) um dos mais importantes líderes da elite ganadeira dos Campos Gerais, congregados antes da coligação de 1908 no Partido Liberal Paranaense.

²⁴ Houve um considerável número de literatos e artistas paranaenses que estabeleceram base no Rio de Janeiro. Sendo esta a capital cultural do país, foi o modo que encontraram de ingressar no campo artístico nacional abrindo espaço

Igualmente explícita é a fonte pública dos subsídios para os retratos encomendados, inclusive para aquele que será obsequiado ao Sr. Generoso Marques. Essas palavras revelam também esse traço personalístico e o baixo peso da estrutura institucional do Estado, dos esperados *pesos e contra-pesos* da estrutura republicana. Relação essa que se estenderá pelo mesmo círculo até a figura do governador Affonso Camargo, que será, não por acaso, o responsável em outorgar subsídio à revista *Ilustração Paranaense* em 1927, assim como encomendará o mais importante filme realizado sobre o Estado. Falamos do filme *Pelo Paraná Maior*²⁵, produzido pela Botelho Films.

Romário Martins prossegue em suas palavras a Andersen:

Falando a teu respeito com o presidente do estado [Affonso Camargo], combinei que ele posasse em teu atelier para um retrato oficial. Acho que te convem dispensar algum tempo para esse trabalho, de maneira a poderes, também, leva-lo ao Rio. Esse retrato será igualmente adquirido.

A própria literatura será também mobilizada por Affonso Camargo na busca de criar essa autoimagem do Estado. Em carta ao simbolista Nestor Vitor, ele solicita “escrever uma obra elogiosa e de divulgação do Paraná, com a evidente intenção de colocar o estado em evidência na capital do país e fazer conhecer a um público mais amplo os ‘progressos do Paraná’” (CORREA, 2011, p. 126). Trata-se de *Terra do Futuro: impressões do Paraná*, publicada em 1913.

É importante percebermos a relevância de Romário Martins que, mais do que agir como intermediário entre a esfera política e a artística, aparece, ao considerarmos sua trajetória individual, como um verdadeiro ideólogo e articulador do paranismo. Mais um exemplo disto nos chega através da pesquisa de Salturi (2011, p.134), que menciona a intermediação dele para a obtenção de bolsa de estudos para João Turim aprimorar sua arte em Bruxelas e Paris. Menciona inclusive uma carta redigida por Turim e

para circulação de suas obras e a consolidação de suas carreiras. A conhecida “panelinha” do Rio, formada pelos simbolistas, Tasso da Silveira, Andrade Muricy e Silveira Neto, contava com o mecenato do empresário Moisés Marcondes. Participavam também Nestor Vitor e Rocha Pombo. (BEGA, 2001; CORREA, 2011). A intenção de Andersen de ir ao Rio consistia precisamente em ter acesso a este grupo, algo que não conseguiria fazer por conta própria, sem a articulação de Romário Martins, intimamente ligado ao grupo, assim como Affonso Camargo. Este último inaugurou, com verbas do Estado, em 1929, o “Centro Paranaense” na Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro (CORREA, 2011, p.133).

²⁵ Sua primeira exibição aconteceu no dia sábado 5 de novembro de 1927, às 20hs; e teve lugar no salão de projeções da Exposição do Café de Rezende. A Gazeta do Povo anuncia o evento através de sua matéria “O Paraná em S. Paulo”, destacando: “À exposição do café realizar-se-á hoje, que é o dia destinado ao Paraná, havendo conferências do dr. Lysimaco Ferreira da Costa, sendo uma dellas sob o thema: ‘O Paraná moderno’. A delegação paranaense offerecerá aos convidados um fidalgo chá de herba matte exhibindo, após, uma fita cinematographica reproduzindo os aspectos maravilhosos da natureza opulenta desse Estado e flagrantes felizes e eloquentes do Paraná industrial, commercial e agricola em trabalho”. (Gazeta do Povo, 5 de novembro de 1927).

endereçada a Romário em 20 de março de 1906. A carta em si consiste praticamente numa prestação de contas. Nela, Turim se desculpa pela demora em dar notícias e confirma seu empenho em conquistar uma possível premiação²⁶. Doze anos separam esta carta daquela que Romário Martins escrevera a Andersen, fator que reforça ainda mais a perspectiva analítica que aqui propomos.

Tal como o demonstra Correa (2011), o fato de Romário Martins ter atuado como um intermediador das encomendas do poder público pode ter resultado também num instrumento de controle sobre a temática das obras e sobre seus conteúdos. A íntima relação que manteve com os literatos simbolistas, com os pintores paranistas e com o próprio cinegrafista João Batista Groff²⁷ corresponde a seu constante apelo à vivência do *Paranismo*, enquanto sentimento e modo de ser paranaense. Tudo isto, enfim, parece ecoar em todas as esferas culturais do Paraná, destacando nele a figura de um portador social desta visão de mundo. Uma visão construída e cultivada por um grupo bastante coeso de intelectuais locais e que manterá a ideia do paranismo e a força do discurso regionalista como importante pauta do léxico político daquele contexto.

III. Contextualizando o cinema paranaense na primeira metade do século XX

Entre 1907 (ano do primeiro filme de um cineasta paranaense) até 1943 (ano em que João Batista Groff para de filmar) dois serão os principais produtores locais de filmes. São eles os curitibanos Anníbal Requião (1875-1929) e João Batista Groff (1897-1969). Porém, não serão eles os únicos a registrarem a realidade paranaense. Além deles, a Botelho Films produziu importantes filmes para os governos Affonso Camargo e Munhoz da Rocha.

Contudo, podemos destacar duas diferenças importantes entre os cineastas locais e a Botelho Films. A primeira consiste numa divisão temporal bastante nítida entre a atuação dos três. Requião atuou entre 1907 e 1915, realizando mais de 300 filmes que foram exibidos principalmente no cinema de sua propriedade, e vendendo

²⁶ Encontramos original desta carta (*digitalizada*) no Museu Paranaense (Pasta Documentos, MP725).

²⁷ Neste, que é o assunto mais caro a nós, é importante destacar a evidência que disto nos deixa a *Revista Ilustração Paranaense*. Como já o mencionamos anteriormente, trata-se do principal veículo para as ideias e as convenções estéticas do Movimento Paranaense. Esta revista, que existiu de 1927 a Novembro de 1930, foi fundada por João Batista Groff, que a dirigiu até o ano de seu encerramento. Durante todo este período a abertura da revista foi feita através de textos paranistas de Romário. A intimidade entre ambos personagens é evidenciada em nota do Jornal Gazeta do Povo, de 19 de outubro de 1979, em que Luiz Groff, seu filho caçula, defendendo o pai de um entrevero com um quadro desaparecido do museu paranaense, afirma que Romário Martins ia regularmente tomar café na casa deles (GROFF, M., 2009, p.181).

eventualmente algumas cópias a cinemas de outras cidades brasileiras. Groff, por sua vez, realizou somente oito filmes entre 1922 e 1930 ao passo que produziu mais de trinta entre 1930 e 1943. Finalmente, a Botelho filmou no Paraná exclusivamente entre 1920 e 1929²⁸.

A segunda diferença reside no grau de profissionalização entre eles. No caso dos cineastas locais, ambos se caracterizam pelo caráter aventureiro de suas realizações e por uma produção quase que exclusivamente local²⁹. Uma realidade bastante contrastante com a de Alberto Botelho, que poucos anos depois de realizar seu primeiro filme, “*Desfile de um tiro de guerra*”, em 1907, já era considerado como um dos mais importantes cineastas do país, tendo se tornado, inclusive, representante do cinejornal parisiense “*Pathê-Journal*” e trabalhado para o cinejornal norte-americano *New York Journal* (MIRANDA & RAMOS, 1997, p. 62). Esta diferença também se reflete no tipo de produção que eles realizaram no estado do Paraná.

É interessante também perceber as diferenças entre Botelho e Requião. Ambos começaram filmar no mesmo ano (1907) e retrataram realidades muito semelhantes, respectivamente: *Desfile de um tiro de guerra* e *Desfile de 15 de Novembro em Curitiba*. E não obstante estas semelhanças aparentes, o primeiro teve não somente uma produção muito maior, como também sua produção se expandiu pelo vasto território brasileiro, realizando, inclusive, filmes de enredo de grande repercussão nacional, como *O Guarani*, adaptação literária produzida na década de 1920. Estas diferenças atestam características muito peculiares da produção cinematográfica. Exercer a cinematografia na capital ou num estado periférico, tendo em conta os enormes custos envolvidos e a dificuldade de acesso às ferramentas e insumos necessários ao fazer fílmico, contribuíram de maneira decisiva no grau de profissionalização e desenvolvimento da atividade destes cineastas. O próprio peso do mercado consumidor com que contavam e dos potenciais investimentos na área são igualmente importantes.

As dificuldades envolvidas na realização de filmes, dados os altos custos e a demanda impreterível de renovação tecnológica e aprimoramentos técnicos, somadas à demanda da numerosa quantidade de profissionais envolvidos, pesavam enormemente

²⁸ As pesquisas iniciais atestam a produção de pelo menos seis importantes filmes da Botelho nesse período. São filmes como *L'État du Paraná*, (1920); *A Cultura do Mate no Paraná*, (1923); *Pelo Paraná Maior*, (1927); *O Novo Presidente do Paraná*, (1928); *El Trigo*, (1929); *O que é o Paraná? Vias de Comunicação e Bellezas Naturaes* (1929), e, aparentemente, o número especial para o Estado do Paraná da *Brasil Atualidades*, em 1930.

²⁹ Há evidências de que Groff realizava eventualmente alguns filmes em Santa Catarina e Rio Grande do Sul (GROFF, 2009)

para o desenvolvimento da cinematografia nacional, que além do mais encontrava-se enormemente ameaçada pelo monopólio do cinema-entretenimento pelas companhias estrangeiras, que já desde 1912 passaram a controlar os três pilares de sustentação da indústria: a produção, a distribuição e a exibição, uma vez que já tinham passado a adquirir salas nas principais cidades do país. Se os cineastas das grandes capitais como São Paulo e Rio de Janeiro enfrentavam estas dificuldades, o que se dirá dos pequenos cineastas independentes das cidades periféricas.

No Paraná, isto parece ter exercido uma forte influência. Diferentemente do que aconteceu no campo da pintura e da literatura, que detiveram em suas mãos a produção iconográfica oficial, no concernente ao cinema, os resultados obtidos apontam que houve uma espécie de divisão do trabalho implícita entre os cineastas locais e a grande produtora carioca. Se de um lado os cineastas locais cumpriram o importante papel de registrar os eventos mais relevantes da rotina, a produção das grandes propagandas do Estado, através de documentários e institucionais que visavam promover o estado para além de suas fronteiras foram em grande medida encomendadas à Botelho Films.

O que a literatura e os acervos deixam surgir pelas entrelinhas é que no Paraná o forte apelo representado pelo poder da imagem não chegara ainda a esgotar sua potencialidade até, pelo menos, a década de 1920, momento em que começam a ser traçadas narrativas capazes de construir novas representações do real no imaginário da sociedade. O discurso regionalista e a exaltação de seus símbolos mais característicos foram explorados de maneira constante e sistemática na representação pictórica e monumental, mas se valeram do cinema basicamente como um meio de documentar os eventos tais como aconteciam. Há ainda um vasto campo a ser explorado para a sustentação desta hipótese, mas as evidências iniciais parecem indicar nesta direção. E mais do que isso, se o uso do cinema enquanto meio de propaganda sistemática se deu a partir de 1920 pela contratação da empresa carioca, isto se deu no âmbito da mesma dinâmica informal e personalista típicas do período pré-revolucionário que já foi aqui mencionada. Uma lógica que irá se transformando pela centralização sistemática do novo Governo nacional provisório.

Foi somente a partir do final da República Velha que o Estado passou a enxergar o cinema como um mecanismo tanto de propaganda do regime quanto de educação das massas, realizando esforços institucionais de grande importância para incorporá-lo definitivamente na grade de suas políticas públicas. Os intensos embates entre Lourival

Fontes, diretor do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão subordinado ao Ministério de Justiça e Negócios Interiores, e Gustavo Capanema, do Ministério de Educação e da Saúde, já demonstram este alto grau de percepção e a drástica mudança no tipo de relação Cinema-Estado. Estes dois intelectuais, diretamente vinculados a Getúlio Vargas, entravaram uma já conhecida disputa para determinar qual seria o papel dado ao cinema no seio do novo governo.

A trajetória de João Batista Groff presta um relato bastante preciso deste processo de transição. Analisando a produção do cineasta e fotógrafo paranaense, podemos perceber uma íntima relação com o governo local, tendo esta, porém, variado significativamente com as mudanças advindas após 1930. De filmar eventos locais, por vezes a convite das autoridades paranaenses, Groff passou a filmar diretamente para o DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) durante a gestão Manoel Ribas, interventor nomeado por Vargas para a direção do estado. Além da relação mais institucionalizada e formal, a periodicidade dos trabalhos fílmicos deu um grande salto.

É difícil estabelecer com rigor a quantidade de filmes por ele produzidos, uma vez que no incêndio ocorrido em seu estúdio em 1968 se perderam não somente a grande maioria de seus filmes, como também o próprio rol de produções por ele realizado (GROFF, 2009). Porém, fazendo uso das bases disponíveis, e de um exaustivo levantamento filmográfico realizado por pesquisadores locais através de matérias de jornais e revistas, assim como de relatos de familiares e testemunhas de época, é possível perceber um grande aumento de sua produção no contexto da interventoria. Groff produziu entre 1922 e 1926 oito filmes, tendo parado de filmar de 1927 a 1930, período em que fundou e administrou a revista *Ilustração Paranaense*. Foi somente após a produção de seu mais importante filme, *Pátria Redimida*, que Groff retomou sua atividade de cinegrafista, tendo produzido mais de 34 filmes nos treze anos subsequentes. Todos, sem nenhuma exceção realizados para o DEIP e dedicados “Às Grandes Realizações do Senhor Manoel Ribas no Governo do Estado do Paraná”³⁰.

Além do incremento de sua produção fílmica, a importância desta muda de patamar. Um exemplo disto será a filmagem da Revolução Constitucionalista de 1932, que resultou no filme *Nas Linhas do Fogo do Setor Sul*. Desta vez, Groff portava salvo-conduto emitido pelo Departamento da Chefatura de Polícia do Estado do Paraná, assim

³⁰ Título dado ao compêndio de vários dos filmes realizados na época, que eram acompanhados de um subtítulo que especificava o conteúdo das fitas.

como autorizações do Destacamento do Exército do Setor Sul, outorgando-lhe livre acesso para filmar os eventos e os combates relacionados a este episódio³¹.

A figura de Groff torna-se ainda mais interessante ao se analisar o círculo social a que pertencia, ao lado de sua produção editorial e fotográfica. Isto porque se, embora no período pós-1930 sua produção cinematográfica tenha se resumido exclusivamente a filmes para o DEIP, durante os três últimos anos da década de 1920 ele deixou de filmar e dirigiu aquela que é conhecida como a principal revista de divulgação dos ideais estéticos e políticos do Movimento Paranista, em ampla sintonia com os interesses do então presidente do Estado Affonso Camargo.

Neste cenário, se destaca a íntima e longa amizade que Groff manteve com os pintores paranistas, sendo um dos mais assíduos participantes das reuniõezinhas diárias no Café Esmeralda ou no Belas Artes. Falamos precisamente dos pintores já mencionados, João Turim (de quem foi compadre), Lange de Morretes (que durante muito tempo teve seu endereço cadastrado como o Cinema América, de propriedade de Groff), Theodoro de Bona e Arthur Nísio (ambos tendo exposto suas obras no Cinema América). Trata-se de um grupo de amigos que, de diversas maneiras, tiveram suas obras intimamente relacionadas ao incentivo e à ação direta do Estado e de seus intermediários. E a revista *Ilustração Paranaense* foi um dos mecanismos através dos quais esta relação se deu, ampliando significativamente a circulação e o alcance dos ideais estéticos do Movimento.

Mais uma vez, a figura de Romário Martins se torna de extrema importância. Duas evidências de sua forte participação neste projeto reforçam o tipo de rotinização a que nos referíamos nas primeiras páginas deste artigo. A mais evidente delas é o fato de ser ele o encarregado de executar a abertura editorial de todos os números da *Ilustração*, sempre através de textos de grande exaltação regional, através dos símbolos locais e da ideia de paranismo como o modo de sentir e de ser paranaense. A segunda se traduz no fato de ter sido ele quem conseguiu o apoio financeiro outorgado por Affonso Camargo à revista (PEREIRA, 1998). A íntima sintonia com os interesses do governo Camargo se tornam evidentes na edição publicada pela *Ilustração* em junho de 1929, dedicando boa parte de seus artigos à promoção e apoio a Júlio Prestes de Albuquerque, que sucederia Washington Luiz no Governo Federal, não fosse a deflagração da

³¹ Cópias destes documentos encontram-se em mãos da família Groff e foram publicados pelo seu filho Maximiliano (GROFF, 2009).

revolução de outubro. Uma destas matérias é precisamente de autoria de Affonso Camargo.

Finalmente, acreditamos poder enxergar na produção de *Pátria Redimida* um marco bastante ilustrativo da transição que aqui apontamos. Isto não se justifica exclusivamente pelo fato do filme registrar a revolução varguista desde sua passagem pelo Paraná até a derrubada da Primeira República, retratada com a tomada do Palácio do Catete. Além de ser este o único filme a registrar em sua totalidade o processo revolucionário, será ele o primeiro instrumento cinematográfico de propaganda e legitimação dessa nova era que se abria no país. Deste que era considerado o movimento que “redimiria” os ideais da República declarada em 1889 e traída pelas oligarquias do sudeste.

Se em 1929, Groff aparecia como diretor da revista que apoiava os interesses das oligarquias, quase ironicamente, em outubro de 1930, ele toma sua câmera e se lança na aventura em que registraria, sentado no capô do carro do novo presidente provisório, aquele que seria o primeiro filme utilizado para a promoção e legitimação da Revolução de 1930. O filme foi assistido pelo exército e pelo próprio Getúlio Vargas, antes de sua edição final e sem legendas³², no Rio de Janeiro dias depois da tomada do governo. Evento após o qual Groff consegue deles o dinheiro necessário para retornar a Curitiba e realizar a edição final do filme, e vendê-lo por todo território nacional.

IV. Considerações Finais

Pátria Redimida inaugura, portanto, um novo momento da cinematografia paranaense e nacional. Acreditamos ser importante não subestimar a importância do impacto que este filme pode ter exercido sobre Getúlio Vargas e sobre o lugar que viria a ter o cinema dentro de seu projeto de consolidação da identidade nacional. Isto, aliado à explícita simpatia de Vargas e de alguns dos principais ideólogos do nacionalismo estadonovista pelo fascismo e futurismo italiano, assim como a importância que o cinema fora ganhando ao longo da década de 1930 nos regimes totalitários da Europa, certamente conformou alguns dos principais motivadores das políticas culturais do

³² Há vários indícios de que essa primeira edição do filme fora realizada por Groff nos estudos de Alberto Botelho em Vila Izabel. Um desses indícios é levantado por Maximiliano Groff (2009), que refere que o cineasta já conhecia Botelho e que, inclusive, já tinha lhe vendido filmes, entre os quais estaria um sobre a posse do presidente Affonso Camargo.

regime varguista. Um governo que promoverá desde 1930 a 1945 a apropriação e o controle sistemático dos meios de comunicação social.

Como mencionamos, o ápice deste processo se dará através da criação do DIP que tinha como objetivos “centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir, permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional”. O decreto de sua promulgação também determinava a criação dos Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPS), mecanismos que garantiam a eficiente capilaridade desse controle (Decreto-Lei 1.915 de 1939, *apud* TOMAIM, 2006, p.7).

A institucionalização das políticas culturais e a incorporação do uso dos meios de comunicação seguiu um percurso progressivo, originando órgãos de controle da produção cultural e propagandística que foram se aprimorando até alcançar seu ápice no DIP. O primeiro destes órgãos foi o DOP (Departamento Oficial de Publicidade), criado em 1931 e ainda com um alcance e eficiência bastante incipientes. Da renovação deste órgão surgiu, em 1934, o DPCD (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural), que já contará com a direção do acima citado Lourival Fontes³³ e de cuja estrutura surgirá o DIP, principal e mais poderoso órgão do Estado Novo, diretamente subordinado ao Presidente Vargas, que junto ao INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) acabaria por regular tudo que se referisse à produção cinematográfica, desde a produção até a exibição, passando pela distribuição e por legislações referentes a taxas de importação de películas virgens e afins. A atuação destes órgãos nacionais alcança uma surpreendente capilaridade, penetrando diretamente em todo o território nacional.

No Paraná, por exemplo, Maximiliano Groff, filho do cineasta que aqui analisamos, relata as diárias idas dele ao DEIP para que aprovassem a lista de filmes a serem exibidos no Cine América (GROFF, 2009), espaço esse que fora inaugurado por João Batista Groff no mesmo ano que deixou de filmar, em 1943. Podemos observar que a institucionalização das políticas de produção cinematográfica afetaram Groff tanto

³³ Fora a conhecida admiração por alguns aspectos do fascismo e pelo futurismo italiano, Lourival Fontes, sempre diretamente vinculado a Vargas, foi uma espécie de “elo operante da relação entre o Estado nascido dos golpes de 1930 e 1937 e os intelectuais”. Seu caso parece refletir fielmente o acontecido no modelo português, que da mão de Antonio Ferro (principal conselheiro de Salazar), vinha implementando uma política de forte cooptação intelectual. Política que derivaria, por sua vez, na rotinização de certas práticas e no surgimento de instituições como o SPN (Secretariado de Propaganda Nacional – fundado em 1933), que se assemelha ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda – Fundado em 1939) (ROLLAND, 2006, p.96 a 103).

como cineasta quanto como exibidor, duas atividades que tiveram em sua vida aspectos completamente diferentes³⁴.

A política de apropriação e controle dos meios de comunicação social, aliada à reestruturação das arenas políticas locais, através das acima mencionadas políticas de Intervenção e de instauração dos Conselhos de Estado, foram os principais pilares para a progressiva desarticulação das oligarquias locais e de seus discursos regionalistas. Vargas, por sua vez, não desprezou o legado por elas oferecido, garantindo o aproveitamento de suas relações com o meio intelectual para viabilizar a consolidação do discurso nacionalista que serviria de fundo para a construção das bases da nova República. O cinema, neste longo processo, ocuparia um lugar de grande destaque, pois como o próprio Vargas afirmava:

Entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. [...] Ele [o cinema] aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República (VARGAS, 1938, *apud* TOMAIM, 2006, p.4).

Neste processo de centralização do poder o Brasil encontrou aquele que seria o estágio mais importante na construção do nacionalismo, representado por aquele que até hoje representa seu líder mais carismático. A mítica em torno do Estado Novo e à figura do próprio Getúlio Vargas impulsionaram sobremaneira a exaltação do sentimento de nacionalidade. O próprio aparelho burocrático estatal se transformou, criando instituições e práticas que se prolongaram ao longo de quase duas décadas, num processo de rotinização que propiciou um estatuto inteiramente novo ao cinema e à própria ideia de nacionalismo. Um nacionalismo que

Já não se manifestava primordialmente em críticas intelectuais do problema nacional, em programas governamentais isolados ou em ideologias e movimentos ativos de partidos extremistas da oposição, mas constituía o cerne de um propósito de governo, no sentido de um desenvolvimento global. Pela primeira vez, o nacionalismo se encontrava principalmente no domínio das planificações

³⁴ Um aspecto bastante inusitado da trajetória do cineasta consiste em sua renúncia à carreira cinematográfica em 1943, após 13 anos de atuação para o DEIP. Este fato decorreu de um grande desentendido com o Governador Manoel Ribas após ter sido preso durante quase duas semanas sob acusação de espionagem. Devido ao objetivo deste artigo não aprofundaremos este episódio e seu desenvolvimento.

governamentais e com os dirigentes do poder político” (LAHUERHASS, 1986, p.145, *apud* PEREIRA, 2002, p.101)

Como tentamos demonstrar ao longo deste artigo, um fenômeno local pode servir como um objeto de análise capaz de contribuir para a compreensão de aspectos relevantes de processos históricos mais abrangentes. Ao pensarmos a transição promovida pelo novo arranjo político (e burocrático) gestado a partir de 1930, focando especificamente no âmbito dos meios de comunicação social, e mais especificamente no cinema, adotamos como estratégia metodológica pontuar, através das relações dadas no meio intelectual e das ideias postas por ele em circulação, os efeitos derivados das mudanças desse cenário. Partindo da análise da realidade local, buscamos retratar esses efeitos lançando mão inclusive da trajetória de certos intelectuais, buscando situar-nos num ponto de análise relacional e evitando as tradicionais dicotomias entre propostas internalistas e externalistas.

Podemos afirmar que João Batista Groff tornou-se protagonista de um fenômeno de enorme repercussão política e social. Sua trajetória pode ser útil para refletir sobre aspectos que se referem à consolidação do regionalismo e da informalidade das relações entre Estado e meio intelectual, num primeiro momento, assim como, num segundo momento, à estruturação institucional sistemática que desorganizaria intelectual e organizacionalmente os regionalismos e suas oligarquias, definitivamente superadas pelo processo de nacionalização.

Neste sentido, sugerimos através das nossas hipóteses um longo percurso investigativo direcionado, sobretudo, à relação entre intelectuais e Estado, focando processos através dos quais são gestados, nesse campo relacional, práticas que acabam significando a rotinização de certas ideias e determinados tipos de institucionalização. Esforço investigativo pautado por esse campo de reflexão que é o Pensamento Social no Brasil, inserindo nele o cinema e as relações sociais construídas em torno dele.

Referências Bibliográficas

- ALVETTI, Celina; KANO, Clara Satiko. *Pátria Redimida: Um Filme Revolucionário*. IN: **Cinema Brasileiro: 8 Estudos**. Rio de Janeiro: MEC/EMBRAFILME/FUNARTE, 1980. Págs. 10 a 49.
- ALVETTI, Celina. **O Cinema Brasileiro na Crônica Paranaense dos Anos Trinta**. Dissertação (Mestrado em Artes-Cinema). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 1989.
- _____. **Cinema do Paraná - Elementos para uma história**. Disponível em: www.jornalismo.ufsc.br/redealcar. 2005.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- BASTOS, Elide Rugai. Paulo Augusto Figueiredo e o Pensamento Autoritário no Brasil. IN: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M. & ROLLAND, D. (orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- BASTOS, Elide Rugai. Região e Nação: velhos e novos dilemas. IN: BOTELHO; SCHWARCZ (Orgs.). **Agenda Brasileira. Temas de uma Sociedade em Mudança**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- BEGA, M. T. S. **Sonho e invenção do Paraná: geração simbolista e a construção da identidade regional**. Tese (Doutorado em Sociologia – orientada por Miceli, Sérgio). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2001.
- BERNARDET, J.C. **Cinema Brasileiro. Propostas para uma História**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- BOTELHO, André. **O Brasil e os Dias. Estado-Nação, Modernismo e Rotina Intelectual**. Bauru-SP, Edusc, 2005.
- CORREA, Amélia Siegel Correa. **Alfredo Andersen (1860-1935): Retratos e Paisagens de um Norueguês Caboclo**. Tese (Doutorado em Sociologia – Orientada por Waizbort, Leopoldo). São Paulo, 2011.
- DAGOSTIM, Maristela Wessler. **Um Estudo sobre a Transformação do Perfil da Elite Política Paranaense (1930-1947)**. Dissertação (Mestrado em Ciência Política – orientada por Codato, Adriano Nervo). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.
- GOULART, Monica Helena Harrich Silva. **Classe Dominante e Jogo Político na Assembleia Legislativa Paranaense (1889-1930)**. Tese (Doutorado em Sociologia – orientada por Oliveira, Ricardo Costa de). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

- GROFF, João Maximiliano. **O Intrépido J.B. Groff e suas Múltiplas Facetas** (mimeo), 2009.
- PEREIRA, L. F. L. **Paranismo: O Paraná Inventado. Cultura e Imaginário no Paraná da I República**. Curitiba, Ed. Aos Quatro Ventos, 1998.
- PEREIRA, Marcelo. **Cinema e Estado Novo. Trabalho e Nacionalismo em Marcha**. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2002.
- PEREIRA, Wagner Pinheiro. **Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo**. Curitiba, Editora UFPR, Revista História & Debates n.38, p.101-131, 2003.
- PINHEIRO FILHO, Fernando A. Intelectuais: Perfil de Grupo e Esboço de Definição. IN: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. M. (Orgs). **Agenda Brasileira. Temas de uma Sociedade em Mudança**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.
- RAMOS, Fernando; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Editora Senac, 1997.
- ROLLAND, Denis. O Historiador, o Estado e a Fábrica dos intelectuais. IN: BASTOS, E. R.; RIDENTI, M e ROLLAND, D. (orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.
- SALLES, Paulo Emílio Gomes. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1996.
- SALTURI, L. A. **Frederico Lange de Morretes, Liberdade dentro de Limites: Trajetória do Artista-Cientista**. Dissertação (Mestrado em Sociologia – orientado por Bega, Maria Tarcisa Silva). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2007.
- SALTURI, L. A. **Gerações de Artistas Plásticos e suas Práticas: Sociologia da Arte Paranaense das Primeiras Décadas do Século XX**. Tese (Doutorado em orientado por Bega, Maria Tarcisa Silva). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, UFPR, 2011.
- STRAUBE STECZ, Solange. **Cinema Paranaense 1900-1930**. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, 1988.
- STRAUBE STECZ, Solange; KARAM, Elizabeth. Com Anníbal Requião Nasce o Cinema no Paraná. IN: **Cinema Brasileiro: 8 Estudos**. Rio de Janeiro: MEC/EMBRASILME/FUNARTE, 1980. Págs. 90 a 107.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. **O Cine Jornal Brasileiro do DIP. Como Getúlio Vargas “adotou” o cinema**. XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste (INTERCOM). Ribeirão Preto-SP, 2006.