

ANDREZA SANTOS CRUZ MAYNARD

**DE HOLLYWOOD A ARACAJU: a Segunda Guerra Mundial por intermédio
dos cinemas (1939-1945)**

**ASSIS
2013**

ANDREZA SANTOS CRUZ MAYNARD

DE HOLLYWOOD A ARACAJU: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos
cinemas (1939-1945)

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título
de Doutora em História (Área de
Conhecimento: História e Sociedade, Linha
de pesquisa: Identidades culturais,
etnicidades e migrações)

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zélia Lopes da Silva

ASSIS
2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA ALONSO JOSÉ DOS SANTOS
FACULDADE SÃO LUÍS DE FRANÇA

MAYNARD, Andreza Santos Cruz
M422h De Hollywood a Aracaju: a Segunda Guerra Mundial por intermédio
dos cinemas (1939-1945) / Andreza Santos Cruz Maynard. – Assis, SP, ,
2013.
220 p.
Tese de Doutorado em História – Faculdade de Ciências e Letras,
Universidade Estadual Paulista
1. Aracaju - Segunda Guerra Mundial. 2. Cinemas - Aracaju.
3. Cultura. I. Título.

CDU - 94(813.7).082/.083:791

ANDREZA SANTOS CRUZ MAYNARD

DE HOLLYWOOD A ARACAJU: a Segunda Guerra Mundial por intermédio
dos cinemas (1939-1945)

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras de Assis – UNESP –
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Doutora em
História (Área de Conhecimento:
História e Sociedade, Linha de pesquisa:
Identidades culturais, etnicidades e
migrações)

Aprovado em:

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Zélia Lopes da Silva (orientadora)
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis

Prof^a. Dr^a. Janaina Cardoso de Mello
Universidade Federal de Sergipe – UFS

Prof. Dr. Francisco Carlos Teixeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Instituto de Pesquisas Universitárias do Rio de Janeiro – IUPERJ

Prof^a. Dr^a. Tania Regina de Luca
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis

Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Assis

À Maria das Dores, minha mãe.

*E ao Dilton Maynard por sempre deixar o meu mundo mais bonito, como num filme,
sabe?!*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Prof^a. Dr^a. Zélia Lopes da Silva por ter aceitado como sua orientanda no doutorado. Sou grata também...

À Capes pela concessão da bolsa.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Unesp de Assis e aos professores. Sobretudo aos professores Paulo Santili e Áureo Busetto.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-graduação e aos colegas de curso, principalmente àqueles que compartilharam comigo as viagens de Londrina a Assis.

Aos professores Carlos Eduardo Jordão Machado e Tania Regina de Luca pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação (em agosto de 2013) e mais tarde durante a banca final (em dezembro de 2013).

Aos professores Francisco Carlos Teixeira da Silva e Janaina Cardoso de Mello pela leitura cuidadosa da tese e pela participação na avaliação final do trabalho. A presença e o reconhecimento de vocês foi muito importante para mim.

Ao senhor Pedrinho Santos, exímio pesquisador e funcionário da Biblioteca Pública Epifânio Dória, pela simpatia e disposição em ajudar a qualquer um que tenha carinho por papéis velhos.

A Vivian e Marcelo, os melhores vizinhos do mundo, pela ajuda de sempre e nos mais variados assuntos, principalmente se a solução do problema envolver um computador.

A Cristiane Tavares pela amizade, pelas muitas risadas e principalmente pela confiança.

A Áurea, Dena, Vivian e Nilton pela torcida de arquibancada. E a toda minha família pela compreensão nos vários momentos de ausência.

Vagando, passei diante de um cinema, com suas luzes cintilantes e enormes cartazes de cores resplandecentes; passei ao largo alguns passos, mas voltei e entrei.

Hermann Hesse

MAYNARD, Andreza S. Cruz. **DE HOLLYWOOD A ARACAJU: a Segunda Guerra Mundial por intermédio dos cinemas (1939-1945)**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

RESUMO

A Segunda Guerra Mundial foi o conflito bélico mais intenso que ocorreu no século XX. E a Guerra logo se tornou um tema atraente para a produção cinematográfica do período. Considerando a grande quantidade de filmes hollywoodianos que circulavam pelos cinemas brasileiros à época, esta tese analisa a participação dos filmes norte-americanos, exibidos entre 1939 e 1945 nos cinemas aracajuanos, na produção de sentido sobre a Segunda Guerra Mundial. A população de Aracaju viu de perto as consequências dos torpedeamentos das embarcações brasileiras ocorridas em agosto de 1942. E no mês seguinte os cinemas da cidade passaram a exibir filmes chamados de “antinazistas”. A partir do exame da recepção a essas películas foi possível perceber o esforço do Estado para controlar os meios de comunicação de massa (por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda e seu representante em Sergipe, o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), bem como a tentativa de direcionar o olhar da plateia para aspectos particulares das produções estrangeiras. O corpo da documentação, analisada com base na Nova História Cultural, foi composto por periódicos, sobretudo os jornais aracajuanos que continham anúncios e comentários a respeito das estreias das películas, além de documentos oficiais, os próprios filmes de longa-metragem e outros registros. Os resultados da pesquisa apontam para a especificidade da frequência às salas de exibição em Aracaju, bem como para a influência exercida pelos filmes hollywoodianos, que abordavam a Segunda Guerra Mundial e os inimigos externos do Brasil, sobre os *habitués* dos cines Rio Branco, Rex, Guarany, São Francisco e Vitória.

Palavras-Chave: Segunda Guerra Mundial, Filmes Hollywoodianos sobre a Guerra, Recepção Cultural, Cinemas em Aracaju.

MAYNARD, Andreza S. Cruz. **FROM HOLLYWOOD TO ARACAJU: World War II through movie theaters (1939-1945)**. 2013. 220 p. Thesis (Ph.D. in History). - College of Letters and Science, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

ABSTRACT

The World War II was the most intense military conflict occurred in the Twentieth Century. And the War quickly became an interesting topic for film production. Considering the large amount of Hollywood movies that circulated in Brazil at that time, this thesis analyses how North American movies, exhibited between 1939 and 1945 in Aracaju, had influenced in a creation of common sense about World War II. People who lived in Aracaju had seen closely the consequences of Brazilian ships sunk, in August 1942. And, in September, Aracaju's movie theaters started the exhibition of "Anti-nazi" movies. After to examine the reception of movies was clear the Brazilian state's effort to control all mass media (through the Department of Press and Propaganda and their representation in Sergipe), as well as they had tried to get the spectator attention to particular aspects in foreign productions. In this search some documents were analyzed based on the New Cultural History as newspapers and magazines, especially those that circulated in Aracaju containing advertisements and comments about the premieres of films, as well as official documents, the movies and others sources. Therefore the research results indicate a particular way in going to the movies in Aracaju, as the influence exerted by Hollywood movies, mostly those that mention the World War II and Brazil enemies, in moviegoers of cinemas Rio Branco, Rex, Guarany, São Francisco and Vitória.

Keywords: World War II, Hollywood Movies about War, Cultural Reception, Movie Theaters in Aracaju.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Rua João Pessoa, Aracaju, 1943	28
Imagem 2: Planta urbana geral de Aracaju, 1945.....	30
Imagem 3: Edição do mapa de Aracaju para a indicação de logradouros e prédios.	32
Imagem 4. Prédio Vaticano. Aracaju.....	35
Imagem 5: Centro de Aracaju.....	39
Imagem 6: Edição do mapa de Aracaju para a indicação da localização dos cinemas.	80
Imagem 7. Cine Rio Branco, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950.....	81
Imagem 8. Cine Guarany, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950.....	84
Imagem 9: Cine Vitória, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950.....	91
Imagem 10. Interior do cine Rio Branco, em Aracaju.....	101
Imagem 11: Betty Grable e Tyrone Power em “Um Yankee na RAF”.....	150
Imagem 12: Betty Grable em “Um Yankee na RAF”	151
Imagem 13: Frances Lederer e Edward G. Robinson em “Confissões de um Espião Nazista”.	158
Imagem 14: Promotor Kellogg (Henry O’Neill) em “Confissões de um Espião Nazista”.	165
Imagem 15: Gabinete de Joseph Goebbels (Martin Kosleck) em “Confissões de um Espião Nazista”.....	170
Imagem 16: Dr. Kassel (Paul Lukas) em “Confissões de um Espião Nazista”.....	171
Imagem 17: Schlager (George Sanders) em “Confissões de um Espião Nazista”.	172
Imagem 18: Comemoração do aniversário do professor Roth (Frank Morgan) em “Tempestades d’Alma”.....	177
Imagem 19: Freya Roth (Margaret Sullavan) e Martin Breitner (James Stewart) em um escritório nazista, em “Tempestades d’Alma”..	178
Imagem 20: O ditador de Tomania, Adenoid Hynkel (Charlie Chaplin), em “O Grande Ditador”..	184
Imagem 21: Charlie Chaplin faz o discurso final em “O Grande Ditador”.....	184
Imagem 22: Sepultamento de um militar estadunidense atingido pelos japoneses na ilha de Wake, em “Nossos mortos serão vingados”	197
Imagem 22: O grupo de atores de teatro ensaia uma peça antinazista, em “Ser ou não ser”	202

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Religiões declaradas em Aracaju na década de 1940	33
Quadro 2. Atividades profissionais em Aracaju.....	36
Quadro 3. Lista de sobreviventes do <i>Baependy</i> e <i>Araraquara</i>	48
Quadro 4. Preços médios dos gêneros alimentícios vendidos em Aracaju.	66
Quadro 5. Filmes nacionais exibidos em Aracaju.	119
Quadro 6. Filmes da UFA exibidos em Aracaju (1939-1941)	139
Quadro 7. Lista de filmes, com suas respectivas datas e locais de estreias.....	187

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

AIB - Aliança Integralista Brasileira

ANB - Agência Nacional Brasileira

APES - Arquivo Público do Estado de Sergipe

DOP - Departamento Oficial de Publicidade

DPDC - Departamento de Propaganda e Difusão Cultural

DNP - Departamento Nacional de Propaganda

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DCT - Divisão de Cinema e Teatro

DEIP - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DEIP/SE - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe

EUA - Estados Unidos da América

FBI - *Federal Bureau of Investigation*

FEB - Força Expedicionária Brasileira

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

MGM - *Metro-Goldwyn-Mayer*

OWI - *Office of War Information*

OCIAA - *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*

PCA - *Production Code Administration*

RAF - *Royal Air Force*

RKO - *Radio-Keith-Orpheum*

SLFA - Serviço de Luz e Força de Aracaju

UFA - *Universum Film Aktiengesellschaft*

28° BC - 28° Batalhão de Caçadores

SUMÁRIO

Introdução	15
-------------------------	-----------

Capítulo 1

<i>Aracaju sob o impacto da Segunda Guerra Mundial</i>	<i>27</i>
1.1. Quantas cores cabem em um mapa de Aracaju?	27
1.2. A Segunda Guerra Mundial e a neutralidade brasileira.....	41
1.3. Os navios brasileiros torpedeados	45
1.4. O cotidiano em Aracaju durante a Segunda Guerra	58

Capítulo 2

<i>Os cinemas em Aracaju durante as décadas de 1930 e 1940</i>	<i>77</i>
2.1. Os cineteatros Rio Branco, Rex, Guarany, São Francisco e Vitória	81
2.2. A rotina dos cineteatros em Aracaju.....	94

Capítulo 3

<i>Censura e Segunda Guerra na programação dos cinemas aracajuanos</i>	<i>111</i>
3.1. O Departamento de Imprensa e Propaganda organiza a censura e incentiva o cinema nacional	114
3.2. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe e os Cinejornais	120
3.3. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe e o Comitê da Coordenação dos Negócios Interamericanos	131
3.4. Jornais impressos em Aracaju	134
3.5. Discurso contra a Guerra e neutralidade nos cinemas aracajuanos	136

Capítulo 4

<i>“Cartaz de hoje”: Filmes Antinazistas em Aracaju.....</i>	<i>156</i>
--	------------

4.1 Filmes exibidos em 1942.....	157
4.1.1. “Confissões de um Espião Nazista” (1939)	157
4.1.1.1. A construção da imagem do nazista pelo filme “Confissões de um Espião Nazista”.	169
4.1.2. “Tempestades d’Alma” (1940).....	175
4.1.3. “O Grande Ditador” (1940).....	183
4.2. Os melhores filmes de 1942	186
4.3. Filmes exibidos em 1943.....	190
4.4. Filmes exibidos em 1944 e 1945.....	196
 Conclusão	 206
 Bibliografia	 210
 Fontes	 218

INTRODUÇÃO

Hoje o cinema é a diversão mais generalizada no nosso meio. Aliás quase o único meio diversivo das nossas provinciais mais ou menos melancólicas. (...) Principalmente as matinées são muito concorridas, apesar de estarmos nos trópicos. Certamente que os inveterados (e principalmente as inveteradas) frequentadores dos vesperais acham que o calor é plenamente recompensado por outras vantagens¹.

Alberto Barreto de Melo

A epígrafe acima oferece uma breve noção do que o cinema representava para a população de Aracaju no início da década de 1940. Esse era um espaço relacionado ao deleite, à distração. Os frequentadores enfrentavam adversidades nesses ambientes, como o calor, mas os benefícios que as sessões cinematográficas proporcionavam valiam o esforço. As películas eram o pretexto mais imediato para o público lotar as sessões, mas o recinto servia a outras finalidades.

O cinema era também um local para encontros. Sair de casa para assistir a um filme propiciava interações sociais na medida em que as pessoas se encontravam, fofocavam e paqueravam nos cines. Em muitas ocasiões, o filme era apenas parte do *show*, pois a diversão começava ainda na calçada. Uma confusão iniciada na fila para entrar na sala de exibição poderia ser tão emocionante, ou irritante, quanto a programação do dia. Assim, a experiência de ir ao cinema estava relacionada ao despertar de sensações.

Ao lado do rádio e dos jornais impressos, o cinema se constituía num dos meios de comunicação de massa mais importantes da época. No entanto, os periódicos exigiam a habilidade da leitura, algo rarefeito na população brasileira e especificamente aracajuana. O rádio possuía grande abrangência, mas era preciso ter um aparelho receptor para acompanhar a programação dos estúdios transmissores. Por sua vez, o cinema alcançava os analfabetos, tinha um preço acessível e era assaz encantador.

Considerando que entre o fim da década de 1930 e início dos anos 1940 a aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos facilitou ainda mais a entrada de películas hollywoodianas no país, o objetivo deste trabalho é analisar a participação dos filmes norte-americanos exibidos entre 1939 e 1945 nos cinemas aracajuanos, na produção de sentido sobre a Segunda Guerra Mundial. Interessa investigar as tensões

¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Jul 1942, p. 3.

entre a imposição de uma leitura cinematográfica estadunidense sobre a Guerra, e as formas de recepção dessas tentativas no Brasil, tomando Aracaju como referência.

Pode ser difícil mensurar hoje (depois da televisão e da internet) a importância que o rádio e o cinema representaram enquanto transmissores de informação na primeira metade do século XX. Nesse sentido cabe lembrar a afirmação do historiador Robert Darnton de que “cada sociedade desenvolve seus próprios meios de buscar e reunir informação”². Assim, os jornais impressos, o rádio e o cinema eram os principais veículos de comunicação por meio dos quais as notícias da Guerra chegavam. E conforme afirmou a revista *A Cena Muda*, o rádio e o cinema divulgavam o conflito, mas “o cinema tem a vantagem de apresentar as cenas de batalha e os momentos históricos com absoluta precisão de detalhes”³.

A Guerra era lembrada a todo o momento. Os jornais impressos e programas de rádio incluíram boletins de notícias sobre o conflito, enquanto os cinemas exibiam documentários e cinejornais. Além disso, a programação passou a incluir um número maior de filmes de longa-metragem sobre a atuação dos países beligerantes. Durante a Guerra faltou pão e combustível, mas não faltou filme nas salas de exibição de Aracaju. Também chamados de cineteatros o Rio Branco, o Rex, o Guarany, o São Francisco e o Vitória anunciavam diariamente sua programação nos jornais impressos que circulavam na capital sergipana.

Levando em conta que a realidade inspirou a ficção, os filmes transportaram para as telas a experiência da guerra, atribuindo um significado aos acontecimentos. Nesse sentido as análises realizadas levaram em conta o choque cultural entre a emissão dos filmes americanos e a recepção dos mesmos pelo público brasileiro. A forma como esses filmes seriam compreendidos dependia das experiências e expectativas de cada frequentador desses espaços. Concordo com a afirmação do antropólogo Marshall Sahlins de que é o código cultural que rege a organização social e que “nenhum objeto, nenhuma coisa existe ou tem movimento numa sociedade humana exceto pela significância que os homens lhe possam atribuir”⁴. Por conseguinte a noção de cultura é crucial para este trabalho.

² DARNTON, Robert. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 41.

³ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 22 Jun 1943.

⁴ SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. 2 ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007. p. 184.

Ponderando a importância dos aspectos culturais, a análise das fontes consultadas foi realizada fundamentada no conceito de cultura formulado por Clifford James Geertz, para quem “o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu”. Nesse sentido o antropólogo assume “a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”⁵. O comportamento humano é visto por Geertz como uma ação simbólica.

É preciso deixar claro que concebo a cultura como um processo comunicativo e não como a totalidade dos bens produzidos pelo homem. Essa noção de cultura é cara aos historiadores culturais, uma vez que a viragem cultural enfatiza como imprescindível à interação humana “as condições da comunicação, em termos da representação, a interação entre as estruturas de significado – narrativas, discursos – e os modos pelos quais indivíduos e grupos os utilizam e, deste modo, se exprimem”⁶. As noções de linguagem (ou comunicação), representação e práticas constituem o universo de abrangência da História Cultural.

Nesse sentido, defendo a tese de que os filmes norte-americanos ajudaram a criar uma memória pública sobre a Segunda Guerra Mundial e seus principais participantes entre os brasileiros que tinham o hábito de frequentar regularmente os cinemas. E que houve um choque de interesses entre os produtores (estadunidenses/hollywoodianos) e os receptores (brasileiros/aracajuanos) com relação à mensagem que as películas traziam a respeito da Segunda Guerra Mundial. Enquanto do lado do emissor tentava-se definir o papel do herói da guerra, bem como o do agressor que deveria ser combatido, do lado do receptor houve o esforço para direcionar a atenção, sobretudo no caso dos filmes antinazistas, apenas para o inimigo em comum.

Ao estudar cinema é preciso se dispor a lidar com um fenômeno complexo que envolve fatores de ordem estética, política, econômica e cultural. A partir da década de 1990 os historiadores despertaram um interesse crescente na relação entre história e filmes, em grande medida influenciados pelo texto de Marc Ferro “O filme: uma contra análise da sociedade?”. Ao cunhar a expressão conceitual “Cinema-História” Ferro estabelece a complexidade da ligação. Cinema e História são dois discursos com

⁵ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC. Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989. p. 15.

⁶ RUBIN, Miri. O que é a História Cultural hoje?. In. CANNADINE, David (coord.). **O que é a História hoje?** Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva, 2006. p.112.

naturezas distintas, ao estudar o cinema através da história é preciso considerar que um campo não é facilmente decifrado pelo outro.

Além de conferir maior credibilidade aos filmes como documento para o historiador, Marc Ferro destacou a possibilidade de estudar uma sociedade por meio de sua produção cinematográfica. O intento já havia sido realizado por Siegfried Kracauer⁷, que utilizou o cinema alemão para expor as tendências latentes que aquele país nutria pelo nazismo. Kracauer se aproxima da análise psicológica para traçar um perfil da Alemanha antes de Hitler. Segundo o crítico, os filmes testemunham consciente e inconscientemente os aspectos da sociedade alemã. Num outro texto, publicado no livro “O ornamento da massa: ensaios”⁸, Kracauer menciona sua busca pelo não intencional ao destacar que “o lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma”⁹.

Entretanto é preciso considerar a vocação internacionalista do cinema. Os filmes produzidos num país podem ser exibidos em vários outros. Símbolo de modernidade e cosmopolitismo, desde que surgiu o cinema se destinou ao grande público. Nesse sentido o cinema foi pensado por Walter Benjamin¹⁰ e Siegfried Kracauer a partir de sua relação com as massas. Essa espécie específica de arte integra uma indústria de entretenimento e visa satisfazer ao grande mercado. Desde a produção de um filme até sua exibição, uma grande quantidade de pessoas se envolve no processo criativo. Todos são responsáveis pela obra final. Os custos são elevados e por isso mesmo a produção dos filmes esteve acompanhada pela necessidade de fazer as fitas circularem e de dispor de vários locais para a acomodação do público durante a exibição de uma película. Nestes termos, o desenvolvimento da prática cinematográfica, classificada como arte por Walter Benjamin, esteve associado à atividade industrial desde muito cedo.

Para definir o cinema como arte, Benjamin discutiu primeiramente o sentido de obra de arte e sua condição na era da reprodutibilidade técnica. Para ele não havia sentido em encaixar a produção de filmes no conceito que englobava objetos singulares.

⁷ KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁸ KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Mrlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁹ Idem. Ibidem. p.11.

¹⁰ BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Vol I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

O cinema, ao contrário de outras formas de arte, não é concebido para poucas pessoas, sua condição de existência é justamente a de que muitas pessoas trabalhem na produção de um filme e que as massas consumam o produto final desse esforço coletivo. E não obstante as primeiras exhibições cinematográficas oficialmente terem ocorrido na França, a produção industrial dos filmes prosperou e se organizou mais rápido do outro lado do oceano Atlântico.

Os filmes hollywoodianos distribuídos no Brasil durante o início do século XX despertaram o interesse do público aracajuano. Contudo, na historiografia sergipana, os textos sobre os cinemas em Aracaju e as preferências com relação aos filmes são esparsos e ainda dominados pelas publicações de memorialistas como Murilo Melins¹¹ e Mário Cabral¹² que oferecem indícios sobre as práticas sociais em torno dos cinemas, em meio aos elogios do passado. No meio acadêmico alguns trabalhos monográficos abordam superficialmente a história de alguns cinemas em Aracaju¹³.

Enquanto esses trabalhos apresentam um caráter saudosista e de denúncia, a historiografia brasileira se preocupou com a introdução e os efeitos do americanismo no Brasil, processo no qual os filmes encarnavam apenas uma faceta de esforço norte-americano de penetrar culturalmente no Brasil. O processo de difusão do americanismo no Brasil foi estudado por Gerson Moura¹⁴, que estabeleceu uma perspectiva inovadora ao analisar este processo. Antonio Pedro Tota¹⁵ faz uma apreciação semelhante, pontuando que a América Latina foi conquistada por meio da difusão da cultura norte-americana. Os dois autores mencionam a preocupação dos Estados Unidos com a

¹¹ MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi**: Anos 40 e 50. 4ª ed. Aracaju: UNIT, 2011.

¹² CABRAL, Mário. **Roteiro de Aracaju**. Aracaju: Liv. Regina, 1955

¹³ Suely Bispo da Silva aborda o processo de decadência dos cinemas da zona Leste aracajuana a partir das memórias de alguns frequentadores dos cinemas. A autora encaminha a sua interpretação para uma espécie de cristalização do passado. Sheila dos Santos Teles segue o mesmo caminho ao abordar o cinema Rio Branco, o que mais tempo esteve em atividade em Aracaju numa perspectiva de denúncia. Edileia Nogueira procede a uma investigação em um amplo período cronológico, na qual os debates sobre assistencialismo e salas de cinema se equilibram. Já Ulber Carvalho dos Santos, limita-se a produzir um levantamento de excertos de anúncios de filmes. As referências desses trabalhos encontram-se elencadas na bibliografia ao final da tese.

¹⁴ Moura afirmou que a chegada mais visível da cultura norte-americana ao Brasil se dá a partir dos anos 1940. O autor destaca que a chamada política da boa vizinhança apresentava-se como uma troca cultural entre os Estados Unidos e os países latino-americanos, mas a diferença dos recursos de difusão cultural resultou numa influência muito maior por parte dos norte-americanos. MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: A penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

¹⁵ Tota aponta que o *american way of life* penetrou na sociedade brasileira por intermédio dos meios de comunicação. Os Estados Unidos se tornavam o exemplo a ser seguido em termos de consumo, modernização e progresso. TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

vulnerabilidade da América Latina diante das investidas da Alemanha¹⁶. Além desse aspecto da aproximação cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, há trabalhos com análises de filmes (de enredo, documentários e cinejornais), e pesquisas relacionadas à história do cinema tomando as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo como referência.

A relevância desta tese está justamente em propor uma discussão sobre a Guerra a partir da influência dos filmes hollywoodianos exibidos em Aracaju. Essa ação das películas norte-americanas sobre a população aracajuana será detectada por meio dos jornais e seus comentários sobre as estreias cinematográficas. Outro diferencial está na intenção em associar uma história do cinema, pensando as práticas cotidianas dos locais de exibição na capital sergipana e de seus frequentadores, ao mesmo tempo em que será traçado um perfil dos filmes e de suas mensagens.

Ao propor uma análise da produção hollywoodiana se considera a especificidade da História do Cinema nesse período, sobretudo no caso dos filmes norte-americanos que se envolveram no esforço de guerra com o intuito de induzir a população a se identificar com os objetivos do governo. E ao considerar a recepção desses filmes no Brasil a partir de Aracaju proponho uma ampliação da discussão sobre cinema para além do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, evidenciando as implicações da imposição de representações sociais e políticas dominantes (no formato de filmes) sobre outras regiões do país, destacando as especificidades locais e contribuindo assim para o enriquecimento do debate historiográfico sobre o tema.

Discussões recentes de ordem teórica, metodológica e historiográfica sugerem que os estudos de História e Cinema integrem os diferentes estágios de emissão, mediação e recepção de filmes, denominado por Alexandre Busko Valim¹⁷ como “circuito comunicacional”. Valim reconhece que os filmes são uma forma importante para o estudo das representações, mas não informam sobre o público que os viu e o sistema em que foram produzidos, distribuídos, exibidos. Daí a relevância em investigar os meios de comunicação que ajudaram os filmes a estabelecerem certo domínio. Entretanto a existência e circulação de uma representação não indica o que ela significa para os receptores, ao mesmo tempo em que existem vários níveis de emissão e

¹⁶ Isso acabou levando à criação no dia 16 de agosto de 1940 o *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), uma agência destinada a coordenar a aproximação econômica e cultural com os demais países do continente. O cinema recebeu atenção especial do OCIAA, que trabalhava no Brasil amparado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda.

¹⁷ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

recepção. A exibição também é apontada por Valim como um fator importante a ser analisado dada a complexidade da relação entre ir ao cinema e outras práticas sociais.

Nesse sentido esta tese está voltada para um aspecto que incide transversalmente sobre os espaços de exibição de filmes em Aracaju, considerando a preocupação com o “circuito comunicacional” e adotando o conjunto de procedimentos da Micro-História, sobretudo o modelo do *Paradigma Indiciário* tal qual foi desenvolvido por Carlo Ginzburg. Este propõe que se investigue mesmo a realidade mais opaca através dos sinais e indícios que permitem decifrá-la. No entanto o teórico italiano adverte que “uma coisa é analisar pegadas, astros, fezes ... outra é analisar escritos, pinturas ou discursos. A distinção entre natureza (inanimada ou viva) e cultura é fundamental”¹⁸.

A metáfora empregada por Ginzburg para explicar a Micro-História é a da substituição do telescópio pelo microscópio, uma “redução na escala de observação”. Independentemente do objeto analisado, a prática micro historiográfica pretende valorizar traços, informações, detalhes que poderiam passar despercebidos. É a partir do exame de um fragmento humano que se pretende enxergar a realidade social, com o tratamento intensivo das fontes, atentando aos pequenos detalhes dos documentos.

Essa abordagem oferece novas formas de estruturar o texto, costumando dar um aspecto mais literário à síntese e explicitando as contradições e imprecisões das fontes, bem como as limitações da prática interpretativa. Com isso não se propõe um exercício contínuo de relativismo, bem ao contrário Ginzburg destaca a necessidade de estabelecer o conhecimento histórico a partir das fontes, considerando que elas não oferecem um acesso imediato à realidade.

Por meio dos vestígios documentais o historiador se esforça para reconstruir o passado, lhe conferindo inteligibilidade. François Bédarida¹⁹ se refere à objetividade do trabalho do historiador como um assunto espinhoso, reconhecendo a inexistência da objetividade absoluta, bem como a necessidade de restaurar a objetividade ao trabalho do historiador. Ainda que não consiga restituir o passado em sua totalidade, o historiador deve buscar se aproximar dos fatos, estabelecê-los, analisando os acontecimentos e as razões que os produziram. Bédarida acredita que “a busca da

¹⁸ GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História**. Trad. Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 171.

¹⁹ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos de história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 2005.

verdade deve ser considerada a regra de ouro de todo historiador digno desse nome”²⁰. Neste sentido, vale pontuar que este trabalho foi viabilizado pela existência e seleção de documentos produzidos durante o período analisado.

Reconhecido como um dos principais tipos de documentos utilizados pelos historiadores brasileiros, o periódico, sobretudo os jornais e revistas têm sido cruciais para entender épocas remotas. A consulta a este tipo de fonte tem possibilitado aos pesquisadores construir uma nova abordagem sobre os temas examinados. No entanto nos últimos anos os historiadores têm sido mais cautelosos ao avaliar os conteúdos de periódicos. Dentre os equívocos que vêm sendo corrigidos estão a sua qualificação como uma fonte que carregava o testemunho popular em contradição com a documentação oficial, além da prática de empregar o relato contido no periódico apenas para confirmar argumentos²¹.

Dentre os jornais consultados durante a realização deste trabalho estão o *A Cruzada*²², *Folha da Manhã*²³, *Correio de Aracaju*²⁴, *Sergipe Jornal*²⁵, *O Nordeste*²⁶ e

²⁰ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos de história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 2005, p. 222.

²¹ Cf. LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-154.

²² O jornal *A Cruzada* surgiu em fevereiro de 1918. Foi o primeiro jornal católico de Sergipe. O primeiro diretor foi o monsenhor Adalberto Sobral e o redator-gerente era o cônego Flodualdo de Brito Fontes. Funcionou até 1926 e deixou de circular nos anos seguintes. Nesse período surgiu a “Boa Nova”, órgão oficial da paróquia de São José. Anos mais tarde, as máquinas e assinaturas do jornal *Boa Nova* foram cedidos ao *A Cruzada*, que iniciou uma nova fase em 1935 sob a direção do Cônego João Moreira Lima. Intelectuais e religiosos colaboravam com esse periódico. Cf. *A CRUZADA*. Aracaju (1939 – 1945).

²³ A *Folha da Manhã* passou a circular em Aracaju em 23 de janeiro de 1938. O diretor e proprietário, Adroaldo Campos, colocava o periódico como um “órgão independente e noticioso”. Normalmente tinha entre quatro e seis páginas, assim com a maioria dos outros jornais particulares. O jornal se colocava como um servidor da coletividade e do país. No dia 5 de junho de 1941 o diretor do DEIP recebeu um comunicado de que o jornal havia sido comprado por Manuel Vicente de Brito e a partir de então direção do mesmo passava às mãos de José Soares de Brito, padre que também passou a contribuir com alguns artigos. A informação sobre as alterações na organização do periódico foi repassada ao DIP por meio de um ofício datado de 11 de junho de 1941. Cf. *FOLHA DA MANHÃ*. Aracaju (1939 – 1945).

²⁴ Dentre os jornais particulares em circulação em Aracaju à época da Segunda Guerra Mundial, o *Correio de Aracaju* era o mais antigo. Foi editado pela primeira vez em 24 de outubro de 1906. Sua redação e oficinas estavam localizadas à Avenida Rio Branco, n. 34. O periódico foi dirigido respectivamente pelo coronel João Menezes (ex-deputado federal), Edson de Oliveira Ribeiro (desembargador e vice-presidente do Tribunal de Apelação do Estado em 1939), Manuel Xavier de Oliveira (capitão do Exército Nacional em 1939), Heribaldo Vieira (advogado), Leandro Maciel (ex-senador federal e engenheiro civil), Luiz Garcia (promotor público e advogado). Cf. *CORREIO DE ARACAJU*. Aracaju (1939 – 1945).

²⁵ O *Sergipe Jornal* passou a circular em Aracaju em 24 de julho de 1919. Sua redação, gerência e oficinas ficavam à Rua São Cristovão, n. 18. O jornal teve duas fases no período da Segunda Guerra Mundial. Até 1942 manteve um perfil leal aos princípios do Estado Novo²⁵. No entanto quando Mário Cabral e Paulo Costa assumiram o periódico, os dois advogados chegaram a desafiar o DIP e DEIP/SE. Em 1945 Paulo Costa foi preso. Os textos passam a ser menos comportados, com mais ousadia, a diagramação também mudou, ficando mais limpa. Esporadicamente Jorge Amado colaborava com este jornal no período entre 1944 e 1945. Cf. *SERGIPE JORNAL*. Aracaju (1939 – 1945).

*Diário Oficial do Estado de Sergipe*²⁷, editados e publicados em Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. É justamente por intermédio destes registros, das diversas crônicas produzidas sobre os impactos das sessões, que pretendo identificar elementos acerca da recepção dos filmes, considerando a existência dos vários níveis da mesma.

Enquanto o *Correio de Aracaju* e o *Sergipe Jornal* procuraram se mostrar mais independente frente ao Estado Novo, trazendo muitas informações sobre o cotidiano da cidade, o *A Cruzada* e o *Folha da Manhã* demonstram diariamente a sua adesão ao regime e uma preocupação em defender os interesses da Igreja Católica. Por sua vez, *O Nordeste* era um jornal que procurava ampliar o raio de ação de suas notícias. Desta maneira, investia em matérias que nem sempre tinham apenas o local como foco. Já o *Diário Oficial do Estado de Sergipe* e o *Diário Oficial da União*²⁸ foram consultados a respeito da censura dos filmes.

Na busca pela recepção dos filmes no Brasil, consultei as revistas *A Cena Muda*²⁹, *Cinearte*³⁰, que oferecem informações sobre *sets* de filmagens, astros de cinema e apreciações de algumas películas. No entanto, conforme já foi mencionado, os jornais impressos que circulavam na capital sergipana à época da Segunda Guerra Mundial registraram a movimentação em torno dos filmes. Dessa maneira, eles se

²⁶ Surgiu em 13 de maio de 1938. Seu primeiro diretor e proprietário foi Tancredo J. Gomes, e a primeira gerente Luiza Assis Brasil. Apesar do seu curto período de circulação, o quadro de funcionários sofreu algumas alterações. Em novembro de 1941 os redatores-chefes eram Elieser Leopoldino e Marques Guimarães, o Secretário era Ronald Silva, e o Diretor era Annibal Duarte. Em janeiro de 1942 o diretor responsável era Raimundo Leopoldino, o Secretário ainda era Ronald Silva, o Gerente Flodualdo Lima, e os Redatores-chefes continuavam sendo Elieser Leopoldino e Marques Guimarães. Inicialmente sua redação e oficinas ficavam à Rua Laranjeiras, n. 292, porém mais tarde mudou-se para a Rua Geru, n. 193-1945. Possuía uma sucursal na Bahia. Cf. O NORDESTE. Aracaju (1939 – 1945).

²⁷ A Imprensa Oficial de Sergipe foi criada em 1895 e passou a editar o *Diário Oficial do Estado de Sergipe*. Esse jornal publicava os atos oficiais do governo do estado. No seu primeiro exemplar publicado em 1º de setembro de 1895 dizia ser isento de interesses particulares, estando a serviço do estado e do povo. O jornal não enfrentou problemas para continuar funcionando ininterruptamente durante o período da guerra. Porta voz da situação, o *Diário Oficial do Estado de Sergipe* não economizou papel para divulgar as realizações do presidente, para exaltar o espírito democrático do Estado Novo e destacar datas como o aniversário de Vargas, do interventor federal, do prefeito de Aracaju, do DIP, DEIP/SE e de seus diretores. Cf. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju (1939 – 1945).

²⁸ Publicação da Imprensa Nacional. Esta iniciou suas atividades a partir do decreto assinado por D. João VI em 13 de maio de 1808. Voltado para a divulgação dos atos oficiais do governo federal, o *Diário Oficial da União* era editado e impresso no Rio de Janeiro, até que a capital federal fosse transferida para a cidade de Brasília na década de 1960. Cf. DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO.

²⁹ Revista editada e impressa no Rio de Janeiro. Circulou entre março de 1921 e maio de 1955. Integrava o *Star System* e estava voltada principalmente para a divulgação dos filmes, astros e estúdios hollywoodianos no Brasil. Cf. A CENA MUDA.

³⁰ Revista editada e impressa no Rio de Janeiro. Circulou entre março de 1926 e julho de 1942. Apresentava maior número de artigos sobre o cinema nacional que *A Cena Muda*, mas também se dedicava à divulgação da produção cinematográfica hollywoodiana. Cf. CINEARTE.

constituem numa fonte privilegiada para ler tanto a recepção aos filmes, quanto o cotidiano dos cinemas e da própria Aracaju.

Também foram consultados documentos oficiais, como Relatórios do Interventor de Estado de Sergipe e do Intendente Municipal. Alguns dados relevantes para a pesquisa foram encontrados em documentos disponibilizados na internet, como o relatório do censo de 1940 elaborado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o anuário do IBGE, documentos do *Office of War Information* (OWI). Além disso, foi preciso buscar filmes exibidos durante o período investigado como “Confissões de um Espião Nazista” (1939), “Tempestade D’Alma” (1940), “O Grande Ditador” (1940), “Um Yankee na RAF” (1941), “Nossos Mortos Serão Vingados” (1942), “Ser ou Não Ser” (1942). Além de outros registros que serão mencionados ao longo dos capítulos. A escolha dessa documentação e o tratamento dispensado às fontes estão diretamente relacionados à teoria que fundamenta este trabalho.

Para a realização desta tese, tomei como base as noções e conceitos da “Nova História Cultural” que propõe maior atenção às “formas” e aos “motivos”, às “representações do mundo social”, ao simbólico e seus significados. Para Roger Chartier, a História Cultural “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”³¹. Roger Chartier e Michel de Certeau relacionam a História Cultural à História Política, avançam contra a concepção monolítica de cultura analisando modalidades do agir e do pensar. Chartier acredita que há lutas de representação e que elas geram várias apropriações possíveis de representações de acordo com interesses sociais, políticos e necessidades.

Embora reconheça o caráter industrial da produção cinematográfica norte-americana durante o período analisado, não pretendo adotar o conceito de “indústria cultural” formulado por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno³². Ao optar por uma definição antropológica de cultura e pelo modelo teórico da História Cultural francesa, pretendo observar como as pessoas que viveram à época da Segunda Guerra Mundial percebiam os filmes e de que maneira tais películas interferiam na construção de sentido a respeito do conflito.

³¹ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria Manuel Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

³² HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.p. 169-214.

Procuro perceber o juízo que os contemporâneos à Segunda Guerra Mundial faziam dos filmes. De forma semelhante, não concebo que o significado é inerente ao filme, ou que os espectadores assumam esse sentido automaticamente. Atentando para a advertência de Michel de Certeau de que “Sempre é bom recordar que não se devem tomar os outros por idiotas”³³, acredito num processo de recepção ativa, em que a audiência tem a capacidade de reagir aos estímulos apresentados na tela. É justamente na suposição da existência de diferentes formas de apropriação e recepção dos filmes que esta tese se baseia. Este trabalho está estruturado em quatro capítulos.

No primeiro capítulo intitulado *Aracaju sob o impacto da Segunda Guerra Mundial*, apresento a cidade de Aracaju entre o fim dos anos 1930 e início dos anos 1940, o posicionamento do Brasil em relação ao conflito e sua aproximação dos Estados Unidos. A seguir examino como os torpedeamentos levaram o Brasil a se envolver diretamente com a Guerra e a influência dos afundamentos das embarcações brasileiras sobre a população de Aracaju. Por fim são analisados alguns aspectos do cotidiano aracajuano durante a Guerra.

A seguir, no capítulo intitulado *Os cinemas em Aracaju durante as décadas de 1930 e 1940*, investigo as experiências de exibição de filmes em Aracaju, o surgimento dos cinco estabelecimentos que funcionaram como cinemas durante a Guerra na cidade e o funcionamento desses locais, bem como a convivência, às vezes conflituosa, entre os frequentadores desses espaços durante os anos de 1939 a 1945.

No terceiro capítulo intitulado *Censura e Segunda Guerra na programação dos cinemas*, analiso o papel dos órgãos censores, o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe, as mudanças na programação dos cinemas e a recepção aos filmes que estavam relacionados ao conflito militar. Neste capítulo tento mostrar como aos poucos os anúncios publicados pelos jornais aracajuanos registraram a chegada dos filmes ambientados na Segunda Guerra Mundial.

Por fim, em “*Cartaz de hoje*”: *Filmes Antinazistas em Aracaju*, analiso alguns filmes de longa-metragem e comerciais que faziam propaganda contra os nazistas e a recepção aos mesmos em Aracaju. A estreia dessas películas na capital sergipana veio na sequência dos torpedeamentos das embarcações brasileiras no litoral brasileiro. Nas

³³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer**. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 19.

telas a produção cinematográfica norte-americana apresentava detalhes da constituição física e psicológica dos agressores da pátria.

Desse modo este trabalho procura desvendar o que aconteceu nos cinemas aracajuanos entre 1939 e 1945, de que maneira a Segunda Guerra Mundial apareceu nas telas e, na medida do possível, como os filmes foram recebidos na cidade. Embora nos pareça uma necessidade imaginar o passado como unidade, é preciso reconhecer que a realidade é plural. Em meio ao caos de formas, situações e possibilidades que se colocava aos moradores de Aracaju, apresento a seguir uma tentativa de tornar aquele mundo compreensível.

E inspirada pelo trabalho de um projetista, que pacientemente aguarda o público nas salas de exibição, convido a todos a acompanharem como se deu a relação entre a Guerra, as películas hollywoodianas e os cinemas de Aracaju. Por favor, tome seu assento, as luzes vão se apagar e o filme já vai começar.

CAPÍTULO 1

Aracaju sob o impacto da Segunda Guerra Mundial

O objetivo deste capítulo é analisar a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial e a repercussão dessa decisão sobre Aracaju. Os torpedeamentos das embarcações brasileiras em território nacional levaram à declaração de guerra aos países do Eixo, mas o ataque do submarino alemão também teve implicações no cotidiano dos aracajuanos. Inicialmente tratado como um problema europeu, o conflito iniciado em 1939 se aproxima da realidade dos brasileiros. Logo a seguir, este capítulo apresenta alguns aspectos da capital sergipana entre o fim dos anos 1930 e o início dos anos 1940. Esta introdução à Aracaju do período anterior à Guerra pretende evidenciar os prazeres e as dificuldades que circundavam o cotidiano dos sergipanos.

1.1. Quantas cores cabem em um mapa de Aracaju?

A tarde do dia 11 de julho foi vermelha, a do dia 17 de maio foi azul claro e a dos dias 12 e 13 de setembro de 1939 foi rosa. A designação dessas cores fazia parte de uma estratégia de promoção das matinês do cine *Guarany*. O estabelecimento anunciava que as moças vestidas com essas cores teriam gratuidade na entrada. O artifício do estabelecimento para atrair o público feminino possivelmente despertava também o interesse dos rapazes em frequentar tais sessões.

Os cinemas *Rio Branco* (à Rua João Pessoa), *Guarany* (à Rua Estância), *São Francisco* (à Praça Siqueira de Menezes) *Rex* e *Vitória* (ambos à Rua Itabaianinha) se constituíam em espaços de encontros entre os aracajuanos, assim como os cafés, sobretudo os mais famosos como o *Ponto Chic* (à Rua João Pessoa), que contava com um serviço de “Chopp Brahma”, e o *Café Central* (à Rua Japaratuba), bares, sorveterias e salões de “snooker” (bilhar/sinuca). No centro da cidade o burburinho da multidão se fazia em meio ao vai e vem dos bondes, automóveis, marinetes, animais e pedestres. O mercado municipal e a zona portuária (à Avenida Rio Branco), bem como a Estação Ferroviária da Leste Brasileiro contribuíam para a movimentação intensa de pessoas em torno dessa região.

As ruas da região central haviam sido projetadas geometricamente e o seu formato assemelhava-se a um tabuleiro de xadrez. Respeitando o traçado original, no fim da década de 1930 a cidade continuava a crescer em edificações e número de pessoas. O recenseamento realizado em 1940 diagnosticava que os 59.031 habitantes de Aracaju faziam dela a cidade mais populosa do estado³⁴.

Instituições de ensino público e privado ocupavam o centro da capital, a exemplo dos colégios *Nossa Senhora da Glória* (à Rua Maruim), *Jackson de Figueredo* (no Parque Teófilo Dantas), *Tobias Barreto* e *Escola Lourenço Filho* (ambos à Rua Pacatuba), *Escola Normal* (à Praça Olímpio Campos) e o *Atheneu Sergipense* (à Avenida Ivo do Prado com a Travessa Martinho Garcez). Apesar da existência dessas instituições, mais de 50% da população de Aracaju era analfabeta. Somente 32.776 pessoas sabiam ler e escrever³⁵. Essa habilidade nem sempre era cobrada aos moradores da cidade. Mas para os funcionários públicos e aqueles que trabalhavam no comércio as noções básicas do uso das letras e números se fazia indispensável.

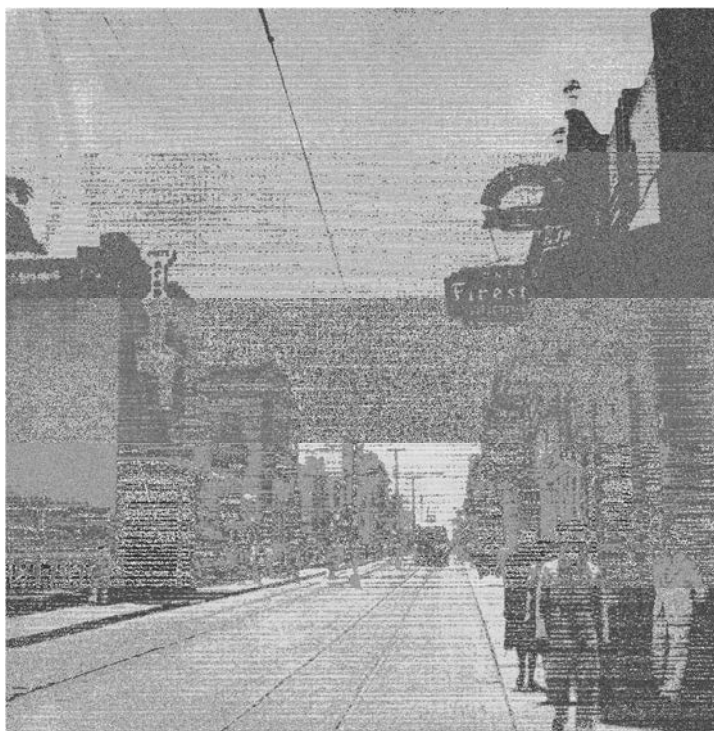


Imagem 1: Rua João Pessoa, Aracaju, 1943. Fonte: Revista de Aracaju. Aracaju, Ano I, Número I, 1943.

³⁴ De acordo com o Recenseamento de 1940, Sergipe tinha 542.326 habitantes. Depois de Aracaju as cidades com maior número de habitantes eram Itabaiana (30.176 habitantes), Itabaianinha (20.137 habitantes) e Lagarto (34.204 habitantes). Cf. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

³⁵ Desse total, 15.593 eram homens e 17.223 eram mulheres. Cf. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

No centro da cidade havia estabelecimentos que vendiam produtos, prestavam serviços e proporcionavam encontros. O cruzamento entre as ruas João Pessoa e São Cristóvão era um local de grande movimento. Na Rua João Pessoa havia muitos pontos comerciais. No n. 61 estava a *P. Franco e cia*, onde poderiam ser encontrados os refrigeradores “Philco”, vendidos com 5 anos de garantia; no n. 83 a *Casa Oliveira*, que vendia chapéus, calçados, gravatas, meias, camisas e miudezas; no n. 29 a *Mobiliadora*, uma fábrica de móveis e colchões; no n. 119 a *Mobiliária Chic* e no n. 73 a *Casa Colombo* que também fabricavam móveis; no n. 24 a *Alfaiataria Chile*, onde se faziam roupas sob medida; nos números 113 e 120 as *Lojas Paulistas*, que comercializavam tecidos; no n. 71 a *Casa Yankee* vendia artigos como camisas, chapéus, gravatas e perfumes para homens; enquanto isso no n. 357 a *Casa Guaspari* comercializava roupas femininas; e no n. 156 ficava a *Casa Vivinha*, que também se dedicava às mulheres.

No dia 20 de dezembro de 1943 a *Casa Vivinha* anunciou que acabara de receber “Novo sortimento, em todas as cores” de “Maillots de lã recomendados pela ação católica”³⁶ para os banhos de mar. Aracaju é uma cidade litorânea, por isso mesmo a frequência às praias se constituía numa opção de lazer acessível à maior parte da população.

Contudo as praias estavam distantes do centro da cidade e dos bairros mais populosos (o Joaquim Távora, o Siqueira Campos e o Industrial). No mapa a seguir é possível visualizar a região da Coroa do Meio e do farol. O local dos banhos, na praia de Atalaia, geralmente ocorria nas imediações do local indicado como “Coroa Nova” seguindo em direção à extremidade inferior do mapa. Para os que moravam mais afastados do local dos banhos, era possível seguir de automóvel próprio ou de aluguel. E para os mais humildes restavam as marinetes. Os transportes coletivos mantinham pontos no centro da cidade, onde também estava a maior parte das clínicas particulares.

³⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Dez 1943, p. 4.



Imagem 2: Planta urbana geral de Aracaju, 1945. Fonte: Mapa Porto de Aracaju (1945). Referência: ARC. 38-2-23/1945. Biblioteca Nacional do Brasil.

Na Rua João Pessoa era possível encontrar o consultório do médico Armando Domingues, no n. 211. Nesse mesmo número ficavam os consultórios dos médicos Fernando Sampaio e João Dantas Prado; no n. 274 atendia o médico de olhos Álvaro Azevedo Sampaio; no n. 342 estava o gabinete médico de Heráclito Diniz Gonçalves; no n. 48 estava J. Maurício Cardoso, especializado em “doenças de senhoras”; no n. 256 estavam o médico Lauro B. Porto e a clínica dos aparelhos respiratório e circulatório; no n. 207 Machado de Souza mantinha um atendimento especializado para crianças. Já o dentista Philomeno Hora atendia no n. 334 (no edifício Ford). Além desses havia outras clínicas funcionando principalmente à Rua João Pessoa e à Avenida Ivo do Prado. Contudo nem todos podiam pagar por uma consulta particular.

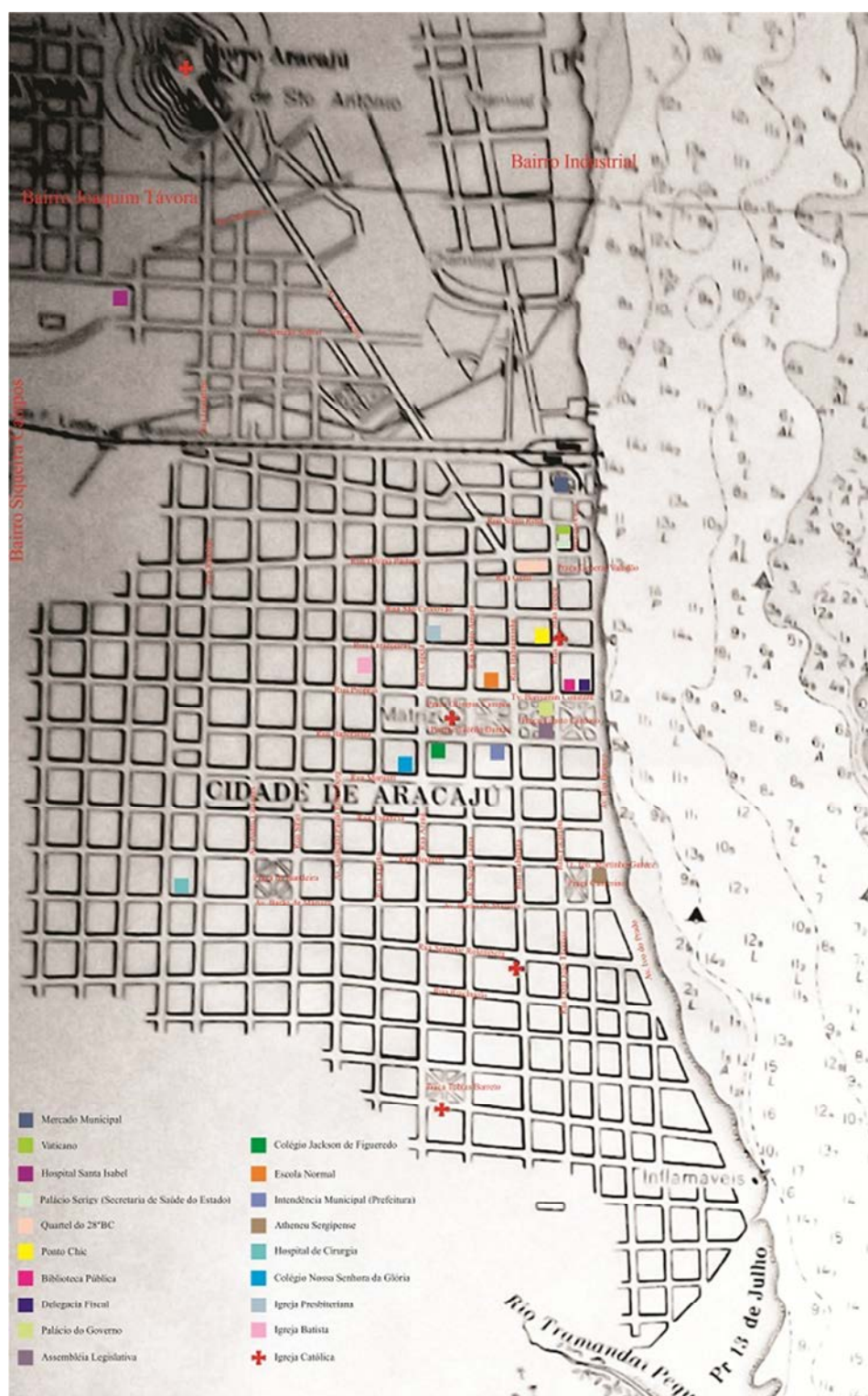
Em 1939 houve uma epidemia de sarampo e coqueluche em Aracaju que se alastrou com mais velocidade entre as crianças, especialmente as mais pobres que habitavam as regiões mais populosas da cidade. Muitos pequenos haviam morrido pela falta da assistência médica, “porque os seus pais, homens pobres, operários sem trabalho ou de ganhos parcos, não tem dinheiro para aviar uma receita, quanto mais chamar um médico”³⁷, explicava o *Correio de Aracaju*.

Os dois hospitais públicos, o Hospital Santa Isabel (à Avenida Simeão Sobral, zona norte) e o Hospital de Cirurgia (à Avenida Barão de Maruim, sudoeste) estavam mais afastados do centro nervoso da cidade à época. Em geral os hospitais atendiam os casos de doenças consideradas mais graves, como as que exigiam o internamento ou a realização de cirurgias.

A maioria dos prédios públicos estava localizada nas praças centrais. Por exemplo, o Quartel do 28º Batalhão de Caçadores (28º BC), o prédio da Alfândega e o Palácio Serigy (onde funcionava a Secretaria de Saúde do estado), ficavam na Praça General Valadão. Já o Palácio do Governo, Assembleia Legislativa, Biblioteca Pública, Delegacia Fiscal, Ponte do Imperador, Recebedoria estadual e os hotéis Rubina e Sul Americano, estavam recolhidos à Praça Fausto Cardoso. Por sua vez a Praça Olímpio Campos abrigava o Palácio da Relação, Colégio Jackson de Figueiredo, Tribunal de Justiça, Escola Normal Rui Barbosa, Câmara de vereadores e a Catedral Metropolitana³⁸.

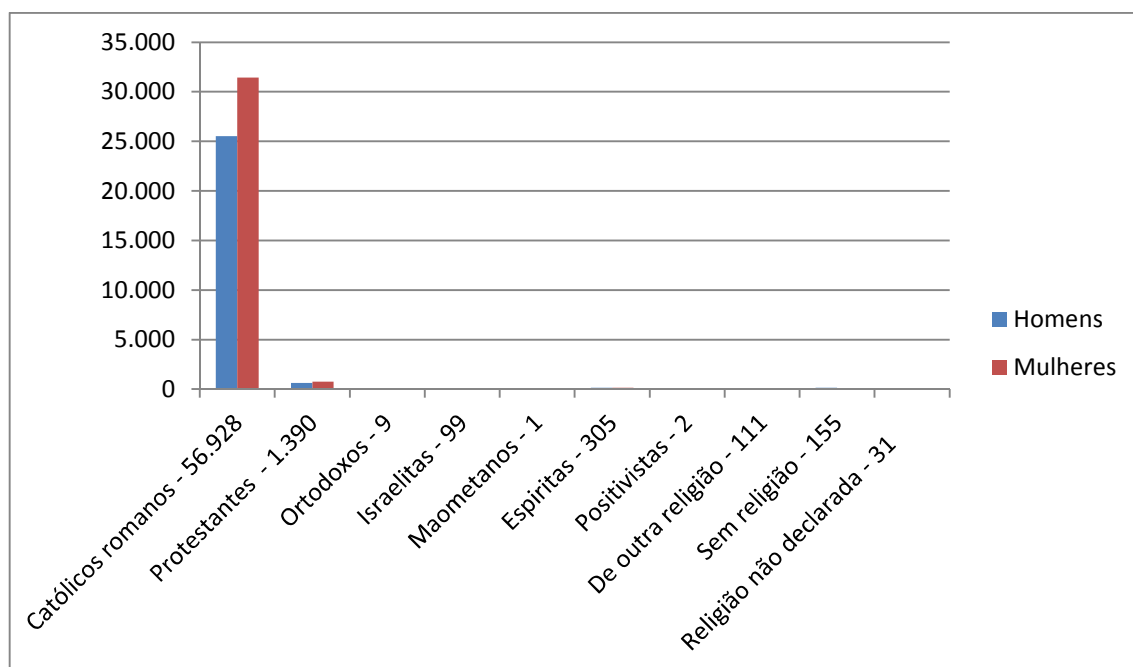
³⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Ago 1939, p. 1.

³⁸ À época o monsenhor Carlos Camélio Costa estava à frente da Catedral diocesana. Ele ocupou o cargo de 02/1935 a 01/1949. Na década de 1940 foi realizada uma reforma no prédio. Cf. <http://fideseclesiae.blogspot.com.br/2011/11/parouquia-da-igreja-catedral-de-aracaju.html>. Acesso em 10/09/2013.



Havia outras igrejas católicas na cidade, como a Igreja São José (à Praça Camerino), a Igreja São Salvador (à Rua Laranjeiras, esquina com João Pessoa), e a Igreja de Santo Antônio (à Praça Siqueira de Menezes, onde também ficava um convento da ordem franciscana). No centro da cidade a Igreja Católica enfrentava a concorrência dos templos Protestantes, como a Igreja Batista (à Rua Lagarto) e a Igreja Presbiteriana (à Rua Laranjeiras). Já os israelitas se reuniam no “Centro Israelita Sergipano”³⁹. E não obstante a vantagem numérica que tinha sobre outras religiões, nem só de católicos se fazia a população da cidade. Conforme se pode ver no gráfico abaixo, havia pessoas que pertenciam a outras religiões.

Quadro 1. Religiões declaradas em Aracaju na década de 1940⁴⁰



Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

³⁹ Na revista *Novidade* de Maio e Junho de 1939 há referência à visita do Rei Momo ao Centro Israelita Sergipano. Contudo o periódico não informa a localização do prédio. Cf. *NOVIDADE*. Aracaju, Maio/Jun 1939.

⁴⁰ Esse gráfico foi elaborado com base nos dados divulgados pelo Recenseamento de 1940. Em detalhes, havia 56.928 católicos romanos (25.510 mulheres e 31.418 homens), 1.390 Protestantes (629 homens e 761 mulheres), 9 Ortodoxos (5 homens e 4 mulheres), 99 Israelitas (48 homens e 51 mulheres), 1 Maometano (1 homem), 305 Espiritas (148 homens e 157 mulheres), 2 Positivistas (2 homens), 111 de outra religião (59 homens e 52 mulheres), 155 sem religião (128 homens e 27 mulheres) e 31 que não declaram religião (17 homens e 14 mulheres). Cf. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

Os dados divulgados pelo Censo de 1940 não indicam a existência de religiões de origem africana em Aracaju. Contudo elas estavam presentes na cidade. Não na região central, mas nos subúrbios. Sobre tudo a Igreja Católica se incomodava com a realização dos cultos sincréticos afro-brasileiros, ou a “macumba”, como chamavam genericamente. O assunto era tratado como infração criminal, cabendo às autoridades competentes tomarem as providências que a elite branca e católica exigia.

Na maioria das vezes esses cultos eram praticados por negros, e eram constantemente denunciados à polícia, que fazia valer a força da lei. Numa campanha de 1941 se deixava claro que “a polícia proibiu terminantemente a prática do baixo espiritismo e da magia, em quaisquer locais com a advertência de que serão processados, na forma da lei, os infratores”⁴¹.

Da maneira como a sociedade aracajuana organizava a realidade, a realização dos cultos afro-brasileiros implicava numa infração gravíssima. No entanto é preciso desnaturalizar essa concepção de mundo e perceber, conforme alerta Roger Chartier⁴², que as representações do mundo social são construídas com bases nos interesses de determinados grupos. Portanto a prática era considerada um crime para aqueles que validaram esse discurso. A proibição da existência legal de uma crença legitima um projeto de organização social em que se desejava extinguir as práticas de determinados indivíduos, nesse caso os negros e pobres, que professavam uma fé distinta.

A realidade social é complexa e constituída por tipos diversos. Justamente por não acreditar na massificação dos comportamentos é que foi possível reconhecer os conflitos cotidianos em que se expressavam as disputas pelos micro-poderes. Seguindo a lógica da supervalorização da Igreja Católica, bem como de seus religiosos, exigia-se o respeito inquestionável de toda a população. Em algumas situações, a insatisfação com outros grupos aparecia de forma velada. No dia 11 de junho de 1943 os moradores da Rua Riachão, entre Maruim e Itabaiana, reclamavam que não conseguiam dormir.

O motivo é um ordinário de um baixo cabaré ali existente, o qual mesmo em meio familiar em que se encontra, muitas vezes começa a funcionar desde às 19 horas, prologando-se as algazarras, com grosseiros palavreados, até altas horas da madrugada, quando, somente podem dormir os sobressaltados moradores das suas vizinhanças.

⁴¹ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 30 Set 1941, p. 1.

⁴² CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuel Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

Jogos e aguardente, são também os elementos preponderantes naquele indesejável e incomodo ambiente⁴³.

Uma lida rápida nesta passagem poderia dar a impressão de que apenas o barulho que vinha do cabaré incomodava. No entanto, cabe destacar que, defensora da moral cristã, a “boa sociedade” aracajuana prezava por uma atmosfera de ordem e decoro. A existência de uma zona de meretrício no centro da cidade incomodava por razões diversas. A população de Aracaju era constituída por mais mulheres (32.484) que homens (26.547), portanto a razão imediata para a frequência aos cabarés não era a escassez do elemento feminino na cidade. Esses eram locais em que nem sempre se buscava o prazer sexual, mas onde também se poderia ir para ver a apresentação de artistas como João Melo, Pinduca e Carnera⁴⁴.

Em todo caso o cabaré alimentava sua má reputação por contar com a presença das profissionais do sexo. Mulheres que, na capital sergipana, faziam do pecado quase que um caminho para a santidade. Afinal de contas, nenhum católico poderia censurar um homem que desejasse frequentar o Vaticano. Bem, no caso de Aracaju a coisa mudava de figura. Ocorre que “Vaticano” era o nome de um dos principais locais de prostituição da cidade à época. Abaixo se pode ver uma fotografia do prédio.



Imagem 4. Prédio Vaticano. Aracaju. Fonte: MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi**: Anos 40 e 50. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011. p. 364.

⁴³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 11 Jun 1943, p. 4.

⁴⁴ Os três artistas integraram o quadro da Rádio Aperipê. João Melo era cantor, Carnera era violonista e coordenava o conjunto regional, e Pinduca além de maestro e pianista, era responsável pela rádio orquestra. Ver o texto de Dilton Maynard nesta mesma coletânea e também: MAYNARD, Dilton C. S. Ecos da memória: notas sobre a era do Rádio em Sergipe. In: MAYNARD, Andreza S. Cruz; MAYNARD, Dilton C. S. (orgs.). **Dias de luta**: Sergipe durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

O memorialista Murillo Melins descreve que o prédio tinha “dois pavimentos, com dezenas de quartos e pequenos apartamentos que abrigavam comerciantes, feirantes, algumas famílias humildes e prostitutas”⁴⁵. Com grandes dimensões, tomava um lado do Beco dos Cocos, um trecho da Rua Santa Rosa e da Avenida Otoniel Dórea. Na região central também ficava o Morro do Bonfim, onde estava localizada a zona do meretrício da cidade⁴⁶. Murillo Melins comenta que em algumas pensões havia uma luz vermelha em sua fachada para identificar os locais de prostituição, uma vez que nessa região também havia residência de famílias humildes.

Aracaju se apresentava como uma cidade com atividades diversificadas. Considerando o total da população, relativamente poucas pessoas declararam ao Censo de 1940 trabalharem no setor agropecuário. O documento oficial também não registrou nenhuma profissional do sexo enquanto tal, embora elas existissem aos montes. A maior parte dos entrevistados declarou estar em ramos mais “decentes” e urbanos como o comércio e indústrias de transformação, conforme se pode ver no quadro abaixo.

Quadro 2. Atividades profissionais em Aracaju

Ocupações declaradas	Homens	Mulheres	Total
Agricultura, pecuária e avicultura	2.244	139	2.383
Indústrias extrativas	475	37	512
Indústrias de transformação	3.419	1.467	4.886
Comércio de mercadorias	2.157	370	2.527
Comércio de imóveis	113	12	125
Transporte e comunicações	1.646	53	1.699
Administração pública	1.148	341	1.489
Defesa nacional, segurança pública	1.108	4	1.112
Profissões liberais	168	137	305
Serviços, atividades sociais	163	1.091	1.254

⁴⁵ MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50**. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011. p. 363.

⁴⁶ Murillo Melins menciona a existência de várias pensões que se destinavam ao meretrício. Dentre elas as pensões de “Odete Brasil, de Odete Bagaço e de Doninha Piúla”; e “a casa de Branca”. Segundo o memorialista também merecem ser lembradas a pensão de “Fita” e sua irmã “Maria Três joelhos”, as pensões das Ruas “Bonfim, Lagarto, Simão Dias, Siriri, Vitória, Divina Pastora”. Os estabelecimentos de “Zefinha Pneu”, “Maria Motorzinho”, “Eliza Paca”, “Maria Pequena”, “Raquel”, “Madalena”. Os nomes mencionados por Melins chamam a atenção, pois ele recorda o nome de algumas mulheres como “Terezinha, ‘Ditô’, ‘Clara’, Eulina, ‘Amizade’, ‘Beréu’, Sindô’, ‘Tabaco de Ouro’, Maria Alice, Elze, Rosalva, Maria Fausta, Maria Lúcia, ‘Maria Alagoana’, ‘Manga Rosa’, ‘Menininha’, ‘Dona Jovem’ e tantas mais”. Cf. MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50**. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011. p. 359.

Atividades domésticas, atividades escolares	3.656	19.072	22.728
Inativos	2.417	2.426	4.843

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

De acordo com os números apresentados, percebe-se que havia um grande número de pessoas envolvidas com as indústrias de transformação. Existia uma quantidade significativa de operários que trabalhava nas fábricas de tecido, localizadas no Bairro Industrial. Geralmente esse era um grupo que se colocava contra os grupos políticos estabelecidos em Aracaju. No entanto entre 1939 e 1945 forças oposicionistas a exemplo do operariado parecem ter sido sufocadas. Conforme aponta o cientista político Ibarê Dantas⁴⁷, durante o Estado Novo não houve oposição política aberta.

Os administradores públicos do estado eram indicados pelo presidente da república, por isso mesmo os interventores federais eram pessoas de sua confiança, conforme destacou Maria Helena Capelato⁴⁸. Em Sergipe os eleitos, por Vargas, para o período foram o capitão médico Eronides Ferreira de Carvalho⁴⁹ (17/10/1930 a 20/10/1930 a 02/04/1935 a 30/06/1941), o capitão Milton Pereira de Azevedo (01/06/1941 a 27/03/1942) e o coronel Augusto Maynard Gomes⁵⁰ (16/11/1930 a

⁴⁷ Cf. DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe**: República (1889-2000). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004. p. 90. Num artigo publicado posteriormente o mesmo autor analisou as tendências políticas oposicionistas e situacionistas em Sergipe, e especialmente em Aracaju, entre 1945 e 2000. Cf. DANTAS, Ibarê. Tendências oposicionista e Situacionista em Sergipe: 1945 – 2000. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**. N. 33, 2000 – 2002, p. 158.

⁴⁸ Segundo Maria Helena Capelato, com o golpe do Estado Novo (10 de novembro de 1937) os partidos e o Parlamento foram abolidos. Sem intermediários entre as massas e o governo. Este passou a intervir nos estados ao nomear os interventores, que seguiam as diretrizes determinadas pelo governo central. Cf. CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2.

⁴⁹ Eronides Ferreira de Carvalho nasceu em 25 de abril de 1895 em Canhoba (SE). Fez os estudos básicos em Maceió, em 1911 se matriculou na Faculdade de Medicina da Bahia. Em 1923 foi aprovado em concurso para o Corpo de Saúde do Exército. Depois da Revolução de 1930 Eronides ingressou na política. O 28º Batalhão de Caçadores, unidade do Exército presente em Sergipe e onde Eronides servia, ficou ao lado dos revolucionários de outubro de 1930. Com a deposição do governador do estado, Eronides assumiu o cargo, entregando-o três dias depois, obedecendo à orientação de Juarez Távora. No dia 16/11/1930 Maynard foi empossado. Nos anos seguintes Eronides se mostrou descontente com a administração estadual. Em 1935 escreveu uma carta a Vargas fazendo acusações a Maynard. Foi interventor de Sergipe entre 02/04/1935 e 30/06/1941. ABREU, Alzira Alves de...[et.alii] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1. p. 1170-1172.

⁵⁰ Augusto Maynard Gomes nasceu no engenho Campo Redondo, município de Rosário de Catete (SE), em 16 de fevereiro de 1886. Cursou o Ateneu Pedro II, em Aracaju; ingressou na Escola Tática do Realengo, no Rio de Janeiro. Assentou praça em 1902. Em 1904 participou da Revolta da Vacina. No Participou do movimento rebelde de 1922, quando cursava a Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais (EsAO). Liderou, junto a 3 companheiros, a revolta tenentista de 13 de julho 1924 em Sergipe. Na ocasião Eronides Ferreira de Carvalho ficou do lado contrário e foi o responsável por avisar as

28/03/1935 e 27/03/1942 a 27/10/1945). Eronides Ferreira de Carvalho e Augusto Maynard Gomes eram desafetos. Embora o próprio Eronides Ferreira tenha pedido para ser exonerado, seu governo foi encerrado mediante uma série de denúncias de irregularidades administrativas.

À época a política em Aracaju era monocromática. Os prefeitos da cidade também não eram escolhidos pela população, mas indicados pelos interventores⁵¹. Nesse período Godofredo Diniz Gonçalves⁵² (1935-1941), Antônio Cabral (1939), Carlos Firpo⁵³ (1941-1942) e José Garcez Vieira⁵⁴ (1942-1945) foram prefeitos. Essas autoridades, assim como muitos funcionários públicos circulavam pelo centro de Aracaju, onde estavam prédios como o Palácio do Governo, o edifício da prefeitura, a chefatura de polícia, o quartel do exército⁵⁵. Na fotografia a seguir é possível ver o Rio Sergipe, que banha a cidade, bem como o atracadouro conhecido como “Ponte do Imperador”, os prédios do Palácio do Governo (à direita) e da Assembleia Legislativa (à esquerda), na Praça Fausto Cardoso.

autoridades sobre a revolta em Sergipe. Maynard foi preso depois que as forças legalistas retomaram os rumos da política estadual. No dia 3 de outubro de 1930 fugiu da prisão disfarçado de garimpeiro e junto a alguns companheiros seguiu para Belo Horizonte e depois para Juiz de Fora (MG), “onde teve destacada atuação no combate ao 10º Regimento de Infantaria, que resistiu tenazmente até o dia 24 de outubro, quando a revolução triunfou com a deposição, no Rio de Janeiro, do presidente Washington Luís”. Maynard voltou a Sergipe no dia 8 de novembro de 1930 acompanhado por Juarez Távora. No dia 16 foi nomeado por Juarez Távora governador provisório de Sergipe, permaneceu no cargo entre 16/11/1930 e 28/03/1935. Retornou ao cargo de interventor em 27/03/1942 e permaneceu até 27/10/1945. Maynard foi Senador nos períodos entre [1947-1951](#) e [1955-1957](#). Faleceu no Rio de Janeiro no dia 12 de agosto de 1957. Cf. ABREU, Alzira Alves de...[et.alii] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1. p. 2561-2562.

⁵¹ De acordo com Ibarê Dantas, desde 1913 uma reforma na constituição estadual de Sergipe havia abolido o voto direto para prefeito de Aracaju. E este passou a ser indicado pelo governador. A eleição para prefeito só seria restabelecida em 1952. Cf. DANTAS, Ibarê. Tendências oposicionista e Situacionista em Sergipe: 1945 – 2000. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**. N. 33, 2000 – 2002, p. 158.

⁵² Representante comercial, nomeado em 3 de abril de 1935 pelo governador Eronides Ferreira de Carvalho. Tomou posse no dia 4 de abril de 1935 e foi exonerado a pedido em 10 de junho de 1941. Cf. DORIA, Epifânio. Intendentes e prefeitos de Aracaju na República. **Revista de Aracaju**. Aracaju, Ano I, Número I, 1943. p. 65-70.

⁵³ Médico, nomeado em 14 de julho de 1941 pelo interventor Milton Pereira de Azevedo. Tomou posse no dia 14 de julho de 1941 e foi exonerado a pedido em 31 de março de 1942. Cf. DORIA, Epifânio. Intendentes e prefeitos de Aracaju na República. **Revista de Aracaju**. Aracaju, Ano I, Número I, 1943. p. 65-70.

⁵⁴ Comerciante, nomeado em 31 de março de 1942 pelo interventor Augusto Maynard Gomes. Tomou posse em 1º de abril de 1942 e permaneceu no cargo até 1945. Cf. DORIA, Epifânio. Intendentes e prefeitos de Aracaju na República. **Revista de Aracaju**. Aracaju, Ano I, Número I, 1943. p. 65-70.

⁵⁵ Em abril de 1942 o quartel do 28º BC mudou para o Bairro Joaquim Távora. Seis anos depois o Bairro passou a se chamar 18 de Forte, denominação que permanece até hoje, 2013.

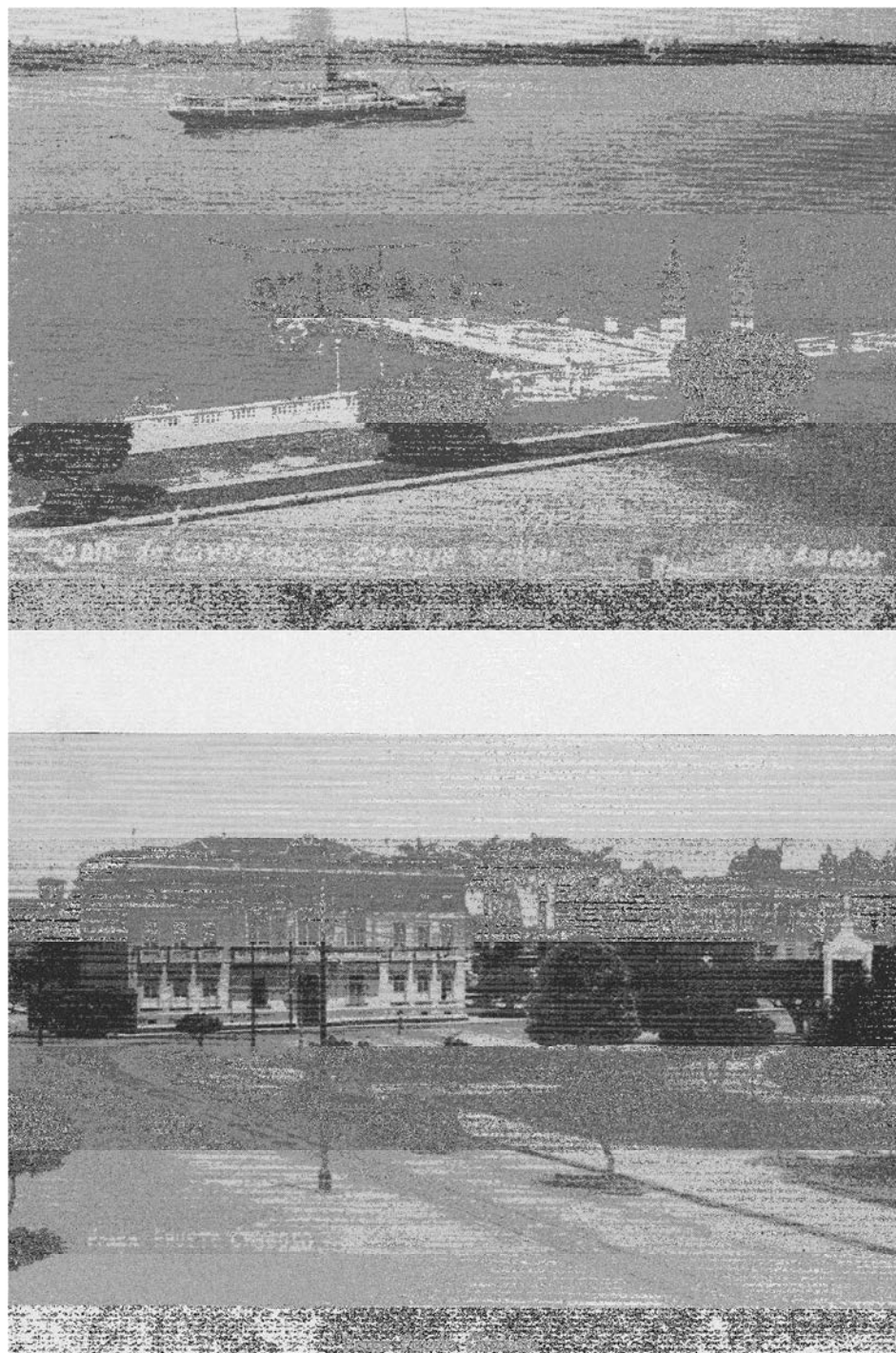


Imagem 5: Centro de Aracaju. Fonte: Revista de Aracaju. Aracaju, Ano II, Número II, 1944.

A Igreja Católica também representava uma liderança política que, a partir da legitimação da instituição religiosa, interferia na vida dos aracajuanos. O bispo de Sergipe D. José Tomaz, o Cônego João Moreira Lima (que tomou a frente para a fundação do Círculo operário de Aracaju, era diretor do jornal *A Cruzada* e responsável pela catedral metropolitana); mas também o padre José Soares de Brito (que também era advogado), Adroaldo Campos, ambos envolvidos com o periódico *Folha da Manhã*.

No início da década de 1940, Aracaju era servida por seis linhas de bondes elétricos. A cidade já contava com muitas ruas na região central, além de bairros periféricos e populosos como o Siqueira Campos, o Joaquim Távora, e o Bairro Industrial, que concentrava fábricas de tecidos, mas também abrigava as residências de muitos operários.

Os bondes circulavam pelas ruas centrais da cidade e bairros mais afastados. Cada linha fazia um percurso diferente, sendo identificada por um letreiro e um número, além de uma cor luminosa. O memorialista Murillo Melins menciona que a linha 1 (luz azul) destinava-se do centro ao Bairro Industrial, na zona norte. A linha 2 (luz verde) seguia para o Bairro Santo Antônio, na zona norte, onde estava localizada a Colina do Santo Antônio e o cine São Francisco. A linha 3 (luz Vermelha) levava ao Siqueira Campos, na zona oeste. A linha 4 (luz amarela) seguia para o Bairro 13 de Julho, na zona sul. A linha 5 (luz branca) era denominada “Circular cidade” e restringia seu percurso às ruas centrais. E a linha 6 levava ao Bairro Joaquim Távora, na zona norte. Os bondes deixavam as ruas de Aracaju mais coloridas, mas às vezes o passageiro pagava um preço inesperado para usufruir do serviço.

No dia 20 de setembro de 1939 o *Correio de Aracaju* estampou na primeira página uma notícia de que o bonde estava “rasgando o povo”. O periódico denunciava em tom jocoso que

O novo bonde, o amarelo que o povo já batizou de Xexéu, e está agora fazendo a linha “circular”, tem uns cravos, que seguram o encosto dos bancos, mal colocados de maneira a sobressaírem-se. Assim, quando o passageiro vai subindo é quase sempre atingido. Faz poucos dias, duas senhoras tiveram os vestidos rasgados; e ontem um cavalheiro olhou desolado para a manga do paletó de linho com um pedaço arrancado. Urge uma providência da Direção do Serviço⁵⁶.

O apelido de “Xexéu” fazia referência a uma ave cujas penas tinham uma intensa coloração amarela. Ao mesmo tempo em que brincava com a cor do novo bonde, o *Correio de Aracaju* delatava a situação vexaminosa à qual estavam submetidos os passageiros. Aos poucos os periódicos passaram a mencionar outras cores. As notícias sobre o contexto internacional passavam a rivalizar com os assuntos locais. Em Aracaju a Segunda Guerra Mundial era tratada como um problema distante, em parte isso refletia a postura do país diante do conflito.

⁵⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Set 1939, p. 1.

1.2. A Segunda Guerra Mundial e a neutralidade brasileira

Em 1939 os jornais sergipanos já informavam a respeito das tensões políticas e militares que se desenrolavam no continente europeu. E a partir de setembro desse mesmo ano, as manchetes dos periódicos que circulavam diariamente em Aracaju passaram a destacar a movimentação das tropas e o envolvimento de um número cada vez maior de nações no enfrentamento bélico⁵⁷.

De uma forma geral, os países se envolveram com o conflito quando foram atacados, ou estavam ameaçados. Mesmo diante dos apelos do Primeiro Ministro britânico Winston Churchill, os Estados Unidos só declararam guerra ao Eixo quando foram agredidos pelos japoneses. Depois disso, Franklin Delano Roosevelt buscou reforços na América Latina⁵⁸ e nesse caso o Brasil se tornava imprescindível. Mesmo sem querer se posicionar definitivamente, as relações internacionais do Brasil tenderam pelo lado estadunidense.

A III Reunião de Consulta dos Ministros das Relações Exteriores das Repúblicas Americanas, sediada no Rio de Janeiro⁵⁹ entre 15 e 28 de janeiro de 1942, pode ser considerada como o momento em que se deu o primeiro passo em direção contrária à neutralidade brasileira. Em 12 de janeiro chegaram várias delegações. Nesse mesmo dia à tarde Getúlio Vargas recebeu o Subsecretário do Estado norte-americano Sumner

⁵⁷ Na Europa, o crescimento de poder na Alemanha passava pela expansão do Reich (comercial e espacial) e a recuperação da moral alemã. O país não estava conformado com as reparações impostas após o fim da Primeira Guerra Mundial. Um líder carismático prometia retornar a glória da Alemanha. Hitler ofereceu aos alemães uma chance irresistível de estabilidade, vitalidade e solidariedade. Sustentado num violento antissemitismo e um discurso racial, Hitler se colocava como um paladino do verdadeiro espírito alemão. Foi justamente em nome dessa posição que ele ordenou a invasão do território polonês. Robert Paxton afirma que os alemães nunca deram ao partido nazista a maioria dos votos. O desempenho eleitoral do Partido Nazista na Alemanha e do Partido Fascista na Itália era fraco, no entanto Hitler e Mussolini não deram um golpe de estado. Eles foram convidados por chefes de governo a assumir o poder em momentos de crises. Paxton pontua que “O fato de Hitler e Mussolini terem chegado ao poder em aliança com as poderosas elites tradicionais não pode ser visto como uma peculiaridade da história alemã ou italiana. É difícil acreditar que os partidos fascistas pudessem ter subido ao poder de alguma outra forma”. Cf. PAXTON, Robert. O. **A Anatomia do Fascismo**. Trad. Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 193.

⁵⁸ Seguindo orientações políticas divergentes, regimes autoritários e democráticos disputavam o poder no século XX. Letícia Pinheiro lembra que no período entre as guerras mundiais a América Latina foi alvo de disputa entre de um lado o “autoritarismo anti-parlamentar nacionalista e protecionista alemão; de outro, a liberal-democracia e o internacionalismo livre cambista norte-americano”. Cf. PINHEIRO, Letícia. A Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. **Revista USP**. São Paulo, n. 26, Junho-Agosto, 1995, p. 111.

⁵⁹ Em janeiro de 1942 a revista *A Cena Muda* publicou uma entrevista que o representante da Fox-Filmes concedeu à Rádio Cruzeiro do Sul. Na oportunidade o representante da Fox-Filmes declarou que foi a escolha do Rio de Janeiro como sede foi natural, pois ela era a segunda cidade mais importante do continente. Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro. Jan. 1942, p. 24-27.

Welles⁶⁰, que chefiava a delegação do seu país e trazia uma carta do presidente Roosevelt.

O líder do Estado Novo brasileiro registrou sua apreensão diante da disposição americana em envolver o país no conflito militar⁶¹. Enquanto o ministro das relações exteriores Osvaldo Aranha se colocava como o mais importante aliado dos norte-americanos, os Ministros das Relações Exteriores Enrique Ruiz Guiñazú, da Argentina, e Juan Bautista Rossetti, do Chile, pediam cautela a Vargas. No Brasil os altos oficiais eram contrários ao envolvimento direto na Guerra. Eles justificavam que em virtude do despreparo das tropas e da falta de armamento, cujo suprimento estava sendo negociado com os Estados Unidos, a neutralidade brasileira deveria ser mantida.

Vargas estava ciente da contradição em cortar relações com o Eixo, em função da natureza do regime sob o qual governava o Brasil⁶², mas em 27 de janeiro de 1942,

⁶⁰ Sumner Welles era o Subsecretário do Estado norte-americano. Depois do presidente Franklin Delano Roosevelt e do Secretário de Estado Cordell Hull, era a autoridade política mais importante dos Estados Unidos. Cf. ELIBIO JUNIOR, Antônio M. Rumo ao conflito? Brasil e Argentina no contexto da II Guerra Mundial. **3º Encontro Nacional ABRI**, 2011, São Paulo [online]. 2011. Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000100025&lng=en&nrm=iso> .

⁶¹ Cf. VARGAS, Getúlio. **Diário**: Volume II (1937-1942). Apres. Celina Vargas do Amaral Peixoto; edição de Leda Soares. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. p. 451.

⁶² Não acredito que o Brasil tenha vivido uma experiência genuinamente fascista nos anos 1930 e 1940, mas concordo com os autores que consideram que o Estado Novo brasileiro foi inspirado nos regimes fascistas europeus. Em “Multidões em cena”, Maria Helena Rolim Capelato compara a utilização da propaganda política no Brasil e na Argentina, apontando que os políticos latino-americanos observaram atentamente os mecanismos de controle dos regimes fascista (italiano) e nazista (alemão). Cf. CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena**: Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, Papyrus, 1998. Já num balanço historiográfico sobre Estado Novo, publicado no livro “Historiografia Brasileira em Perspectiva”, Capelato aponta que os estudos publicados a partir dos anos 1980 assumem o caráter ditatorial do regime político brasileiro como um dado. Ao mencionar os estudos dos historiadores José Luiz Werneck, Roberto Romano, Francisco Falcon e Alcir Lenharo, Capelato afirma que a discussão acerca do tema do totalitarismo é um ponto que tem caminhado para um consenso. A própria Capelato concorda com a ideia dos autores de que não se pode afirmar que houve totalitarismo no Brasil. Os autores convidam a pensar as particularidades do Estado Novo e a evitar as generalizações. Nesse texto, Capelato reafirma a existência de uma relação entre a política brasileira e as experiências europeias do período, sem reduzir um caso ao outro. Cf. CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marco Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. O fim da década de 1930 marca a ascensão dos fascismos no mundo, que é apontado por Robert Paxton como “a grande inovação política do século XX, e também a origem de boa parte de seus sofrimentos”. Cf. PAXTON, Robert. O. **A Anatomia do Fascismo**. Trad. Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007. p. 13. O fascismo não esteve circunscrito apenas à Itália e Alemanha. Francisco Carlos Teixeira da Silva chama a atenção dos pesquisadores para uma definição mais larga de fascismo(s) como “o conjunto de movimentos e regimes de extrema direita que dominou um grande número de países europeus desde o início dos anos 20 até 1945”. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Fascismos. In: FILHO, Daniel Aarão Reis, FERRIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs.). **O século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 112. Esse também foi o período do crescimento do número de políticos profissionais, líderes carismáticos (como Benito Mussolini, Adolf Hitler, Franklin Delano Roosevelt e Getúlio Vargas) que sabiam seduzir as massas, utilizando os meios de comunicação mais modernos, de maior alcance como o rádio e o cinema. Verdadeiras encenações foram montadas para convencer e comover grandes contingentes populacionais.

autorizou Osvaldo Aranha a suspender os acordos diplomáticos com o Eixo. Ao aderir no plano internacional pela defesa da liberal-democracia, ele se mostrou insatisfeito e desabafou:

devo confessar que me invade uma certa tristeza. Grande parte desses elementos que aplaudem essa atitude, alguns poucos que até me caluniam, são os adversários do regime que fundei, e chego a duvidar que possa consolidá-lo para passar tranquilamente o governo ao meu substituto⁶³.

Durante o encerramento do evento, em 28 de janeiro, Osvaldo Aranha comunicou a decisão brasileira. Os representantes do Chile e da Argentina não concordaram em se juntar ao Brasil, mas os Estados Unidos receberam a notícia como uma confirmação de que estavam corretos em estreitar laços com o maior país da América do Sul. Em troca os Estados Unidos se comprometiam a fornecer armas e ajudar a guardar o território brasileiro.

À noite Vargas ouviu pelo rádio o encerramento da Conferência. Ele criticou o tom dos discursos que “tiveram, no geral, o mesmo da retórica liberalóide, obsoleta e palavrosa”. Mas registrou que teve a impressão de que acertou na decisão, pois “os oradores foram muito aplaudidos”⁶⁴. Ainda que o presidente tenha anotado em seu diário que não nutria grande admiração por regimes liberais-democrata, o governo brasileiro se posicionou a favor dos Estados Unidos, acirrando os ânimos com a Alemanha e Itália.

As consequências da decisão brasileira não demoraram a aparecer. Em Sergipe os estrangeiros foram convocados a comparecerem ao Departamento de Segurança Pública. Seguindo uma ordem do Interventor Federal, o Chefe de Polícia estava “convidando” a “todos os súditos alemães, italianos e japoneses a comparecerem dentro do prazo de quinze dias, a contar de ontem, quando se efetuou a publicação do Edital para declararem as suas residências”⁶⁵.

Mas as implicações do redirecionamento da política externa brasileira foram mais profundas. Vários navios foram torpedeados ainda durante o primeiro semestre de 1942. O rompimento das relações diplomáticas com o Eixo e os ataques às embarcações

Os chefes de várias nações apelaram para os sentimentos das massas, prometendo resolver as crises econômicas, sociais e políticas das décadas de 1920 e início da década seguinte.

⁶³ VARGAS, Getúlio. *Diário*: Volume II (1937-1942). Apres. Celina Vargas do Amaral Peixoto; edição de Leda Soares. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995. p. 457.

⁶⁴ Idem. Ibidem. p. 458.

⁶⁵ O NORDESTE. Aracaju, 30 Jan 1942, p. 1.

brasileiras ligou definitivamente o Brasil, e de modo particular Aracaju, à Segunda Guerra Mundial. A rigor, em 22 de março de 1941 o cargueiro *Taubaté* foi a primeira embarcação brasileira a sofrer um ataque aéreo quando estava no Mar Mediterrâneo, no Egito. A responsabilidade foi creditada à Alemanha.

A partir de fevereiro de 1942 as investidas contra os navios mercantes brasileiros tornaram-se mais frequentes. Na costa norte-americana foram atacados os cargueiros *Buarque* (15 de fevereiro), *Olinda* (18 de fevereiro), *Arabutã* (7 de março) e *Cairu* (8 de março). No Atlântico Norte-central foi torpedeado o *Cabedelo* (25 de fevereiro), o *Paraíba* (1º de maio) e o *Comandante Lira* (18 de maio). No mar do Caribe foram atacados o *Gonçalves Dias* (24 de maio), o *Alegrete* (1º de junho) e o *Paracuri* (5 de junho). Além dos que foram atingidos no Oceano Atlântico como o *Pedrinhas* (26 de junho) e o *Tamandaré* (26 de julho), o *Barbacena* e o *Piave* (ambos em 28 de julho).

Depois da III Conferência de Chanceleres, o Brasil continuava a se declarar neutro diante da Guerra, apesar de ter cortado relações diplomáticas com a Alemanha, Itália e Japão em nome dos ideais Pan-Americanos. Os navios mercantes brasileiros transportavam matérias primas e produtos que mantinham o comércio com os Estados Unidos. Como um dos objetivos do Eixo passou a ser justamente atrapalhar as transações comerciais e o abastecimento dos países Aliados, as embarcações brasileiras rapidamente se tornaram alvos. A Alemanha dizia oferecer um tratamento especial aos navios dos países neutros e identificados como tais, o que não os impediu de atacar em fevereiro de 1942 o *Cabedelo*, o *Buarque* e o *Olinda*, que navegavam com as luzes de bordo de navegação acesas e com as bandeiras do costado e da popa bem iluminadas.

Os alemães e italianos não se retrataram com o Brasil⁶⁶, mas a situação foi diferente quando os alemães atingiram o vapor argentino “Rio Terceyro”. No dia 7 de julho 1942 a Agência Nacional Brasileira (ANB) informou que o governo alemão havia assumido a responsabilidade pelo torpedeamento da embarcação, e também se declarou pronto a indenizar a Argentina. A postura adotada pela Alemanha em relação à embarcação argentina refletia a cordialidade entre os dois países⁶⁷.

⁶⁶ Enquanto os navios continuavam a ser atacados, O Brasil negociava o reaparelhamento de suas Forças Armadas com os Estados Unidos. Em abril de 1942 Vargas colocou todos os portos e bases aéreas à disposição dos norte-americanos. E em maio do mesmo ano os dois países oficializaram a aliança militar. Cf. MUNHOZ, Sidnei J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (orgs.). **Relações Brasil-Estados Unidos: séculos XX e XXI**. Maringá: Eduem, 2011.

⁶⁷ A Argentina se manteve neutra até 1945. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

No fim de maio de 1942 o Ministro da Aeronáutica declarou que um avião brasileiro havia atacado um submarino do Eixo e que continuaria tal prática. O Almirante Karl Doenitz, responsável pela Marinha Alemã, acreditou que a Alemanha estava num “estado de guerra com o Brasil, e a 4 de julho os U-Boote receberam permissão dos nossos líderes políticos de atacarem todos os navios brasileiros”⁶⁸. O ápice do desgaste na relação entre o Brasil e a Alemanha estava para ocorrer nos meses seguintes. Os ataques às embarcações brasileiras passariam a ocorrer dentro do território nacional.

1.3. Os navios brasileiros torpedeados

Entre os dias 15 e 17 de agosto de 1942 o submarino alemão U-507, comandado pelo capitão de corveta Harro Schach, realizou “manobras livres” na costa brasileira, ocasionando a morte de centenas de pessoas. Cinco embarcações levavam 837 pessoas a bordo, quando foram encontradas e atacadas pelo U-507. Em decorrência do afundamento do *Baependy*, *Araraquara*, *Aníbal Benévolo*, *Itagiba* e *Arará*, 652 pessoas morreram⁶⁹. Civis e militares, homens, mulheres e crianças padeceram da ofensiva por parte da marinha alemã.

O governo brasileiro se pronunciou afirmando que não havia justificativa para essa agressão às embarcações. Elas não estavam envolvidas em manobras ligadas à Guerra e transportavam passageiros de um porto a outro dentro do Brasil, navegando muito próximo à costa. A ação do submarino alemão, que atacou sem aviso prévio, de forma rápida e com a “máxima eficiência” diminuiu as chances de sobrevivência de todos que estavam a bordo. Esse fato gerou perplexidade e a indignação popular, motivando os brasileiros a comparecerem ao Palácio do Catete, para pedir a Vargas a declaração de guerra contra os países do Eixo⁷⁰. No dia 18 de agosto de 1942 os jornais impressos e estações de rádio de todo o país transmitiram o seguinte comunicado oficial:

⁶⁸ DOENITZ Apud FILHO, Elísio Gomes. U-507: um estudo interpretativo das ações de um submarino alemão nas águas do Brasil. *Navigator*. Rio de Janeiro. V. 2 – N.3, junho de 2006, p. 65.

⁶⁹ Cf. AGRESSÃO: Documentário dos fatos que levaram o Brasil à Guerra. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1943, p.19.

⁷⁰ Em vários estados houve manifestações populares em frente aos palácios de governo fazendo coro à solicitação de um revide por parte do país aos torpedeamentos ocorridos no litoral do Nordeste. Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). *O Brasil e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

Pela primeira vez, embarcações brasileiras, servindo ao tráfego das nossas costas no transporte de passageiros e cargas de um Estado para outro, sofreram o ataque dos submarinos do Eixo. Nestes três últimos dias entre Baía e Sergipe, foram afundados os vapores *Baependí* e *Anibal Benévolo*, do Loide Brasileiro, e *Araraquara* do Loide Nacional S.A. O inominável atentado contra indefesas unidades da marinha mercante de um país pacífico, cuja vida se desenrola à margem e distante do teatro da guerra, foi praticado com desconhecimento dos mais elementares princípios de Direito e de humanidade. Nosso país, dentro de sua tradição, não se atemoriza diante de tais brutalidades; e o Governo examina quais as medidas a tomar em face do ocorrido. Deve o povo manter-se calmo e confiante, na certeza de que não ficarão impunes os crimes praticados contra a vida e os bens dos brasileiros⁷¹.

O *Baependy* foi a primeira embarcação atingida. Ele havia deixado o porto de Salvador às 7h da manhã, no dia 15 de agosto, um domingo. Comandado pelo capitão João Soares da Silva o navio levava 306 pessoas, sendo 73 tripulantes e 233 passageiros para Manaus, mas faria algumas escalas, sendo a primeira em Maceió. Às 19h05min do dia 15 o *Baependy* foi atingido por dois torpedos a 60 milhas do Rio Real. Em 3 minutos o navio estava submerso. Às 20h da segunda-feira, dia 16, os primeiros sobreviventes chegaram à cidade de Estância (SE), distante 66 km de Aracaju. Depois do ataque fulminante apenas um barco salva-vidas, chamado de baleeira, foi utilizado, assim mesmo porque os estilhaços do torpedo partiram as amarras que a prendiam ao navio⁷².

Os relatos dos moradores de Estância indicam que muitos sobreviventes estavam seminus, por terem utilizado as roupas para tapar o furo da baleeira avariada, e então alcançarem a costa, de onde tiveram que andar 30 km até encontrarem a primeira habitação, em Mangue Seco. Assim que a notícia chegou a Estância, os moradores foram até o casebre onde estavam 28 náufragos. Quase todos feridos, eles foram levados à cidade e lá receberam cuidados médicos, alguns ficaram no Hospital Amparo de Maria e outros hospedados em residências. Às 11h do dia 18, os náufragos foram levados a Aracaju. Lá a população já se aglomerava em frente ao Hotel onde se acreditava que os sobreviventes ficariam hospedados. Antes de descansarem, eles foram levados à presença do interventor federal Augusto Maynard Gomes, no Palácio do Governo.

A tentativa de impedir a divulgação de informações a respeito dos torpedeamentos para evitar manifestações públicas, pouco adiantou em Sergipe, uma vez que os náufragos e os cadáveres continuavam a aparecer nas praias, testemunhando a ação sucessiva do U-507. Residências e estabelecimentos comerciais de estrangeiros

⁷¹ AGRESSÃO: Documentário dos fatos que levaram o Brasil à Guerra. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1943, p.3.

⁷² Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Ago 1942, p. 1.

que viviam em Aracaju foram alvos da população enfurecida. Várias pessoas foram até a Praça Fausto Cardoso e diante do Palácio do Governo solicitavam ao interventor Augusto Maynard Gomes que o Brasil revidasse ao ataque do Eixo.

O navio *Araraquara*, que saiu do porto do Rio de Janeiro no dia 11 de agosto sob o comando do capitão Lauro Augusto Teixeira de Freitas, seria a segunda vítima daquela noite. Tendo chegado à Bahia no dia 14 do mesmo mês, seguiu no dia 15 para Maceió, onde realizaria a primeira escala. O destino final era Cabedelo, na Paraíba, mas também não foi alcançado. No dia 15 de agosto o *Araraquara* foi torpedeado às 21h no mesmo lugar em que o *Baependy* havia sido atingido. A embarcação levava 142 pessoas, sendo 74 tripulantes e 68 passageiros civis a bordo, dos quais apenas 11 conseguiram se salvar⁷³.

No dia 16 de agosto, às 04h05min da manhã, o *Aníbal Benévolo* também foi atingido pelo “eficaz” torpedo do U-507 nas imediações onde foram atacados o *Baependy* e o *Araraquara*. Comandado pelo capitão Henrique Jacques Mascarenhas Silveira o navio transportava 154 pessoas, sendo 71 tripulantes e 83 passageiros. Destes apenas 4 tripulantes conseguiram sobreviver e 150 pessoas morreram. O *Aníbal Benévolo* foi atingido em cheio por um torpedo que o partiu ao meio. Os passageiros dormiam e não tiveram tempo de se salvar.

O socorro aos sobreviventes e as missões de busca por outros náufragos ocuparam as autoridades em terra firme. Os funcionários da Alfândega e da Capitania dos Portos foram mobilizados. O interventor de Sergipe Augusto Maynard Gomes ordenou que o comandante do 28º BC, tenente-coronel Gilberto de Freitas, iniciasse as buscas pelo litoral do estado. Outra dura tarefa consistia na recuperação e identificação dos cadáveres, que foram recolhidos e alguns chegaram a ser fotografados. O *Aéreo Club* de Sergipe reuniu três aviões e sobrevoou o local do afundamento, circunvizinhanças e praias.

Em decorrência do afundamento do *Araraquara* 133 pessoas morreram. No entanto apenas 28 corpos apareceram, destes somente oito foram identificados. Muitos chegavam às praias em estágio avançado de decomposição, o que levou a sepultamentos em cemitérios improvisados localizados próximos aos locais onde os corpos foram encontrados. Abaixo segue uma relação com os nomes de alguns tripulantes e passageiros, sobreviventes, que foram identificados.

⁷³ Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Ago 1942, p. 1.

Quadro 3. Lista de sobreviventes do *Baependy* e *Araraquara*⁷⁴

Nº	Nome	Idade	Tipo	Origem	Embarcação	Acomodação
1	Adolfo Artur Kern	47	Tripulante/ Chefe de Máquinas	RS	<i>Baependy</i>	Hospital de Cirurgia
2	Augusto Caetano Medeiros	42	Tripulante/ Moço de convés	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano
3	Antonio Joaquim dos Santos	54	Tripulante/ Marinheiro	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Central/ transferido para Quartel 28ºBC
4	Aricio Borges Tavares	31	Tripulante/ 1º Piloto	PA	<i>Baependy</i>	Avenida Hotel
5	Arlindo Monteiro da Silva	26	Tripulante/ Cozinheiro	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Central
6	Baltazar Santos Pereira	26	Tripulante/ 1º Rádio- Telegrafista	RJ	<i>Baependy</i>	Avenida Hotel
7	Deoclides Gomes Silva	26	Tripulante/ Moço de convés	SE	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano/ transferido para o Hospital
8	Henrique Francisco dos Santos	32	Tripulante/ Moço de convés	SE	<i>Baependy</i>	Hotel Central
9	Eustáquio Dias dos Santos	36	Tripulante/ Marinheiro	BA	<i>Baependy</i>	Hotel Central/ transferido para Quartel 28ºBC
10	Francisco Castro	42	Tripulante/ Foguista	BA	<i>Baependy</i>	Hotel Central
22	Floriano de Freitas	36	Tripulação/ Cozinheiro	PA	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano
11	João Alves de Caldas	46	Tripulante/ Marinheiro	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Central/ transferido para Quartel 28ºBC
12	José Guerra	31	Tripulante/2 º Comissário	MT	<i>Baependy</i>	Avenida Hotel
13	Luiz Vargas	28	Tripulante/ Taifeiro ⁷⁵	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano
14	Minervino Severiano Sousa	36	Tripulante/ Carvoeiro	PE	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano
15	Pascasio Calado	30	Tripulante/E nfermeiro	PE	<i>Baependy</i>	
16	Raimundo Correia da	29	Tripulante/	PA	<i>Baependy</i>	Hospital de

⁷⁴ O DEIP/SE confeccionou várias listas com os nomes das pessoas que estavam nas embarcações. Listas com nomes de tripulantes, passageiros e sobreviventes. É essa documentação que fundamenta a confecção deste quadro. No entanto, essas informações sobre os sobreviventes também podem ser encontradas no nas edições do *Correio de Aracaju*, *A Cruzada* e *Folha da Manhã*, publicadas em agosto de 1942.

⁷⁵ Há duas informações sobre a função de Luiz Vargas. Na listagem de tripulantes, com os nomes e funções de todos os embarcados, ele aparece como ajudante de cozinheiro. Já listagem com os nomes de sobreviventes, Luiz Vargas aparece como Taifeiro. Pode ter havido um erro em um dos registros. Outra possibilidade é que o próprio Luiz Vargas tenha se identificado após ter sido encontrado, como Taifeiro, por considerar uma designação mais honrosa (e masculina) do que ajudante de cozinheiro. Cf. Documentação Torpedamentos - Arquivo Público do Estado de Sergipe.

	Silva		Moço de convés			Cirurgia
17	Severiano Felix dos Santos	35	Tripulante/Carvoeiro	PB	<i>Baependy</i>	Hotel Central
18	Zacarias da Conceição	26	Tripulante/Moço de convés	SC	<i>Baependy</i>	Hotel Central
19	Edmundo Manuel Paiva		Passageiro Civil		<i>Baependy</i>	
20	Gilberto Lima	15	Passageiro Civil	PE	<i>Baependy</i>	
21	José Gabriel de Souza	39	Passageiro Civil	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Sul Americano
22	Vilma Castelo Branco		Passageiro Civil/filha do cel José Pinheiro C. Branco	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Rubina
23	Vilterbo Sttoy	29	Passageiro Civil	AM	<i>Baependy</i>	
24	Zamir de Oliveira		Passageiro Civil		<i>Baependy</i>	
25	Abel Dantas	23	Passageiro Militar/Soldado	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Central
26	Eleotério Trindade	23	Passageiro Militar/Soldado	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Central
27	José Joel Marques		Passageiro Militar/1º Tenente	RS	<i>Baependy</i>	
28	José Castelo Branco		Passageiro Militar/1º Tenente		<i>Baependy</i>	
29	Jorge Tramotim		Passageiro Militar/1º Sargento		<i>Baependy</i>	
30	Lauro Moutinho dos Reis		Passageiro Militar/Capitão		<i>Baependy</i>	
31	Odir do Nascimento		Passageiro Militar/Soldado		<i>Baependy</i>	
32	Oswaldo Ferreira Ariososa	26	Passageiro Militar/Soldado	Sobrado	<i>Baependy</i>	Hospital de Cirurgia
33	Vicente de Paulo Sousa Pulquerios		Passageiro Militar/1º Sargento		<i>Baependy</i>	
34	Viterbo Storry	29	Passageiro civil/Médico	RJ	<i>Baependy</i>	Hotel Morozzi
35	Erotildes Bruno de Barros	31	Tripulante/3º maquinista	BA	<i>Araraquara</i>	Hotel Morozzi

36	Francisco José dos Santos	35	Tripulante	PE	Araraquara	
37	José Alves Mello	44	Tripulante/ Carvoeiro	PE	Araraquara	Hotel Central
38	José Correia Santos	31	Tripulante/ Moço de convés	AL	Araraquara	Hotel Central
39	José Pedro da Costa	36	Tripulante/ Barbeiro	AL	Araraquara	Hotel Sul Americano
40	José Rufino Santos	30	Tripulante/ marinheiro	BA	Araraquara	Hotel Central
41	Maurício Pereira Vital	22	Tripulante	PE	Araraquara	
42	Alaide Lemos Cavalcante		Passageiro Civil/ esposa do sub-tenete Lins Cavalcante	RJ	Araraquara	Hotel Rubina/ transf. para a res. de Alfredo Aranha à Av. Ivo do Prado
43	Caetano Moreira Falcão	21	Passageiro Civil/Estudante	RJ	Araraquara	Hotel Morozzi
44	Eunice Neiva Bauman		Passageiro Civil		Araraquara	
45	Milton Fernandes da Silva	27	Tripulante/ 1º Piloto	RJ	Araraquara	Hotel Morozzi
46	Manuel Nunes da Silva	32	Tripulante/ Moço de convés	AL	Aníbal Benévolo	Hotel Central

Fonte: Documentação oficial DEIP/SE - Arquivo Público do Estado de Sergipe.

O pesadelo dos ataques estava longe de ter fim. O próximo alvo foi o *Itagiba*, que saiu do Rio de Janeiro dia 13 de agosto com destino a Recife e escalas em Vitória e Salvador. Transportando passageiros sob o comando do José Ricardo Nunes, a embarcação foi torpedeada às 10h49min da manhã do dia 17, quando se servia o almoço. Ainda nessa manhã o *Arará* foi vitimado. Na ocasião o cargueiro era comandado pelo capitão José Coelho Gomes. O *Arará* recolhia sobreviventes do *Itagiba*, ambos vitimados próximos a Salvador, mas às 13h03min também foi atingido pelo U-507. Dos 35 tripulantes do *Arará*, 15 salvaram-se e 20 morreram. No dia seguinte o *Diário da Bahia* divulgava na capa a manchete “Covardes! Inominável atentado”⁷⁶.

O médico Helio Veloso foi o primeiro sobrevivente do *Itagiba* que chegou à Bahia. Ele contou que o torpedeamento atingiu em cheio à caldeira da embarcação, e que em meio ao pânico foi ouvida uma inesperada explosão. Oficiais e tripulantes

⁷⁶ DIÁRIO DA BAHIA. Salvador, 14 Ago 1942, p. 1.

organizavam o salvamento arriando as baleeiras que tentavam se afastar do local. Helio Veloso relatou que em meio àquela situação

Surgiu em socorro o vapor Arara que iniciou o recolhimento dos náufragos, sendo porém imediatamente atingido por um torpedo, começou a sossobrar, recomeçando o salvamento já agora mais difícil, visto a pequenez do navio e o aumento dos náufragos. O iate *Aragipe* aparecendo na ocasião, recolheu os náufragos⁷⁷.

Até o mês de agosto de 1942 o Brasil não estava na Guerra, mas já se encontrava oficialmente do lado contrário ao Eixo. Ao atacar os navios de cabotagem o U-507 agredia o Estado brasileiro de forma direta. Disparando dois torpedos contra o *Baependy*, Harro Scharch diminuiu as chances das pessoas se salvarem. Quando torpedeou o *Arará* enquanto este recolhia as vítimas do *Itagiba*, atingido momentos antes, o capitão de corveta no comando do submarino alemão deixou claro a sua intenção de afundar as embarcações e condenar os passageiros à morte.

Muitos náufragos relataram que a “máxima eficiência” do U-507 esteve diretamente ligada aos interesses do Eixo na Guerra. Sem dar margem aos erros provenientes da “bondade da alma”, como disse Clausewitz⁷⁸ a pior escolha numa situação de guerra de acordo com o teórico, o submarino alemão promoveu perdas irreparáveis, que foram experimentadas em níveis diferentes pelo Estado brasileiro e pelos passageiros das cinco embarcações e pela população sergipana.

Os primeiros náufragos chegaram a Estância, sendo depois transferidos para Aracaju, onde obtiveram cuidados médicos no Hospital de Cirurgia, localizado à Avenida Barão de Maruim. No anseio de conseguir a melhor cobertura jornalística sobre a tragédia, o *Correio de Aracaju* foi até lá e conseguiu entrevistar vários sobreviventes. A maior parte deles registrava ferimentos, contusões generalizadas e escoriações, permanecendo internados por alguns dias. Os que não requeriam cuidados médicos foram acomodados em hotéis da cidade e os militares foram levados ao quartel do exército, o 28º BC. O 1º piloto do *Araraquara*, Milton Fernandes da Silva, assim como muitos outros, conseguiu se salvar graças a pedaços de madeira que flutuavam depois dos torpedeamentos. Milton Fernandes contou a um jornalista do *Correio de Aracaju* que se salvou

⁷⁷ A.N.B., Bahia, 20 Ago 1942.

⁷⁸ Cf. CLAUSEWITZ, Carl von. **Da Guerra**. 3 ed. Trad. Maria Teresa Ramos; preparação do original Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Conseguindo montar, juntamente com dois oficiais do Exército, em um pedaço de taboa, navegou durante várias horas, após ver desaparecer, para sempre, o seu navio. Depois de longo percurso, viu um dos oficiais, seus companheiros, enlouquecer e atirar-se n'água, e logo depois, o outro ser arrebatado e tragado pelas ondas revoltas e traiçoeiras do oceano ⁷⁹.

Aproveitando-se do calor dos acontecimentos e do interesse pelas notícias envolvendo os torpedeamentos, o *Correio de Aracaju* chegou a publicar três edições num mesmo dia ⁸⁰. As entrevistas com os náufragos e a dramaticidade dos relatos publicados pelo periódico aqueceu as vendas. Ao mesmo tempo esse parecia ser um momento importante para a História do país e que envolvia diretamente um pequeno estado e sua tranquila capital numa guerra que já havia assumido proporções mundiais, considerando o envolvimento de vários países e continentes.

Diante da inovação tecnológica representada pelo submarino alemão U-507, colocava-se a fragilidade das embarcações brasileiras. Em muitos casos os salvamentos se deram graças a pedaços de madeira que flutuavam. O soldado Osvaldo Ferreira relatou ter se salvado do *Baependy* “com o apoio de um taboa, tendo levado 2 dias sem nenhum alimento e que tendo a sua taboa de salvamento se aproximado do submarino, vira em cima do mesmo um homem com uma forte lanterna de mão projetando luz sobre os náufragos”⁸¹.

Semelhantemente o 3º maquinista do *Baependy*, Deoclides Gomes da Silva encontrou uma tábua flutuante. Ele contou a um repórter do *Correio de Aracaju* que depois dos dois torpedos, “ninguém via um aos outros e apenas se ouviam os angustiados e lancinantes gritos dos náufragos, que logo não foram mortos pelas terríveis explosões dos torpedos”⁸². Outro passageiro militar, Raimundo Correa dos Santos disse que se salvou com o auxílio

de um grande pedaço de taboa, que o ajudara a flutuar, ao sabor da corrente das águas, sem rumo, por força da escuridão da noite, não tendo visto o submarino que por duas vezes torpedeou o ‘Baependy’, tendo apenas podido

⁷⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 ago 1942, p. 1, 3 ed.

⁸⁰ As notícias sobre os torpedeamentos no litoral sergipano ocuparam a primeira página das edições de agosto e setembro de 1942. Em virtude da guerra, o fornecimento de papel (que chegava a Aracaju pela via marítima) foi prejudicado e vários jornais sofreram com esse problema. O *Correio de Aracaju* foi o jornal que mais reclamou da falta de papel para a imprensa. Com a deflagração da guerra, o periódico se animou e em setembro de 1939 passou a publicar duas edições por dia, mas um mês depois voltou atrás na iniciativa e cancelou a edição das 11h30min., ficando apenas com a edição da tarde. Cf. CORREIO DE ARACAJU.

⁸¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Ago 1942, p. 1.

⁸² Idem. Ibidem. p 1.

ver o clarão do seu holofote e a projeção de lanternas de mão por cima das ondas e dos náufragos⁸³.

De acordo com os sobreviventes após os torpedeamentos o U-507 teria subido à superfície e um tripulante vistoriava os destroços à procura de sobreviventes. O cadáver do 2º piloto do *Araraquara* foi encontrado no dia 18 de agosto no Mosqueiro, praia de Aracaju. Constatou-se que o afundamento do navio não havia sido a causa imediata da morte do rapaz, pois no cinto de cortiça, utilizado por ele para se salvar, foram encontradas duas perfurações, provavelmente balas de metralhadora teriam atingido o rapaz.

Uma das poucas mulheres que conseguiram sobreviver ao torpedeamento do *Baependy*, Vilma Castelo Branco, declarou ter ajudado o rádio telegrafista nadando com ele seguro aos seus pés. Outra sobrevivente, Alaíde Lemos Cavalcanti, viajava a bordo do *Araraquara* com seu marido, o sargento Lins Cavalcante, seus três filhos menores e um irmão, dos quais não teve mais notícia. Ela contou que conseguiu salvar-se numa pequena baleeira, em companhia de quatro marinheiros, mas o bote logo se encheu de água, por isso todos precisaram ficar imóveis. Horas depois um vergalhão jogou dois dos companheiros para fora do barco, e destes somente um conseguiu se salvar.

Do *Aníbal Benévolo*, que foi partido ao meio, apenas quatro pessoas foram salvas, o comandante Henrique Mascarenhas da Silveira, o cozinheiro Firmino Gomes da Silva, o moço de convés Manoel Nunes da Silva, e o cabo encarregado do frigorífico Valdomiro Pinheiro. No livro “Agressão”, publicado em 1943 pelo governo brasileiro, o comandante do *Aníbal Benévolo* explicou que tudo aconteceu tão rápido que sequer houve pânico a bordo. A embarcação foi torpedeada às 4h05min da manhã quando tudo estava escuro e todos estavam nos camarotes ou alojamentos. Depois do ataque o comandante tentou ajudar outros sobreviventes, mas declarou que de imediato não encontrou nenhum sinal de vida.

No livro, o comandante do *Aníbal Benévolo* fez questão de destacar a solicitude da população, bem como o apoio oferecido pelas autoridades às vítimas. Henrique Mascarenhas relatou que chegou primeiro à Fazenda Santo Antônio em Mangue Seco e que ele e os demais náufragos foram

carinhosamente recebidos pela população, que, num gesto generoso, nos forneceu roupas, sapatos, tudo enfim. Ainda ali, recebemos os necessários

⁸³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Ago 1942, p. 1.

socorros médicos enviados pelo governo de Sergipe que tudo nos prodigalizou. De Mangue Seco fui transportado para Estância e, dali, para Aracaju, regressando, posteriormente, ao Rio por avião. O Loide brasileiro autorizou os náufragos a adquirirem tudo quanto precisavam e a todos dispensou a mais completa assistência⁸⁴.

Os cadáveres continuaram aparecendo nas praias sergipanas. Eles “vinham nus, mutilados, corroídos, inchados, parcialmente comidos pelos peixes ou banhados pelo combustível que manchou às águas”⁸⁵. Uma caminhonete do Serviço de Luz e Força de Aracaju foi designada para ajudar no transporte dos corpos para o necrotério da cidade. A identificação era um trabalho difícil, porém necessário. Haja vista a necessidade de comunicar a notícia aos parentes das vítimas. Aos sobreviventes eram exibidas fotografias de cadáveres na esperança que eles atribuissem nomes e informações às imagens.

A identificação dos corpos era facilitada quando o falecido carregava objetos. Um anel com a inscrição “‘Lourdes S.R.’ – 10-12-935” gravada na parte interna do aro foi importante para identificar o corpo de uma professora. Havia cadáveres com relógios e até mesmo as crianças tinham adereços. O corpo de uma garotinha que aparentava ter mais de dois anos tinha no braço uma pulseira de cinco aros com uma chapa de prata que os ligava onde havia a seguinte inscrição: “Alaide, e, presa aos aros; uma medalha, também de prata, com as efígies, de um lado de Jesus Cristo, e, do doutro, de N. Senhora”⁸⁶.

As notícias sobre os torpedeamentos não ficaram restritos a Sergipe ou à Bahia. A revista *O Cruzeiro*, que circulava em todo o território nacional, também publicou notas e imagens referentes aos torpedeamentos. Dentre as várias fotografias em preto e branco estão alguns sobreviventes hospitalizados, com machucados e curativos aparentes. O periódico exibiu o instantâneo de um cadáver, justamente o de Alaide. A imagem do rosto desfigurado e do corpo estendido na areia são complementados pela legenda “Alaide, a brasileira de apenas três anos, tal como foi encontrada numa das praias de Sergipe, imagem imorredoura da brutalidade nazista”⁸⁷. Considerando a circulação do periódico à época, a notícia acompanhada daquela imagem chocaria os leitores da revista em todo o Brasil.

⁸⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Ago 1944, p. 4.

⁸⁵ MAYNARD, Dilton. O Brasil sob ataque: Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. p. 510.

⁸⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 19 Ago 1942, p.1.

⁸⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 29 Ago 1942, p. 17.

Em Sergipe os jornalistas seguiam assediando os náufragos. No Hospital de Cirurgia encontraram o cozinheiro Firmino Gomes da Silva, e o “cabo frigorífico” Valdemiro Pinheiro, 36 anos, tripulantes do *Aníbal Benévolo* que apresentavam contusões e ligeiros ferimentos. Firmino disse ter se salvado com o apoio de um pedaço de lenho que encontrou sobre as águas e que precisou nadar 32 horas. Às 6h da segunda-feira ele avistou terra e largou a madeira

que o estava ferindo e machucando, muito embora o tivesse ajudado a flutuar, com o intuito de melhor poder nadar e mais depressa alcançar a costa, onde afinal chegou completamente despido, pois para logo safara-se da pijama que se esfarrapara ainda na luta para sair do seu camarote, já cheio d’água com o grande estrondo, que se deu cerca das 4 horas da manhã, quando quase todos ainda dormiam, pulou do beliche e dele saiu, em menos de um minuto, já tendo que nadar debaixo d’água para cima cerca de 3 metros até á tona, de onde viu o ‘Benevolo’ partido⁸⁸.

O *Aníbal Benévolo* conduzia cerca de trinta e cinco crianças. O repórter do *Correio de Aracaju* registrou que com os olhos cheios de lágrimas, Firmino Gomes da Silva concluiu a entrevista declarando “choro com pena de meus companheiros e dessas criancinhas que devem se encontrar trancadas, no fundo do mar, dentro dos camarotes do meu ‘Anibal Benevolo’”. Ele contou que se livrou do afundamento do *Aníbal Benévolo* e de ser comido por um tubarão.

Segundo seu relato, na manhã da segunda-feira quando já tinha avistado a terra, ele viu se aproximar um enorme tubarão, que chegou a cheirá-lo nas costas, “momento em que o notou pela frieza do seu sopro”. E continuou: “fiquei imóvel, agachado à taboa que me ajudava a flutuar, ergui os olhos para os céus e pedi á N.S. dos Navegantes que me livrasse daquele peixe”⁸⁹. Esta declaração parece contraditória, pois ele afirmou que estava agachado em cima da taboa e o tubarão lhe cheirou as costas.

Ao atingir a terra desmaiou e foi socorrido por homens da Alfândega e Capitania dos Portos. As vítimas relataram a dificuldade em sobreviver aos torpedeamentos, a tristeza em constatar as mortes e o fato de que perderam tudo o que tinham. É curioso notar que Valdemiro Pinheiro tenha destacado que naquele momento lhe faltava até a escova para os dentes. Aparentemente sem importância, a ressalva de que perdeu um item básico da higiene pessoal diz muito sobre os danos causados pela agressão do submarino alemão. Diferente de muitos outros Valdemiro conseguiu sobreviver, mas naquele instante ele precisava recomeçar do zero.

⁸⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 21 Ago 1942, p.1.

⁸⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 21 Ago 1942, p. 3.

Em meio a tantas notícias tristes uma que gerou esperanças. Até 21 de agosto foram recolhidos 25 náufragos do *Itagiba* e *Arara* ao Hospital Português em Salvador. Entre eles o comandante do *Itagiba*, comandante José Ricardo e também uma criança que foi salva num caixote de leite condensado.

A revista *O Cruzeiro* contou a experiência da menina Valderez Cavalcante que foi salva do torpedeamento do *Itagiba* agarrando-se a uma caixa de madeira vazia, originalmente fabricada para carregar 48 latas de leite condensado “Moça”. Depois de algum tempo boiando a menina foi resgatada por uma baleeira. O pai da menina Octavio de Barros Cavalcanti também conseguiu sobreviver. A mãe da garota a aguardava em Maceió.

O periódico publicou fotografias da garota recebendo cuidados médicos no Hospital Português, em Salvador, e também sendo agraciada por um representante da companhia de produtos *Nestlé* com uma boneca e a quantia de 1:000\$000. A revista relatou a notícia do milagroso salvamento de Valderez em meio a elogios ao leite condensado “Moça”, coincidentemente um dos anunciantes em *O Cruzeiro*⁹⁰.

Outros países demonstraram sua solidariedade ao Brasil. De forma contida, como já era de se esperar, o Ministro das Relações Exteriores da República Argentina compareceu à embaixada do Brasil no dia 17 de agosto e apresentou condolências em nome do Governo argentino. Também no dia 17 o presidente uruguaio enviou a Vargas uma mensagem apresentando as expressões de sua adesão pessoal e a do povo, “diante dos atos perversos de uma nação que parece resolvida a consagrar-se como inimiga da humanidade”⁹¹.

Manifestações públicas em várias partes do Brasil expressavam a indignação contra a atitude do submarino alemão⁹². Em 21 de agosto a ANB divulgou que o Secretário de Segurança Pública do Rio de Janeiro havia assinado uma portaria proibindo comícios em todo o território do estado. Enquanto isso Vargas mandava abrir os portões do Palácio do Catete para que o povo manifestasse seu patriotismo sob os olhos astutos do político brasileiro. Esse foi o período dos *blackouts* em cidades da costa brasileira, como também na depredação de residências e propriedades de estrangeiros.

⁹⁰ Em meio às informações sobre o salvamento da menina, o periódico fez questão de destacar que “Leite condensado no Brasil é sinônimo de Leite ‘Moça’, por ser realmente a marca de maior venda e conceito no país”. O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 10 Out 1942, p.14.

⁹¹ MONTEVIDEO, 17, United Press.

⁹² Cf. FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 20 Ago 1942, p. 1.

Na capital do Rio Grande do Norte os *blackouts* foram iniciados ainda no primeiro semestre de 1942. Flávia de Sá Pereira afirma que em fevereiro os jornais de Natal já anunciavam o primeiro *blackout* na cidade. A população potiguar era advertida de que até mesmo a luz de um candeeiro poderia ser vista a milhas de distância⁹³. Roney Cytrynowicz descreve os *blackouts* em São Paulo. Segundo ele ao fim da tarde, moças voluntárias da Defesa Passiva percorriam as ruas com lanternas à mão, e às 21h o sinal sonoro dava início ao escurecimento da cidade⁹⁴.

Em Maceió o comandante da guarnição do exército determinou como medida preventiva que a cidade permanecesse às escuras. A medida iniciada dia 24 de agosto estendeu-se às casas residenciais que passaram a usar cortinas escuras nas vidraças e aos estabelecimentos de diversões, que aplicaram papéis escuros nas lâmpadas. Outras medidas preventivas foram tomadas, como a determinação da prisão de todos os alemães e italianos “nazifascistas” residentes em Alagoas. Havia a desconfiança de que elementos que residiam no Brasil haviam fornecido informações que auxiliaram o desempenho do U-507. Em Aracaju o Chefe de Polícia convocou os estrangeiros a prestar esclarecimentos⁹⁵ a exemplo do alemão Rudolf Von Doehen, que afirmou não ser contrário ao nazismo.

Após os torpedeamentos de agosto de 1942, o Chefe de Polícia de Aracaju pediu que o povo mantivesse o máximo de ordem e serenidade. O sentimento de tristeza era compartilhado por todos, mas a polícia garantia que os culpados seriam punidos severamente, e advertiam que “depredação não é brasilidade, as autoridades agirão severamente contra os perturbadores da ordem, porque estes são também inimigos da Pátria”⁹⁶.

Depois de agosto de 1942 o trânsito de passageiros pelos mares do Brasil foi suspenso, sendo restabelecido apenas em janeiro de 1944. Em 24 de agosto os jornais já

⁹³ PEDREIRA, Flávia de Sá. **Chiclete eu misturo com banana**: carnaval e cotidiano de guerra em Natal (1920 – 1945). Natal: EDUFRN, 2005.

⁹⁴ CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem Guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Geração Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 39.

⁹⁵ O Chefe de Polícia Enoch Santiago elaborou uma lista com os nomes de estrangeiros divididos entre “possíveis integralistas”, dentre os quais Sergio Valério, Gerônimo Moreno Garcia, Jacinto de Figueiredo Martins, Joaquim de Fraga Lima, Rosalvo Rosa Queiroz, Agnaldo Alvez Celestino, João Alves da Costa Ouro, Carlos Augusto Travassos. O segundo bloco de nomes estava classificado como “amigos comerciais da Alemanha”, dentre os quais Nicola Mandarino, Jaime Aragão, Francisco Pereira de Almeida, José Vieira de Menezes, Valter Loeser, Raimundo Leitura e Manoel Sant’Ana. Cf. MAYNARD, Dilton C. S. O Brasil sob Ataque: Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

⁹⁶ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 20 Ago 1942, p. 1.

noticiavam que o Brasil estava em guerra com a Itália e Alemanha. O Presidente português general Carmona enviou uma mensagem a Vargas expressando seu fraterno sentimento em nome do povo, o Peru propôs uma consulta continental e o Uruguai foi a primeira nação sul-americana a aderir ao Brasil, permitindo a utilização de suas bases navais e aéreas para a defesa contra os países do Eixo. Em 31 de agosto de 1942 a ANB anunciou que o presidente da república havia assinado um decreto declarando o “Estado de Guerra” em todo o país.

No dia 3 de setembro de 1942 o Ministro da Guerra autorizou a convocação de reservistas de terceira categoria para preencher os claros do exército. Os jornais publicavam as listas com os nomes dos convocados. Além dos *blackouts*, outra medida adotada em favor da segurança nacional foi a implementação de programas de treinamento de Defesa Passiva Antiaérea. Em Aracaju os exercícios foram iniciados em 1943.

O coronel Orozimbo Martins Pereira era o Diretor Nacional do Serviço de defesa Civil. Em Aracaju o coronel Bernardino Dantas, Comandante Geral da Força Policial, respondia como Diretor Regional. Ele era responsável por publicar as instruções básicas sobre como a população deveria proceder nos casos de ataque aéreo, informar sobre a realização dos treinamentos em Aracaju⁹⁷, e organizar as simulações de ataque, socorro aos feridos e defesa da cidade nessas ocasiões.

1.4. O cotidiano em Aracaju durante a Segunda Guerra

No ano de 1943, Aracaju passou pelo treinamento de defesa passiva antiaérea. Depois que os jornais publicaram instruções sobre como proceder em caso de um ataque aéreo, a população passou por uma simulação às 10 horas do dia 2 de março do mesmo ano. Karl Schurster afirma que o primeiro exercício de Defesa Passiva Antiaérea foi realizado pela primeira vez em Recife no dia 16 de março de 1942⁹⁸. A finalidade do treinamento era educar as pessoas a agirem caso a cidade sofresse bombardeios aéreos.

Em Aracaju os guardas incumbidos da direção do serviço de abrigo deram instruções à população, postos de defesa foram instalados no terraço de prédios,

⁹⁷ Isso era feito com a publicação de partes da Cartilha de Defesa Passiva Antiaérea desenvolvida pelo coronel Orozimbo nos jornais impressos em Aracaju.

⁹⁸ SHURSTER, KARL. **A guerra como metáfora**: aspectos da propaganda do Estado Novo em Pernambuco (1942-1945). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008. p. 49.

protegendo possíveis alvos na cidade. Os sinos da igreja católica deram o sinal de que um avião fora visto, em seguida um aparelho da Força Aérea Brasileira fez evoluções sobre a cidade por cerca de 30 minutos. Também foi simulado o socorro aos feridos, sob a direção do médico da Força Policial do estado, com a colaboração dos médicos e enfermeiros do Pronto Socorro, Corpo de Bombeiros, carros de praça e policiais do Serviço de Defesa Passiva. De acordo com o *Correio de Aracaju*⁹⁹ o primeiro treinamento realizado na zona central da cidade teve o êxito esperado.

O segundo exercício seria realizado em 6 de abril de 1943 nos Bairros Industrial, Santo Antônio e Siqueira Campos, para depois se estender ao Bairro Treze de Julho. É possível que nem todos tivessem levado o primeiro exercício muito a sério. Na tentativa de convencer sobre a relevância do treinamento e a possibilidade de um ataque real à cidade, advertia-se que foram utilizados sacos de areia para simular bombas e granadas explosivas, mas no futuro essas bombas podiam ser reais,

Advertimos que no próximo ataque simulado a ser levado em Abril, as bombas e as granadas ao em vez de representadas por pequenos sacos de areia, serão explosivas. – Assim, aqueles que menoscabarem as instruções que há dias ministramos, estão sujeitos a uma série de consequências desagradáveis¹⁰⁰.

No dia 6 de abril, por volta das 10 horas, aviões vieram em direção à cidade, os sinais de alerta foram tocados. O comércio fechou as portas e as pessoas procuraram abrigos públicos e particulares. O ataque durou 20 minutos, das 10h20min às 10h40min, enquanto um avião sobrevoava Aracaju e seus subúrbios, simulando um bombardeio.

No dia 18 de maio de 1943 houve um treinamento noturno, com início às 20h40min, e que durou meia hora. Alguns aracajuanos não deram muita importância ao bombardeio e ficaram nas janelas das casas, ou mesmo vagando pelas ruas. Ainda que houvesse cooperação, o fato de alguns permanecerem indiferentes ao treinamento parecia preocupar e irritar as autoridades que organizavam as situações de adestramento e que consideravam estar servindo à Pátria ao desempenharem esta tarefa.

Com a intenção de chamar a atenção dos aracajuanos, os textos publicados pelos jornais descrevendo os treinamentos, misturavam realidade e fantasia. No dia 18 de junho de 1943 ocorreu o segundo treinamento de alerta noturno em Aracaju e a *Folha da Manhã* relatou que “Às oito horas em ponto aparelhos inimigos se achavam sobre

⁹⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 2 Mar 1943, p.4.

¹⁰⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Mar 1943, p.2.

esta cidade e não obstante o fogo cerrado das nossas metralhadoras os aviões atacantes sobrevoaram esta capital durante duas horas, jogando algumas bombas que atingiram fábricas e edifícios públicos”¹⁰¹. Em maio de 1944 as praias foram escurecidas à noite, como medida de segurança. As autoridades procuravam meios de proteger a cidade de um ataque hostil.

Durante a Guerra a população precisou lutar contra outros inimigos, um deles era o constante aumento no preço dos alimentos. O problema afligia outras cidades a exemplo de São Paulo, Recife e Natal. A deflagração do conflito mundial comprometeu o abastecimento de produtos que chegavam à capital sergipana pela via marítima. Com isso o preço do pão não demorou a subir, modificado em virtude da dificuldade das padarias em obter farinha de trigo. Contudo Aracaju não foi a única capital a sofrer com a variação do preço do pão.

Em São Paulo também foi sentida a alta de preços e do custo de vida. Roney Cytrynowicz encontrou receitas culinárias que mencionavam o “pão de guerra”. Na falta da farinha de trigo, a receita do pão levava macarrão dissolvido. O autor destaca que em São Paulo houve escassez de alimentos, mas não houve fome em decorrência da Guerra. Por outro lado, ele concluiu que a relativa falta de alimento “foi instrumentalizada e mobilizada como política”¹⁰² e que isso contribuiu para trazer a Guerra “para o cotidiano de São Paulo, criando um poderoso efeito de mobilização e de constituição do front interno”¹⁰³.

As dificuldades não foram diferentes em Recife, onde a população sofreu com o aumento dos preços de alimentos básicos, bem como a sua falta, incluindo o pão. O racionamento de combustível e a carestia também foram perceptíveis nessa capital¹⁰⁴. Karl Shurster menciona o esforço do governo estadual para conseguir farinha de trigo para evitar a paralização das padarias. Porém não foi possível conter o aumento no

¹⁰¹ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 19 Jun 1943, p. 4.

¹⁰² CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem Guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Geração Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 52.

¹⁰³ Idem. Ibidem. p. 53.

¹⁰⁴ Cf. SCHURSTER, Karl. Com que roupa eu vou para a guerra que você me convocou? Política e imprensa durante a Segunda Guerra Mundial em Pernambuco (1942-1945). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

preço do pão, o que segundo o autor “acarretou restrições na dieta do trabalhador pernambucano”¹⁰⁵.

É preciso destacar que as reclamações sobre o custo de vida não começaram com a eclosão da Guerra. Em maio de 1939 houve um aumento no preço das “massas” vendidas em Aracaju. Uma comissão do sindicato de padarias tentou explicar que o problema havia sido gerado pelo aumento no preço da farinha de trigo que custava entre 42\$000 e 44\$000 e passou a 62\$500. E diante das comparações com os preços de Salvador, a comissão justificava que na Bahia havia indústrias de moagem do grão, por isso o preço era menor.

Durante a Guerra, reclamava-se do preço e do tamanho do pão. Pedia-se que o prefeito de Aracaju controlasse os lucros dos donos de padaria da cidade, acusados de aumentarem os preços e diminuírem o tamanho dos pães. Os insatisfeitos argumentavam que o pão que era vendido a \$200 foi transformado em pão de \$100. Uma reclamação afirmava em tom irônico que “ainda não estamos comprando farinha na Alemanha; ela é legítima da América”¹⁰⁶ e por isso não havia justificativa para a mudança. O chamado “pão de ouro”, ou “pão de guerra”, de Aracaju estava cada vez mais difícil de ser adquirido.

A população seguia culpando os proprietários de padarias enquanto estes atribuíam à Guerra o aumento do preço do pão. O sindicato dos proprietários de padarias argumentava que na Bahia e Rio de Janeiro o saco de farinha era comprado por um valor mais baixo. Contudo o preço do pão no Rio de Janeiro também foi considerado abusivo. Em agosto de 1940 a Comissão de Defesa da Economia Nacional proibiu o aumento do preço do pão na capital carioca, ao mesmo tempo em que procurava alternativas para baixar o preço da farinha de trigo. O Ministério da Agricultura chegou a autorizar o Serviço de Fiscalização do Comércio de Farinhas a elevar para 20% a taxa de mistura de farinha de mandioca adicionada à farinha de trigo que se destinava à fabricação do “pão misto”.

A medida entrou em vigor em 1º de junho de 1941, contudo o problema não foi resolvido e a crise do pão se alastrou pelo Brasil. Além disso, havia manifestações de descontentamento quando havia mudanças na receita do pão. Roney Cytrynowicz notou que a população de São Paulo se incomodou com o pão integral, que era até mais barato

¹⁰⁵ SHURSTER, Karl. **A guerra como metáfora**: aspectos da propaganda do Estado Novo em Pernambuco (1942-1945). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008. p. 91.

¹⁰⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 11 Jun 1940, p. 4.

e nutritivo. Mesmo sendo vendido a 1,60 o quilo, o pão integral não caiu no gosto popular. A preferência continuava sendo o pão branco, feito à base de farinha de trigo, que custava 2,50 o quilo¹⁰⁷.

Os jornais enfatizavam a importância deste gênero na alimentação diária, ao mesmo tempo em que destacavam que a situação se agravava no caso dos mais pobres. Mesmo no jornal aracajuano *O Nordeste*, pouco dado a críticas, podem ser encontradas manifestações de insatisfação. No texto “O pão nosso de cada dia” o periódico questiona em tom provocativo “E o pão? Esse pela sua minúscula ‘grandeza’ e pelo preço porquanto é vendido e disputado, é bem o pão que o diabo amassou”¹⁰⁸.

Diante de tantas dificuldades a *Folha da Manhã* procurava ajudar de alguma forma. No dia 9 de novembro de 1942 o periódico anunciou “Acha-se em nossa redação uma bem feita dentadura, que foi encontrada à Rua de Santo Amaro, trecho S. Cristovam com Laranjeiras. Quem perdeu pode vir buscá-la”¹⁰⁹.

Com o desenrolar da Guerra a falta do pão só piorou. Muitas padarias foram obrigadas a fechar as portas em Aracaju e no interior. O pão fazia parte do café simples do sergipano, uma vez que o inhame, a fruta-pão e a macaxeira também estavam escassos e caros. Nem mesmo o interventor conseguiu ajudar, pois estava difícil encontrar farinha de trigo para compra, e quando se encontrava ela estava sendo negociada acima do preço normal. Para manter o pão à mesa diariamente era preciso sacrificar outras compras e até fazer vales nos armazéns.

Muitas residências contavam com o serviço de entrega de pão que ocorria por volta das 5h da manhã. Com a diminuição do tamanho do gênero comentava-se que o entregador já não precisava bater à porta, podendo simplesmente colocar o pão pelo buraco da fechadura. Em setembro de 1944 houve uma manifestação para que o pão voltasse a ter o tamanho normal e “várias ruas de Aracaju amanhecera com pães ridiculamente pequenos pendurados nos postes com os dizeres: ‘O povo pede Justiça!’”¹¹⁰. Os proprietários de padarias acusavam os reclamantes de tentarem desunir os brasileiros, justamente nesse momento em que o país precisava ser forte, em virtude da Guerra. O conflito mundial foi utilizado como pretexto para conter as manifestações públicas diante da insatisfação com o preço e o peso do pão.

¹⁰⁷ CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem Guerra**: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Geração Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 55.

¹⁰⁸ O NORDESTE. Aracaju, 18 Out 1941, p. 1.

¹⁰⁹ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 9 Nov 1942, p. 4.

¹¹⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 9 Set 1944, p. 1.

Alguns sacos de farinha de trigo foram comprados no Rio de Janeiro, em Santos e em Santa Catarina, mas havia o problema do tráfego marítimo estar suspenso. Reuniões envolvendo os panificadores, o Delegado do Trabalho e o Prefeito de Aracaju procuravam solucionar o problema. Acabavam apelando ao interventor, que também não podia fazer muito nesse caso. Até que o problema fosse resolvido a solução era racionar a produção ou fechar as portas. Em 1944 alguns carregamentos vieram de Recife. No dia 4 de setembro 3.700 sacos de farinha foram desembarcados. Ainda assim, entre o fim de novembro e início de dezembro de 1944 as padarias de Aracaju ficaram duas semanas sem funcionar.

Em algumas casas as famílias substituíram o pão pelo cuscuz¹¹¹, e quem podia comprava pão até no interior. Diante desse quadro as autoridades estabeleceram que enquanto não chegasse farinha do Sul do país o pão de 20 centavos, que era de 50 gramas, passasse a pesar 45 gramas, contudo a medida enfrentou a insatisfação popular. Dia 7 de dezembro de 1944 as padarias da capital foram reabertas, pois chegou mais um carregamento de farinha de trigo adquirida na capital pernambucana.

O preço do leite e do cafezinho também havia aumentado. A carne verde vendida no mercado e açougues igualmente suscitou reclamações. Além do aumento do preço cobrado pelo quilo, o peso no mercado era irregular. Consumidores reclamavam que pagavam por 1 kg e só recebiam 750 ou 800 gramas e quem discutia corria o risco de ficar sem o gênero. A carne do sol também tinha aumentado o preço e os vendedores juntavam vísceras para servir como contra peso.

De acordo com Flávia de Sá Pedreira¹¹² o cotidiano em Natal durante a Guerra também foi marcado pelas notícias quase diárias sobre a falta de gêneros e o aumento do preço de alimentos como a carne e o leite. A autora destaca que o quadro de descontrole em Natal era resultado não apenas da Guerra, mas também da seca que se alastrou pelos sertões e municípios rio-grandenses no início da década de 1940. Enquanto a população potiguar era submetida ao racionamento de alimentos e combustíveis, na base aérea de Parnamirim, onde estavam as forças militares estadunidenses, havia abundância dos artigos que faltavam em Natal.

¹¹¹ Prato típico da região Nordeste. Em Sergipe é comum que o cuscuz seja preparado com farinha de milho pilada, que é umedecida, salgada e colocada numa panela específica chamada cuscuzeiro, que promove o cozimento do bolo através do vapor. Cf. CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 9 ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

¹¹² PEDREIRA, Flávia de Sá. **Chiclete eu misturo com banana: carnaval e cotidiano de guerra em Natal (1920-1945)**. Natal: EDUFRRN, 2005.

O memorialista Ary Guerra Cunha Lima destaca que a base aérea estava separada da capital por uma estrada de 14 km de extensão, mas “A cidade logo se encheu de militares norte-americanos”, que frequentavam as melhores lojas, as casas noturnas, os bares e cabarés de Natal. Assim novos hábitos e costumes se difundiam entre a população natalense, como “Usar camisa para fora das calças, mascar chicletes e beber Coca-cola”¹¹³. Os militares estadunidenses também estavam na capital pernambucana.

Ao contrário de Recife e Natal, Aracaju não teve a presença de militares norte-americanos desfilando em automóveis pelas ruas da cidade. Em Sergipe a Guerra continuava a ser lembrada pelo aumento nos preços dos alimentos. Até mesmo as festas juninas foram prejudicadas pela dificuldade em conseguir os alimentos básicos e típicos da época, como o milho.

Em 1944 falava-se em São João “de aperturas”, principalmente entre os pobres, pois até a canjica¹¹⁴ estava mais dispendiosa com o açúcar custando \$ 2,20, o milho a sessenta e o coco a oitenta centavos. O São Pedro também foi sofrível diante dos preços. Ironicamente sugeria-se a criação de “um tipo de espiga, e também de coco, muito menor, como aconteceu com o pão, e assim será mais fácil a sua aquisição”¹¹⁵. Também neste caso, a culpa pelo aumento dos preços dos alimentos foi atribuída aos comerciantes locais. Ao mesmo tempo a nota jornalística ridicularizava a diminuição do tamanho pão.

Desde 1938 havia sido estabelecida uma comissão de tabelamento em Aracaju. Essa comissão era responsável por fiscalizar o preço dos alimentos nos armazéns de secos e molhados, quitandas, leiterias, padarias, no mercado e na feira. A população queixava-se dos aumentos abusivos no preço de alimentos básicos como carne e feijão, que embora tabelados fossem comercializados acima do que as autoridades haviam determinado. O coordenador econômico tentou fixar os preços dos gêneros e mercadorias populares. As listas com os alimentos eram divulgadas por meio dos jornais impressos, além disso, cada estabelecimento comercial deveria transcrever a lista num quadro negro e deixar à vista dos clientes. Em 31 de janeiro de 1939 a *Folha da Manhã* publicou a seguinte relação

¹¹³ LIMA, Ary Guerra Cunha. **Histórias que vivi. Memórias e crônicas**: Natal. Sebo Vermelho: Natal, 2008. p.23.

¹¹⁴ Prato típico característico do período junino por ser a base de milho. A receita leva outros ingredientes como o leite de coco, açúcar e canela.

¹¹⁵ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 28 Jun 1944, p. 4.

Farinha de 1ª litro	\$ 350
Farinha de 2ª litro.....	\$300
Farinha de 3ª litro.....	\$250
Feijão de 1ª litro.....	\$800
Feijão de 2ª litro.....	\$700
Arroz agulha quilo.....	1\$200
Arroz agulhado quilo.....	1\$000
Arroz chato quilo	\$800
Milho em grão quilo.....	\$300
Café moído de 1ª quilo.....	3\$200
Café moído de 2ª litro.....	2\$800
Açúcar refinado de 1ª quilo.....	1\$100
Açúcar refinado de 2ª quilo.....	1\$000
Açúcar pulverizado de 1ª quilo	1\$000
Açúcar cristal de 1ª quilo	1\$000
Açúcar cristal de 2ª	\$900
Bacalhau de barrica quilo	5\$200
Xarque de 1ª quilo	4\$200
Xarque de 2ª quilo	4\$000
Batatas do sul quilo	1\$200
Carne do sol quilo.....	2\$600
Carne verde de boi 1ª quilo.....	2\$000
Carne verde de porco quilo	3\$200
Toucinho quilo	4\$000
Toucinho de segunda quilo	3\$600
Banha do sul de 1ª quilo	5\$000
Banha do Estado de 1ª quilo	5\$000
Batatas do sul quilo	1\$300
Peixe de 1ª quilo	2\$800
Peixe de 2ª quilo	2\$000
Peixe de 3ª quilo	1\$200
Manteiga de 1ª a retalho quilo	10\$000
Manteiga de 1ª em lata quilo	9\$500
Camarão torrado de 1ª (água doce) litro	1\$700
Camarão torrado de 2ª (água doce) litro	1\$500
Ovos dúzia.....	1\$500
Leite litro.....	1\$000
Pão quilo.....	1\$800
Sabão massa de 1ª quilo	2\$300 ¹¹⁶

Cada lista tinha a validade de oito dias. E os comerciantes que a desrespeitassem deveriam pagar multa de 200\$000 (duzentos mil-réis) e ainda teriam sua mercadoria apreendida. Mas na prática nem sempre o tabelamento funcionava. Alguns comerciantes declaravam que preferiam jogar fora seus produtos a vendê-los pelo preço estabelecido pela Comissão. Em Natal e Recife também foram organizadas Comissões de Tabelamento para conter os abusos, embora houvesse denúncias que os estabelecimentos não cumpriam as determinações.

Em outubro de 1942 o padrão da moeda nacional foi alterado de Réis para Cruzeiros. A nova denominação era inspirada na constelação do Cruzeiro do Sul. Com a

¹¹⁶ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 31 Jan 1939, p. 4.

modificação resolvia-se o problema da divisão em milésimos do Mil-Réis e modificava-se o meio circulante, pois as cédulas passaram a ser emitidas apenas pelo Banco Central, além de fortalecer a ideia de que o Brasil estava se modernizando, ao deixar para trás uma denominação que carregava uma herança imperial. Contudo a mudança não interferiu no valor cobrado pelos alimentos. Conforme é possível observar no quadro abaixo, os preços dos gêneros de primeira necessidade não pararam de subir em Aracaju.

Quadro 4. Preços médios dos gêneros alimentícios vendidos em Aracaju¹¹⁷

Alimento (Kg)	Ano				
	1940	1941	1942	1943	1944
Açúcar	1,11	1,21	1,40	1,54	2,05
Arroz	1,14	1,41	1,78	1,79	2,23
Banha	4,67	4,87	7,43	10,92	12,50
Batata	1,82	1,79	2,47	3,70	4,04
Café em pó	3,15	3,80	5,10	5,65	6,39
Carne verde	2,18	2,36	2,64	3,42	4,98
Cebola	2,13	3,53	3,99	3,11	4,08
Charque	4,53	5,37	6,23	8,34	11,48
Farinha de Mandioca	0,31	0,53	0,91	1,08	1,61
Farinha de trigo	2,23	2,35	2,36	2,23	3,57
Feijão	0,79	1,24	1,13	1,27	2,21
Leite (litro)	1,00	1,05	1,08	1,28	1,62
Manteiga	12,13	10,75	12,83	20,75	24,88
Milho	0,30	0,48	0,58	0,78	0,88
Ovos (dúzia)	1,83	2,15	2,34	2,84	4,05
Pão	2,00	2,00	2,37	2,77	3,42
Toucinho	3,53	3,45	4,71	6,30	7,96
Sal	0,32	0,63	0,50	0,69	0,73

Fonte: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Anuário Estatístico do Brasil. Ano VI – 1941/1945. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1946.

¹¹⁷ Na apresentação do relatório final do Anuário Estatístico do Brasil, elaborado pelo IBGE, o cruzeiro foi utilizado como moeda padrão. Cf. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Anuário Estatístico do Brasil. Ano VI – 1941/1945. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1946.

Em julho de 1944 circulou uma campanha de boicote aos preços. A corrente, que vinha de São Paulo, aconselhava a não comprar roupas, sapatos, flores e presentes, ou seja, nada além do que fosse estritamente necessário. Caso os preços não baixassem em um mês a campanha deveria continuar. Apesar de ter acendido um facho de esperança, na prática a campanha não emplacou entre as classes populares.

Difícilmente os mais pobres compravam supérfluos diante do salário curto para terminar o mês. Os artigos se tornaram escassos e os preços aumentaram durante a Guerra. Em Aracaju além da alimentação, os preços dos aluguéis também dispararam. A densidade populacional aumentava e não havia habitações suficientes no perímetro urbano. Por isso os alugueis eram altos e estava tão difícil encontrar uma casa para alugar. O valor médio de um aluguel mensal em Aracaju era de 275\$487¹¹⁸. No dia 2 de dezembro de 1943 o *Correio de Aracaju* publicou o anúncio de uma pessoa que procurava uma casa para alugar no centro da cidade. O futuro inquilino especificava que precisava de uma residência entre as ruas Maruim e Geru, com três quartos e quintal, e que o valor do aluguel não poderia ultrapassar os 300\$000¹¹⁹.

Para um funcionário público que recebia, em 1943, aproximadamente Cr\$ 600,00 (seiscentos cruzeiros) mensais, era difícil equilibrar as contas. E o aumento dos preços dos alimentos suscitava reclamações constantes. No dia 7 de agosto O *Correio de Aracaju* publicou uma lista com os preços colhidos recentemente no mercado público de Aracaju. O periódico dizia que a carne de porco estava sendo vendida por Cr\$ 6,00; o toucinho por Cr\$ 8,00; a banha por Cr\$ 10,00; a carne do sol por Cr\$ 4,80; o arroz por Cr\$ 1,60; o açúcar por Cr\$ 1,60. Por fim o jornal questionava “Com esses preços, alguns até mais elevados, como poderão viver, com 3, 4, 5 e mais filhos, o funcionário público que recebe a media de 600 cruzeiros por mês e o trabalhador de enxada, o pataqueiro, o artesão, muitos dos quais ganhando Cr\$ 4,00 por dia?”¹²⁰

¹¹⁸ De acordo com o censo de 1940 o valor dos alugueis mensais em Aracaju eram 231\$422 no perímetro urbano, 41\$200 no subúrbio e 2\$865 na zona rural. Cf. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Regional. Parte XI – Sergipe. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952.

¹¹⁹ Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 2 Dez 1943, p. 4. O cruzeiro havia sido instituído como moeda oficial em outubro de 1942, mas o valor do aluguel anunciado pelo jornal ainda está expresso em réis. O valor acima corresponde a trezentos mil réis, ou trezentos cruzeiros.

¹²⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 7 Ago 1943, p.2. A lista completa dos alimentos era: Carne de porco - Cr\$ 6,00; Toucinho - Cr\$ 8,00; Banha - Cr\$ 10,00; Carne do sol - Cr\$ 4,80; Ovos, dúzia - Cr\$ 3,20; Carne verde, com osso - Cr\$ 3,20; Carne verde, sem osso - Cr\$ 4,80; Farinha, terça - Cr\$ 28,00; Fato de boi, quilo - Cr\$ 4,80; Fígado, quilo - Cr\$ 6,00; Peixe, quilo - Cr\$ 5,00; Camarão torrado, litro - Cr\$ 2,80; Siri fresco, cinco - Cr\$ 2,00; Arroz - Cr\$ 1,60; Galinha - Cr\$ 8 a 10,00; Capão - Cr\$ 8 a 15,00; Ossada pura - Cr\$ 1,60; Massa de milho - Cr\$ 1,50; Querosene nos postos - Cr\$ 3,00; Querosene nas

Os ecos da Guerra não atingiram apenas os preços dos alimentos e alugueis. O fornecimento de papel foi prejudicado e os jornais precisaram diminuir o volume de suas publicações ou aumentar os preços. O problema se agravou em 1943¹²¹. Além da falta de papel os jornais precisaram lidar com a falta de energia durante a Guerra. O maquinário da Usina do Serviço de Luz e Força de Aracaju (SLFA), que ficava no Bairro Industrial, se avariou e demorava-se muito para consertar ou substituir as peças, uma vez que o reparo ou a aquisição de peças precisava ser feita no Rio de Janeiro ou até mesmo fora do país. O problema teve início na madrugada de 27 de maio de 1943 quando se partiu

Um eixo central de seis metros que move as máquinas e lubrificado de dez em dez minutos por meio de uma bomba. Passando os dez minutos esqueceram de por óleo novamente e a máquina continuou em excitada rotação. Devido à calor ambiente o metal do bronze da manivela veio a desgastar-se como também o moente da manivela do eixo que veio a partir-se irremediavelmente, ficando, a máquina fora de ação¹²².

Nesse caso a peça era estrangeira e como iria demorar a tê-la de volta ao trabalho, uma vez que havia dificuldade para transportar as peças em virtude da Guerra, o diretor do SLFA apelava para a compreensão dos usuários, ao mesmo tempo em que pedia que os consumidores economizassem energia e água. A empresa continuaria a fornecer energia, mas numa intensidade menor, inclusive o número de bondes foi reduzido para seis, e para sanar a falta do transporte em Aracaju algumas marinetes que faziam o transporte para o interior foram designadas para cobrir o transporte interno entre as 11 e 14h. O órgão ainda informava que somente haveria novas ligações de luz e força em caso de extrema necessidade, pois o maquinário não estava atendendo à demanda e precisava ser substituído.

Parte de Aracaju ficou às escuras e a partir daquele momento seria preciso fazer racionamento de energia para equilibrar a situação. O SLFA advertia que a iluminação pública seria prejudicada por muitos meses. Era preciso manter um fornecimento

bodegas - Cr\$ 4,00; Carne seca - Cr\$ 8,00; Cento de lenha - Cr\$ 6,00; Leite, litro - Cr\$ 1,40; Açúcar - Cr\$ 1,60.

¹²¹ Em 4 de janeiro de 1943 o *Correio de Aracaju* informou que seria preciso aumentar seu preço, pois alegava que o valor do papel havia aumentado 4 vezes. Além disso, afirmava que a tinta de impressão, o material tipográfico e o metal para composição em logotipo também estavam mais caras, assim como a mão de obra. A estes problemas se juntava a dificuldade para comprar o papel, uma vez que se passou a exigir o pagamento adiantado e integral. Havia também o inconveniente com o baixo valor recebido pelos anúncios publicitários. Diante desse quadro, o periódico sentenciava “A imprensa só tem dois caminhos: aumentar os seus preços ou fechar”. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 7 Jan 1943, p.4.

¹²² FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 29 Maio 1943, p. 4.

especial de energia para clínicas médicas, dentárias e hospitais. Os jornais também sentiram a falta de energia, pois o funcionamento do maquinário, como a linotipo precisava de potência.

O abastecimento de energia seguia deficiente, até que no dia 2 de setembro de 1943 o eixo da usina de eletricidade embarcou em direção a Aracaju. A peça que havia sido enviada ao Rio de Janeiro para conserto chegou dia 24, mas a energia ainda não foi restabelecida, pois a montagem do eixo duraria de 15 a 20 dias. E quando a situação parecia que iria ser normalizada, em 19 de outubro de 1943 se partiu outro eixo das máquinas geradoras de energia usina de eletricidade.

Com a falta de energia o *Correio de Aracaju* não circulou no dia 20 e os funcionários estavam tentando fazer a “composição em caixa e impressão manual”¹²³ para não interromper outras edições. O serviço radiotelegráfico também foi prejudicado. E com uma guerra em andamento, os aracajuanos esperavam que não ficassem completamente sem notícias do exterior. Até mesmo as partidas de futebol eram desmarcadas quando não se podia ligar a luz dos refletores.

No dia 24 de dezembro de 1943 o Serviço de Luz e Força de Aracaju avisou que não era possível restaurar o serviço de bondes para as festas natalinas, mas garantiu que haveria transporte feito pelas marinetes. O órgão público desmentiu que o fornecimento de energia às residências seria interrompido, e afirmou que ao contrário estava se esforçando para fornecer energia com regularidade nos dias de festa, a menos que ocorresse um novo imprevisto.

Em 27 de janeiro de 1944 foi iniciada a montagem do novo motor adquirido para a usina elétrica. O gerador havia sido comprado na Suécia, mas aguardava pelo transporte até o Brasil. O eixo que estava sendo reparado no Rio de Janeiro chegou a Aracaju no dia 2 fevereiro. Nesse período a usina distribuiu força de maneira irregular, ocasionando uma iluminação deficiente. Mas em 22 de março de 1944 Hormindo Menezes noticiou ao *Correio de Aracaju* que as residências e indústrias estavam recebendo luz e força regularmente.

No início de maio de 1945 mais um eixo da usina estava quebrado e os jornais anunciaram que a população estava indignada com essa situação. Para piorar o quadro, o fornecimento de energia elétrica foi interrompido justamente no momento em que o noticiário do rádio confirmava a morte de Hitler e a rendição da Alemanha. Revoltado

¹²³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Out 1943, p. 4.

com a ingerência do SLFA o *Sergipe Jornal* ironizava afirmando que “Talvez, porque sejam de procedência germânica, os motores da usina de Aracaju não queiram concorrer para a disseminação de notícias anti-nazistas, da morte de Hitler e da rendição incondicional”¹²⁴.

Já o *Correio de Aracaju* reclamava da incompetência de Hormindo Menezes à frente do órgão. O periódico bradava “Três anos de treva! A cidade as escuras, sem bondes e a população resignada, graças á teimosia do governo”¹²⁵. O diretor dos SLFA era chamado jocosamente de “Hormindo quebra-eixo”.

Sem iluminação, hora em função dos *blackouts* arranjados pela Diretoria de Defesa Passiva Antiaérea, ou em outros momentos pela quebra dos eixos da Usina do Serviço de Luz e Força, outros assuntos pareciam estar longe de ter uma luz. O custo de vida em Aracaju estava alto. E a inconstância dos preços piorava a situação de quem dispunha de poucos recursos financeiros. Em meio a tantas “aperturas” apelava-se para a fé e para a sorte. Os prêmios oferecidos pela loteria eram tentadores. Em face das promessas das agências que vendiam os bilhetes não era difícil continuar sonhando com dias melhores.

Obtenha sua casa!
Um automóvel!
Uma máquina Singer!
Com um bilhete cupom da “A Tarde”, pela insignificante importância de 3\$000¹²⁶.

E quem não seria feliz ao comprar uma casa, um automóvel e uma máquina de costura? No século XX a felicidade¹²⁷ se torna assunto de Estado e se traduz num aspecto material, o bem estar. No Brasil é, sobretudo a partir do governo Vargas que o Estado assume essa responsabilidade. No entanto o governo não conseguia promover o bem estar de todos, ainda mais nos termos prometidos pelas loterias.

Maria Helena Capelato¹²⁸ destaca que o salário mínimo instituído em 1942 não era considerado suficiente para o sustento das famílias e que a carestia foi progressiva

¹²⁴ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 3 Maio 1945, p. 1.

¹²⁵ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 5 Maio 1945, p. 1.

¹²⁶ NOVIDADE. Aracaju, Ago/Set 1940, p. 14.

¹²⁷ Sobre as variações históricas e culturais do conceito de felicidade ver: MINOIS, Georges. **A idade de ouro: história da busca da felicidade**. Tradução Christiane Fonseca Gradvohl Colas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

¹²⁸ CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo:**

durante o Estado Novo. A autora explica que a instituição da legislação trabalhista pretendia resolver os conflitos entre patrões e operários, com o Estado controlando os sindicatos. Ainda com relação aos salários, Capelato pontua que apesar do pequeno crescimento registrado no período, o custo de vida triplicou no decênio de 1935 a 1945. E as autoridades insistiam em atribuir à Guerra as mazelas que acometiam os brasileiros.

A Guerra continuava se desenrolando longe de Aracaju. No entanto os jornais impressos, o rádio e os cinemas traziam o conflito para o dia-a-dia da cidade. Em meio a uma programação variada de músicas, programas de auditório e retransmissões de emissoras como a BBC, de Londres, a rádio sergipana era apreciada pelos ouvintes aracajuanos. Segundo Dilton Maynard “em 1939 Sergipe ganhou a sua primeira rádio. Dona do prefixo da PRJ-6, ela foi batizada como Rádio Difusora Aperipê de Sergipe”¹²⁹. Poucos possuíam um aparelho de rádio receptor àquela época. Era comum que as pessoas se aglomerassem em torno dos aparelhos que havia pela cidade para acompanhar as músicas e as notícias sobre o conflito na Europa.

À época havia a obrigatoriedade do proprietário de rádio registrar seu aparelho. Lúcia Lippi Oliveira acredita que esta era uma tentativa de controlar o número de receptores, mas na prática não se podia restringir as ondas de transmissão. Segundo a autora “os proprietários deviam registrar seus aparelhos e o Estado deveria controlar as transmissões e as captações, mas nada disso funcionava muito bem. As transmissões podiam ser captadas por qualquer pessoa que tivesse o aparelho receptor, e não só os sócios daquela sociedade radiofônica”¹³⁰.

Uma razão provável para a tentativa de controle sobre os rádios é que os aparelhos captavam o sinal das ondas transmitidas da Europa. No dia 29 de agosto de 1942 José Soares de Brito, que assinava uma coluna do jornal *Folha da Manhã* e se identificava como “padre Brito”, publicou o texto “A Rádio de Berlim”. O religioso escreveu um longo texto mostrando sua indignação contra a transmissão radiofônica alemã. Num trecho do artigo o padre dizia

do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2, p. 107 – 143.

¹²⁹ MAYNARD, Dilton. Ecos da Memória: notas sobre a era do rádio em Sergipe. In. MAYNARD, Andreza S. C.; Maynard, Dilton C. S. **Dias de Luta: Sergipe durante a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011, p. 65-66.

¹³⁰ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 339.

Alguém me perguntou se eu tenho escutado a Rádio de Berlim num seu programa da noite, de críticas deprimentes e chacotas contra o Brasil. Não; respondi. Não; porque tenho nojo dessa canalha eixista, bruta, agressiva, sem o menor sentimento de humanidade. (...)
Não ouço a rádio de Berlim, nem nesse programa já aludido, nem em nenhum outro mais¹³¹.

Nesse mesmo número a *Folha da Manhã* dava notícias sobre os tripulantes do *Araraquara* que sobreviveram aos torpedeamentos. Não é difícil entender a indignação do padre Brito contra a Rádio de Berlim. E é provável que ele pretendesse servir de exemplo, já que em sua opinião ninguém deveria dar audiência aos agressores do Brasil. Ainda assim havia a obrigatoriedade de registrar os aparelhos.

Em Aracaju os proprietários de rádios receptores deveriam registrar seus aparelhos com Antão Correa de Andrade, estabelecido à Rua São Cristóvão n. 83, na Repartição dos Correios e Telégrafos. Havia prazos para o registro. A Agência Nacional Brasileira anunciava o caráter irrevogável do registro, advertindo que “Terminará no próximo dia 31 do corrente, improrrogavelmente, o prazo para registro sem multa de aparelhos de rádio”¹³². Quem possuísse o aparelho e deixasse de comparecer à Diretoria dos Correios e Telégrafos e, no interior, à sede das agências, para registrar o seu aparelho rádio seria multado em Cr\$ 25,00 e, caso não pagasse a multa, sofreria processo por intermédio do executivo fiscal.

Diante de acontecimentos tão graves quanto foram os torpedeamentos e o envolvimento do país na Guerra, as autoridades passaram a se preocupar ainda mais com a veiculação de informações. Havia um esforço para intermediar todas as notícias sobre o conflito transmitidas à população. No entanto, Aracaju também contava com um eficiente canal de divulgação de informações que apresentava um caráter extraoficial e, por isso mesmo, fugia ao controle da censura institucional. Durante a Guerra os boatos, que não eram um problema recente, haviam proliferado intensamente.

Não obstante a disposição da polícia em ameaçar os boateiros com prisão, eles continuavam a agir¹³³. Referindo-se ao problema, o padre Brito reconheceu que o “boateiro e o mentiroso são como uma espécie de agência telegráfica sem competidor,

¹³¹ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 29 Ago 1942, p. 3.

¹³² ANB, Rio, 30 Mar. 1943.

¹³³ No texto “Guerra aos boateiros” publicado pelo *O Nordeste* em 5 de novembro de 1941, a polícia ameaça prender e processar os boateiros. Cf. O NORDESTE, Aracaju, 5 Nov 1941, p. 4.

de uma fertilidade incomparável, fonte inesgotável de notícias variadas e sensacionais”¹³⁴. O religioso se mostrou indignado com os boatos que surgiram em Aracaju, e afirmou que durante o segundo semestre de 1942, o maior e mais bem forjado boato que circulou pela cidade foi o de que um sinal luminoso aparecia no céu às 2h da madrugada.

A reclamação do padre Brito contra os boateiros tinha um interesse especial. Nesse caso especificamente a população passou a desconfiar dos frades franciscanos, alemães, que administravam o cine São Francisco, localizado na colina do Bairro Santo Antônio, uma parte mais alta da cidade. Comentava-se que os religiosos teriam utilizado o projetor dos filmes para fazer sinais luminosos para o submarino U-507 e assim ajudá-lo a torpedear as embarcações brasileiras. Em seu texto o padre Brito tentou desacreditar os boatos de uma forma geral, ao afirmar que

Diz, com muita sabedoria, um rifão antigo: ‘em tempo de guerra, mentira por mar e por terra’.

Estamos em tempo de guerra e as mentiras e os boatos, surgem a cada momento, de modo espantoso.

Veze há, que tão bem forjados, que parecem tomar foros de verdade.

E pelas circunstâncias em que são propalados e gravidade do motivo em torno do qual giram, esses boatos e mentiras, são, quase sempre, as consequências desastrosas de medos, vexames e sustos.

Quantas vezes eles surgem de manhã pela cidade e, como uma labareda que um vento de tempestade espalhasse por todos os recantos, assim também, os boatos e as mentiras se propalam pelas ruas, pelos cafés e pelas bodegas, deixando os espíritos fracos em verdadeira confusão!¹³⁵

Os boatos aumentaram a agitação em Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto a história mais impressionante contada à época era a de Maria Joana da Conceição, de 37 anos, moradora da cidade de São Cristóvão, que foi chamada a prestar esclarecimentos ao Capitão dos Portos do estado e ao Departamento de Segurança Pública. Ela assegurava ter mantido contato com os homens que estavam a bordo do U-507. Maria Joana garantiu que “estava na porta de sua casa, no Rio Vasa-Barris, quando viu no meio d’água uma embarcação grande, coberta de preto e de dentro saírem dois homens que tomaram um bote e chegaram até a costa; que perguntaram se a declarante tinha água”¹³⁶. Essa mulher foi a única a afirmar, diante de autoridades, que manteve contato direto com os tripulantes do submarino alemão.

¹³⁴ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 8 Jan 1943, p. 3.

¹³⁵ Idem. Ibidem, p. 3.

¹³⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 16 Out 1942, p. 2.

Em meio ao clima de suspeita que havia se instaurado em Aracaju após os torpedeamentos, os estrangeiros que viviam na cidade logo se tornaram alvos da desconfiança da população. No momento em que começou a chegar os primeiros náufragos do *Baependy*, o povo correu para a residência de Nicola Mandarin, um italiano que vivia num casarão localizado no centro da cidade (à Praça Olímpio Campos com Rua Santa Luzia), e depredaram a casa. Nem a polícia conteve a massa popular, conseguindo apenas retirar o italiano e sua família do local da manifestação. Mas não foi apenas a população que pôs em questão a idoneidade dos estrangeiros que viviam em Aracaju.

O Chefe de Polícia Enoch Santiago abriu inquérito para apurar as reponsabilidades pelos torpedeamentos. A autoridade policial intimou e ouviu 24 pessoas. O primeiro convocado foi Nicola Mandarin. Ele era acusado de manter uma estação de rádio transmissora, de hospedar os tripulantes do U-507 em sua fazenda (localizada na cidade de Itaporanga), de possuir armas e munições em grande quantidade. Porém apenas esta última suspeita foi comprovada, já que foram apreendidos em seu poder “465 cartuchos de guerra ogivais; 1.042 balas de rifles; 745 cartuchos de guerra pontiagudos, além de 19 dinamites”¹³⁷. Outro forte suspeito era o alemão Herbert Merby, um consertador de pianos que antes dos torpedeamentos havia feito várias declarações apoiando a Alemanha.

Em seguida aos torpedeamentos foram instaurados dois processos em Sergipe. Um deles deveria investigar a existência de possíveis atividades de quintas-colunas (brasileiros traidores da pátria), mas nada ficou provado. O outro processo para apurar as responsabilidades dos estrangeiros, foi remetido ao Tribunal de Segurança Nacional. Nicola Mandarin (italiano) e Herbert Merby (alemão) estavam detidos na penitenciária e foram citados como réus.

As autoridades e a população processavam as várias informações que chegavam a Aracaju, para então formar uma ideia mais clara sobre o conflito. Em Aracaju houve uma revolta generalizada contra todos os estrangeiros. As autoridades locais suspeitavam mais diretamente que um alemão e um italiano poderiam ter colaborado com os tripulantes do U-507. Por seu turno, o governo federal declarou oficialmente que os nazistas eram o inimigo externo dos brasileiros. Contudo inicialmente havia poucas informações sobre os agressores da nação.

¹³⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 16 Out 1942, p. 2.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os moradores de Aracaju tiveram que lidar com dificuldades diárias como a carestia, a falta de gêneros alimentícios, as constantes interrupções no fornecimento de energia elétrica, a falta de bondes e marinetes para o transporte público, além do aumento no preço dos alugueis. Problemas que já existiam antes do início da Guerra e que não cessaram com o fim do conflito. No entanto a Guerra foi utilizada como uma justificativa para tudo o que tornava a vida da população mais difícil.

Pode-se afirmar que alguns obstáculos realmente apareceram em decorrência do conflito mundial, a exemplo da necessidade de se adequar ao racionamento de gasolina e aos *blackouts* programados. Além disso, a indignação contra os autores dos torpedeamentos tornava a Guerra extremamente real para os aracajuanos. As imagens dos cadáveres encontrados nas praias são chocantes¹³⁸. Corpos inchados (ou partes de corpos humanos), mutilados, machucados, arranhados, nus. Os moradores de Aracaju puderam presenciar homens, mulheres e crianças em situação degradante. À aversão dos aracajuanos se juntava o medo de que a Guerra trouxesse consequências ainda piores à cidade. Havia uma necessidade urgente de se proteger e de se informar sobre os autores dos torpedeamentos.

Embora alguns sergipanos tenham lutado na Europa junto aos exércitos Aliados, a maior parte da população formulava suas opiniões sobre a Guerra baseada nas informações obtidas nos programas de rádio, nos jornais cinematográficos e nos filmes de ficção exibidos à época. Durante a Segunda Guerra Mundial o cinema foi um espaço privilegiado para encontros e para se informar a respeito do que havia de novo no mundo. Não era um meio de comunicação tão imediato quanto o rádio, mas a exibição de cinejornais e de filmes comerciais de longa-metragem, sobretudo os norte-americanos, também atualizava a população sobre o que acontecia nos campos de batalha.

Não obstante o seu caráter também informativo, entre 1939 e 1945 os jornais se referiam aos cinemas mais frequentemente como um local de diversão. Os estabelecimentos mantinham uma estrutura e funcionamento peculiar. As exibições ocorriam em ambientes que chegavam a comportar 1.200 pessoas. Com preços

¹³⁸ Cf. Laudos de Exumação de cadáveres. Documentação Torpedeamentos - Arquivo Público do Estado de Sergipe. Existem algumas fotografias de corpos (e partes de corpos humanos) encontrados nas praias. Além de imagens de alguns cadáveres numa mesa de autópsia. Nessa mesma documentação podem ser encontrados os laudos médicos, nem todos os cadáveres foram fotografados. Muitos mortos foram sepultados em covas coletivas, e imediatamente, sem que fosse possível registrar as condições em que todos os cadáveres foram encontrados.

diferenciados e relativamente acessíveis, esses locais eram frequentados por diferentes segmentos sociais. Em determinadas ocasiões o escurinho dos cinemas servia não apenas para apreciar o filme que estava sendo projetado na tela, mas também para instaurar um conflito ali mesmo.

CAPÍTULO 2

Os cinemas em Aracaju durante as décadas de 1930 e 1940

O objetivo desse capítulo é analisar os estabelecimentos que exibiam filmes em caráter regular na cidade de Aracaju, seu funcionamento durante o período da Guerra e as características da frequência a tais espaços. O etnólogo norte-americano Sol Worth¹³⁹ não considera que um filme tenha sentido em si. Segundo ele, esse sentido é construído em relação com o sujeito que percebe o filme. Assim, é preciso considerar a existência de públicos diversos, mas também de variáveis importantes nos quesitos de distribuição e condições de exibição dos filmes. É provável que um filme seja recebido de maneira não uniforme por públicos variados.

Por sua vez, Alexandre Busko Valim destaca que os historiadores tem avaliado cada vez mais a importância da exibição nas pesquisas que envolvem a relação entre História e Cinema. Valim afirma que os estudos “revelaram como as diferenças entre as práticas de exibição de distintas cidades ou pequenas comunidades tornam complexa a relação entre o ato de ir ao cinema e outras práticas sociais”¹⁴⁰. Neste sentido o primeiro fator a ser considerado aqui é o número de estabelecimentos que se dedicavam à exibição de filmes em Aracaju.

Durante a Segunda Guerra Mundial Sergipe possuía nove cinemas, sendo que cinco deles estavam localizados na capital. Os cines aracajuanos anunciavam diariamente sua programação nos jornais locais. As salas de exibição são apontadas pela documentação como uma das poucas opções de lazer da cidade à época do conflito. Os proprietários dos cinemas procuravam manter ambientes agradáveis e uma programação sempre atualizada. Contudo havia diferenças entre a estrutura física, a dinâmica de funcionamento e a interação social daqueles que frequentavam os pequenos cinemas aracajuanos (muito embora alguns deles chegassem a ter 1.000 ou 1.200 assentos) e os grandes palácios cinematográficos de metrópoles como Nova York, Berlim e São Paulo¹⁴¹.

¹³⁹ WORTH, Soul. The Development of a Semiotic of Film. *Semiotica*. 1 (3), 1969, pp. 282-328.

¹⁴⁰ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012. p. 288.

¹⁴¹ De acordo com Inimá Simões, o cinema UFA-PALACE foi construído em São Paulo (SP) em 1936 e contava com 3.139 lugares, sendo 1.860 poltronas na plateia, e 1.279 lugares no balcão. Já o cine

São justamente essas peculiaridades que contribuem para uma experiência distinta entre os públicos frequentadores dos cinemas. No entanto, percebe-se que a produção historiográfica brasileira ainda está assentada em práticas generalizantes. A ausência de estudos sobre as práticas de exibição e a frequência aos cinemas é sintomática na historiografia brasileira¹⁴², tornando o tema uma lacuna persistente.

Concordo com François Bédarida quando o mesmo pontua que a história, enquanto pesquisa, escrita e construção de conhecimento tem se transformado numa “história em que a busca da identidade tende a substituir a busca de explicação, enquanto multiplicam as zonas de incerteza. Dois problemas cruciais se colocam: o problema da coerência e do sentido; e o problema da globalidade”¹⁴³. O conhecimento histórico atual corre o risco de se tornar semelhante a um mosaico, diante da complexificação do real no tempo presente, da tendência do global para o individual e da macro história para uma série de microelementos, uma história apartada de continuidades.

Hoje a história é mais fascinante ao mesmo tempo em que é mais desarticulada. Bédarida acredita que se deve evitar a pulverização, orientando as pesquisas para questões mais gerais. Nesse sentido, admito a necessidade de retomar uma historiografia de sentido totalizante, no entanto esta deve se edificar fundamentada em fontes e esforço analítico, ou a partir das compilações individuais e não com base em suposições. Por isso mesmo é preciso realizar um trabalho minucioso da documentação referente à história dos cinemas na capital sergipana.

Em Aracaju o anúncio da exibição de filmes inicialmente era colocado junto à propaganda dos teatros e circos¹⁴⁴. Na década de 1910 a atividade aparece na coluna

Universe tinha a lotação máxima de 4.324 lugares. Ainda conforme Simões, o censo de 1940 revelou que São Paulo tinha 1.317.396 habitantes. Enquanto isso os cinemas ofereciam 95.754 assentos no total. Cf. SIMÕES, Inimá. **Salas de Cinema em São Paulo**. São Paulo: SMC, 1990.

¹⁴² Na área de História há exceções como o texto de Scheila Schvarzman “Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20”, cf. SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, V. 25, n. 49, 2005. p. 153-174. Além disso, José Inácio de Melo de Souza investiga práticas de exibição no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas estende suas conclusões para os outros estados. A interpretação de Souza está assentada na concepção de que as práticas de exibição eram uniformes em todo o Brasil, bastando tomar o caso do Rio de Janeiro e São Paulo para deduzir a História do Cinema no Brasil a partir daí. Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004. Alguns trabalhos na área de arquitetura se voltam para a reconstituição dos projetos dos cinemas, e há as obras de memorialistas que se esforçam para registrar geralmente com um tom apologetico a experiência em torno dos cinemas.

¹⁴³ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos de história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 2005. p. 225.

¹⁴⁴ A primeira exibição cinematográfica em Aracaju teria ocorrido em 1899. O palco do teatro São José, localizado à Rua da Aurora (local de comércio e grande circulação de pessoas, localizada às margens do Rio Sergipe.), foi utilizado para improvisar uma tela e exibir uma película de 18 metros. Cf. CORREIO

intitulada “Diversões”. O cinema frequentemente é relacionado à ideia de uma diversão moderna. Baseado no que entende por concepção neurológica da modernidade, Ben Singer afirma que a modernidade “foi concebida como um bombardeio de estímulos”¹⁴⁵ e que o início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”¹⁴⁶. Concordando com Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, Singer afirma que o cinema enquanto divertimento sensacionalista treinou os sentidos humanos, que passaram a exigir novos estímulos.

E os filmes buscaram novas maneiras de despertar o interesse do público, oferecendo estímulos sensoriais diversos. Essa era, aliás, uma ferramenta importante para o seu desenvolvimento industrial e aperfeiçoamento enquanto arte. As novidades do cinema eram propagadas para ajudar a vender a atração.

Importava que o espetáculo trouxesse algum diferencial em relação às apresentações realizadas anteriormente por outras “empresas”. A distinção entre os exibidores que passavam por Aracaju era um detalhe importante à época e os anúncios faziam questão de ressaltá-los ao público ávido por novidades.

Nas décadas de 1930 e 1940 os jornais locais divulgavam diariamente a programação dos cinemas. Também era comum que os periódicos registrassem algumas impressões sobre os filmes e as condições de funcionamento das salas de exibição. Nesse sentido, os jornais documentaram a movimentação em torno desses espaços na capital sergipana, destacando suas virtudes e problemas cotidianos. Conforme é possível perceber no mapa a seguir, a maior parte dos cinemas estava localizada na região central da cidade.

DE ARACAJU. A atividade se tornou esporádica na cidade, assim como as notícias jornalísticas sobre essa atividade.

¹⁴⁵ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. Trad. Regina Thompson. Pref. Ismael Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 96.

¹⁴⁶ Idem. Ibidem, p.114.

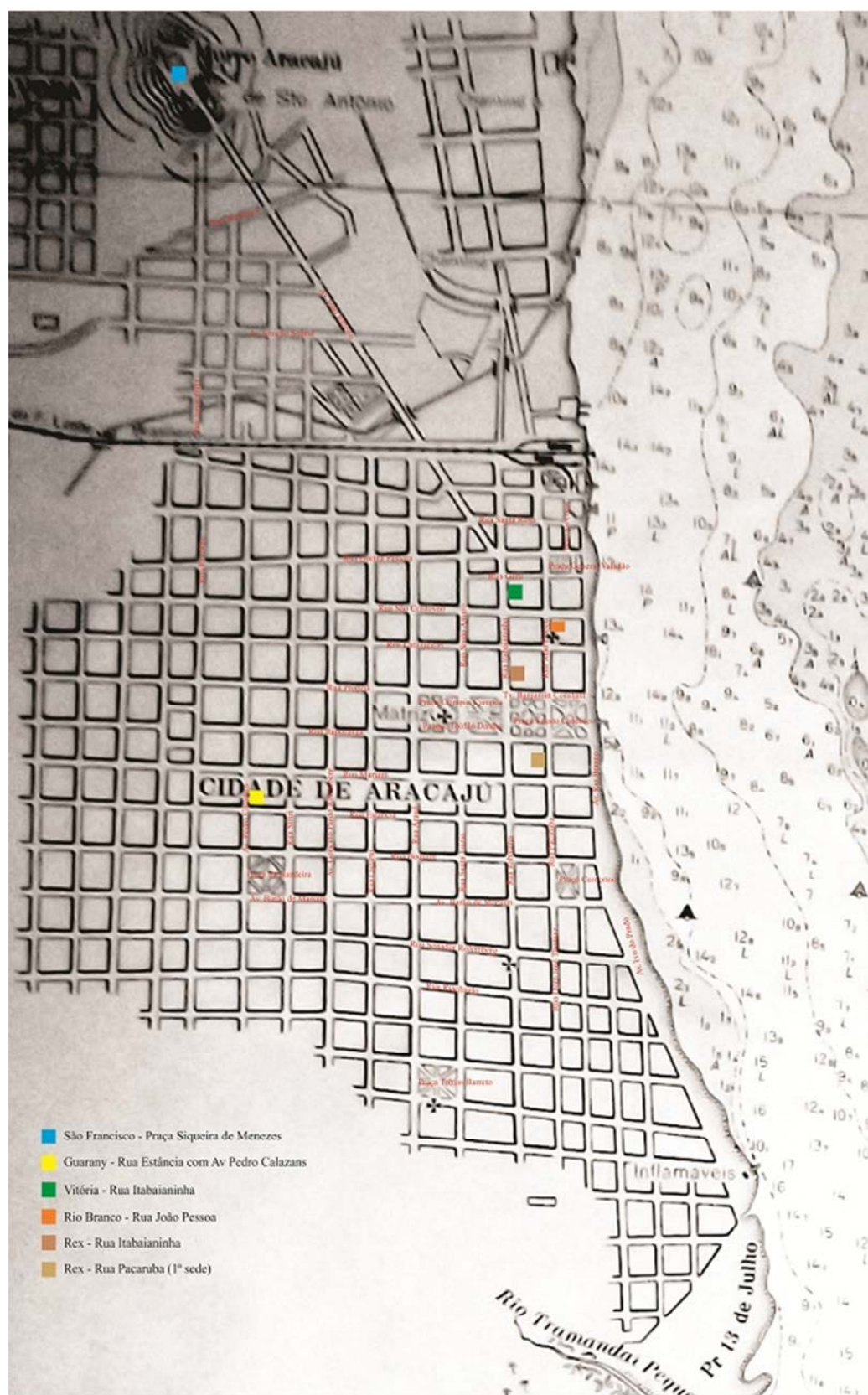


Imagem 6: Edição do mapa de Aracaju para a indicação da localização dos cinemas. Fonte da imagem original: Mapa Porto de Aracaju (1945). Referência: ARC. 38-2-23/1945. Biblioteca Nacional do Brasil.

2.1. Os cineteatros Rio Branco, Rex, Guarany, São Francisco e Vitória



Imagem 7. Cine Rio Branco, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950. Fonte: Fonte: MELINS, Murillo. *Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50*, 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011.

O cineteatro Rio Branco manteve a exibição de filmes como uma atividade regular desde a década de 1910 até as décadas de 1930 e 1940¹⁴⁷. Em alguns momentos foi o único cinema da cidade e acompanhou as mudanças do contexto mundial, como a invenção do filme sonoro, e da produção nacional que dificilmente frequentava as telas aracajuanas, mas que eram anunciados com entusiasmo por alguns jornais locais. Em 1935 foi exibido o sucesso de público da Cinédia “Alô, Alô, Brasil”¹⁴⁸. O *Correio de Aracaju* fez questão de destacar que

O cine Rio Branco exhibirá hoje o melhor film nacional, que pela primeira vez reuniu os maiores astros do “Broadcast” Brasileiro.

Carmen Miranda, Francisco Alves, Cezar Ladeira, Mesquitinha, Barbosa Jr. E muitos outros apresentarão ao nosso público as últimas novidades

¹⁴⁷ Somente em 1911 o *Correio de Aracaju* passou a anunciar em caráter permanente a programação do Kinema Ideal, fundado por João Firpo e Flavio Quintella. Em 1913 eles passaram o Kinema Ideal a Alcino Barros e Luiz França. Estes lhe deram o nome de Rio Branco e o passaram a Hormindo Menezes e Juca Barreto, este último se tornaria o único proprietário nas décadas seguintes. As exhibições do Rio Branco se faziam inicialmente no Teatro Carlos Gomes, mudando posteriormente para a Rua João Pessoa, n. 132. Cf. CORREIO DE ARACAJU.

¹⁴⁸ WALDOW Filmes S.A/Cinédia, GONZAGA, Ademar. Alô, alô Brasil. [Filme – vídeo]. Produção da Waldow Filmes S.A/Cinédia e Ademar Gonzaga, direção de Wallace Downey, João de Barros e A. Ribeiro, 1935, 78 min., preto e branco, son. “Sinopse: É a história do rádio-ouvinte que se apaixona por uma cantora inexistente e de um tipo que desejava a todo custo entrar para a radiofonia”. SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Ed do autor, 2002. Alex Viany afirma que este filme firmava Carmen Miranda como estrela. Cf. VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

musicais. Ouviremos no Cine Rio Branco as canções que alcançaram o êxito no último carnaval.

Allô, Allô, Brasil, é um film Brasileiro, com NOSSA MÚSICA e os nossos MELHORES ARTISTAS HUMORISTICO, MOVIMENTADO SAMBAS E MARCHAS cantadas por formidável conjunto de artista de nosso rádio¹⁴⁹.

Uma característica que chama a atenção no texto do jornal é o destaque dado à música presente no filme. Ao mencionar que a película traz “Nossa Música”, o periódico se refere à música brasileira, em contraste com as melodias estrangeiras, presentes na maioria das películas exibidas. Tratava-se de “Sambas e Marchas” comuns aos carnavais do Rio de Janeiro e que se tornavam conhecidos Brasil afora por intermédio dos artistas do rádio. Assim, o anúncio recorria a elementos já conhecidos pela maioria, considerando que em Aracaju também se comemorava o carnaval com os sambas e marchinhas cariocas popularizados pelo rádio. Nesse caso a indústria cinematográfica apelava para a bagagem cultural que os aracajuanos adquiriram ouvindo o rádio.

A relação entre esses dois meios de comunicação de massa foi investigado por Gregory A Waller¹⁵⁰. O autor aponta que o rádio auxiliou a introduzir o filme “caipira” e que a conversão do som ajudou a padronizar a exibição cinematográfica nos Estados Unidos após 1928. Nos Estados Unidos o cinema promoveu a nacionalização e homogeneização da experiência norte-americana, no entanto Waller aponta que isso ocorreu graças à integração entre as indústrias do rádio e cinema. Por volta de 1930 40% dos americanos tinham rádio e em 1938 esse número dobrou. Com relação ao Brasil, em 1937 havia 67 estações de rádio em funcionamento, já em 1945 o número passou a 111. Em 1942 havia 659.762 rádios receptores no país¹⁵¹.

No Brasil essa relação entre filmes preferidos e músicas que tocavam no rádio também pôde ser visualizada. Nos anos 1930 a Cinédia¹⁵² firmou-se na comédia musical que ficou conhecida genericamente como chanchada. Paulo Emílio Sales Gomes pontua que essa fórmula “assegurou a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte

¹⁴⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 29 Ago 1935, p. 4.

¹⁵⁰ WALLER, Gregory A. Hillbilly Music and Will Rogers: Small-Town Pictures Shows in the 1930s. In: WALLER, Gregory A. **Moviegoing in America: a sourcebook in the history of film exhibition**. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

¹⁵¹ CAPELATO, Maria Helena Rolin. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marco Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. p. 204.

¹⁵² A Cinédia foi idealizada por Adhemar Gonzaga e foi criada no Rio de Janeiro em 15 de março de 1930.

anos”¹⁵³. Em parte o sucesso das chanchadas esteve atrelado ao emprego de músicas populares como o samba e marchinhas de carnaval, que eram divulgadas pelo rádio e reconhecidas nos filmes.

Na década de 1930 o cine Rio Branco estava localizado à Rua João Pessoa, n. 132 e era administrado por seu proprietário, Juca Barreto. Mas Aracaju contou com o funcionamento regular de outros cinemas, como o Rex¹⁵⁴. O estabelecimento não dispunha de um edifício construído segundo as necessidades de uma sala de exibição moderna. Inicialmente se tratava de um galpão de madeira que permitia a entrada de feixes de luz natural nas tardes mais ensolaradas. Em todo caso o aparecimento do Rex animou o público frequentador dos cinemas. O *Correio de Aracaju*, atento ao cotidiano da cidade registou que

Com o aparecimento do Cinema Rex a nossa população terá mais um centro de diversão. Ontem fomos assistir a experiência na qual muito nos agradou sendo passado uma comédia e um pedaço do film “Deliciosa” em que Roulien, o artista patrício, fala a nossa língua demonstrando assim a sonoridade do aparelho¹⁵⁵.

A primeira exibição do cinema foi justamente um filme com o ator Raul Roulien que falava “em português”. Raul Pepe Acolti Gil (1905-2000) foi um ator e diretor de cinema e teatro. Foi o primeiro brasileiro a atuar em Hollywood. Durante a Segunda Guerra Mundial percorreu cidades brasileiras apresentando o “Teatro de Guerra”, uma iniciativa que fazia parte do esforço de guerra brasileiro. Em Aracaju o “Teatro de Guerra” recebeu o apoio da Prefeitura e do órgão representante da censura oficial em Sergipe. Roulien esteve na cidade em janeiro de 1944 e janeiro de 1945 apresentando peças dirigidas por ele no cineteatro Rio Branco.

Sem oferecer detalhes sobre a estrutura física do ambiente, a nota jornalística do *Correio de Aracaju* fez questão de ressaltar a qualidade do aparelho de som e o aparecimento na tela do patrício Roulien que falava o idioma reconhecido pelo público. No início de 1940 o Rex foi transferido para um prédio construído em alvenaria à Rua Itabaianinha, n.44, mas continuava a ser administrado por Anísio Dantas¹⁵⁶. Na citação abaixo já é possível ter algumas pistas sobre o ambiente em que o cinema foi instalado.

¹⁵³ GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e terra, 1996. p. 73.

¹⁵⁴ O Rex foi inaugurado em 27 de agosto de 1935, na Rua Pacatuba, por Anísio Dantas. E foi arrendado a um empresário baiano em janeiro de 1945. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 26 Jan 1945, p.4.

¹⁵⁵ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 28 Ago 1935, p.4.

¹⁵⁶ O cine Rex fechou suas portas em 1961.

Cine-Teatro Rex. Instalado em belo e amplo edifício à rua Itabaianinha, o “Rex” comporta uma lotação de 1200 pessoas. Cadeiras cômodas, camarotes elegantes, balcões e geral bem situados, o cinema de Anísio está, não há duvida, à altura das necessidades de nossa população.

Às 20 horas teve início com a presença de autoridades e jornalistas, a exibição de alguns complementos.

O “Rex” levará hoje em sua tela o grande filme “Do mundo nada se leva”¹⁵⁷.

O estabelecimento se autodenominava como uma “moderna casa de diversões” localizado “bem no coração da cidade, afim de estar no coração de toda população”¹⁵⁸. Em 15 de fevereiro de 1940 o Rex foi reaberto com nova aparelhagem. Ao comentar a própria inauguração o proprietário do cine mencionou que estava concretizando os desejos dos habitantes de Aracaju. Mais uma vez o cinema foi descrito como um lugar de diversão, ou melhor, “centro de diversão”. Durante a década de 1930 a população de Aracaju pôde contar com os cinemas Rio Branco, Rex, São João, Ideal e o Guarany. Este último foi inaugurado em 7 de janeiro de 1938 por Augusto Luz¹⁵⁹.



Imagem 8. Cine Guarany, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950. Fonte: MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50**. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011. P. 133.

¹⁵⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 17 Fev 1940, p.1.

¹⁵⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 17 Fev 1940, p.2.

¹⁵⁹ O cine Guarany deixou de funcionar em 1962.

Na imagem 8 é possível ver cartazes com propaganda de filmes afixados na fachada do cine Guarany. O público aguarda o início da sessão cinematográfica. O estabelecimento estava localizado à Rua Estância, n. 1080¹⁶⁰, com a Avenida Pedro Calazans. Mas não se constituía num logradouro tão valorizado quanto a Rua João Pessoa (onde estava o cine Rio Branco), ou a Rua Itabaianinha (onde estava o cine Rex). O local de instalação do Guarany gerou desconfiança no público mais exigente, que não acreditava que um cinema de qualidade tivesse razões para ser inaugurado convenientemente numa região menos nobre da cidade. À época esse trecho da Rua Estância sequer era asfaltado. No entanto a estrutura física, a aparelhagem utilizada e a programação colocaram o Guarany como um dos cinemas mais apreciados de Aracaju.

Não o conhecíamos. Julgamo-lo, até, de 4ª classe, por estar localizado num ponto bem distante do centro da cidade. O seu proprietário, sr. Augusto Luz, é um progressista e audacioso. Pois não é que o “Guarany”, digamos sem exagero, é capaz de igualar-se aos mais luxuosos da “Mulata-Velha” e muitos do Rio? Decoração belíssima, reposteiros e “stores” luxuosos, ventilação como exigem os sanitaristas, aparelho cinematográfico perfeito, de impecável registro sonoro e, sobretudo, de programação caprichosamente escolhida entre as produções de primeira linha. Saimos da MATINÉE satisfeitos, com desejo de tornar, à noite, não fosse a escassez de bondes, que é, nesta terra, o maior suplicio para aqueles que como nós e outros que não dispõem de automóvel, comprado mesmo a crédito a praso concedido por qualquer israelita, deles necessitam¹⁶¹.

O Guarany impulsionou o desenvolvimento do local, chamando a atenção das autoridades para a melhoria do acesso dos frequentadores ao cinema. Em julho de 1940 cobrava-se da prefeitura o calçamento da Rua Estância “até as portas do cinema GUARANY”, pois “É hoje, aquela rua, uma das mais movimentadas da cidade, mormente à noite, em certos trechos, depois que Augusto Luz deu vida àquele bairro”¹⁶². O estabelecimento ajudou a expandir a região central da cidade, portanto eram exigidos cuidados urbanísticos para a área próxima ao cinema.

Ainda em 16 de dezembro 1938 foi inaugurado o cineteatro São Francisco, na Praça Siqueira de Menezes (localizada na Colina de Santo Antônio). O cinema pertencia à Ordem Terceira de São Francisco e era administrado pelos frades franciscanos, alemães, que viviam em um convento no mesmo local. Conforme é possível ver no

¹⁶⁰ O memorialista Murillo Melins indica que o Cineteatro Guarany estava localizado à Rua Estância 1043, no entanto considerei o número 1080 por ser a indicação encontrada no jornal *O Nordeste*.

¹⁶¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 31 Maio 1938, p.1.

¹⁶² CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 23 Jul 1940, p. 4.

mapa da imagem n. 8, os cinemas ficavam relativamente próximos um do outro. Sendo o cine São Francisco o mais afastado.

O cineteatro Vitória foi inaugurado em 23 de outubro de 1943, no último trecho da Rua Itabaianinha, onde funcionava o prédio Pio XI, pertencente ao Círculo Operário de Sergipe¹⁶³. Depois de muita espera finalmente a obra foi concluída.

Foi, no sábado ultimo, às 16 horas, solenemente, inaugurado o Cinema “Vitória”, à rua Itabaianinha, confortavelmente instalado no andar térreo do Edifício Pio XI. Ao ato inaugural compareceram os representantes do sr. Interventor Federal, do sr. Prefeito da Capital, demais autoridades especialmente convidadas, representantes da imprensa, grande numero de cavalheiros, senhoras e senhorinhas da nossa sociedade. O sr. Cônego João Moreira Lima, a quem se deve a iniciativa daquela fundação, quem tem por objetivo auxiliar a distinta classe operária, fez, em conceituosa oração do histórico do trabalho que acabava de ver concluído, seguindo-se lhe com a palavra o sr. José Bomfim Ribeiro, que, em nome dos operários do Circulo Católico, se congratulava com o povo ali presente e os seus companheiros pelo termino da notável realização.

O Exmo. e Revmo. D. José Tomaz, bispo de Sergipe, benzeu a casa de diversões que, para fins educativos, no bom sentido moral, acabava de se inaugurar, tendo, à porta do prédio, tocado a banda de música do corpo policial do Estado¹⁶⁴.

Os aparelhos de som e projeção “Centauro” foram adquiridos na casa Mansberguer e Schatzmann, na cidade de São Paulo, Rua Gusmões, n. 185, por um valor aproximado de Cr\$ 70.000,00 (setenta mil cruzeiros)¹⁶⁵. O mobiliário foi fornecido por P. Kastrup & Cia (localizado no edifício Santa Catarina, Esplanada do Castelo, Rio de Janeiro), mas na verdade as poltronas em “imbuia” haviam sido fabricadas em Santa Catarina. O cine Vitória anunciava que sua sala de exibição tinha a lotação de 1.000 lugares¹⁶⁶. Os horários das sessões eram fixos. Sendo que a *matinée* iniciava às 15h, e a *soirée*, às 19h30min. E as matinais, que ocorriam aos domingos e feriados, tinham início às 10h.

Para os dias considerados normais, os ingressos custavam Cr\$ 3,00 para as poltronas e Cr\$ 2,00 para o balcão durante a *soirée*. As *matinéés* tinham preços mais em conta, pois as poltronas custavam Cr\$ 2,00 e o balcão Cr\$ 1,00. Esses valores passaram

¹⁶³ Os operários constituíam a classe mais aparelhada na capital sergipana. Em parte o sucesso da organização devia-se ao apoio da Igreja Católica. Em outubro de 1943 foi inaugurado na Rua Itabaianinha o edifício Pio XI, construído num esforço conjunto entre católicos e operários para sediar o Círculo Operário de Aracaju. O prédio foi erigido para abrigar o cine Vitória, a redação do jornal *A Cruzada*, o serviço médico para o atendimento dos operários, uma escola, uma biblioteca e uma sala destinada à diretoria do Pio XI. Cf. A CRUZADA.

¹⁶⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 25 Out 1943, p.4.

¹⁶⁵ Cf. A CRUZADA. Aracaju, 25 Jul 1943, p. 4.

¹⁶⁶ Cf. A CRUZADA. Aracaju, 10 Out. 1943, p. 3.

a ser cobrados logo após a inauguração do cine Vitória, em outubro de 1943. Para se ter uma noção de quando custava um bilhete, cabe destacar que nesse período uma edição do jornal *Correio de Aracaju* era vendido por Cr\$ 0,30; um quilo de arroz ou açúcar poderia ser adquirido por Cr\$ 1,60; e um pão de 50g custava Cr\$ 0,20. Uma vez que o preço de um aparelho receptor de rádio simples custava no mínimo Cr\$ 300,00, o acesso aos cinemas se constituía numa opção de lazer relativamente acessível à população aracajuana.

Enquanto que em São Paulo os preços dos bilhetes variavam de Cr\$ 8,00 ao mais barato que custava Cr\$ 1,50. Aracaju passava a contar com cinco cinemas, à mesma época os moradores da capital paulista tinham à sua disposição os cinemas Metro (à Av. São João), Ritz São João, Ritz Consolação, Art Palácio, Opera, Paraíso, Ipiranga, Phenix, Rialto, Santa Helena, Recreio, Bandeirantes, Broadway, Pedro II, e os menores como o Rosário, Alhambra, S. Bento, Odeon (Sala Vermelha), Odeon (Sala Azul), Paratodos, Cecília, Paramount, Cruzeiro, Capitólio, Paulista, Brasil, Royal, São Paulo, Piratininga, Universo, Babilônia, Braz Politeama, Colombo, Olimpia, Hollywood, Lux, S. Pedro, América, América, Coliseu, Cambuci, S. Caetano, S. Antonio, Recreio¹⁶⁷.

Como era comum à época, os cinemas exibiam filmes de várias empresas cinematográficas, mas cada estabelecimento negociava diretamente com os representantes das produtoras dos filmes. Em 1943 o cine Vitória, em Aracaju, contratou as produções da RKO, Paramount e 20th Century Fox.

Na tentativa de se diferenciar dos cinemas que já existiam em Aracaju, o novo estabelecimento fez questão de anunciar suas aquisições, a exemplo do gongo elétrico, que seria utilizado para sonorizar nos inícios, intervalos e fins de sessões. Ao mesmo tempo em que fazia questão de lembrar que os demais cinemas usavam as “antiquadas campainhas” para desempenhar a mesma função. Outra diferença consistia no fato de que o cinema possuía uma sala de espera, onde ficava a bilheteria, uma livraria e uma bomboniere. Contudo o espaço reservado para a venda de doces, bombons e caramelos, só foi estabelecido um ano depois da inauguração, em 23 de outubro de 1944. Na mesma ocasião foi inaugurado um retrato de Getúlio Vargas no *hall* do Vitória.

Com o aparecimento deste cinema, a Igreja Católica acabava tendo grande influência não apenas sobre os operários, mas sobre toda a população. Dois cinemas

¹⁶⁷ Esta é a lista de cinemas que anunciaram sua programação na capital paulista. Cf. FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, 23 Out 1943, p. 15.

eram controlados por religiosos, o cine Vitória e o cine São Francisco. O jornal *A Cruzada* era o órgão oficial do catolicismo no estado, apesar da *Folha da Manhã* defender os mesmos interesses. A predominância da religião nos círculos sociais de maior prestígio era inquestionável. E essa preponderância era reforçada pela utilização de meios de comunicação de massa como a imprensa escrita e o cinema. Apesar de ainda não produzir filmes, o Vaticano, as dioceses e paróquias funcionavam como órgãos censores extraoficiais, emitindo juízos de valor sobre a programação dos demais cinemas aracajuanos.

Os cinemas eram chamados de cineteatros porque possuíam palco na sala de exibição de filmes. Inicialmente as projeções cinematográficas eram realizadas em teatros, que estendiam uma tela sobre o palco para essa finalidade. A combinação entre o cinema e o teatro no mesmo ambiente seguiu pelas primeiras décadas do século XX. Em Aracaju o cine Vitória¹⁶⁸, inaugurado em outubro de 1943, foi concebido segundo esse conceito de apresentações artísticas no palco. Esporadicamente ocorriam *shows* nos cineteatros aracajuanos. Nos dias 21 e 22 de junho de 1940 ocorreu um festival no cine Rex com o cantor de rádio Silvio Caldas. Ele integrava o *broadcast* da rádio nacional, sua voz era conhecida e admirada em Aracaju.

Simpático e talentoso, Caldas empolgou os fãs, e particularmente as fãs, cantando músicas de seu repertório e atendendo pedidos da audiência, “destacando-se as valsas ‘A deusa da minha rua’ e ‘Chão de estrelas’ e os sambas ‘Professora’ e ‘O que é que a baiana tem?’, sendo que neste ultimo, que aliás não faz parte de seu repertorio, os aplausos chegaram ao auge, obrigando-o a bisar”¹⁶⁹. Além do festival, que ocorreu no palco foi exibido um filme. No dia 7 de julho de 1940 Silvio Caldas se apresentou pela última vez em Aracaju, desta vez no cinema São Francisco. Para esta noite o estabelecimento suspendeu os “permanentes” e ingressos gratuitos.

Não obstante a popularidade dos festivais de música nos cineteatros, as apresentações eram de diversas naturezas. No dia 25 de junho de 1940 o palco do Rex foi ocupado pela garota Maria de Lourdes, que tinha nove anos de idade, e foi anunciada como “a menina prodígio”. Dentre os talentos demonstrados por Maria de Lourdes estavam “os trabalhos de transmissão de pensamento”. O pai da menina, Manoel Dantas, esteve com ela na redação do *Correio de Aracaju* durante o dia, onde ela fez “demonstrações de suas faculdades telepáticas que a todos entusiasmaram”. À

¹⁶⁸ O cine Vitória deixou de funcionar em 1983.

¹⁶⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 22 Jun 1940, p.1.

noite foi a vez dos frequentadores do Rex presenciarem “o seu trabalho limpo e perfeito”¹⁷⁰. Outro emprego comum do palco consistia na declamação de poesias. No dia 29 de julho a programação do cineteatro Rex incluía o filme “Sensação de Circo” e uma apresentação dedicada ao prefeito de Aracaju, Godofredo Diniz, da declamadora Patrícia Jael Almeida.

No dia 27 de julho de 1940 o Rio Branco cedeu seu palco à cantora sergipana Jacy Menezes, que acompanhada dos músicos João Melo, Carnera e outros elementos locais, faziam parte daquele “Festival”. Continuando o rol dos diferentes espetáculos que ocorriam nesses espaços, até mesmo apresentações de caráter circense poderiam fazer parte da programação. No cineteatro Rio Branco um lançador de facas se apresentou em 4 de fevereiro de 1941. A descrição da programação não menciona a exibição de filme nessa noite, mas prometia um espetáculo de emoções “Madame Lane, que, acompanhada de seu esposo, Mr. Chism, se encontram a percorrer a América do Sul. No espetáculo de hoje, Mr. Chism se mostrará como lançador de facas ... contra a sua sereníssima companheira”¹⁷¹.

Durante toda a década de 1940 permaneceu essa associação entre exibições cinematográficas e teatrais no mesmo espaço, embora as atrações do palco fossem sendo cada vez mais dedicadas às companhias de teatro e atrações musicais. No início da década seguinte o Rio Branco despontava como a única casa de espetáculos de Sergipe. Com a construção do teatro Atheneu, em 1951, concebeu-se a separação entre o palco e a tela. Em 1955 o Rio Branco passou por uma reforma, tendo ainda como proprietário Juca Barreto. Nessa ocasião o palco foi demolido para aumentar o número de assentos e instalar uma nova tela de projeção¹⁷².

Contudo na década de 1940 as mudanças no Rio Branco e nos demais cinemas que surgem em Aracaju no fim dos anos 1930 são modestas, como uma pintura, por exemplo. As salas de exibição em Aracaju estavam longe de se assemelhar aos Palácios cinematográficos de metrópoles como Nova York e São Paulo, onde as próprias produtoras investiam na construção de edifícios suntuosos.

Um bom cinema precisava contar com uma estrutura na qual o frequentador se sentisse confortável para assistir ao filme. Por volta de 1915 foram construídos edifícios

¹⁷⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 25 Jun 1940, p. 1.

¹⁷¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 4 Fev 1941, p. 4.

¹⁷² Juca Barreto faleceu em 1961 e seu irmão Paulo Barreto assumiu a Direção do Cine Rio Branco, que foi arrendado a José Queiroz. O fim do Rio Branco foi cercado por um estranho processo de tombamento em 1988 e destombamento em 1996, em meio à especulação imobiliária do local. Em 2002 o prédio foi demolido.

nos Estados Unidos, considerados palácios, com a finalidade de exibir filmes e acomodar o público de forma aconchegante e elegante. Entre 1915 e 1916 as produtoras norte-americanas Universal, Paramount e Fox instalaram escritórios no Brasil¹⁷³. No início da década de 1930 os cinemas americanos se reformulavam preocupados com o tamanho da tela, proporção e terceira dimensão.

A tela deveria ser o núcleo do cinema, a partir de onde se pensariam a disposição das cadeiras, distância do projetor. O tamanho das telas deveria ser aumentado, se possível tomando toda a frente do auditório, dando um efeito mais dramático às imagens. De acordo com Ben Schlanger, o tamanho da tela deveria levar em consideração

(1) a largura e profundidade do auditório; (2) distância deixada entre a tela e a primeira fila de cadeiras; (3) distância da tela à fila de cadeiras mais distantes da tela; (4) a localização do balcão de letreiros fixados numa altura máxima da tela (a largura usual salientando o limite do balcão a altura da tela); (5) a forma da tela; (6) a largura da película cinematográfica (os atuais 35 mm.; até 50 mm. largura que está em estudo); (7) o tamanho das lentes de projeção; (8) o comprimento do arremesso do projeto à tela¹⁷⁴.

A estrutura dos pequenos cinemas, como era o caso dos aracajuanos, não acomodava uma tela tão larga. Mesmo que houvesse espaço suficiente em frente ao palco, as obstruções do balcão e a inadequada inclinação do chão permitiam características de visão adaptadas unicamente às pequenas telas. Uma tela de tamanho máximo é muito utilizada em cinemas com a inclinação do chão invertido. A proporção da tela é um fator importante no *design* do cinema na medida em que isso controla o tamanho da tela. A esse respeito Schlanger pontua que “a altura da tela deveria determinar a inclinação e posição do piso e balcão, a forma do auditório, a localização do projetor, a disposição dos assentos e a inclinação do encosto das cadeiras”¹⁷⁵.

¹⁷³ Cf. SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

¹⁷⁴ Tradução livre da autora. No original: “(1) the width and depth of the auditorium; (2) distance sacrificed between the screen and the first row of seats furthest from the screen; (4) the location of the balcony fascia or fascias fixes the maximum height of the screen (the usual large overhanging balcony limits the height of the screen); (5) the shape of the screen; (6) the width of the motion picture film (at present 35 mm.; a 50 mm. width is now being considered); (7) projection len size; (8) length of throw from projector to screen”. SCHLANGER, Ben. Motion Picture Theaters (1937). In: WALLER, Gregory A. **Moviegoing in America**: a sourcebook in the history of film exhibition. Malden, Massachusetts: Blackwell Publisheres, 2002. p. 219.

¹⁷⁵ Tradução livre da autora. No original: “the height of the screen should determine the slope and position of the floors and balconies, the shape of the auditorium, the location of the projection booth, the seating arrangement, and the chair back pitches”. SCHLANGER, Ben. Motion Picture Theaters (1937).

Esses fatores foram levados em conta na reestruturação dos cinemas americanos na década de 1930. No Brasil, Inimá Simões descreve o projeto UFA-PALACE como um moderno cinema em São Paulo. Dentre os detalhes presentes nessa nova maneira de conceber cinema (modelo alemão) para o Brasil, Simões destaca que o projeto da obra iniciada e entregue em 1936 considera que

A visibilidade do espectador deverá ser perfeita em todos os pontos, observando sempre que há uma linha dos olhos até o limite da tela que não pode ser interceptada por nada, pela cabeça de ninguém. São feitos estudos de acústica, iluminação, ventilação, acessos, qualidade de projeção, resultando num conjunto funcional e confortável¹⁷⁶.

Como Aracaju não pôde contar com o incentivo da UFA e MGM para construir cinemas, como ocorreu em São Paulo, as mudanças pelas quais as salas de exibição passaram dependia das possibilidades e limites de cada proprietário. As reformas e inaugurações dos cinemas em Aracaju à época da Segunda Guerra eram mais modestas. Como já foi dito, ainda não se havia concebido a dissociação entre o palco e a tela. A inauguração do cineteatro Vitória em outubro de 1943 foi marcada pela exibição na tela de um filme sobre o conflito mundial e um espetáculo foi apresentado no palco. Na imagem abaixo é possível visualizar o palco e o local da tela do cine Vitória



Imagem 9: Cine Vitória, Aracaju, entre as décadas de 1940 e 1950. Fonte: MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi: Anos 40 e 50**. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011. p.143.

In: WALLER, Gredory A. **Moviegoing in America: a sourcebook in the history of film exhibition**. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

¹⁷⁶ SIMÕES, Inimá. **Salas de Cinema em São Paulo**. São Paulo: SMC, 1990. p. 35.

Entre 1939 e 1945 as mudanças estruturais nos cinemas aracajuanos incluíam pinturas nas salas de exibição, troca da mobília, aquisição de um ou outro aparelho. Quase um ano após sua inauguração, o São Francisco passou por uma reforma, permanecendo fechado por uma semana. Apesar do Vitória e do São Francisco terem sido cinemas dirigidos por representantes da Igreja Católica, os filmes exibidos pelos dois estabelecimentos não se restringiam aos temas religiosos.

Existia uma preocupação comercial em tornar os ambientes de exibição de películas em locais minimamente agradáveis. Por isso a inquietação em apresentar as melhorias que cada cinema proporcionava aos frequentadores, que eram pagantes. Os cinemas eram locais de apresentação de “novidades”, que poderiam ser tanto um filme quanto uma reforma. As mudanças estruturais eram um esforço para atrair a atenção dos *habitués* de cinema e consequentemente aumentar o rendimento da bilheteria. Nesse sentido, os cinemas divulgavam suas inovações, como fez o São Francisco em 1939.

A empresa do Cine São Francisco, avisa aos seus distintos habitués, que aquela querida casa de diversões só funcionará até a matinée do próximo domingo dia 19, motivando isto a completa reforma que vai proceder no seu salão de projeção, substituindo seu antigo mobiliário por modernas e confortáveis poltronas. Reabrirá no dia 26 do corrente (Domingo) apresentado a grande produção da Warner “Da-me teu coração” com Kay Francis¹⁷⁷.

O Rio Branco também passou por uma reforma no início de 1940. No dia 26 de janeiro o cine foi reaberto com o filme colorido de ação “Jesse James”, com Henry Fonda, Nancy Kelly e Randolph Scott no elenco, a produção foi descrita como “a épica história do maior contraventor da lei que até hoje existiu, é o mais emocionante trabalho do querido galã Tyrone Power”¹⁷⁸. Há nesta passagem uma intenção de destacar a importância que os atores representavam para o público da cidade. No caso do ator Tyrone Power, o anúncio apela para a preferência dos frequentadores (e frequentadoras), ao mencionar que o “galã” era “querido” pela massa.

No dia seguinte, o *Correio de Aracaju* destacou que depois de permanecer “alguns dias fechado para reformas (o que fez muita falta na vidinha da cidade) reabriu ontem as suas portas o bem frequentado Cine Teatro ‘Rio Branco’. Na intenção de ficar bem marcada a reabertura Juca levou ontem ‘Jesse James’”¹⁷⁹. Para a abertura de um cinema, ou nesse caso a retomada do seu funcionamento, tentava-se conciliar a exibição

¹⁷⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 14 Nov 1939, p. 2.

¹⁷⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 25 Jan 1940, p. 2.

¹⁷⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 27 Jan 1940, p.1.

de um filme de interesse do público, ou uma película que já tivesse sido apresentado com sucesso em outras cidades.

No dia 22 de julho de 1940 o cineteatro Rex apresentou o filme “Noites de S. Petersburgo” pela última vez. O filme teria agradado a plateia “cult”, mas a atração principal parece ter sido o som do Rex. O estabelecimento fez questão de destacar a moderna aparelhagem de som que possuía. Para provar que se preocupava com a satisfação ao público “A Empresa do REX não medindo sacrifícios mandou vir da Fábrica dos aparelhos, um técnico especialmente para instalar o seu novo equipo sonoro, podendo se apreciar com satisfação, os melhores films vindos ao Brasil”¹⁸⁰. No dia 25 de julho o assunto voltou a ser o som do Rex, desta vez acompanhado por comentários sobre o projetor,

Era uma falha que precisava ser corrigida. O sr. Anísio Dantas, porém, não poupando esforços para bem servir aos “habitués” do seu importante estabelecimento de diversões, mandou vir de S. Paulo, e aqui chegou há poucos dias, um técnico dos mais competentes, que tornou o registro de som de uma audição magnífica, com REX, perfeito, nítido, impecável. Tem-se, agora, no cinema Rex, projetor de luz no “ecran” esplendido, ao par de programação escolhida¹⁸¹.

Todos os cinemas procuravam ressaltar a qualidade dos seus equipamentos. Mesmo o modesto São Francisco anunciava o filme “Heide” com a queridinha Shirley Temple e advertia seus frequentadores “Não percam hoje no S. Francisco o Cinema dos bons filmes e melhor aparelho da cidade”¹⁸². Já no dia 2 de janeiro de 1941 o cine São Francisco anunciou o filme “Se eu fora rei” em *soirée* e lançou o aviso de que “A Diretoria deste Cinema para melhor servir aos seus habitués avisa que do dia 1º em diante o horário será modificado: Matinê 3 e 50 e *soirée* 8 horas, devido o controle do horário de transportes para que os seus habitués não sejam mal servidos”¹⁸³. Como o cine São Francisco estava distante da área central da cidade, junto ao anúncio da programação oferecia informações sobre o horário de funcionamento dos bondes.

Em março de 1942 houve um princípio de incêndio no cine Rio Branco. No meio da exibição de um filme foi ouvida uma explosão e alguém gritou “incêndio”. As pessoas saíram correndo, mas o *Correio de Aracaju* informou que não houve feridos. O proprietário Juca Barreto e auxiliares apagaram o fogo e providenciaram o corte da

¹⁸⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 22 Jul 1940, p. 2.

¹⁸¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 25 Jul 1940, p.4.

¹⁸² CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 10 Ago 1940, p. 2.

¹⁸³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 2 Jan 1941, p.2.

corrente elétrica do local. O início do fogo foi ocasionado porque um fio atingiu “o caixão, que, cheio de capim e papel, se incendiou facilmente”. O mais inusitado foi a maneira como o fogo foi apagado, pois “Juca e os demais investiam contra o fogo armados de extintores, que serviam de cassetetes”¹⁸⁴.

Não obstante os cinemas aracajuanos funcionarem tranquilamente, em determinadas sessões o clima dentro das salas de exibição esquentava. Uma das peculiaridades desses ambientes consistia no fato do público ser composto por pessoas de diferentes classes sociais. Por isso mesmo, as salas de exibição se tornaram também um local privilegiado para manifestações de descontentamento diante da ordem vigente.

2.2. A rotina dos cineteatros em Aracaju

Durante os anos 1930 os problemas de comportamento dentro dos cinemas aracajuanos levaram à adoção de uma medida extrema, a exigência da presença de uma autoridade policial durante as exibições cinematográficas. Os queixosos eram, sobretudo, os frequentadores dos cinemas mais elitizados da cidade, aqueles localizados no centro, como o Rio Branco, que era frequentado pela alta sociedade sergipana.

Em 1938 reclamava-se o retorno da presença dos policiais aos cinemas. Essa medida era apontada como “moralizadora” contra o mau comportamento das “gerais”, “torrinha”, “galerias” ou “poleiros”. O problema era que os frequentadores que ocupavam estes lugares

apareceram ilustrando com beijos espalhafatosos, ditos deselegantes, “palpites”, as cenas que se vão desenrolando na tela. Conhecemos os direitos do espectador. Dentre eles não está, nem poderia se conceber que estivesse, o de desrespeito às pessoas presentes, mormente nos teatros que, como disse um moralista de costumes, “se aufere o grão de educação de um povo”. Mesmo que a sentença não tivesse sido da autoria d’um grande homem, seria digna de acatamento pela sua indiscutível elevação. É que aos teatros comparecem todas as classes, tornando-se deste modo, bastante fácil colher a media de cultura e de moralidade da massa popular ali representada¹⁸⁵.

Dois elementos chamam a atenção na citação acima. A primeira é a relação que se estabelece entre teatro e cinema. Não há distinção entre um e outro, porque o mesmo espaço é utilizado para essas duas finalidades. Entre o fim dos anos 1930 e início dos anos 1940 esses estabelecimentos foram utilizados com mais frequência para exibições

¹⁸⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 14 Mar 1942, p. 6.

¹⁸⁵ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 16 Mar 1938, p.1.

cinematográficas, no entanto o teatro gozava de maior prestígio artístico e intelectual. Em função disso os proprietários dos cineteatros mantinham a concorrência entre essas duas atividades, para atender às expectativas do público aracajuano.

Outro ponto a ser destacado é a declaração de que esses espaços são frequentados por todas as classes. De acordo com o autor do texto, havia um problema de educação e até mesmo de moralidade entre os frequentadores dos cineteatros, no entanto o foco do problema estava localizado nas “gerais”. E como em 1938 foram inaugurados mais dois cinemas, o problema aumentou em 1939, quando os jornais passaram a registrar com maior frequência as confusões no interior das salas de exibição.

Numa época em que se esperava cultivar a ordem e obediência às normas, alguns aracajuanos utilizavam a escuridão do cinema para extravasar sua liberdade. As reclamações sobre o comportamento das “gerais” é frequente nos jornais. O desrespeito à execução do Hino Nacional, as piadas contadas durante as sessões, bem como a disposição de alguns em assistir aos filmes mais de uma vez para anunciar o enredo antes das cenas acontecerem irritava uma parte da população, incomodada em dividir o mesmo espaço com pessoas indesejadas. Mas a confusão tinha certa lógica de funcionamento. O tumulto só ocorria quando as luzes se apagavam, ou quando não havia uma autoridade policial durante a exibição.

A situação era, em parte, propiciada pela distribuição dos espaços, peculiar aos cines. Afinal havia preços diferenciados para “as cadeiras” e “a geral”, cujo bilhete saía mais em conta. Como os assentos da “geral” se localizavam acima dos demais, era possível sair da linha sem se denunciar. As reclamações sobre o comportamento daqueles que adquiriam os ingressos mais populares eram frequentes.

Havia um impasse entre os compradores dos bilhetes das “cadeiras” e da “geral”. O fato era público e foi registrado pelos jornais. Repetidas vezes os ocupantes das cadeiras se queixavam das “gerais”, que pagavam um valor mais baixo para ingressar nos cines. Os preços dos bilhetes que davam acesso aos cineteatros variavam de acordo com o horário e a posição e das acomodações. No cine Guarany, por exemplo, em 1939 a poltrona numa sessão de matinê custava 1\$500 enquanto a geral pagava \$800 pelo ingresso¹⁸⁶. Já para a *soirée* o valor do bilhete era mais alto, pois a poltrona custava 3\$500, a meia entrada 1\$700 e a geral 1\$100.

¹⁸⁶ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 3 Jan 1939, p.1.

Os preços dos ingressos não sofreram alterações bruscas no período da Segunda Guerra Mundial, ao contrário dos alimentos. Ao anunciar um aumento no valor do bilhete, os estabelecimentos explicavam que estavam promovendo alguma obra de caridade, ou que o aluguel das fitas das grandes produções custava muito caro, “obrigando” o proprietário a aumentar o custo do público. No dia 18 de março de 1941 o cine Guarany anunciou que seria apresentado o filme “REBECA” com Laurence Oliver e Joan Fontaine. A empresa explicava que

tratando-se de um super film de custo elevadíssimo, resolveu cobrar na sua estreia por poltronas 5\$000, revertendo uma parte do líquido desta noite para os órfãos do Oratório Dom Bosco.
As exhibições seguintes serão cobradas por poltrona 3\$300 e meias entradas 1\$700.
Só assim poderá chegar films em nossa praça como REBECA e O VENTO LEVOU!¹⁸⁷

Apesar de receber maior valorização enquanto espetáculo artístico, o teatro em Aracaju era uma atividade mais dispendiosa, em comparação com a exibição de filmes. No dia 7 de abril de 1941 o *Correio de Aracaju* anunciou que o Rio Branco iria abrigar as peças “Yayá Boneca, Pertinho do Céu, O Judeu Berlington, Senhorita Vitamina, O Grande Ladrão e Uma Cura de Amor”. A cadeira custava 36\$000 e o camarote 190\$000¹⁸⁸. A partir de 1942 os preços dos ingressos ficaram “mais brasileiros”, por outro lado a programação dos filmes continuou predominantemente norte-americana. A atualização dos preços dos bilhetes dos cinemas de mil-réis para cruzeiros, em outubro de 1942, não alterou o valor gasto pelo frequentador.

Os preços dos bilhetes deveriam ser definidos considerando a frequência aos cinemas e os custos necessários para manter as exhibições. As despesas com a exibição dos filmes deveria contar com o aluguel das fitas, um valor que era pago adiantado, apesar dos clientes só pagarem no momento de ver o filme, além dos impostos e do pagamento da folha de um *staff* mínimo. No caso dos funcionários, era preciso manter um projetista, um bilheteiro, um porteiro que recebia os ingressos, um zelador e quando havia uma bomboniere, podia-se contratar uma moça para vender balas, bombons e caramelos. Apenas o cine Vitória possuía esse serviço.

Pelo menos desde 1939 o município fiscalizava e tributava os cineteatros por meio da Inspetoria de Diversões Públicas. Seus fiscais também arrecadavam impostos

¹⁸⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 5 Mar 1941, p. 2.

¹⁸⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 7 Abr 1941, p.4.

em outros “centros de diversão” como circos, campos de esportes, dancings, cassinos e cabarés. Qualquer local acessível ao público cuja entrada fosse remunerada deveria contribuir com os cofres públicos.

A prefeitura recebia 10% sobre cada ingresso vendido pelos cineteatros. Os bilhetes deveriam seguir o modelo aprovado pela prefeitura, identificados com um número, o nome do estabelecimento e o preço da entrada. Cada proprietário ou representante deveria adquirir os talões na prefeitura já selados e carimbados. De acordo com o regulamento baixado

Art. 16. Os bilhetes de teatros, cinemas ou concerto, com poltronas numeradas, conforme os modelos municipais serão divididos em três partes numeradas e picotadas, ficando o canhoto em poder da empresa ou responsável, a segunda com o espectador, que ao porteiro entregará, a terceira que a colocará na urna.

Art. 17. O selo ou carimbo será aplicado no bilhete de maneira a abranger as suas várias partes¹⁸⁹.

O espectador recebia duas partes do bilhete. A primeira era entregue ao porteiro, função que podia ser desempenhada por um menor que depois de receber os bilhetes subia para a cabine de projeção para ajudar com os rolos de fita. Era proibido que o mesmo funcionário vendesse os bilhetes e os recebesse dos espectadores que entravam na sala de exibição. A segunda parte do bilhete deveria ser depositada numa urna posicionada na entrada. Esta deveria ter as quatro faces laterais de vidro transparente.

Os bilhetes destacados eram considerados vendidos. Os proprietários dos estabelecimentos não podiam trocar ingressos entre si. E as empresas eram obrigadas a possuir um livro de escrituração dos bilhetes, que deveria ser adquirido pelo proprietário, possuírem um termo de abertura com a assinatura do Inspetor de Diversões e ser rubricado em todas as páginas pelo Diretor de Rendas da Prefeitura. Os livros não podiam ser rasurados e deveriam estar sempre disponíveis aos fiscais.

Caso se esgotasse o estoque de bilhetes selados ou carimbados, o cineteatro deveria suspender a venda dos ingressos. Qualquer irregularidade identificada pelos fiscais, ou o impedimento destes terem acesso aos dados necessários à inspeção e ao interior dos estabelecimentos era punido com multas que variavam de 50\$000 (cinquenta mil réis) a 500\$000 (quinhentos mil réis). A descrição desses detalhes aparentemente banais tem uma razão dentro da análise realizada durante esta pesquisa.

¹⁸⁹ PREFEITURA MUNICIPAL DE ARACAJU. Regulamento baixado pelo Ato N. 51, de 2 de Julho de 1942. Aracaju: Tipografia Costa, 1942.

Considero que a análise da recepção dos filmes hollywoodianos pelos aracajuanos durante a Segunda Guerra Mundial precisa levar em conta as condições em que as fitas eram exibidas, o público que frequentava os cines e a interação das pessoas dentro dos cinemas da capital sergipana. Ao investigar práticas de leitura, Roger Chartier lembra que “a leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos”¹⁹⁰. De maneira semelhante, a prática de assistir aos filmes em Aracaju estava inscrita numa materialidade que deve ser considerada durante as análises das fontes consultadas. Os problemas que ocorriam nos cinemas foram registrados nos periódicos locais e oferecem pistas sobre a prática de assistir filmes na capital sergipana.

Muitas reclamações dos *habitués* dos cinemas se relacionavam aos diferentes grupos que frequentavam os estabelecimentos. Os cines recebiam todas as classes e se tornavam um local para manifestações não apenas de apologia, mas também àquelas contrárias à ordem vigente. No escuro do cinema, a população se divertia, aprendia e se revelava. Uma amostra disso é que a execução do Hino Nacional nem sempre era acompanhada do respeito esperado.

Quando as luzes se apagavam, operários, comerciantes, homens e mulheres tornavam-se anônimos. E nem mesmo os policiais e funcionários dos órgãos de censura conseguiam conter a desordem. Nesses momentos não era incomum que se ouvisse “um barulho ensurdecedor, originado de gritos, pateadas e assobios... durante o tempo em que se ouvia nossa maior música”¹⁹¹. O fato de alguns permanecerem com os chapéus à cabeça também não agradava aos mais conservadores. Contudo é preciso ressaltar que os problemas de comportamento e as confusões no interior dos cinemas não é uma característica exclusiva aos cinemas aracajuanos ou aos anos da Guerra.

Num texto sobre a frequência aos cinemas paulistas nos anos 1920 Sheila Scvarzman¹⁹² evidencia que nas aspirações dos críticos, os cinemas não são concebidos como locais de inclusão, mas de diferenciação social. A autora aponta que a crítica cinematográfica da época também fazia comentários sobre as salas de exibição e espectadores. A frequência a esses espaços que já abrigavam em média 500 pessoas gerava incômodos na elite paulistana branca, cosmopolita e sofisticada que era obrigada a dividir o espaço com imigrantes (no Rio de Janeiro o problema eram os negros). Com a construção dos cinemas de bairro a queixa voltou-se aos direitos de exibição,

¹⁹⁰ CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. In: **Estudos Avançados**. 11 (5) 1991. p. 17.

¹⁹¹ O NORDESTE. Aracaju. 26 Set 1939, p. 1.

¹⁹² SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, V. 25, n. 49, 2005. p. 153-174.

reclamava-se que os melhores filmes deveriam ser exibidos em primeira mão nos cinemas do centro.

Os conflitos gerados pela convivência de pessoas diferentes no mesmo espaço podem oferecer pistas sobre os interesses e valores defendidos pela sociedade da época pesquisada. Este é justamente meu interesse ao apanhar os comentários e reclamações sobre a falta de educação de alguns frequentadores de cinemas, comuns nos jornais da época da Segunda Guerra Mundial em Aracaju.

Em 4 de dezembro de 1939 a exigência se dirigia a Augusto Luz, proprietário do cineteatro Guarany. Comentava-se que apesar do ambiente ser elegante, e muito frequentado, era preciso tomar providências com relação a uma parte específica do público. O problema “É que a ‘geral’ fala alto, alguns dos seus frequentadores, que já assistiram ao filme, começam a dizer o que vai acontecer: ‘a menina vai cair’, ‘ele morre’, ‘depois eles se casam’ e outras *coisitas* que tiram o prazer do ineditismo e a paciência de quem assiste”¹⁹³, reclamava um frequentador.

Nunca saberemos especificamente sobre o impacto da recepção. Mas com base nas fontes é possível imaginar que os filmes têm significados diferentes para a criança, o adolescente, os adultos, homens, mulheres, o estudante, a dona-de-casa e cidadãos negros. Roger Chartier aponta a importância que a materialidade dos livros, as práticas de leitura e as experiências e expectativas de cada leitor tem na compreensão final do um texto¹⁹⁴. Acredito que o mesmo princípio pode ser aplicado na tentativa de compreender a recepção aos filmes, admitindo a existência de vários níveis de recepção. Nesse sentido é pertinente atentar para as práticas de exibição de filmes e frequência aos cinemas, reforçando o argumento de que é necessário investigar tais práticas no Brasil.

Era importante manter a qualidade dos aparelhos utilizados nas exibições das fitas, pois quando ocorria algum imprevisto o público protestava. Em 25 de fevereiro de 1939 o jornal *O Nordeste* exibia uma nota que expressava indignação frente às dificuldades encontradas nas salas de exibição. O protesto se dirigia à “Polícia de costumes, contra a falta de educação daqueles que, quando verificam um filme estragado, sem a menor cerimônia, estejam ou não famílias assistindo, fazem batucada ensurdecadora. Ontem, verificamos tal atitude, no cine Rex”¹⁹⁵. Entretanto as observações críticas não se restringiam a problemas técnicos.

¹⁹³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 4 Dez 1939, p. 1.

¹⁹⁴ CHARTIER, Roger. O Mundo como Representação. *Estudos Avançados*. 11 (5) 1991. P. 173-191.

¹⁹⁵ O NORDESTE. Aracaju, 25 Fev 1939, p.1.

Em Aracaju a reclamação sobre os cinemas volta e meia mencionavam a necessidade de impor ordem nas salas de projeção. Em 4 de junho de 1940 uma nota na coluna “O povo se queixa”, publicada pelo *Correio de Aracaju* destacava que

Não há duvidas de que as galerias dos cinemas devem ser melhor policiadas. As cenas amorosas de qualquer filme são comentadas em voz alta, para fazer graça, com piadas desagradáveis às famílias. A gente já tem, não raro, na plateia, o vizinho a ler alto e comentar o filme, o que só demonstra pouca educação; avalie-se, agora, com mais os ditos da “geral”... Os proprietários dos cinemas, em seu próprio benefício, deve mesmo colaborar com a polícia, neste sentido. As reclamações do publico são constantes¹⁹⁶.

Muitos filmes eram legendados, daí a “leitura” (da tradução para o português) incomodar os vizinhos. Em Aracaju os cinemas com maior capacidade e com programas mais atrativos se localizavam no centro. Como o número de cinemas cresceu entre o fim da década de 1930 e início dos anos 1940, é compreensível que os inconvenientes da convivência entre pessoas com diferentes condições financeiras que frequentavam esses locais manifestassem-se com mais intensidade nesse período, notadamente a partir de 1939. No entanto seria precipitado concluir que os ocupantes das gerais fossem “naturalmente” mal educados e imorais. Esse é o discurso de quem ocupava os assentos privilegiados nos cineteatros, aqueles que podiam pagar mais caro pelas cadeiras.

Quem comprava os bilhetes que davam acesso aos assentos individuais ficava mais próximo à tela e ao equipamento de som. Aqueles que pagavam mais barato para sentar nos bancos de madeira, alguns contínuos e sem encosto, das gerais eram obrigados a se acomodar junto a outras pessoas. A maior aproximação entre os frequentadores também aumentava o calor, outro inconveniente dos cinemas.

¹⁹⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 4 Jun 1940, p.2.



Imagem 10. Interior do cine Rio Branco, em Aracaju. Data e autoria desconhecidas. Fonte: acervo particular Armando Maynard.

Conforme se pode ver na fotografia acima, há uma sensível diferença entre a proximidade das pessoas que ocupam os assentos das poltronas (no térreo), nos camarotes (primeiro piso) e nas gerais (segundo piso). Entretanto seria um erro imaginar que os cinemas em Aracaju eram divididos geometricamente entre dois grupos rivais. Ou que o incomodo dos mais abastados em relação ao grupo considerado inferior e indigno de frequentar os mesmos espaços que eles fosse uma característica exclusiva da capital sergipana. Mesmo nos Estados Unidos, onde o cinema era uma indústria voltada para o grande público, foram registrados casos de segregação social entre os frequentadores.

Ao investigar as práticas de frequência aos cinemas de Robeson Country, na Carolina do Norte, entre 1896 e 1940, Christopher J. McKenna identificou a existência de cinemas tri-raciais. O autor estava interessado em situar aspectos da história do cinema como parte da história social, política e cultural e aponta a necessidade de considerar perspectivas multirraciais e multiétnicas. McKenna indica que atendendo a algumas exigências, os três grupos de identidades raciais foram acomodados de acordo com suas particularidades. Assim havia três faixas de preços, uma específica para o

público branco, outra para os índios e uma terceira para negros. As entradas e assentos também eram diferenciados.

Desta maneira, mesmo admitindo que os grupos não sejam homogêneos, é importante identificá-los, perceber suas estratégias de diferenciação, e os valores que defendem. O funcionamento dos cinemas, desde o valor dos bilhetes, a disposição dos assentos e a escolha da programação dependia das preferências do público. Sendo assim, é preciso estabelecer quais relações de solidariedade ou diferenciação se estabelecem, uma vez que a interação humana e a percepção do lugar do outro nesses espaços são elementos importantes para investigar como esses grupos sociais em Aracaju receberam os filmes norte-americanos e seu discurso a respeito da Segunda Guerra Mundial.

O conflito, aliás, era responsabilizado por causar muitos males à cidade. Desde o episódio dos torpedeamentos e do aparecimento de cadáveres nas praias sergipanas, até o aumento dos preços de alimentos, gasolina, aluguel, tornando a vida ainda do aracajuano mais difícil. O governo federal alimentava a ideia de que a Guerra obstruía a felicidade dos brasileiros e com isso deslocava as contradições de manter no ambiente interno um Estado autoritário, enquanto que no contexto internacional lutava pela consolidação da democracia. Ao mesmo tempo retirava de si a responsabilidade pelo aumento do custo de vida no país, um problema que não começou em primeiro de setembro de 1939.

A ausência de gêneros básicos como a farinha de trigo e o aumento de preço do pão, por exemplo, foi atrelado ao conflito mundial. Ao comentar as opções de diversões dos aracajuanos no verão o jornalista Zózimo Lima destacou que diante da falta de opções

Se não tivéssemos o cinema, que leva uma fita surrada, de enredo desinteressante, repetida a semana inteira, morreríamos entediados. Os comentários cacetes sobre o que se passa lá na Europa e as discussões, mesmo inócuas, sobre os prélios futebolísticos e as rinhas de galo, são sobremodo fastidiosas porque sempre os mesmos. Não há variedade¹⁹⁷.

No início de 1943 Aracaju passou por uma série de simulações de ataques aéreos. O rádio e os jornais impressos destacavam as últimas notícias sobre os combates na Europa, lembrando a necessidade da população se manter alerta para defender o *front* interno e externo. Contudo o comentário do jornalista não sugere que as pessoas

¹⁹⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Mar 1943, p. 2.

estivessem tão preocupadas com uma invasão nazista na cidade. O que havia de mais novo em Aracaju eram os filmes. E as confusões no interior das salas de exibição continuavam. Os frequentadores mais elitizados cobravam uma intervenção efetiva por parte das autoridades.

Vez por outra a polícia tomava medidas duras no sentido de punir os que não se comportavam nos cinemas em Aracaju. No esforço de manter a “ordem e moral” dos cineteatros, em 1943 o Chefe de Polícia chegou a determinar que os proprietários colocassem uma lâmpada vermelha no centro do auditório, que deveria permanecer acesa durante a exibição dos filmes com a clara finalidade de facilitar a localização dos perturbadores. E embora não tenha sido encontrado qualquer registro que comprovasse a adoção da medida, a Polícia mostrou que não estava para brincadeiras e de uma só vez 400 pessoas foram expulsas do cine Guarany.

Sexta-feira última, pela segunda vez em poucos dias, a polícia preventiva mostrou a esses anarquistas da geral que é sempre prejudicial a eles mesmos, a sua forma pouco recomendável de se portarem.

É que à noite, no Cine Guarany, quando se estava procedendo à exibição da película “Os tambores do Congo”, que aliás vem obtendo algum sucesso, irrompeu lá da geral tal alarido, que os presentes julgaram-se encontrar numa feira livre ...

Achavam-se lá várias pessoas de destaque em nosso meio social, entre os quais o Dr. Pedro Vieira de Matos, digno Chefe de Polícia em nosso Estado.

A repressão, porém, não se fez tardar. É que o Inspetor Simeão Fernandes Sobral, auxiliado pelos tiras ns. 8 e 9, subiram ao poleiro e fizeram descer dali todos os mal educados, cujo numero ascende a 400. Voltou então a reinar absoluta calma no recinto, graças à louvável ação da polícia preventiva.

(...)

Segundo estamos informados, a ordem é para prender quem quer que seja, tanto os do “poleiro”, como os que, de cá das poltronas, reproduzem as cenas de amor vividas ...¹⁹⁸

Os cinemas continuaram sendo concebidos como locais de entretenimento, sendo chamados de “casas de diversões”. Além disso, a nota aponta os frequentadores dos cineteatros como um problema. A confusão no Guarany se deu porque o Chefe de Polícia estava assistindo ao filme. O episódio da expulsão das 400 pessoas do “poleiro” permite mensurar a quantidade de pessoas que cabiam nesse compartimento. Em segundo lugar é possível perceber que há uma homogeneização dos grupos. Todos os frequentadores que estavam nas “gerais” foram colocados para fora do cinema, porém não havia comprovação de que todos os presentes faziam barulho. Mas nem só de

¹⁹⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Maio 1943, p.3.

confusões viviam os cinemas aracajuanos. Afinal de contas, eram os filmes, e não as brigas, que tornavam a frequência a esses espaços tão atraente.

Periodicamente os cinemas anunciavam a variação dos seus programas com a chegada das fitas que vinham de Salvador, onde os distribuidores das grandes produtoras norte-americanas mantinham escritórios e despachavam películas pelo trem. Em alguns casos a fita poderia ser transportada por avião, quando vinham do Rio de Janeiro, sendo esta forma de transporte e procedência menos habitual. Depois de serem exibidos, os filmes eram devolvidos aos escritórios, que conferiam as condições dos rolos. Qualquer avaria custava uma boa quantia aos proprietários de cinemas.

No dia 5 de julho de 1943 a seção “O povo se queixa”, publicada pelo *Correio de Aracaju*, mais uma vez trazia um pedido dos *habitués* dos cines, desta vez a reclamação se dirigia ao

sr. Anísio Dantas, proprietário do simpatisado Cinema Rex, o pedido para que acalme o tão apressado fechador de suas portas, que, antes muito de terminar o filme, perturba o silêncio e a atenção da assistência, com as pancadas e o trincar de ferrolhos nas portas laterais. É que há bastante tempo, para fechar tudo depois¹⁹⁹.

Essa atitude representava até mesmo um perigo, pois numa emergência as saídas laterais estariam trancadas. Os funcionários nem sempre recebiam o treinamento adequado, ou mesmo desempenhavam essa atividade em caráter permanente. Até mesmo menores eram contratados para trabalhar nos cines em troca de algum dinheiro. Pessoas com mais de 10 anos de idade poderiam trabalhar. Não era incomum que garotos trabalhassem recebendo os bilhetes e ajudando o projetista com os filmes ou carregando malas num hotel, já as meninas podiam cumprir longas jornadas de trabalho doméstico nas residências aracajuanas.

Os cinemas transitavam entre as preferências do público, as determinações das distribuidoras de filmes e ainda precisavam atentar para a legislação e exigências das autoridades. Seguindo uma determinação oficial, o cineteatro Vitória anunciou os preços, já atualizados em cruzeiros, dos bilhetes para o filme “Estão Aqui” com Paul Muni,

num gigantesco drama de amor e de heroísmo! Amanhã até terça-feira, em Vespéral e soirée, no Vitória.
Ingressos em Vespéral:

¹⁹⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 5 Jul 1943, p. 3.

Poltronas Cr\$ 2,00

Balcões Cr\$ 1,00

Em soirée:

Poltronas Cr\$ 3,00

Balcões Cr \$ 1,50

- Domingo às 9,30 horas da manhã, sessão solene do Círculo Operário com exibição de filmes com entrada franca a todos os circulistas e operários que apresentem suas respectivas carteiras²⁰⁰.

Os cineteatros eram vigiados pelas autoridades públicas e pelos frequentadores. Estes reclamavam sobre vários aspectos, inclusive os horários das sessões e atrasos para iniciá-las. Em 1942 a polícia fixou um edital que impelia os cinemas a começarem as exhibições às 05h30min. e obrigou à adoção de um “relógio em lugar bem à vista do público e da fiscalização. A despeito das constantes reclamações dos *habitués* dos cinemas para que se cumpra o aludido edital, a projeção só começa à vontade do seu proprietário, isto é, às 19,40, 19,50 e 20 horas”²⁰¹. E quando finalmente os cinemas estavam munidos de relógios, os horários não eram respeitados porque os relógios sempre estavam atrasados.

O cinema, com seu relógio atrasado, causa grande transtorno. Francamente, não está certo.

Esse absurdo ainda se torna maior pelo exagero do atraso, que às vezes atinge mais de uma hora e é por ele que se governa o cinema. O resultado disto é que as projeções só terminam muito tarde, proibindo maior tempo de descanso para os que trabalham e que ali foram, num recreio para o espírito. Que se regulem os ponteiros dos relógios, para não ser uma das “coisas de Aracaju”²⁰².

Reclamava-se sobre os atrasos diretamente ao proprietário do cinema e às autoridades como o prefeito. No entanto o apelo para que algo fosse feito também era dirigido à polícia. Foi a Delegacia de Polícia que instituiu a obrigatoriedade dos cinemas possuírem um relógio à vista do público e que começasse as sessões no horário marcado previamente. As reclamações se referem, sobretudo, às sessões noturnas, que provavelmente era frequentada pelos próprios jornalistas. As reivindicações pelo cumprimento dos horários de início dos filmes destacavam que os atrasos eram recorrentes. E mesmo os cinemas que “marcam o começo do filme para as 7 horas, pelos seus relógios iniciam o filme na hora certa, mas na realidade, aqueles relógios estão atrasadíssimos”²⁰³.

²⁰⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 12 Nov 1943, p. 3.

²⁰¹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 25 Jan 1943, p. 1.

²⁰² CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 1 Set 1944, p. 2.

²⁰³ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 10 Jul 1944, p. 2.

Já as informações sobre itens perdidos e encontrados nos cinemas dão pistas sobre os objetos de valor que o público utilizava para frequentar esses locais. Esse detalhe ajuda a caracterizar o público pagante. Objetos de valor material considerável a exemplo de acessórios confeccionados em ouro. Os jornais noticiavam tanto que os itens foram encontrados, quanto, que alguém havia perdido algum adereço. Em alguns casos havia esperança de reaver a joia perdida e podia-se pagar uma recompensa pelo favor. Uma nota avisava que uma

peessoa que esteve no cinema GUARANI, na semana finda, perdeu ali ou no caminho para sua residência um broche de ouro com um pequeno retrato. Roga a quem acaso o tenha encontrado levá-lo à Avenida Barão de Maruim n. 588 que receberá generosa gratificação²⁰⁴.

É possível perceber que algumas pessoas utilizavam joias para ir ao cinema, o que indica que esse não era um local frequentado de qualquer maneira, existia certo cuidado com a apresentação pessoal nessas ocasiões. Havia uma atenção especial em se arrumar para assistir às sessões cinematográficas. Afinal de contas para ir ao cinema era preciso transitar pela região central, a mais movimentada e, portanto, com grandes possibilidades de ser observado pelos demais.

Os anúncios dos jornais informavam que caso os pertences fossem encontrados, o portador receberia uma bonificação bastando para isso entregar o objeto no endereço indicado pelo periódico, geralmente residências que estavam localizadas na região central da cidade, nas proximidades dos cinemas. Os objetos perdidos variavam, além de joias podiam ser desde uma caneta até um certificado de reservista, foi o caso de João Andrade de Oliveira, que perdeu o documento nas imediações do cine Vitória em dezembro de 1944.

A existência de preços diferentes permitiria o acesso de pessoas mais abastadas ou mais humildes às salas de exibição. Por estarem numa posição mais confortável, as poltronas tinham um preço mais elevado em todos os cinemas. Por exemplo, em 9 de julho de 1944 o cine Vitória anunciou no *A Cruzada* que cobraria Cr\$ 3,50 pelas poltronas e Cr\$ 2,00 pelos balcões, ou gerais. Já em 20 de agosto de 1944 no cine São Francisco, a poltrona custava Cr\$ 2,20 e as gerais Cr\$ 1,20. Por ser um estabelecimento mais simples os preços dos bilhetes no São Francisco eram mais em conta que o Vitória, mas mantinha a cobrança de preços distintos para a mesma sessão.

²⁰⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 26 Abr 1944, p.4.

Os cinemas eram frequentados por todas as classes sociais. E embora houvesse um esforço para manter as distinções entre os frequentadores, alguns rituais como, por exemplo, a formação de filas, deveria garantir o mesmo tratamento para todos. A prática de formar filas funcionava de maneira irregular em Aracaju. Normalmente a presença de um policial assegurava o livre cumprimento dessa obrigação por parte dos *habitués*. Em julho de 1944 um texto publicado pelo *Sergipe Jornal* elogiava o comportamento da audiência.

A coisa vai tomando novos rumos. Agora já não existe a velha balburdia nas portas dos cinemas. Não se vê mais a desordenada dança de braços, masculinos e femininos, solicitando, exigindo ingressos, apressadamente, nos guichês das bilheterias.

Os dinheirosos não tomam mais a dianteira dos modestos, impotentes porque vieram de carro e outros a pé.

Cada um por sua vez, cada qual no seu lugar. A polícia está observando a formação das filas, fiscalizando os seus componentes, para que não haja balburdia, atropelos, nem os costumeiros malcalendidos. As filas chegaram a Aracaju²⁰⁵.

As situações vivenciadas nos cinemas demonstram um desejo pela manutenção da ordem a todo custo, uma ordem que era ameaçada até mesmo pela ausência das filas nas portas dos cines quando os policiais não estavam presentes. Um mês depois que o *Sergipe Jornal* publicou um elogio pelo comportamento do público antes de entrarem na sala de exibição, o *Correio de Aracaju* noticiou justamente que os hábitos dos frequentadores de cinema estavam deixando a desejar. De acordo com o periódico

A necessidade da “fila” em Aracaju é imperiosa e imprescindível. Fila como se faz em todas as capitais do Brasil, sob a vigilância de guardas escolhidos para esse fim. Há pouco tempo passado os cinemas de Aracaju tiveram essa ordem. Mas foi por pouco tempo. Desapareceu no momento, como se o mal estivesse resolvido. E as portas dos cinemas, em horas de seção, ficam num empurra-empurra tremendo, resultando quase sempre discussões acaloradas e até troca de sopapos.

Que as nossas autoridades policiais compreendam essa necessidade e façam voltar às portas de cinemas e do campo de futebol em dias de jogo. Além da moralidade e da ordem, trazem elas a facilidade e rapidez da aquisição das entradas²⁰⁶.

O cinema era concebido enquanto um indicador da civilidade de um povo, mas também um meio de educar as pessoas. Tendo esse objetivo em mente, em algumas ocasiões foram oferecidas exibições cinematográficas gratuitas à população. Durante as

²⁰⁵ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 18 Jul 1944, p. 3.

²⁰⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 26 Ago 1944, p. 2.

comemorações do dia 10 de novembro de 1943 os proprietários de cinemas atenderam ao apelo das autoridades e ofereceram sessões gratuitas para as crianças.

A programação envolvia uma matinal com a exibição de filmes educativos e jornais com informações sobre o Brasil. Esperava-se que as fitas exibidas pela manhã contivessem temas mais leves. Algumas das programações matinais eram direcionadas às crianças, principalmente aos domingos. Porém nem sempre o assunto retratado na tela estava adequado ao universo infantil. Apesar de esta ser uma bandeira defendida mais fortemente pela Igreja Católica, outros jornais além do *A Cruzada* e da *Folha da Manhã* reprovavam a exibição de filmes impróprios para as crianças. Em novembro de 1944, o *Sergipe Jornal* criticava que “Anuncia-se uma matinal infantil e projeta-se um filme amoroso, sentimental, cheio de choros e de beijos sensuais, onde há mortes, tiros e feridos”²⁰⁷.

A sociedade aracajuana da época, que tinha expressão nos meios de comunicação, procurava conservar os valores que julgava importantes para manutenção do seu *status quo*. Dessa maneira, considerava-se uma imoralidade que um menor assistisse a um filme que contivesse cenas com beijos entre um casal, mas não havia problemas em submeter um menor a jornadas diárias de trabalho num cinema²⁰⁸, restaurante, ou mesmo em ocupações fisicamente mais exaustivas.

Entretanto a preocupação com os menores que frequentavam os cinemas na condição de audiência, fez com que os cinemas liberassem o bilhete daqueles que acompanhavam os pequenos às sessões cinematográficas. O cine Vitória também mantinha sessões gratuitas, mas para os operários e suas respectivas famílias. Tal benesse estava limitada ao terceiro domingo de cada mês e àqueles que estavam associados ao círculo operário. Mensalmente cada associado recebia quatro bilhetes. O dia destinado ao descanso e divertimento para os trabalhadores podia ser aproveitado nos cinemas, mas somente no período da manhã, porque à noite e nos demais dias os ingressos eram cobrados de forma igualitária.

²⁰⁷ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 28 Nov 1944, p. 1.

²⁰⁸ Em 1945 Anísio Dantas recebeu uma carta do escritório da empresa cinematográfica Metro Goldwyn Mayer, na Bahia, reclamando a falta de 74 metros do filme “Flor dos Trópicos” e 261 metros de “Horas Roubadas”, ambos exibidos recentemente por aquele cinema. Sem suspeitar de alguém em particular, o proprietário do Rex apresentou queixa à polícia na quinta-feira. Na mesma tarde o policial n. 11 capturou o autor do furto em Aracaju, um menor, empregado do Rex que confessou vir praticando os roubos. Em poder do garoto foram encontrados 21 rolos de fita e um projetor cuja ausência Anísio Dantas não havia notado, “todos esses objetos sobem à vultuosa importância de Cr\$ 15.000,00”. Como as fitas foram encontradas e devolvidas à MGM não foi preciso pagar pelo prejuízo, que possivelmente se refletiria no valor cobrado pelas exibições seguintes. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 2 Mar 1945, p. 4.

O cinema era descrito como um ponto da cidade para onde as pessoas iam com o intuito de esquecer os problemas do cotidiano, procurando entreter-se. Era também um local, onde conviviam, nem sempre de forma harmoniosa, estudantes, operários, comerciantes e intelectuais. Para quem podia pagar, ir ao cinema era uma atividade habitual no início dos anos 1940.

Não obstante esse prazer em frequentar as salas de exibição, continuavam as cobranças para que as condições dos estabelecimentos fossem melhoradas continuamente. Em 1945 o *Sergipe Jornal*, reconheceu que Aracaju possuía bons cinemas, mas o periódico lembrava que algumas deficiências precisavam ser sanadas.

No primeiro deles o aparelho sonoro deixa muito a desejar, no segundo o alto falante faz uma grande sombra no meio da tela e no terceiro a sala carece de melhor decoração.

Em todos eles, também, não há ventiladores.

Em um tempo como o que atravessamos, de calor intenso, o assistente sofre horrores quando o cinema está muito cheio.

Ar refrigerado é coisa que não se fala, ainda, por estas bandas da Cidade de Aracaju.

Que haja, então, pelo menos, em cada cinema, alguns ventiladores para renovar e revolver o ar pesado e viciado das salas de projeção.

Assim como as coisas estão é que não é possível continuar.

O calor é tão grande, principalmente nas matinês, que a distração se transforma em sofrimento, em suor, em dor de cabeça.

Nada melhor, realmente, em uma tarde vazia, sem trabalho e sem ocupação, do que uma seção cinematográfica.

Matinê, porém, sem ventilação, constitui, mais das vezes, uma fonte de resfriados²⁰⁹.

Exigia-se que os estabelecimentos se mantivessem em sintonia com as novidades tecnológicas, mas também que os frequentadores cultivassem hábitos próprios ao ambiente dos cinemas, como o silêncio. As conversas em voz alta, gritos e a narrativa das cenas por alguém da audiência tiravam a paciência e o prazer dos vizinhos. A conversa dentro dos cinemas até era admitida, desde que num tom baixo a ponto de não incomodar os demais presentes.

Também não se admitiam interações entre o público e o que estava se passando na tela. “Afim, já não estamos no tempo do ‘Fenix’ e do Arabutan’, em que garotos e adultos acompanhavam as cenas do filme falando em altas vozes, torcendo e gritando como se faz ainda hoje nas partidas de futebol”²¹⁰. Justamente por ser um local de convivência coletiva esperava-se que as pessoas procurassem ter um comportamento condizente com as salas de exibição. Assim não se admitia que alguém ainda se

²⁰⁹ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 2 Fev 1945, p. 4.

²¹⁰ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 25 Jan 1945, p. 1.

assombrasse com uma projeção cinematográfica. Esperava-se que os sentidos estivessem educados para receber o espetáculo das telas com naturalidade.

No entanto, em meio ao conflito mundial, os cinemas também se transformaram num local onde era possível se informar sobre o desenrolar dos acontecimentos no teatro de batalha. Os jornais cinematográficos das produtoras estrangeiras não demoraram a abordar o assunto. E os filmes de longa-metragem também passaram a ambientar suas tramas na Segunda Guerra Mundial. O próximo capítulo analisa a inclusão do tema da Guerra na programação dos cinemas aracajuanos.

CAPÍTULO 3

Censura e Segunda Guerra na programação dos cinemas aracajuanos

O objetivo desse capítulo é investigar a interferência da censura oficial e da Segunda Guerra Mundial na programação dos cinemas aracajuanos à época do conflito. Para isso foram privilegiados enquanto fonte os anúncios da programação dos cinemas aracajuanos, publicados diariamente pelos jornais locais. Cada cinema deveria enviar no período da manhã (preferencialmente até às 10h) um resumo dos filmes que pretendia exhibir. No entanto, ao comparar os textos publicados pelos jornais foi possível perceber que os anúncios não eram idênticos.

Cada jornal acrescentava ou suprimia informações ao material de divulgação originalmente enviado pelos cinemas. Por mais que os jornais impressos se identificassem como órgãos imparciais a serviço da população, eles funcionavam dentro da estrutura controladora do Estado Novo, ao mesmo tempo em que atendiam aos interesses defendidos por cada grupo que dirigia os periódicos. Em última instância essas publicações visavam ter ressonância junto ao público leitor.

Ao longo de sua trajetória pesquisando periódicos, Tania Regina de Luca²¹¹ tem chamado a atenção daqueles que se debruçam sobre esta fonte, para a necessidade de refletir acerca dos problemas de ordem teórico-metodológica que permeiam o trabalho com esse tipo de documento.

Segundo Luca deve-se refletir não apenas acerca do conteúdo publicado, como também sobre a própria materialidade do periódico, uma vez que se entendeu “que o conteúdo de jornais e revistas não pode ser dissociado das condições materiais e/ou técnicas que presidiram seu lançamento, dos objetivos propostos, do público a que se destinavam e das relações estabelecidas com o mercado”, ao mesmo tempo em que a estrutura interna “também é dotada de historicidade e as alterações aí observadas resultam de complexa interação entre técnicas de impressão disponíveis, valores e necessidades sociais”²¹².

²¹¹ LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-154.

²¹² LUCA, Tania Regina de. **Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.p.2.

Portanto é necessário problematizar o periódico, seja ele tomado enquanto fonte ou objeto de pesquisa. As informações trazidas por um jornal ou revista não são apenas a evidência de que algo aconteceu, mas também devem ser encarados como a marca de uma intencionalidade. No caso dos anúncios da programação dos cinemas aracajuanos e dos resumos dos filmes que seriam exibidos, o texto publicado pelos jornais apresentavam diferenças que levam a refletir acerca do desejo de cada periódico em imprimir, em determinadas ocasiões, sua interpretação particular sobre o filme.

Ao que parece não havia obrigação por parte do jornal em publicar o texto originalmente recebido. Em alguns casos o jornal poderia publicar o anúncio da programação de forma sucinta, informando apenas o título do filme e o turno em que seria exibido: matinal (pela manhã, às 10h), vespéral (à tarde, geralmente às 14h), *matinée* (à tarde, iniciando às 15h ou 15h30min.) e *soirée* (à noite, a partir das 19h). O encurtamento da sessão que trazia a programação dos cinemas podia ocorrer em virtude de um filme não ter sido considerado importante, quando o jornal anunciante não recebia por essa publicidade, ou mesmo diante da necessidade de economizar espaço em virtude da falta de papel durante a Guerra.

Em boa parte dos casos, os anúncios da programação dos cinemas aracajuanos não apresentam informações de forma desinteressada. O próprio resumo enviado pelo cinema poderia destacar que se tratava de um filme estrelado por um dos atores conhecidos pelo público, ou que o tema retratado na película iria ser de interesse generalizado.

O resumo do filme, por mais sucinto que fosse, podia ser acompanhado por uma apreciação positiva ou negativa, a atribuição de um juízo de valor, oferecendo ao público frequentador dos cinemas um veredito sobre a vantagem de se dirigir a uma das casas exibidoras. O anúncio da programação dos cinemas transmitia a informação sobre os filmes em exibição levando em conta o momento em que os filmes chegavam à cidade, os gêneros, temas, produtoras, nacionalidade, autorização do órgão censor, o perfil de cada jornal, os interesses do Estado Novo, a política externa brasileira, e as preferências do público.

A sessão do jornal impresso que anuncia a programação dos cinemas nunca era assinada por alguém. Não é possível identificar os autores individuais. Essa é uma informação que não ocupa a primeira página dos jornais, espaço reservado para os acontecimentos mais importantes. De relevância secundária, podia-se pensar que essa era uma sessão objetiva, direta, sem segundas intenções, preocupada apenas em

transmitir uma informação de interesse generalizado, levando em conta as poucas opções de lazer que os próprios jornais afirmavam que Aracaju dispunha à época²¹³.

Considerando as advertências de Luca²¹⁴, já não é mais possível tomar o periódico como um mero transmissor. Portanto é preciso pensar sobre as condições em que os periódicos saem às ruas e os interesses que visam atender.

Na maioria dos casos, a sessão que publicava a programação dos cinemas em Aracaju, fazia a propaganda positiva dos filmes em exibição. Os anúncios que pretendiam convidar a população a frequentar os cinemas apelavam para o aspecto mais sedutor da programação diária. Pioneiro no emprego dos periódicos como fonte para pesquisa no Brasil, Gilberto Freyre falava com entusiasmo sobre as potencialidades de explorar os anúncios presentes nos jornais.

Segundo Freyre, por meio dos anúncios é possível chegar a comportamentos, gostos, desejos, relações entre dominadores e dominados, homens e mulheres, velhos e jovens numa determinada época. O autor destaca que em geral o anúncio visa estabelecer no leitor de jornal traços de familiaridade, associação e automatismo em relação ao objeto anunciado. Para ele

No anúncio procura-se, com efeito, “atrair, prender, absorver” a atenção do leitor de jornal, de modo especial: com objetivos práticos e imediatos, através de palavras capazes de conquistar o leitor para o anunciante ou para o objeto anunciado, à revelia de sua compreensão do assunto ou de reflexão sobre o mesmo objeto da parte do leitor sugestionado. Objeto que tanto pode ser um tipo de calçado como um tipo de vinho; um cavalo ou uma casa²¹⁵.

Ao destacar a importância dos anúncios nos jornais, Freyre considera que esse fragmento pode oferecer informações e sugestões que dificilmente seriam encontradas em outro tipo de documento. No entanto o autor de *Casa Grande e Senzala* aponta a ação persuasiva dos anúncios, que muitas vezes visam substituir um apego por outro. Num certo sentido os anúncios dos filmes nos jornais aracajuanos procuravam direcionar as preferências do público.

²¹³ É possível encontrar informações sobre filmes na primeira página dos jornais. Em casos como por exemplo os filmes “E o ventou levou” e “Rebecca”, o jornal trazia um texto mais extenso, até mesmo na primeira página. No entanto não é possível afirmar com certeza se se tratava de uma iniciativa própria do jornal, ou se isso fazia parte de uma estratégia comercial de divulgação do filme. Em todo caso, a sessão com a programação ocupava as páginas seguintes à primeira. Cf. A CRUZADA, CORREIO DE ARACAJU, FOLHA DA MANHÃ, SERGIPE JORNAL, DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE.

²¹⁴ LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. P. 111-154.

²¹⁵ FREYE, Gilberto. Uma Microsociologia em Desenvolvimento no Brasil: A Análise e Interpretação de Anúncios de Jornais. **Ci. & Tróp.**, Recife. N.1, jan/jun. 1973, p. 7-22.

Contudo, também é preciso considerar que os filmes exibidos em Aracaju passavam por algumas instâncias de censura. A Guerra imprimiu uma preocupação nos responsáveis pelo cultivo da imagem do Brasil frente aos demais países. Entre 1939 e 1945 a programação dos cinemas variou conforme o desenvolvimento da Guerra e o grau de envolvimento do Brasil com o conflito. Pode-se perceber uma mudança significativa na programação após o envolvimento do país com a Guerra. A partir de 1942 começam a aparecer filmes que são apresentados como importantes por retratarem a “guerra atual”. Porém essas películas precisaram da autorização da censura oficial para serem exibidos por todo o país.

3.1. O Departamento de Imprensa e Propaganda organiza a censura e incentiva o cinema nacional

Com o crescimento dos movimentos de extrema direita na Europa, a organização institucional que assegurava o poder em países como Itália e Alemanha passava a ser observada com mais cuidado, e em alguns casos chegava a ser copiada. O Ministério de Cultura Popular (Miniculpop) italiano²¹⁶, e o Ministério da Propaganda alemão inspiraram a criação de órgãos com funções semelhantes no Brasil e que foram estruturados ainda no começo dos anos 1930.

Seguindo a premissa de que a política moderna não podia desprezar os meios de comunicação de massa, em 2 de julho de 1931 o governo de Getúlio Vargas criou o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), cuja função seria atuar na radiodifusão e fornecer notas à imprensa. De forma mais sistematizada foi criado em 10 de julho de 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que tinha a missão de investigar a melhor maneira de empregar os principais meios de comunicação de massa da época, ou seja, a imprensa, o rádio e o cinema na veiculação da propaganda política. No início de 1938 o órgão foi renomeado, tendo recebido a designação de Departamento Nacional de Propaganda (DNP).

Em 27 de dezembro de 1939 o DNP foi substituído pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O Decreto n. 1.915 criou este órgão e extinguiu o anterior. Sob a direção do jornalista sergipano Lourival Fontes e diretamente

²¹⁶ Cf. PEREIRA, Wagner Pinheiro. A ditadura nas imagens: Cinema e Propaganda nos regimes políticos de massas da Europa e da América Latina. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. p. 797.

subordinado à Presidência da República, o DIP era o porta-voz do Estado Novo. Ele deveria controlar toda propaganda e publicidade de órgãos públicos e organizar homenagens a Getúlio Vargas²¹⁷. Além disso, estava incumbido de executar a censura prévia dos meios de comunicação de massa.

A lei entrava em vigor no dia 1º de janeiro de 1940. O DIP deveria centralizar e coordenar a propaganda nacional, dentro e fora do país, construindo e difundindo a imagem oficial do governo²¹⁸. Internamente abrigava cinco divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa. A Divisão de Cinema e Teatro (DCT) estava encarregada de instituir em caráter permanente um cinejornal sonoro, incentivar e facilitar a produção e distribuição nacional de filmes, censurar os filmes, proibir a exibição de filmes que não obtivessem a aprovação dos censores da DCT.

Segundo Maria Helena Capelato²¹⁹ o interesse dos historiadores pelo período do Estado Novo está associado a pesquisas sobre a organização do DIP, bem como suas práticas de propaganda e censura, a sistematização da política cultural do Estado Novo e o uso dos meios de comunicação. Enquanto pesquisadora, Capelato ressalta que apesar da identificação do varguismo com a proposta nazista no planejamento dos órgãos encarregados da propaganda política, os dois países são dotados de peculiaridades, o que acabou levando a resultados diferentes. A autora estuda a experiência brasileira e aponta justamente “os traços comuns e os específicos”²²⁰, em contraposição ao modelo europeu.

A propaganda política realizada pelo DIP deveria ajudar na legitimação do Estado Novo e na exaltação do chefe máximo da nação, Getúlio Vargas. A veiculação de notícias favoráveis ao regime e seu ditador empregariam os jornais impressos, o rádio e o cinema para convencer as massas sobre a necessidade da união nacional. Capelato afirma que a imprensa e o rádio foram os principais veículos de propaganda política. Não obstante a empolgação com o cinema e o incentivo oferecido pelo governo federal para a produção e exibição de filmes nacionais, esse meio não chegou a ser

²¹⁷ Cf. ABREU, Alzira Alves de...[et.alli] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1.

²¹⁸ Cf. Idem, Ibidem. p.1831.

²¹⁹ Cf. CAPELATO, Maria Helena. Estado Novo: o que trouxe de novo. In FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 111.

²²⁰ Idem. Ibidem, p. 168.

empregado tão amplamente para a legitimação do regime, em comparação com o uso do rádio e a organização de comemorações cívicas.

Capelato destaca que Getúlio Vargas foi considerado por críticos, artistas e produtores de filmes como o “pai do cinema brasileiro”, pois desde a década de 1930 algumas leis foram criadas com o objetivo de proteger e incentivar a produção nacional de filmes. O decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932 nacionalizou a censura dos filmes, o que se refletia na necessidade de todas as películas precisarem de um certificado de autorização do Ministério da Educação e Saúde Pública. O parágrafo único do artigo 23 deste decreto tornou obrigatória a inclusão de um filme nacional na programação das casas exibidoras, porém a lei só entrou em vigor em 1934.

Ao analisar as críticas publicadas pelas revistas *Cinearte* e *A Cena Muda*, Cláudio Aguiar Almeida²²¹ apontou a baixa qualidade dos primeiros curtas-metragens de exibição obrigatória. Em 1939 foi estabelecida a obrigatoriedade da exibição de ao menos um filme de longa-metragem de produção nacional por ano²²². No entanto a medida não foi suficiente para alavancar o cinema nacional, pois as produtoras não tinham meios para financiar o processo. Diante da falta de recursos, uma saída encontrada foi a produção de chanchadas carnavalescas²²³. Os filmes sobre o carnaval mostravam um Brasil que não havia sido idealizado. Porém as chanchadas faziam sucesso junto ao público. Ainda assim o número de filmes produzidos no Brasil não ameaçava as películas importadas dos Estados Unidos no período da Guerra.

No Brasil poucos filmes eram produzidos anualmente e encontravam sérias dificuldades para entrar nos circuitos de exibição do país. A inexpressividade cinematográfica brasileira é destacada por Alex Viany²²⁴, Jean-Claude Bernadet²²⁵ e Paulo Emílio Sales Gomes²²⁶ ao traçarem a trajetória do cinema nacional no período investigado por esse trabalho. Alex Viany foca sua discussão na produção e crítica de

²²¹ Cf. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999. p. 84

²²² A medida atendia a reivindicações feitas por Carmem Santos, Humberto Mauro, Adhemar Gonzaga e revistas como *Cinearte* desde a década de 1920. Cf. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

²²³ A crítica especializada de intelectuais e burocratas faziam uma apreciação desfavorável do gênero. De acordo com Cláudio Aguiar os debates sobre o samba e o negro no cinema evidenciam o racismo dos comentadores. Cf. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

²²⁴ VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

²²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

²²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

filmes, enquanto Paulo Emílio Sales Gomes também se preocupa com a exibição dos filmes. Eles indicam que no Brasil os filmes estrangeiros não encontravam grande resistência das produções locais. Paulo Emílio Sales Gomes aponta a divergência de interesses entre os fabricantes de filmes nacionais e o comércio cinematográfico local como um dos empecilhos ao desenvolvimento da trajetória do cinema nacional.

A participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial inspirou a produção de três filmes. O drama “O brasileiro João de Souza” (1944), que Alex Viany classifica como uma fraca tentativa de representar a Guerra na costa brasileira, e as chanchadas “Samba em Berlim” (1943) e “Berlim na Batucada” (1944). A participação do Brasil na Guerra também foi tema do *Cine Jornal Brasileiro*, produzido pelo DIP. Ao analisar a relação entre o Estado Novo e Propaganda por meio do *Cine Jornal Brasileiro*, Cassio Tomaim²²⁷ aponta que os filmes não mostravam os pracinhas em ação, apenas em treinamentos, desfiles e cerimônias. O autor critica a monotonia das montagens do DIP, e destaca que embora o cinejornal tivesse a função de convencer sobre a necessidade da guerra, a propaganda se voltou para o apoio a Vargas e ao regime instituído por ele.

A precária circulação dessas fitas acabava contribuindo para o sucesso dos filmes e séries que chegavam da Europa e dos Estados Unidos. Entre as décadas de 1930 e 1940 a produção nacional é quase exclusivamente carioca. No ano em que o Brasil declara guerra ao eixo a produção limita-se a duas fitas, uma delas, “Argila” (1942), encarnava o esforço do Estado Novo de promover o cinema educativo no país. Claudio Aguiar Almeida²²⁸ acredita que o filme não atingiu seu objetivo de representar atraentemente a cultura brasileira para as grandes massas, consequentemente não conseguiu vencer a concorrência dos filmes hollywoodianos.

No verbete “Cinema brasileiro e o tema da guerra”²²⁹, publicado no “Dicionário de Guerras e Revoluções do Século XX”, William Reis Meirelles fez um balanço e concluiu que o tema da guerra não foi profundamente explorado pela cinematografia brasileira. Ele classifica essa produção entre os filmes que abordam a Guerra do Paraguai e os que estão ambientados nas duas guerras do século XX. Sobre a Segunda Guerra Mundial o autor explica que existem produções de documentário e filmes de

²²⁷ TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

²²⁸ ALMEIDA, Claudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de Almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1999.

²²⁹ MEIRELLES, William Reis Cinema brasileiro e o tema da guerra. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coordenador) ... [et al.]. **Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão. p. 139 e 140.

ficção. Dentre as produções realizadas à época do conflito, o autor destaca as duas comédias musicais (chanchadas) de Luís de Barros: *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), que faziam referência à guerra e aos nazistas. Meirelles aponta a dificuldade para importar o material necessário para as filmagens no período e menciona que “O Brasileiro João de Souza” (1944) apresenta “um conteúdo antinazista”²³⁰. A própria revista *A Cena Muda* chegou a classificar o filme como antinazista²³¹.

Destes filmes mencionados por Meirelles²³², apenas “Samba em Berlim” foi anunciado pelo *Correio de Aracaju* (em 18 de outubro de 1943) e pela *Folha da Manhã* (em 19 de outubro de 1943) durante a vigência da Segunda Guerra Mundial. Ambos os periódicos informam que o filme fazia uma “crítica ao Eixo”, mas foram econômicos ao apresentar a produção brasileira. No anúncio publicado no dia 20 de outubro de 1943 o *Correio de Aracaju* ampliou o texto em que apresentava “Samba em Berlim”. O periódico dizia que se tratava de um filme brasileiro com “os maiores astros do Rádio e do Cinema Nacional, uma gozadíssima comédia que é uma hilariante sátira a Hitler e Mussolini que faz rir a valer. No último programa será apresentado um novíssimo jornal da guerra com os últimos acontecimentos mundiais”²³³.

Por sua vez os filmes “Berlim na Batucada” e “O Brasileiro João de Souza” não chegam a ser anunciados pelos jornais impressos até o primeiro semestre de 1945, o que leva a crer que dificilmente eles tenham sido exibidos durante esse recorte temporal. Conforme é possível observar no quadro abaixo, poucos filmes produzidos no Brasil foram anunciados e exibidos em Aracaju entre o segundo semestre de 1939 e o primeiro semestre de 1945. E a maior parte deles pertencia ao gênero da comédia.

²³⁰ MEIRELLES, William Reis Cinema brasileiro e o tema da guerra. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coordenador) ... [et al.]. **Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão. p. 140.

²³¹ Na edição de 29 de junho de 1943 a revista *A Cena Muda* anuncia o filme “O brasileiro João de Souza” como “O primeiro filme anti-nazista realizado no Brasil”. Cf. *A CENA MUDA*. Rio de Janeiro, 29 Jun 1943. p. 4.

²³² Meirelles destaca ainda a produção de dois documentários que incluem cenas da FEB na Europa. O primeiro é “Jornada Heróica” (1945-1947), que recebeu patrocínio do DIP e foi realizado por Alexandre Wulfes, trata-se de cenas de cinejornais do arquivo do DIP. O outro documentário é “Segunda Guerra Mundial” (1965-1967), produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e montado por Alberto Salvá, reunindo imagens do cinejornal Movietone. O autor também aponta que Sílvia Back usa imagens dos pracinhas da FEB em “Rádio Auriverde” (1990). Cf. MEIRELLES, William Reis Cinema brasileiro e o tema da guerra. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coordenador) ... [et al.]. **Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão. p. 140.

²³³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Out 1943, p. 3.

Quadro 5. Filmes nacionais exibidos em Aracaju²³⁴

Título do filme	Ano	Produção	Gênero	Data de exibição em Aracaju	Cinema
Maridinho de luxo	1938	Cinédia	Comédia	16 ago 1939	Rio Branco
Alma e corpo de uma raça	1938	Cinédia	Drama	12 set 1939	Guarany
Bandeira Anhanguera	1938	Vitor Filme	Documentário	19 set 1939	Guarany
Bombomsinho	1938	Sonofilmes	Comédia	26 set 1939	São Francisco
Bobo do Rei	1936	Sonofilmes	Comédia	27 set 1939	São Francisco
Onde estás felicidade	1939	Cinédia	Drama	20 out 1939	Rex
Está tudo aí	1939	Cinédia	Comédia	26 out 1939	Rio Branco
Laranja da China	1939	Sonofilmes	Musical	3 fev 1940	Rio Branco
Futebol em Família	1938	Sonofilmes	Comédia	3 mar 1940	Rio Branco
Anastasio	1939	Sonofilmes	-	19 maio 1940	Rio Branco
Pega Ladrão	1939	Sonofilmes	Comédia	18 ago 1940	Rio Branco
Céu Azul	1940	Sonofilmes	Comédia	2 mar 1941	Rio Branco
Simpático Jeremias	1940	Sonofilmes	Comédia	9 mar 1941	Rex
Aves sem ninho	1939	Raul Roulien Produções Cinematográficas	Drama	21 mar 1945	Rex
Samba em Berlim	1943	Cinédia	Comédia	18 out 1943	Rex
Caminho do Céu	1943	Cinédia	Drama	7 jan 1944	Rex
Não adianta chorar	1945	Atlântida	Comédia	14 mar 1945	Rex
É proibido sonhar	1943	Atlântida	Drama	12 abr 1945	Rex

Fonte: Jornais *Correio de Aracaju*, *A Cruzada*, *Folha da Manhã* e *O Nordeste*.

²³⁴ As informações referentes aos filmes foram baseadas na obra “Dicionário de filmes brasileiros”. Cf. NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. Já as informações sobre a data de exibição e o cinema foram obtidas nos jornais aracajuanos da época.

Os dezoito filmes elencados no quadro 5 representam um percentual reduzido, frente ao total de filmes exibidos pelos cinemas aracajuanos. Por seu turno, os filmes das grandes produtoras norte-americanas estão presentes diariamente nos anúncios jornalísticos. Integrando uma poderosa indústria, as películas hollywoodianas faziam parte do cotidiano dos cinemas. Contudo, a programação era composta por outros filmes. Durante o período da Guerra foi comum a exibição de jornais cinematográficos.

3.2. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe e os Cinejornais

A despeito das reivindicações de produtores e artistas, o governo federal financiava apenas a produção do *Cine Jornal Brasileiro*. O DIP era responsável pela edição das imagens. De acordo com Cassio dos Santos Tomaim o *Cine Jornal Brasileiro* possibilitou que o Brasil “se unisse por meio da imagem”²³⁵. Contudo o autor ressalta que os temas dominantes nessas produções foram Vargas e as Forças Armadas.

Diante da Segunda Guerra Mundial e da necessidade de criar um clima de guerra internamente, as imagens procuravam traduzir a necessidade do esforço de guerra. Contudo Tomaim destaca que as imagens não mostram os pracinhas em ação no campo de batalha, apenas em treinamentos e desfiles.

O DIP tinha a responsabilidade de produzir o *Cine Jornal Brasileiro* e incentivar a produção e distribuição nacional dos filmes de curta e longa-metragem. Mas outros cinejornais e documentários produzidos dentro e fora do país por empresas particulares podiam integrar a programação dos cinemas brasileiros²³⁶. Assumindo sua tarefa de incentivar a produção nacional, o DIP obrigava cada cinema a incluir em sua programação “um filme nacional de ‘boa qualidade’, sincronizado, sonoro ou falado, natural ou posado, filmado no Brasil, e confeccionado em laboratório nacional, com

²³⁵ Entre 1938 e 1946 – 607 números do CNB, antes do DIP era a Cinédia, com o fim do DIP em maio de 1945 o CNB continuou por mais 1 ano. Cf. TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 173.

²³⁶ Para se ter uma noção, a lista dos filmes censurados de 1 a 15 de julho de 1942 publicada no *Diário Oficial da União* autorizou a exibição dos seguintes jornais cinematográficos: *Cine Jornal Brasileiro* (DIP/Brasil, vol. 2, n. 135, 272m), “Repórter na Tela” (Sonofilmes/Brasil, n. 55, 206m), “Olympic Jornal” (British Olympic News/Inglaterra, 224m), “Atualidades RKO-Pathé” (Pathé News/EUA, 77-78, 207m), “Notícias do dia” (MGM/EUA, 248m), “20th Century Fox Atualidades” (Fox Movietone News/EUA, 24X78, 251m), “A Voz do Mundo” (Paramount News/EUA, n. 42X85-86, 270m), “Brasil Atualidades” (Jornal Pan Filme do Brasil Ltda/BR, vol. 2, n. 14, 193m), “Atualidades Atlântida” (Jornal Atlântida/BR, n. 7, 200m), “Filme Jornal n. 137 (A. Botelho Filmes Brasil/BR, 225m), “Olympic Jornal” (British Olympic News/Inglaterra, n. 97). Cf. DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 22 Jul. 1942, p. 11486.

medição mínima de 100 metros lineares”²³⁷. Na prática a exibição do *Cine Jornal Brasileiro* atendia a essa exigência, já que cada número possuía uma média de 200 metros. Mas nem sempre essas fitas contavam com um bom sistema de distribuição.

Em Aracaju a maior parte dos cinejornais anunciados foi enviada por produtoras internacionais. E durante a Guerra surgiram os “jornais de guerra” da MGM, Fox, Universal, RKO, Paramount e UFA²³⁸, que prometiam atualizar o público acerca do que se passava no teatro de operações. Apesar do título e do nome da produtora anunciado, nem sempre a programação dos cinemas publicada nos jornais trazia o conteúdo dessas fitas.

Os complementos que acompanhavam a programação dos cinemas incluíam cinejornais nacionais ou internacionais. Essa produção passou a ser anunciada pelos jornais aracajuanos principalmente a partir de 1940, justamente quando a lei de organização do DIP entrou em vigor. O jornal nacional podia ser exibido sozinho ou junto a outro noticiário internacional. Nem sempre os cinejornais nacionais traziam notícias sobre o teatro da guerra. É preciso lembrar que até agosto de 1942 essa não era, ao menos oficialmente, uma preocupação imediata dos brasileiros.

Enquanto os cinejornais nacionais privilegiavam outros temas, os jornais cinematográficos norte-americanos e europeus já haviam elegido a guerra em curso como o principal tema dessas produções. No dia 8 de agosto de 1940 o cine Guarany anunciou que sua programação do dia incluía o filme “Parnel Rei sem coroa”, “film grandioso da Metro, com Clark Gable e Myrna Loy, numa historia de emoção e amor!” e “No mesmo programa, o segundo Jornal da guerra, ‘A Voz do Mundo’ N. 40X76. Reportagem especial da guerra A Belgica devastada! Ataques aéreos. Bombas incendiarias! Batalha naval no Mar do Norte, vendo-se em cena o Royal Oack, porta-avião inglez!”²³⁹.

No dia 2 de maio de 1941 o cine São Francisco anunciou o filme “Miss Broadway”, que seria acompanhado por um complemento nacional. O estabelecimento

²³⁷ DECRETO-LEI n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939.

²³⁸ Em 1917, meses antes do fim da Primeira Guerra Mundial, surgiu a Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), financiado pelo Ministério da Guerra alemão. Siegfried Kracauer afirma que a indústria cinematográfica na Alemanha pré-Hitler era menos concentrada que nos Estados Unidos. A UFA era “preponderante sem ser onipotente”. A megaempresa cinematográfica alemã tinha a missão oficial de “fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais. Estas estabeleciam não apenas propaganda direta, mas também filmes característicos da cultura alemã e filmes servindo ao propósito de educação nacional”. Cf. KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 51.

²³⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 8 Ago 1940, p. 2.

também prometia exibir “o 2º jornal da guerra atual que estamos recebendo diretamente de Nova York. – Avisamos que de amanhã em diante serão exibidos dois, um INGLEZ e outro ALEMÃO para melhor servir aos nossos distintos habitués”²⁴⁰. Até então o Brasil não havia se posicionado frente ao conflito. Em virtude disso, não havia problema em exibir cinejornais americanos, ingleses ou alemães.

A legislação que regulamentava o funcionamento do DIP previa uma série de rígidas exigências aos produtores e também aos exibidores dos filmes. Ao comentar a ação autoritária e centralizadora do Estado Novo sobre os meios de comunicação, Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca destacam que no caso do cinema a atuação do DIP ia além da censura, se expressando também pela exigência da exibição obrigatória dos cinejornais e documentários de curta-metragem antes de cada sessão. De acordo com as autoras, o tema dessas produções girava em torno da “exaltação dos atos do poder público”, com a exibição de imagens oficiais retratando “festividades, inaugurações, visitas e discursos”²⁴¹, destacando o apoio das massas ao seu líder.

Nos estados o DIP contava com a colaboração dos DEIPs. O DEIP em Sergipe²⁴² (DEIP/SE) cobrava dos cinemas de Aracaju a inclusão na programação dos filmes produzidos no Brasil, e também exigia que os estabelecimentos anunciassem os cinejornais brasileiros, detalhando o conteúdo dos chamados filmes de atualidades. Muito embora o DIP e DEIP/SE se mostrassem rígidos nas exigências, a fiscalização nem sempre era tão eficiente e o cumprimento às normas deixava a desejar em alguns momentos. Muitas vezes os cinemas anunciavam apenas a programação principal, sem informar sobre a existência dos complementos (cinejornais ou documentários).

Obedecendo a uma medida recomendada pela Divisão de Cinema do DIP, o DEIP/SE solicitava que o Chefe de Polícia tomasse providências para que os cinemas declarassem o nome do complemento nacional que fazia parte do programa do dia. Em 1943 aumentou o número de anúncios de exibição de cinejornais nos jornais impressos que circulavam em Aracaju. Por sua vez, entre 1944 e 1945 a quantidade de cinejornais anunciados pelos jornais aracajuano diminuiu sensivelmente. A escassez de novas fitas levou à repetição dos mesmos noticiários cinematográficos, o que acabou irritando os

²⁴⁰ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 2 Maio 1941, p. 2.

²⁴¹ MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2006. p.68.

²⁴² Cf. Documentação DEIP em Sergipe – Arquivo Público do Estado de Sergipe/APES-G7.

frequentadores, ansiosos por saber como estava sendo a atuação da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Guerra.

Além disso, é preciso lembrar que o DIP desempenhava outra tarefa relativa aos filmes exibidos em território nacional, a censura dos filmes de longa-metragem. Antes de ser veiculada a película deveria ser analisada pelo órgão, caso atendesse aos interesses do país, o órgão podia autorizar ou não a exibição da fita. Periodicamente o DIP publicava no *Diário Oficial da União* os títulos dos filmes analisados pelo órgão. Na coluna “Divisão de Cinema e Teatro” o periódico divulgava uma lista com os filmes censurados por um período de 15 dias. Dentre as informações constam o título em português e no idioma original, o gênero, a produtora, o país de origem, a metragem, se o filme havia sido aprovado, se sofreu cortes, se era impróprio para menor ou recomendado para crianças, para exibições privadas.

Dentre outras atribuições, cabia ao DEIP/SE fiscalizar para que os cinemas cumprissem as determinações da censura do DIP frente aos filmes nacionais e estrangeiros. O DEIP/SE atuava em sintonia com o órgão federal, mantendo comunicação frequente com os burocratas na capital do país através do telégrafo. O órgão representante da censura funcionava no salão nobre da Biblioteca Pública, cujo prédio estava localizado à Praça Fausto Cardoso, próximo ao Palácio do Governo.

O Decreto-Lei n. 331, de 11 de julho de 1941, criou o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) em Sergipe, que estava subordinado diretamente ao interventor federal e recebia orientação técnica e doutrinária do DIP. O órgão que atuava na esfera estadual era constituído por uma Diretoria Geral, uma Divisão de Publicidade, Cinema, Teatro e Diversões, e uma Divisão de Radiodifusão e Turismo. O DEIP em Sergipe representava o pensamento do governo. Também era responsável pela Rádio Difusora de Sergipe, incorporada ao patrimônio do estado. Desde a sua fundação os diretores do DEIP em Sergipe foram respectivamente o bacharel João Marques Guimarães²⁴³, o jornalista Jeferson Silva de Oliveira, professor Acrísio Cruz²⁴⁴,

²⁴³ No dia 22 de setembro de 1939 o Correio de Aracaju recebeu uma circular enviada pelo capitão Chefe de Polícia Odilon Siqueira, informando que a partir daquela data a censura da imprensa, cinemas e teatros seria feita pelo bacharel João Marques Guimarães, que também era Diretor do Departamento de Propaganda. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 23 de setembro de 1939, p. 3.

²⁴⁴ Filho de Manoel Antonio da Cruz e Maria Leopoldina da Cruz. Nasceu na cidade de Laranjeiras (SE), em 31 de outubro de 1906. Foi diretor do Grupo Escolar General Siqueira e do Grupo Escolar Manoel Luiz. Interessava-se pela psicologia e novas concepções pedagógicas.

jornalista João Bezerra²⁴⁵, jornalista Luís Pereira de Melo²⁴⁶ e o bacharel, professor e jornalista Severino Uchoa²⁴⁷.

O DEIP/SE estava incumbido de censurar a imprensa, cinemas, teatros e diversões públicas, responsabilidade até então conferida à polícia civil do estado. E também deveria fiscalizar os espetáculos cinematográficos, fazendo cumprir a determinação do governo federal (Decreto-Lei n. 1.915, de 27 de dezembro de 1940), que estabelecia a obrigatoriedade de cada cinema exibir anualmente um filme nacional de longa-metragem. Também competia ao DEIP/SE fiscalizar o cumprimento do Decreto federal que estabelecia a obrigação da exibição de um complemento nacional considerado de “boa qualidade”, com no mínimo 100m, em cada programa cinematográfico. E ainda era encarregado de lavrar autos de infração e enviar ao DIP para que este aplicasse multas correspondentes a cada caso.

O DIP avaliava as fitas das produtoras cinematográficas e indicava o que podia ou não ser exibido no Brasil. Um texto publicado no *Correio de Aracaju* em 1º de setembro de 1944 reconhecia que “o Brasil possui um forte e aparelhado órgão de censura para os filmes que nos chegam de Hollywood, para projeção em nossas telas”. Para o autor do texto o problema era que em Aracaju os filmes liberados pela censura estavam tendo um tratamento diferente. De acordo com o periódico “Ainda há poucos dias, a censura do próprio cinema foi além da censura do DIP. Cenas comuns, aliás, em filmes, como nos dias de sol nas praias, foram cortadas de um dia para o outro. Além do mais, o corte retira a sequência das cenas”²⁴⁸.

Os cinemas aracajuanos buscavam manter sua programação atualizada para continuar atraindo o público. Os jornais impressos tinham a missão de publicar notas que despertassem o interesse dos frequentadores dos cinemas aracajuanos, promovendo a prosperidade financeira destes estabelecimentos. Os filmes de longa-metragem constituíam a principal parte da sessão cinematográfica, mas havia também outras produções que eram exibidas, geralmente antes da veiculação da película anunciada.

²⁴⁵ Deixou o cargo de diretor de DEIP em 22 de dezembro de 1942. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 22 dez 1942, p. 4.

²⁴⁶ Tomou posse como diretor do DEIP em 22 de dezembro de 1942. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 22 dez 1942, p. 4.

²⁴⁷ Foi empossado pelo Ministro da Justiça como diretor do DEIP no início de agosto de 1944. No dia 11 de agosto de 1944, às 14h Severino Uchoa assumiu as funções de diretor do órgão em Sergipe. Ele colaborava com a imprensa local e era genro de Lourival Garcez. Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 5 Ago 1944 e 11 Ago 1944. Severino Uchoa permanece no cargo até a extinção do DEIP em maio de 1945.

²⁴⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 1 Set 1944, p. 2.

Embora alguns filmes fossem ambientados no conflito em andamento, essas fitas chegavam com sensível atraso a Aracaju. Além disso, elas eram tidas num plano geral pela audiência como fonte de distração. Já os cinejornais tinham a incumbência de trazer imagens atualizadas sobre o teatro de operações. Produtoras nacionais e internacionais enviavam os cinejornais exibidos em Aracaju. Entretanto no dia 24 de novembro de 1944 o *Sergipe Jornal* publicou uma nota reclamando a respeito da repetição dos jornais cinematográficos. O periódico afirmava que

a lei manda exhibir um *jornal novo* em cada *filme novo*. Mas certos proprietários de cinema, veem, abusivamente, burlando a lei, em perene desrespeito à paciência do público.
Exibem, sistematicamente, o mesmo jornal, velho e por demais conhecido, duas, dez, vinte, trinta vezes.
Alguns cinemas, mesmo, parecem ter comprado alguns desses jornais, para impingi-los quando queiram e bem entendam²⁴⁹.

A repetição dos cinejornais causou indignação, muito embora, a rigor, os cinemas cumpriam a norma do DIP. As estudiosas do período Maria Helena Capelato²⁵⁰, Monica Pimenta Velloso²⁵¹ e Lúcia Lippi Oliveira²⁵² destacam a legislação que incentivava o crescimento da produção fílmica nacional durante a década de 1930. Além da obrigatoriedade dos estabelecimentos exibidores de filmes incluírem ao menos uma vez por ano em sua programação um curta-metragem brasileiro (de acordo com o decreto n. 21-240, de abril de 1932), havia também a obrigatoriedade da exibição de um longa-metragem (de acordo com o decreto n. 1.949, de 1939).

Mônica Pimenta Velloso²⁵³ comenta que a obrigatoriedade de exibição do *Cine Jornal Brasileiro* favorecia a autopromoção de Vargas, já que ele era o tema central dessa produção. Esses documentários deveriam servir para atualizar a população

²⁴⁹ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 29 Nov 1944, p. 1.

²⁵⁰ CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de Novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 107-143.

²⁵¹ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 145-179.

²⁵² OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da Modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 323 - 349.

²⁵³ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 145-179.

brasileira sobre o que estava acontecendo no país e no mundo. No entanto a repetição exaustiva do mesmo cinejornal dificilmente atenderia a essa expectativa, conforme foi possível observar na nota publicada pelo *Sergipe Jornal*, em 29 de novembro de 1944.

Em Aracaju se pedia que fossem exibidos novos jornais cinematográficos com cenas inéditas, ao invés de repetir o mesmo jornal dezenas de vezes. Referindo-se ao DEIP o *Sergipe Jornal* provocava afirmando que havia “uma repartição pública, encarregada, ao que parece, de fazer essa fiscalização”²⁵⁴. O diretor do DEIP à época, Severino Pessoa Uchoa, enviou uma carta ao *Sergipe Jornal* em resposta à reclamação sobre a repetição dos cinejornais. Ele explicou que havia grande dificuldade em obter material cinematográfico, em função da dependência da importação.

Severino Uchoa culpou a Guerra pela escassez de vários produtos e pediu mais esse sacrifício ao povo, já que o sofrimento era justificado pelo bem da Pátria. O representante do órgão censor respondeu à provocação do *Sergipe Jornal* afirmando que “Assim considerando, é que o DEIP, de acordo com as instruções transmitidas pelo órgão central que superintende sua organização tem permitido as ‘reprises’, de shorts cinematográficos”²⁵⁵, o que Severino Uchoa julgava justificado. Como o funcionamento do jornal estava subordinado ao DEIP, foi obrigado a publicar a resposta do diretor do órgão.

Mesmo no Rio de Janeiro se reclamava da repetição de complementos nacionais pelos cinemas. Um frequentador dos cinemas cariocas reclamava que assistiu o complemento nacional “‘Fique Sabendo nº 4, o que é o escotismo’” no Rex, no Pathé e no Capitólio. Ele indagava “Não é um absurdo ter de ver 3 vezes este complemento eu vi, em semanas diferentes, o primeiro em cinemas inferiores até chegar numa casa de primeiras exibições?!...”²⁵⁶

Na lista de filmes liberados para exibições públicas, publicadas pelo *Diário Oficial da União*, há uma grande variedade de filmes, inclusive cinejornais nacionais e internacionais. No entanto essas fitas chegavam com sensível atraso a Aracaju. E conforme Cassio Tomaim, no caso do *Cine Jornal Brasileiro* as notícias apresentadas nem sempre se referiam à Guerra.

Muitas vezes cabia aos cinejornais das produtoras hollywoodianas a tarefa de exibir imagens atualizadas do teatro de operações para os aracajuanos. Segundo Lúcia

²⁵⁴ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 29 Nov 1944, p. 1.

²⁵⁵ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 2 Dez 1944, p. 2

²⁵⁶ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 20 Abr 1943, p. 20.

Lippi Oliveira as distribuidoras comercializavam um pacote que continha “um curta ou desenho, um jornal e o longa-metragem”²⁵⁷. Os jornais aracajuanos impressos anunciavam a chegada de um novo cinejornal com notícias da Guerra, sem necessariamente descrever o conteúdo dos mesmos.

Quando uma fita com o *Cine Jornal Brasileiro* chegava até um cinema em Aracaju, normalmente ele era exibido junto ao cinejornal estrangeiro. No dia 24 de março de 1943 o *Correio de Aracaju* anunciou que a programação do dia no cine Rio Branco contava com um “jornal da Fox Movietone e um brasileiro”²⁵⁸. Já no dia 7 de maio de 1943 o Rio Branco prometia a exibição de um “jornal R.K.O. com cenas da guerra e Jornal Brasileiro”²⁵⁹. Como no jornal impresso não há indicação a respeito do conteúdo do cinejornal nacional, ou a sua numeração, não é possível saber do que se tratava, ou mesmo se esta era uma nova edição, ou se na verdade se tratava da repetição de fitas já exibidas nas semanas anteriores.

Era comum que a chegada dos filmes de longa-metragem fosse acompanhada pelo anúncio de novos cinejornais das produtoras norte-americanas. Contudo cabe ressaltar que nem sempre (na verdade muito raramente) os jornais impressos descreviam o conteúdo dos documentários ou cinejornais. Durante o ano de 1943 geralmente essas produções eram anunciadas pelo *Correio de Aracaju* como “um jornal de guerra” ou como um “jornal da guerra com os últimos acontecimentos”. Em comparação aos cinejornais norte-americanos, foram encontradas poucas referências à exibição de produções nacionais do gênero. Em 1944 e 1945 as menções aos cinejornais na programação dos cinemas são ainda menores, indiciando a dificuldade de acesso às produções desse tipo.

E se por um lado as informações sobre a exibição de novos cinejornais foram encontradas com maior dificuldade, por outro um periódico passou a registrar insatisfação diante da falta de imagens atualizadas sobre a Guerra, particularmente aquelas que trouxessem notícias sobre os soldados brasileiros na Europa. Inconformado com a constante repetição dos jornais cinematográficos em Aracaju, mais uma vez o *Sergipe Jornal* reclamava sobre tal situação. Na edição de 26 de fevereiro de 1945, num desabafo pela ansiedade de ver os soldados brasileiros em ação, afirmava-se que

²⁵⁷ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 338.

²⁵⁸ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 24 Mar 1943, p. 3.

²⁵⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 7 Maio 1943, p. 3.

Nos cinemas da capital do País são exibidos, diariamente, os mais novos jornais falados sobre os acontecimentos universais.

Há mesmo uma fartura e uma variedade muito grande nesse gênero de exibições cinematográficas.

Desde muito os cinemas do País exibem as atividades da Força Expedicionária Brasileira no “front” europeu.

Enchem-se os cinemas na expectativa do desfile cinematográfico dos nossos soldados, ansioso o povo por ver na tela os nossos heróis, filhos, parentes e irmãos, manejando as mais modernas armas de guerra, tomando de assalto posições inimigas, sentindo o rigoroso frio da Europa, sem perder uma pequenina parcela da sua indômita coragem tropical.

Só para Sergipe não chegam esses celuloídes esperadíssimos.

Só os nossos cinemas, não sabemos porque, ainda não estão exibindo esses jornais, porque tento anseia a nossa gente.

De par com “jornais” brasileiros muitos velhos e muito batidos, projetados trinta, quarenta dias, nos nossos cinemas, o que estamos vendo agora, de mais novo, é ainda a preparação para a hora D., o desembarque dos primeiros paraquedistas americanos na falada fortaleza da Europa.

O povo sergipano porém, está querendo jornais novos, do Brasil e do estrangeiro e tem direito de assisti-los nos seus poucos cinemas.

Porque, só velharias, não está certo...²⁶⁰

O periódico aracajuano afirmava categoricamente que havia cinejornais que ofereciam informações sobre os “heróis” brasileiros, e já que essas películas estavam sendo exibidas em outros cinemas, considerava justo que em Aracaju também se tivesse acesso a tais registros. A esta altura o Brasil já havia enviado tropas para a Europa. De acordo com Francisco César Ferraz, o primeiro grupo da Força Expedicionária Brasileira (FEB), com aproximadamente cinco mil pessoas, partiu do porto do Rio de Janeiro em 2 de julho de 1944 e chegou a Nápoles (no litoral sul da Itália) em 16 de julho de 1944. Alguns sergipanos estavam presentes nesse primeiro escalão, o que provavelmente contribuíra para aumentar a expectativa de ver os soldados em ação. Os diretores do *Sergipe Jornal* acreditavam que em outras capitais os jornais cinematográficos exibiam os soldados brasileiros no terreno inimigo, lutando contra eles.

Conforme Francisco César Ferraz, as tropas brasileiras tinham sérios problemas estruturais. O autor menciona a dificuldade para mobilizar um efetivo mínimo, a carência de armas e equipamentos, suprida pelos Estados Unidos, que também foi o responsável pelo transporte dos soldados brasileiros para a Europa. O Brasil fez questão de participar ativamente da Guerra enviando tropas, mas não era considerado um parceiro militar ideal pelos Estados Unidos, ou pela Inglaterra. No entanto a precária situação do exército brasileiro não era conhecida pelo grande público frequentador dos

²⁶⁰ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 26 Fev 1945, p. 4.

cinemas que esperava ver nas edições atualizadas dos cinejornais os patrícios “manejando as mais modernas armas de guerra”²⁶¹.

Contrariando as expectativas dos aracajuanos contemporâneos ao conflito mundial, numa análise recente Cássio dos Santos Tomaim apontou que Getúlio Vargas e as Forças Armadas apareciam com frequência nessas produções²⁶², e também que o *Cine Jornal Brasileiro* apresentava a temática da Segunda Guerra Mundial, mas sem exibir imagens dos soldados da FEB em ação. O autor afirma que o DIP enviou cinegrafistas à Itália, mas o *Cine Jornal Brasileiro* registrou apenas imagens que antecederam a viagem dos brasileiros para a Europa, como os treinamentos e o desfile do primeiro grupo que embarcou para o teatro de operações. De acordo com Tomaim “*O Esforço de Guerra no Brasil*, o único indício dos soldados brasileiros em território inimigo era a sequência em que receberam a visita do Ministro da Guerra do Estado Novo”²⁶³.

Também não havia fotografias dos militares em ação, pois conforme Tomaim os instantâneos mostram os soldados posando para a câmera. E embora alguns números do *Cine Jornal Brasileiro* tenham se dedicado à criação do inimigo externo (os alemães nazistas), a propaganda do DIP se voltou para frente interna. Ao analisar essa produção cinematográfica nacional, Tomaim concluiu que o objetivo do *Cine Jornal Brasileiro* consistia em tornar familiares as imagens de Vargas e do regime, trazendo o Estado Novo para o cotidiano dos brasileiros.

Além disso, José Inácio de Melo e Souza²⁶⁴ afirma que só recentemente foram doadas à Cinemateca Brasileira imagens da participação brasileira na Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, é improvável que o *Sergipe Jornal* tivesse provas de que “Desde muito os cinemas do País exibem as atividades da Força Expedicionária Brasileira no ‘front’”²⁶⁵. A afirmação do periódico baseava-se mais numa expectativa do que em fundamentação empírica. Diante do que foi colocado por Tomaim, mesmo que os

²⁶¹ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 26 Fev 1945, p. 4.

²⁶² Cássio dos Santos Tomaim destaca que a multidão era outro elemento comum à maioria dos números do *Cine Jornal Brasileiro*. O autor pontua que na montagem das fitas procurava-se salientar Vargas, a multidão, a bandeira nacional e o hino brasileiro. Cf. TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

²⁶³ TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 190.

²⁶⁴ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates**. Curitiba. n. 38, 2003. pp. 43-62.

²⁶⁵ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 26 Fev 1945, p. 4.

aracajuanos tivessem acesso às edições atualizadas do *Cine Jornal Brasileiro*, eles não teriam visto as ações da FEB na Itália.

Segundo José Inácio de Melo e Souza²⁶⁶ a exibição dos cinejornais ocorria em todo o país, mas os atrasos e falta de coordenação eram um problema no início da década de 1940. O autor afirma que fora do Rio de Janeiro a defasagem foi aumentando ao ponto em que, entre 1942 e 1944, o atraso chegava há aproximadamente seis meses em Salvador e Porto Alegre. Souza acredita que fora do circuito Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, apenas os filmes sobre a participação dos soldados brasileiros na Guerra tiveram exibição garantida. O que não chegou a ser a realidade de todas as cidades, conforme supôs Souza.

No caso sergipano nem mesmo as fitas que mostravam os pracinhas brasileiros chegaram a Aracaju durante a vigência do conflito bélico. As particularidades das práticas de exibição de filmes levam à necessidade de desenvolver pesquisas nesse sentido, conforme já havia sido ressaltado por Alexandre Busko Valim²⁶⁷. Da maneira que a historiografia consagrada descreve os incentivos do Estado Novo ao cinema, mencionando inclusive a responsabilidade do DIP de produzir o *Cine Jornal Brasileiro*, cria-se a impressão de uma máquina governamental que funcionava perfeitamente.

Mesmo em textos mais recentes, as análises continuam a privilegiar a produção dos cinejornais, dispensando comentários sobre a mediação, distribuição e condições de exibição dessas fitas. No verbete “DIP”²⁶⁸ escrito por Sabrina Evangelista Medeiros e Cristina Buarque de Holanda para compor o “Dicionário de Guerras e Revoluções do Século XX”, indica-se que a produção dos cinejornais nacionais incorporavam influências do Expressionismo alemão e do Realismo italiano. As autoras pontuam que o crescimento desse tipo de produção foi observado em todo o mundo e que no Brasil chegaram a representar 50% da produção cinematográfica nacional no período de vigência do DIP.

Os incentivos do Estado Novo ao Cinema Nacional não foram suficientes para alavancar a produção nacional. Mesmo diante da lei que obrigava à exibição dos jornais

²⁶⁶ SOUZA, José Inácio de Melo. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates**. Curitiba. n. 38, 2003. pp. 43-62.

²⁶⁷ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

²⁶⁸ MEDEIROS, Sabrina Evangelista; HOLANDA, Cristina Buarque de. DIP. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coordenador) ... [et al.]. **Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão. p. 222 e 223.

nacionais, o DIP precisou recuar permitindo as constantes reprises nos cinemas aracajuanos, que segundo o *Sergipe Jornal* chegava a trinta ou quarenta vezes. Ainda que se considere o exagero a afirmação do periódico com relação ao número de vezes que o cinejornal era repetido, o fato é que a autorização para as reprises deixa transparecer os problemas na execução da censura dos filmes. Esse episódio evidencia a limitação do sistema governamental em atender às demandas da população. Muito embora, como pontua Maria Helena Capelato²⁶⁹, os ideólogos do regime e Vargas tenham demonstrado grande interesse no cinema, esse meio foi utilizado com a finalidade de promover o próprio Estado Novo e seu líder. Cássio dos Santos Tomaim²⁷⁰ chega a uma conclusão semelhante ao examinar as edições do *Cine Jornal Brasileiro*.

Ao considerar as poucas referências dos jornais impressos à exibição de cinejornais brasileiros em Aracaju até 1943, a ausência de anúncios de produções desse gênero em 1944 e durante o primeiro semestre de 1945, bem como as constantes reclamações referentes à repetição de notícias e as desculpas do diretor do DEIP/SE que confirmam a dificuldade em obter números atualizados do *Cine Jornal Brasileiro*, pode-se inferir que, ao menos em Aracaju, a veia cinematográfica do regime não foi capaz de manter a população atualizada sobre o conflito, os inimigos do país e o desempenho dos brasileiros na Europa. Tal conclusão leva à necessidade de pensar o órgão de censura em novos moldes, indicando inclusive suas limitações.

3.3. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe e o Comitê da Coordenação dos Negócios Interamericanos

Em abril de 1943 Aracaju recebeu a visita do Consul dos Estados Unidos na Bahia, Jay Walker. Ele esteve na sede do DEIP/SE, falou com autoridades do órgão de censura, representantes da prefeitura e com o interventor federal. O principal tema das conversas foi a aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos²⁷¹.

²⁶⁹ CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de Novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 107-143.

²⁷⁰ TOMAIM, Cássio dos Santos. **“Janela da alma”**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

²⁷¹ Cf. DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 18 Abr 1943, p. 5.

Durante a Segunda Guerra Mundial o DEIP/SE participou de uma iniciativa do Comitê da Coordenação dos negócios Interamericanos (com uma sede na Bahia) que permitiu aos aracajuanos assistirem filmes gratuitamente. Ao longo do ano de 1944 o Comitê Interamericano enviou filmes (de 16mm), e equipamento de exibição. Já o DEIP/SE indicava os locais de exibição.

Foram realizadas exibições em praças, estabelecimentos de ensino, no salão do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, na sede da Comissão Estadual da Legião Brasileira de Assistência, nos quarteis do 28º Batalhão de Caçadores, Força Policial e Corpo de Bombeiros, Palácio do Governo e até mesmo no cine Rio Branco. Eram filmes informativos sobre a Guerra, desenhos animados e filmes educativos.

Daniel M. Braddock, o Consul dos Estados Unidos em Salvador, em 1944, assumiu o compromisso com o diretor do DEIP em Sergipe, Luiz Pereira de Melo, de enviar um auxiliar e as fitas a serem exibidas para a população aracajuana. O DEIP/SE divulgou pela imprensa e pelo rádio o horário e o lugar do evento. Em 12 de fevereiro de 1944 começou a exibição gratuita de filmes educativos e jornais de guerra. Às 10 horas, na sede da Comissão Estadual da Legião Brasileira de Assistência, foram exibidos filmes educativos, científicos, jornais de guerra e desenhos animados.

Após a projeção na sede da L.B.A., houve espetáculos na Escola normal “Rui Barbosa” das 11 às 12 horas, na Companhia Municipal de Bombeiros, das 14 às 15, e no Asilo Rio Branco, das 15 às 16 horas.

As exibições continuarão obedecendo aos seguintes horários: das 19 às 20 horas, na Praça Camerino; das 20 às 21, no bairro Siqueira Campos; das 21 às 22, no Bairro Joaquim Távora.

Para amanhã o programa é o seguinte: - das 10 às 11 horas, no Orfanato D. Bosco; das 14 às 14, no Ginásio Salesiano; das 15 às 16, no Ginásio N. S. de Lourdes; das 19 às 20, no Quartel do 28º B. C.; das 20,30 às 22, na Atalaia; Dia 14 – das 10 às 11 horas, no Colégio de Sergipe; das 11 às 12, no Seminário; das 14 às 15, no Ginásio Tobias Barreto; das 5 às 16, no Educandário Jackson de Figueiredo; e à noite no Palácio do Governo²⁷².

Em março de 1944 a exibição desses filmes foi uma atração no local onde estava ocorrendo a 5ª Exposição de Animais e Produtos Derivados. Outros “espetáculos” semelhantes ocorreram em associações e estabelecimentos de ensino. No dia 5, das 19 às 21 horas houve exibições de filmes num dos salões do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe. Os responsáveis pelas exibições avisaram que estavam dispostos a atender pedidos, e que estes deveriam ser dirigidos ao diretor do DEIP/SE. Também foram realizados espetáculos gratuitos no interior do estado.

²⁷² CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 12 Fev 1944, p. 4.

Allan Pinheiro da Silva²⁷³ descreve uma iniciativa semelhante na cidade de Belém durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor a prefeitura e uma associação de estudantes já promoviam exibições cinematográficas para a população. O cinema foi tomado como um instrumento pedagógico no sentido de preparar a população para a guerra, organizando-a para combater o inimigo nazista. O comitê regional do Comitê de Assuntos Interamericanos ajudava patrocinando as exibições e fornecendo os filmes em capitais como Belém e Aracaju.

Em julho de 1944 o funcionário da Coordenação de Assuntos Interamericanos na Bahia, Rubens Espinheira, passou três dias em Aracaju. Na ocasião foram realizadas exibições cinematográficas nos quartéis do 28º Batalhão de Caçadores, da Força Policial e do Corpo de Bombeiros. O funcionário retornou a Salvador no dia 17 de julho de 1944, mas antes passou na redação do *Correio de Aracaju*.

As exibições cinematográficas patrocinadas pelo comitê Interamericano também podiam ser direcionadas a um público mais específico. O *Sergipe Jornal* de 28 de novembro de 1944 anunciava que

Será levado pela última vez no salão do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, às 20 horas de hoje, em sessão grátis, para adultos do sexo masculino, o filme “SIFILIS”.

Essa exibição é promovida pelo Departamento de Saúde Pública e Coordenação Inter-Americana, que convidam para assisti-la todos os que prezam a sua saúde e a da coletividade²⁷⁴.

Também foram realizadas exibições de filmes de educação sanitária. Às 10h do dia 14 de dezembro foi realizada uma sessão no cine Rio Branco para a qual foram convidados

autoridades, professores, classe médica, estudantes, jornalistas, etc.

Nessa sessão serão exibidos os seguintes filmes:

Valor da nutrição, Prefiro viver, Diagnóstico da tuberculose, Enfermeiras do ar, Por falar em dentes, Alfabeto mágico, coração e a circulação do sangue. Mundos invisíveis.

Tempo de projeção 1 hora e cinquenta minutos²⁷⁵.

Durante a Segunda Guerra Mundial os cinemas foram encarados em Aracaju como uma diversão popular. Mas nem toda exibição despertava o interesse da

²⁷³ SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação, Mestrado em História Social. PUC/SP. São Paulo, 2007. 153p.

²⁷⁴ SERGIPE JORNAL, 28 Nov 1944, p.4.

²⁷⁵ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 13 Dez 1944, p. 4.

audiência. É possível que o público dos cinemas em Aracaju preferisse um filme com Carmem Miranda a uma película sobre a circulação do sangue. Não é segredo que os documentários oficiais, como os que eram produzidos pelo DIP, eram recebidos com desdém por boa parte do público. A chamada “Hora do Brasil”, instituída pelo Estado Novo, que ia ao ar todos os dias à noite por meio do rádio tinha o apelido de “a hora do pato” ou “hora do abacaxi”²⁷⁶ entre os aracajuanos. Alguns frequentadores chegavam alguns minutos atrasados aos cinemas para evitar os enfadonhos “complementos nacionais”.

3.4. Jornais impressos em Aracaju

Os jornais, revistas e correspondentes em Sergipe também estavam sob o olhar diligente da censura e eram obrigados a enviar requerimentos com pedido de registro ao DEIP/SE, que encaminhava essa documentação ao DIP. Até mesmo jornais de circulação interna como “O Correio Colegial”, confeccionado pela Livraria Regina (localizada à Rua João Pessoa, n. 137) precisou pedir autorização. O órgão máximo da censura no Brasil publicava no *Diário Oficial da União* as listas com os nomes dos periódicos que obtinham a licença para continuar circulando. Os jornais aracajuanos são uma fonte fundamental para o tema desenvolvido por esta pesquisa, pois nesses documentos estão registradas notícias sobre estreias de filmes e frequência aos cinemas.

No *Diário Oficial do Estado de Sergipe*, mais voltado para o registro dos atos oficiais as notícias sobre as exhibições de filmes se resumem à publicação sucinta da programação dos cinemas. Já *O Nordeste*, um jornal particular mostrava-se preocupado em publicar notícias variadas. Sempre trazia a programação dos cinemas, com as resenhas dos filmes em exibição. Além disso, o jornal registrou algumas confusões no interior dos cinemas.

Seguindo uma linha mais independente, o *Sergipe Jornal* e o *Correio de Aracaju* anunciavam a programação, bem como publicavam textos sobre o cotidiano dos cinemas e os inconvenientes enfrentados pelos frequentadores, a exemplo da escassez e desatualização dos cinejornais exibidos em Aracaju.

Apesar de não ser oficialmente um órgão da Igreja Católica, a *Folha da Manhã* deixava transparecer grande preocupação com os interesses dessa religião. Apresenta

²⁷⁶ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 27 Abr 1945. p.4.

uma sessão com a programação dos cinemas da cidade, que geralmente é rica em comentários sobre os filmes.

Entre 1939 e 1942 o *A Cruzada* publicou fortes críticas a filmes e cinemas em Aracaju. A partir do aparecimento do cine Vitória, em outubro de 1943, a avaliação dos filmes se tornou menos agressiva, sobretudo no caso dos filmes exibidos pelos cinemas católicos. Mantendo-se fiel aos preceitos do Estado Novo, o *A Cruzada* contava com um bom número de assinantes. Isso acabava dando ao jornal liberdade para tecer comentários mais contundentes sobre os filmes. Ainda assim o periódico tinha vários anunciantes.

Havia um nítido interesse da Igreja Católica em relação ao cinema. Embora acreditasse na capacidade pedagógica dos filmes, a instituição religiosa defendia que eles possuíam o mesmo potencial para fazer o bem ou o mal. A preocupação mais urgente estava direcionada aos menores, mas não somente a eles. Procurando sistematizar seu posicionamento crítico diante do cinema, a Ação Católica Brasileira fundou o Secretariado do Cinema²⁷⁷, que sob a orientação do papa tinha a finalidade de indicar à sociedade o que era conveniente assistir nas salas de exibição do país.

A censura dos filmes no Brasil era feita, ao menos oficialmente, pelo DIP. A avaliação das fitas levava em consideração os valores morais da sociedade brasileira, um princípio defendido bravamente pela Igreja Católica, instituição religiosa mais poderosa do mundo ocidental à época. Capaz de influenciar até mesmo as produtoras de filmes em Hollywood, a Igreja Católica se encarregava de fazer também no Brasil uma triagem dos filmes que convinham aos bons cristãos.

Em Sergipe a Igreja Católica se preocupava com seus fiéis, mas também com a população em geral. O *A Cruzada* era mais rigoroso que os demais periódicos em circulação na cidade, e se achava no direito de influenciar o gosto do público dos cinemas aracajuanos.

²⁷⁷ O Secretariado de cinema da Ação Católica Brasileira foi fundado em 18 de outubro de 1938. Seus estatutos foram publicados no órgão oficial da Ação Católica e no 1º nº do Boletim do próprio Secretariado, publicado mensalmente e enviado gratuitamente. Cada número do Boletim traz um artigo doutrinário, a crítica de todos os filmes exibidos no Rio de Janeiro no mês anterior e a crítica de filmes. Também mantinha contato com a Legião Mexicana de Decência, Legião Colombiana da Decência e a Legião Nacional de Decência dos Estados Unidos, entidades congêneres estrangeiras com quem mantém correspondência. O Secretariado de Cinema possuía um boletim mensal que era publicado e distribuído gratuitamente. Em Aracaju, o *A Cruzada* publicava várias notícias contidas nesse boletim e realizava a crítica dos filmes a serem exibidos na cidade, levando em conta as indicações do Secretariado de Cinema. Cf. A CRUZADA. Aracaju, 1 março 1940 e 19 março 1944.

Assim a frequência aos cines São Francisco e Vitória, ambos administrados por religiosos católicos, supostamente se justificava pelas boas obras que se realizavam com a renda arrecada e também pelo fato desses dois estabelecimentos aderirem ao dever patriótico de exhibir filmes que tivessem um discurso de combate ao nazismo.

Em meio à participação do Brasil na Guerra a censura dos filmes publicados no *A Cruzada* assume uma luta contra o inimigo em comum. Sem deixar a preocupação com a preservação da moral e o bom funcionamento da sociedade aracajuana, a ira do jornal católico se voltou contra o nazismo. O surgimento dos filmes que abordam a Guerra se tornou um diferencial no comércio de exibição de filmes em Aracaju.

3.5. Discurso contra a Guerra e neutralidade nos cinemas aracajuanos

O século XX foi o século dos filmes, mas também das guerras. Como a ação e o drama que a guerra oferecia eram irresistíveis, o conflito logo se transformou num tema promissor a ser explorado pelo cinema. Governos e estúdios empregaram filmes para ajudar na mobilização civil e militar. O conflito foi caracterizado pela rapidez dos ataques e o emprego de divisões motorizadas, apoiados pelo poder aéreo. Igualmente veloz foi a ação dos meios de comunicação de massa para informar sobre os últimos acontecimentos nos campos de batalha. A indústria cinematográfica não esperou pelo fim da guerra para retratá-la nas telas.

De acordo com Francisco Carlos Teixeira da Silva²⁷⁸ os filmes promoveram a espetacularização da guerra. O autor afirma que os ingleses foram os primeiros a utilizar o cinema como uma arma de propaganda durante a Primeira Guerra Mundial. Após este conflito “o cinema conheceu uma notável explosão de temas voltados para a guerra, construindo boa parte da memória coletiva do Ocidente sobre o evento”²⁷⁹. O quadro não foi diferente durante a Segunda Guerra Mundial.

Em 1939 já era possível assistir filmes sobre conflitos bélicos nos cinemas aracajuanos. A maior parte desses filmes de combate retratavam episódios como a guerra civil americana, ou a Primeira Guerra Mundial, a exemplo do filme inglês

²⁷⁸ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Cinema e Guerras. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coord.) ... [et al.]. **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX**: as grandes transformações do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

²⁷⁹ Idem. Ibidem. p. 152.

“Jornada Sinistra”²⁸⁰, exibido no cine Guarany em 21 de julho de 1939. O *Correio de Aracaju* descreveu o filme como um “drama de amor e espionagem em plena guerra”, sem mencionar o conflito bélico mais próximo temporalmente, a guerra civil espanhola. Esta era tratada pelos jornais aracajuanos como um problema europeu.

Alguns dos poucos filmes hollywoodianos que retratavam o tema foram exibidos em Aracaju, a exemplo de “Bloqueio”²⁸¹, exibido em 22 de janeiro de 1939 no cine Guarany, e “O último trem de Madrid”²⁸², também sobre a guerra civil espanhola, que foi exibido em 21 de janeiro de 1940 no cine São Francisco. Esses filmes apresentam um discurso contrário ao conflito (seguindo uma diretriz dada a Hollywood pelo governo norte-americano). Até então a guerra iniciada em 1º de setembro de 1939 também era anunciada como algo distante da realidade do sergipano.

Os cinemas apresentavam filmes sobre ação dos espões, um tema anterior ao início da Segunda Guerra Mundial. Os submarinos e aviões também já eram assuntos conhecidos pelo público que frequentava os cinemas da capital de Sergipe. O filme “Patrulha da Madrugada”²⁸³ foi exibido no cine Rex em 11 de fevereiro de 1940, o seu enredo trazia a ação de pilotos aviadores valentes e enfatizava a estupidez da guerra. Já “Nas Asas da Esquadra”²⁸⁴, em exibição no cine Rio Branco, foi anunciado como um “documentário sobre a aviação da Armada Americana”²⁸⁵ e mostrava toda a potência da aviação, vários tipos de aparelhos e acrobacias. Mas a movimentação de tropas militares, meios de transporte, as armas modernas, a ação de espões e traidores (também conhecidos como quinta-coluna), assim como as conquistas bélicas não eram destaque apenas nos filmes norte-americanos.

As produções da UFA, por exemplo, podiam ser vistas com frequência em Aracaju até 1941. A exibição de filmes produzidos no Japão, Itália e Alemanha, ao lado de fitas americanas, francesas e inglesas evidenciavam a neutralidade brasileira. Em 15 de setembro de 1940 o cine São Francisco exibiu “Luciano Serra, Piloto”, uma

²⁸⁰ “Dark Journey” (título original), 1937, 77 min., preto e branco, ambientado na Primeira Guerra Mundial, espionagem, produção inglesa, com Conrad Veidt, Vivien Leigh, Joan Gardner, (UK).

²⁸¹ “Blockade” (título original), 1938, 85 min., preto e branco, ambientado na guerra Civil espanhola, espionagem, com Madeleine Carroll, Henry Fonda, Leo Carrillo. Filme distribuído pela United Artists, (EUA).

²⁸² “The Last Train from Madrid” (título original), 1937, 85 min., preto e branco, ambientado na Guerra Civil espanhola, produção da Paramount, com Dorothy Lamour, Lew Ayres, Gilbert Roland, (EUA).

²⁸³ “The Dawn Patrol” (título original), 1938, 103 min., preto e branco, ambientado na Primeira Guerra Mundial, produção da Warner, com Errol Flynn, Basil Rathbone, David Niven, (EUA).

²⁸⁴ “Wings of the Navy” (título original), 1939, 89 min., preto e branco, com George Brent, John Payne, Olivia de Havilland, produzido pela Warner, EUA.

²⁸⁵ A CRUZADA. Aracaju, 25 Fev 1940, p. 3.

produção da *Italiapilm*. Em meio a frases como “Filme italiano superior”, o jornal *A Cruzada* destacou que este filme havia sido supervisionado por Bruno Mussolini e que o mesmo trazia reportagens sobre a “conquista da Abissínia” e a aviação italiana, contando a “história de um herói”²⁸⁶. É sintomático que o jornal católico tenha assumido um discurso de apologia ao imperialismo²⁸⁷, aplaudindo a “conquista da Abissínia”. Mas afinal, uma das árduas tarefas do europeu branco, civilizado e cristão era levar a fé católica a todos os povos.

No dia 7 de abril de 1940 o filme “Código Secreto” (da UFA), foi exibido no cine Rex. O filme tratava de uma conspiração derrotada pela Marinha e Exército. Ao anunciar a fita alemã, o *A Cruzada* (7/4/1940) explicou que a ação das forças armadas foi necessária para conter terroristas que iam lançar o país numa anarquia. Nesse momento o *A Cruzada* informou que o filme mostrava a ação terrorista contra a Alemanha, destacando a ação eficiente do aparato militar para que o país não caísse numa anarquia.

Nos anos 1930 o Brasil viveu a simulação da iminência de um ataque comunista. A defesa da integridade do país justificou a instituição do Estado Novo e a ação coercitiva das Forças Armadas brasileiras em nome da manutenção da ordem social. Até então a Igreja Católica não via problemas em manter o *status quo*. A ordem social e a defesa da moralidade eram suas bandeiras.

Outra produção da UFA, “Linha Siegfried”, foi exibido no cine Guarany no dia 31 de agosto de 1941. A crítica do *A Cruzada* afirmou que se tratava de uma produção documental organizada pelo estado maior alemão. A cotação do filme foi “Aceitável para todos”. Levando em consideração as duras críticas do jornal aos filmes até mesmo infantis, afirmar que “Linha Siegfried” era aceitável para todos equivalia a uma recomendação para que o público o assistisse.

Para demonstrar a neutralidade brasileira, a censura cinematográfica chegou a proibir filmes norte-americanos “antinazistas” e também o “Atualidades UFA” e “20th Century Fox Atualidades”. Mas apesar da diminuição da quantidade de fitas alemãs no Brasil, elas continuaram chegando até o fim de 1941.

²⁸⁶ A CRUZADA. Aracaju, 15 Set 1940, p.3.

²⁸⁷ Sobre imperialismo Cf. DECCA, Edgard de. O colonialismo como a glória do Império. In: FILHO, Daniel Aarão Reis, FERRIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs.). **O século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v.1.

No quadro abaixo estão elencados alguns filmes da UFA exibidos em Aracaju entre os anos de 1939 e 1941, quando cessam as exibições das produções alemãs na capital de Sergipe. Conforme é possível observar, há uma concentração dos filmes da UFA no Cine Rex. Provavelmente o estabelecimento contratou as fitas da produtora alemã, uma prática comum à época, como foi mencionado no capítulo anterior.

Quadro 6. Filmes da UFA exibidos em Aracaju (1939-1941)

Título do filme em português	Data em que foi anunciado pelo jornal <i>A Cruzada</i>	Cinema onde foi exibido
Mania Valewska	22 de janeiro de 1939	Rex
Flores de Nice	26 de fevereiro de 1939	Rex
Batalha em Segredo	29 de junho de 1939	Rex
Mistérios da Índia	30 de julho de 1939	Rex
Canção da Lembrança	20 de agosto de 1939	Rex
Gula de Amor	27 de agosto de 1939	Rex
Diabo Branco	27 de agosto de 1939	Rex
Cló-Cló	24 de setembro de 1939	Rex
Veneno	19 de novembro de 1939	Rex
Código secreto	7 de abril de 1940	Rex
Capricho	7 de abril de 1940	Rex
Noites andaluzas	29 de julho de 1940	Rex
A rainha das madinetes	7 de julho de 1940	Rex
Nanon	1 de dezembro de 1940	Rex
Guerra relâmpago	8 de junho de 1941	Guarany
Licença sob palavra	29 de junho de 1941	Rex
Noite de Baile	13 de julho de 1941	Guarany
Zu'Zu'	20 de julho de 1941	Rex
Linha Siegfried	3 de agosto de 1941	Rex
Princesa TanTan	5 de outubro de 1941	Rex

Fonte: Jornal *A Cruzada*.

Após o ataque japonês à base americana de *Pearl Harbor* o Brasil se solidarizou com os Estados Unidos, porém até então não havia tomado um posicionamento claro sobre as nações em conflito. Uma mensagem telegráfica enviada no dia 8 de dezembro de 1941 por Assis Figueiredo (que no momento respondia pelo expediente da diretoria

geral do DIP), ao diretor do DEIP em Sergipe, Acrísio Cruz, dava instruções para que os interesses nacionais fossem mantidos como uma prioridade. O documento classificado como “reservado” e “urgente” foi recebido no mesmo dia e indicava que era preciso manter a cautela. Nas palavras de Assis Figueiredo

Solicito transmitir imprensa seu Estado seguintes instruções vg pt primeiro São recomendados comentários em torno da nota do governo solidarizando se com a atitude do mesmo e concitando o povo a confiar em sua orientação vg hipotecando lhe solidariedade pt vg segundo são proibidos comentários em termos excessivos vg a ataques violentos contra países beligerantes de forma a despertar entusiasmos populares e perturbação da ordem vg pt terceiro devem ser recomendados os jornais a não entrevistar representantes dos países do Eixo vg afim de evitar que a não divulgação das declarações venha criar situações difíceis pt sds cords²⁸⁸.

A orientação para que se evitassem comentários e publicações que comprometessem a imagem do Brasil refletem a preocupação com a manutenção do status de neutralidade que o país havia assumido no cenário internacional. Por isso mesmo os jornais receberam uma recomendação para que não entrevistassem imigrantes cuja procedência fosse a Alemanha, a Itália ou o Japão. Essa preocupação deveria ser observada de uma forma geral pelos periódicos. Dessa maneira, até mesmo os anúncios dos filmes mantinham um discurso neutro diante do conteúdo das películas anunciadas diariamente.

Ao anunciar o filme “Balas sobre Londres”, a ser exibido no cine Rex, o jornal *O Nordeste* se esforçou para indicar a atualidade do assunto tratado na fita, o periódico dizia “Aguardem o extraordinário film da atual guerra Europea ‘BALAS SOBRE LONDRES’ um arrojo da moderna cinematografia em que nos mostra todos detalhes dos bombardeios aéreos, batalha navaes e todas as operações da atual guerra”²⁸⁹. É preciso lembrar que desde o seu surgimento o cinema foi acompanhado de certo sensacionalismo popular. De acordo com Ben Singer (2001) o cinema, enquanto signo da modernidade apela para o hiperestímulo dos sentidos. Outro ponto a ser levado em consideração é que o cinema se apropria dos temas que encantam e amedrontam uma época.

²⁸⁸ TELEGRAMA DO DIP AO DEIP/SE, 8 Dez. 1941. Cf. Documentação DEIP em Sergipe – Arquivo Público do Estado de Sergipe/APES-G7.

²⁸⁹ O NORDESTE. Aracaju, 15 Out 1941, p.3.

Entre 1939 e 1945 aproximadamente 2.500 filmes foram produzidos nos Estados Unidos²⁹⁰. A guerra se tornou tema de 72 filmes entre 1º de dezembro de 1941 e 24 de julho de 1942 em Hollywood²⁹¹. O discurso dessas produções acompanhou as mudanças da política externa norte-americana. Após o ataque japonês à base naval americana em *Pearl Harbor*, os Estados Unidos entraram na Guerra contra os países do Eixo. Todo o país foi mobilizado, e apesar dos filmes serem uma arma importante nessa batalha, nem tudo estava permitido. No verão de 1942 a Indústria fílmica recebeu um Manual elaborado pelo *Office of War Information* (OWI)²⁹² para “orientar” a produção de filmes. O envolvimento de Hollywood com a Guerra ia além do patriotismo dos produtores, e em certo sentido, os seus filmes refletiam os interesses da sociedade americana.

Tanto as produtoras cinematográficas norte-americanas quanto as europeias, investiam em filmes ambientados em combates bélicos. Porém conforme afirma Francisco Carlos Teixeira da Silva, o governo estadunidense demorou a reconhecer “a importância política do cinema”²⁹³ em relação à Europa.

A reprodução dos ambientes, objetos, a caracterização dos personagens de forma a levar às telas uma cópia fiel da realidade sempre foi um ideal do cinema clássico norte-americano. Em virtude disso, os anúncios dos filmes hollywoodianos ambientados

²⁹⁰ Cf. KOPPEL, Clayton; BLACK, Gregory D. **Hollywood Goes to War: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990. Na década de 1910 *Hollywood* se transformava na Meca do cinema americano, que concorria com os filmes europeus. Com investimentos e lucros mais altos, os produtores e distribuidores de filmes norte-americanos foram favorecidos pelo apuro técnico e a profissionalização nesse ramo. O Brasil já importava fitas desde os primeiros anos do século XX, mas foi a partir da década de 1930 e principalmente durante a Segunda Guerra que os filmes hollywoodianos tomaram as salas de exibição do país.

²⁹¹ KOPPEL, Clayton; BLACK, Gregory D. **Hollywood Goes to War: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990. p. 60.

²⁹² O *Office of War Information* (OWI) foi uma agência concebida em junho de 1942 para manter os americanos informados sobre os assuntos do conflito mundial. O OWI estabeleceu um escritório em Hollywood e se aproximou dos estúdios cinematográficos. No verão de 1942 o órgão impôs um Manual para a Indústria fílmica. De maneira muito clara o OWI colocava que os filmes deveriam ajudar os Estados Unidos a vencer a guerra. Ao trazer informações sobre o conflito, as películas deveriam ajudar no esforço de guerra criando uma imagem favorável da América e dos seus aliados. O lucro deveria ficar em segundo plano, em detrimento da contribuição para informar sobre as novidades dos combates e tudo isso de modo que o público não se sentisse enganado por uma propaganda. O governo americano tinha o objetivo de obter o apoio da massa no programa de guerra. Assim o Manual confeccionado pelo OWI procurava esclarecer seis pontos cruciais que deveriam responder às dúvidas da opinião pública por meio dos filmes, tidos pelo governo americano como o melhor meio para trazer as ideias democráticas à tona. Cf. KOPPEL, Clayton; BLACK, Gregory D. **Hollywood Goes to War: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies**. Los Angeles: University of California Press, 1990. E também UNITED STATES OF AMERICA. Government Information Manual for the Motion Picture Industry. Washington, 1942.

²⁹³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Cinema Norte-Americano. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (coord.) ... [et al.]. **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p.163.

na Guerra ressaltavam a aprimoração dos filmes para reproduzir o campo de batalha. No entanto é preciso destacar que o discurso dos filmes se inspira na realidade, ao mesmo tempo em que procura influenciá-la.

No dia 5 de março de 1941 o cine Rio Branco exibiu o filme “Regimento Heroico”. O *Correio de Aracaju* anunciou a produção de uma maneira pouco usual. A propaganda do jornal explorou o caráter espetacular do filme e da própria exibição ao afirmar que ir ao cinema para assistir aos filmes praticamente equivaleria a estar pessoalmente diante do local do conflito. Dizia o anúncio

Este simpatizado e frequentado casino será, hoje, transformado em campo de batalha, revolido pelas granadas, varrido pela metralha, regado pelo sangue de homens valorosos, que odeiam a guerra, como ela deve ser odiada, mas que cumprem o seu dever, defendendo o lar que construíram onde crescem os seus filhos.

“regimento Heroico”, film que recorda toda gloriosa ação das forças expedicionárias norte-americanas nos campos de batalha da França²⁹⁴.

Não obstante o filme ter o conflito bélico como o assunto principal, “Regimento Heroico” era um discurso contra a guerra. De acordo com o anúncio publicado pelo *Correio de Aracaju*, os homens odiavam a guerra, mas cumpriam o seu dever. Produzido em 1940, o filme orientava o seu discurso na propaganda contrária ao envolvimento dos Estados Unidos com a guerra em voga. Tal diretriz não feria a norma de neutralidade do governo brasileiro. Embora a política, assumida pelo Brasil recomendasse a imparcialidade da imprensa frente à Guerra, é sintomático que o *Correio de Aracaju* tenha se referido à glória do exército norte-americano, enquanto o *A Cruzada* elogiava um herói italiano que conquistou a Abissínia, e a Joseph Goebbels pelo uso que o Estado alemão fazia do cinema.

Logo após a deflagração do conflito, no dia 4 de setembro de 1939, o Ministro da Guerra baixou um decreto a respeito da neutralidade brasileira. Essa determinação abrangia não apenas as corporações militares, mas toda a sociedade civil. Com o tema da guerra sendo evocado a todo o momento, como eram comuns nos anúncios das fitas cinematográficas em exibição, os periódicos aracajuanos precisavam estar atentos a esta norma.

Havia um controle sobre o que era publicado nos jornais do país. A vigilância sobre a imprensa era realizada pelo DIP e DEIP, com o auxílio da força policial²⁹⁵. A

²⁹⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 5 Mar 1941, p.2.

documentação do DEIP em Sergipe tem ofícios do diretor do órgão ao Chefe de Polícia do estado, solicitando que este cobre diretamente aos proprietários de cinema o cumprimento das determinações do DIP. Além deste órgão, as autoridades policiais e o juizado de menores também estavam encarregados de fiscalizar as exibições cinematográficas em todo o território nacional. O Decreto-lei n. 1949, de 30 de dezembro de 1939, estipulava multas e outras penalidades aos infratores. Os exibidores de filmes também eram obrigados a apresentar os certificados de censura às autoridades.

Embora as determinações do DIP proibissem que os jornais incitassem as massas, os periódicos precisavam se cercar de cuidados para não ter a sua licença caçada. Os anúncios da programação dos filmes do dia apelavam para a atualidade do tema da guerra, até então europeia, apesar do filme estar ambientado num conflito como a Primeira Guerra Mundial.

Ao apresentar o filme “Submarino Heroico”, em 23 de outubro de 1941 *O Nordeste*, o colocou como uma produção que remetia ao conflito, e relacionava a película ao atual momento, mas tomando o cuidado para não se comprometer. O jornal mencionou o sofrimento da Europa diante da ação do inimigo, no entanto sem nomeá-lo. Não há a indicação de quem era o agressor e a vítima. Como se pode ver na citação seguinte o jornal destacava que se tratava de “uma história de fortes emoções, com um enredo que se prende ao atual momento que atravessa toda a Europa envolta em chamas, onde veremos os grandes navios de guerra em fogo cerrado com esquadras inimigas e todas as operações de guerra nos mares”²⁹⁶.

Na sessão em que anunciava a programação dos cinemas, o jornal *A Cruzada* evitou mencionar diretamente a Guerra por um tempo. As considerações do periódico estavam mais direcionadas aos casos em que alguma fita feria algum princípio moral defendido pela Igreja. Ao evitar o assunto da Guerra, o periódico demorou a fazer apreciações sobre as produções fílmicas que retratavam o momento do conflito. Nesse sentido, a primeira referência do *A Cruzada* à “guerra atual”, foi o anúncio do filme “Guerra Relâmpago”, produzido pela UFA e exibido em 29 de junho de 1941 no cine Guarany. De acordo com o *A Cruzada*

²⁹⁵ De acordo com Cássio Tomaim, antes do DIP a imprensa brasileira era controlada pela polícia, um poder que havia sido concedido ao Chefe de Polícia do Distrito Federal, Filinto Muller. A partir de 1939 a Divisão de Imprensa do DIP assumiu o controle. Cf. TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 171.

²⁹⁶ O NORDESTE. Aracaju, 23 Out 1941, p.3.

Este filme é um capítulo da atual guerra. No início é apresentada a Alemanha no período de paz, mostrando o seu progresso. Há aqui algumas cenas praianas e de bailados que merecem reparos embora de passagem rápidas. Passa em seguida a mostrar as várias investidas alemãs. Pela própria emotividade da realidade, o filme não é aconselhado às crianças. Cotação: Aceitável menos para crianças²⁹⁷.

Nesse mesmo dia o *A Cruzada* anunciou que o filme “Gibraltar” seria exibido no cine Rex em matinée e soirée, mas advertia “Só temos a dizer que é um filme péssimo que não deve, portanto, ser assistido por pessoas que se prezam”²⁹⁸. Tratava-se de um drama, em preto e branco, produzido e lançado em 1938 na França. De modo geral o *A Cruzada* condenava os filmes franceses. Mas nesse caso o jornal nem se deu ao trabalho de explicar porque o filme não era recomendado. Também não ofereceu informações básicas como os nomes da produtora e atores, ou mesmo uma sinopse. O periódico fazia uso de sua autoridade enquanto representante da Igreja Católica, ao mesmo tempo em que demonstrava não estar empenhado em aumentar a arrecadação da bilheteria do cine Rex, o objetivo era exatamente o contrário, uma propaganda negativa. Dificilmente o Rex teria pago por esse anúncio.

Ainda que os cinemas se esforçassem para manterem uma boa programação diária, com longas-metragens e documentários ou cinejornais que despertassem o interesse do público, era preciso contar com as estratégias de divulgação, dentre as quais os jornais impressos se destacavam. Um carro de som que também era propriedade de Augusto Luz fazia propaganda do filme a ser exibido no cine Guarany. Ainda assim o empresário não descuidava dos anúncios nos jornais impressos.

No dia 1º de setembro de 1941 *O Nordeste* divulgou a programação do cine Guarany, que incluía o filme “3 Pequeninas do Batalhão”, com “a adorável reprise de Diana Durbin” e “No mesmo programa Jornal da Ufa de Berlim, Jornal Inglês, Jornal Nacional”²⁹⁹. Atento à competitividade com os outros cinemas e procurando atender as exigências do DIP de incluir uma produção nacional em sua programação do dia, o cine Guarany anunciou três jornais cinematográficos.

Os jornais cinematográficos estrangeiros, bem como os filmes de longa-metragem já traziam para o público brasileiro, as imagens da Guerra. No entanto nenhum filme podia ser exibido sem a autorização do DIP. De acordo com o Decreto-lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939, eram proibidos os filmes que: a) contivessem

²⁹⁷ A CRUZADA. Aracaju, 8 Jun1941, p. 2.

²⁹⁸ Idem. Ibidem, p.2.

²⁹⁹ O NORDESTE. Aracaju, 1 Set 1941, p. 2.

qualquer ofensa ao decoro público; b) contivessem cenas de ferocidade ou fosse capaz de sugerir a prática de crimes; c) divulgassem ou induzissem aos maus costumes; d) fossem capazes de provocar incitamentos contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes; e) pudessem prejudicar a cordialidade das relações com outros povos; f) fossem ofensivos às coletividades ou às religiões; g) ferissem por qualquer forma a dignidade ou o interesse nacional e h) induzissem ao desprestígio das forças armadas.

Com o avanço das tropas nazistas, a ocupação de Paris e os ataques à Inglaterra, a produção cinematográfica europeia ficou comprometida. Até o fim do segundo semestre de 1942, apenas Espanha e Portugal continuavam produzindo filmes no mesmo ritmo anterior ao início da Segunda Guerra Mundial. Em vários países europeus a escala de produção havia diminuído, ou as atividades haviam sido interrompidas completamente. Os estúdios da Polônia, Tchecoslováquia, França ocupada, Holanda, Bélgica e Iugoslávia estavam fechados.

Depois de 1933, quando Hitler assumiu o poder político na Alemanha e instituiu a lei sobre a exclusão dos judeus e inimigos da pátria do teatro e cinema, vários artistas foram para os Estados Unidos. Dentre os diretores que migraram para Hollywood estavam Ernest Lubitsch, Fritz Lang, Anatole Litvak, Alfred Hitchcock, William Dieterle, Alexandre Korda, Henry Koster, Joseph Sternberg e outros. Na Europa a UFA estava sob a direção de Joseph Goebbels. Em 1942 os cineastas alemães continuam fazendo filmes de propaganda, inclusive filmes de propaganda anti-inglesa³⁰⁰.

E ainda havia o problema com o transporte, uma vez que o oceano Atlântico estava sendo patrulhado por submarinos alemães e italianos. Esse quadro acentuou uma realidade que já se vivia no Brasil antes da Guerra, ou seja, os cinemas exibiram predominantemente filmes norte-americanos. No entanto, cabe destacar que estes passaram por um redirecionamento doutrinário. Antes do envolvimento dos Estados Unidos no conflito, os filmes expressavam a diretriz isolacionista e o discurso contrário à guerra, seguindo uma determinação do Congresso americano. Após o ataque a *Pearl Harbor* e a entrada do país no conflito, passou a existir a necessidade de explicar à população porque o país estava em guerra e quais eram os inimigos contra quem deveriam lutar. E mais, fazia-se urgente a veiculação de propaganda contra esses mesmos inimigos.

³⁰⁰ Cf. A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 27 Out 1942, p. 6.

A aversão de Hollywood aos filmes ambientados na Guerra sofreu uma brusca alteração. O público desejava ver os americanos em ação e apenas os filmes de atualidades já não respondiam a essa necessidade. Por outro lado havia os interesses políticos do governo norte-americano em convencer seus cidadãos a se envolverem no esforço de guerra. Dos filmes que estavam sendo produzidos em *Hollywood* no início de 1942, 64 deles já incorporavam a ambientação na Segunda Guerra Mundial e o discurso contra os países do Eixo, sendo que a *20th Century Fox* possuía 15 destes filmes em produção, a *Warner* 10, a *Paramount* 9, a *Republic* 7, a *Columbia* 7, a *Universal* 4, a *MGM* 3, a *RKO* 3, a *Monogram* 4, e a *United Artists* 4³⁰¹.

O cinema foi um dos principais recursos ideológicos utilizados pelo governo norte-americano. A realização de filmes de propaganda anti-eixista foi não somente autorizada como incentivada e requerida no esforço de guerra daquele país.

Aproximando-se cada vez mais dos Estados Unidos, em janeiro de 1942 o Brasil rompeu relações diplomáticas com os países do Eixo, e o DIP proibiu a exibição de fitas alemãs no Brasil³⁰². Esse posicionamento do Brasil é apontado como a razão para os sequenciais ataques de submarinos eixistas a embarcações brasileiras. Contudo a divulgação dessas notícias era constantemente vigiada, censurada e algumas vezes proibidas pelo DIP.

Durante o primeiro semestre de 1942 o DEIP em Sergipe recebeu várias mensagens telegráficas dando orientações nesse sentido. Numa dessas mensagens, datada de 11 de abril de 1942, Lourival Fontes reiterava instruções anteriores e solicitava ao Diretor do DEIP em Sergipe que não fossem divulgadas notícias a respeito do ataque ou afundamento de navios, de qualquer nacionalidade, em águas brasileiras. Noutro telegrama

(...) Urgentíssimo reservado com referencia acao contra submarinos eixistas solicito vossa excelência providenciar sentido proibição total da divulgação de qualquer noticiário com excessão da nota oficial pt outrossim quaisquer outras ocorrências em águas brasileiras não devem ter divulgação antes da nota oficial sobre o assunto pt³⁰³.

³⁰¹ Para uma lista completa com os títulos das produções Cf. CINEARTE. Rio de Janeiro, Maio 1942, p. 10.

³⁰² Cf. SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

³⁰³ TELEGRAMA DO DIP AO DEIP/SE, 30 maio 1942. Cf. Documentação DEIP em Sergipe – Arquivo Público do Estado de Sergipe/APES-G7.

Essas mensagens telegráficas enviadas pelo DIP também orientavam para que não fossem publicadas em Sergipe notícias sobre a movimentação de tropas nacionais e norte-americanas, embarque de materiais estratégicos, entrada e saída de navios de guerra dos portos brasileiros, datas de chegada e partida de navios, carregamentos, ou qualquer movimento de carga.

Os jornais aracajuanos não podiam divulgar notícias sobre os afundamentos das embarcações brasileiras que não fossem as notas oficiais. Assim, os sequenciais ataques aos navios brasileiros foram noticiados com muito cuidado. Em junho e julho de 1942 os jornais locais publicaram notícias sobre os afundamentos, ainda assim tratava-se da reprodução de notícias da ANB e agências internacionais de notícias. Para o grande público, as notícias sobre os torpedeamentos de agosto de 1942 quase pareceram uma novidade, muito embora as exhibições de filmes estrangeiros já apresentassem os problemas que a Guerra poderia causar.

Da mesma forma que proibia ou recomendava cautela, a censura podia solicitar a veiculação de notícias que favorecessem a imagem do governo. No dia 18 de agosto de 1942 o DEIP/SE informou, imediatamente após os torpedeamentos das cinco embarcações brasileiras no litoral brasileiro, que o submarino U-507 havia sido abatido. Em nota oficial o órgão declarou que

Às quatro horas de ontem as 50 milhas do litoral brasileiro foi torpedeado o submarino alemão autor dos afundamentos dos 5 navios brasileiros. O feito heroico foi realizado pelo Capitão-Tenente Jack Lacey, da aviação Naval Norte-Americana. Sobrevoou a região a bordo do avião comandado pelo Capitão Tenente Thomas Callan³⁰⁴.

Um dia depois, 19 de agosto de 1942, a Agência Nacional Brasileira confirmou a informação de que o submarino alemão foi abatido. A ANB comunicou que um submarino inimigo foi localizado na Bahia e que

Aviões de patrulha imediatamente iniciaram o ataque. O submarino, vendo-se perdido, travou combate, fazendo uso de suas metralhadoras. Foram lançadas varias bombas de profundidade. Em seguida, o submarino desaparecia no fundo das águas, para depois vir à tona com a quilha para cima. Novas bombas foram lançadas, atingindo o submarino que voou em pedaços³⁰⁵.

As notas divulgadas pela imprensa atestavam a eficiência do governo brasileiro, ao mesmo tempo em que serviam para tranquilizar a população temerosa de novos

³⁰⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Ago 1942, p. 1, 3 ed.

³⁰⁵ ANB. Rio, 19 Ago 1942.

ataques. No entanto algumas informações são contraditórias. Num trabalho recente, Elísio Gomes Filho investigou a ação do U-507 na costa brasileira e concluiu que o submarino foi afundado em 13 de janeiro de 1943 quando “um Catalina norte-americano avistou o U-507 bem ao largo, a noroeste da costa de natal, e o atacou com cargas de profundidade, levando à morte todos os seus 54 ocupantes”³⁰⁶.

Vágner Camilo Alves³⁰⁷ também apontou a falta de condições do Brasil fazer a defesa do território. De acordo com Alves era preciso contar com a ajuda militar norte-americana para guardar o litoral brasileiro. Entretanto é preciso lembrar que no período da Segunda Guerra, o Brasil vivia sob a organização política do Estado Novo, um regime ditatorial instaurado sob a inspiração dos modelos fascistas europeus e que devotava grande cuidado ao controle dos meios de comunicação de massa.

A censura das informações veiculadas em jornais e revistas impressas, assim como no rádio e a programação dos cinemas brasileiros deveriam estar de acordo com os interesses do Estado Novo. Ainda assim, é difícil acreditar que o DIP, tivesse pleno controle sobre todas as informações veiculadas no país. O DIP e os DEIPs examinavam em caráter oficial todas as obras escritas, no entanto o controle se fazia na medida do possível. Em alguns casos as situações poderiam fugir à vigilância de tais órgãos.

Sua ação para além dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo é um aspecto do Estado Novo que merece ser investigado com mais afinco. Em todo caso, nesse momento de fragilidade da hombridade nacional, a afirmação oficial de que o U-507 havia sido afundado imediatamente deveria contribuir para fortalecer os brios nacionais e acalantar o desejo de desforra latente dos brasileiros que se sentiram lesados pelo ataque alemão. Num período em que as informações eram moldadas às necessidades políticas, nada impede que alguns esclarecimentos acerca dos torpedeamentos tenham sido mascarados para manter a moral brasileira em alta.

Conforme já foi dito anteriormente, o posicionamento do Brasil no cenário internacional, bem como a preocupação em preservar a imagem do país interna e externamente, interferiu até mesmo na programação dos cinemas. Algumas imposições do Decreto-lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939, perderam o sentido após a III Conferência de Chanceleres, que ocorreu em janeiro de 1942, quando o Brasil se posicionou a favor dos Aliados. O rompimento das relações diplomáticas e comerciais

³⁰⁶ FILHO, Elísio Gomes. U-507: um estudo interpretativo das ações de um submarino alemão nas águas do Brasil. **Navigador**. Rio de Janeiro. V. 2 – N.3, junho de 2006, p. 70.

³⁰⁷ ALVES, Vágner Camilo. Ilusão desfeita: a “aliança especial” Brasil-Estados Unidos e o poder naval brasileiro durante e após a Segunda Guerra Mundial. **Rev. Bras. Pol. Int.** 48 (I): 151-177 [2005].

com a Alemanha e a Itália impulsionou a onda de ataques às embarcações brasileiras, mas também permitiu a entrada de filmes que possuíam um discurso mais incisivo acerca do conflito bélico em curso.

Durante o primeiro semestre de 1942 a programação dos cinemas aracajuanos apresentou um número maior de filmes sobre o conflito, inclusive os que estavam ambientados na Segunda Guerra Mundial. Contudo muitos deles ainda eram os filmes produzidos com o discurso de neutralidade. Outras películas já apresentavam os dois lados da batalha, embora os anúncios publicados pelos jornais aracajuanos ainda não deixassem claro quem eram os inimigos contra quem se estava lutando. No dia 4 de fevereiro de 1942 o jornal *O Nordeste* anunciou que o cine Rex

Apresenta hoje um programa colosso, composto de dois soberbos films, sem o primeiro a magistral produção de grande evidência GIBRALTAR e o segundo será o vibrante film de aviação “PATRULHA DO CÉU” com os queridos astros John Trend e Marjorie Reynolds vivendo uma empolgante história de aviação que muito se prende ao atual momento que atravessamos³⁰⁸.

A exaltação do herói de guerra americano aparece no filme, mas esse aspecto não é relatado nas resenhas publicadas pelos periódicos. Quando muito, os jornais se dedicam a mencionar sobre os atores, aqueles queridinhos pelo público, ou sobre o sofrimento das regiões que estavam vivenciando a Guerra. No anúncio do filme “Correspondente Estrangeiro” não havia referência à Guerra. Dizia-se apenas que “este grandioso film é uma extraordinária produção com os trabalhos inigualáveis de Joel Mac Grés. O Rei dos Artistas”³⁰⁹.

À época da Segunda Guerra Mundial os cinemas eram uma das poucas opções de lazer com a qual a população aracajuana podia contar. Siegfried Kracauer³¹⁰ já havia se referido aos grandes cineteatros de Berlim como “palácios da distração”, locais de “culto ao prazer”. Ainda que a capital sergipana não dispusesse de palácios suntuosos, as modestas salas de exibição atraíam o público diariamente. Ir ao cinema era, portanto, procurar uma forma de diversão, uma busca pelo mundo de fantasia, habitado por astros e estrelas, atores e atrizes que despertavam o interesse e a curiosidade do público. Por isso mesmo havia uma pressão sobre *Hollywood* para que as produtoras cinematográficas se dedicassem ao assunto da guerra atual, ou seja, a Segunda Guerra

³⁰⁸ O NORDESTE. Aracaju, 4 Fev 1942, p. 3.

³⁰⁹ O NORDESTE. Aracaju, 3 Jan 1942, p. 3.

³¹⁰ KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Mrlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Mundial, mas não somente mediante a produção de documentários e cinejornais ou “Atualidades”.

Um dos filmes mais esperados em Aracaju no primeiro semestre de 1942, “Um Yankee na RAF”³¹¹, entrou em exibição no cine Rio Branco em 20 de abril de 1942. A ansiedade do público tinha uma razão objetiva, ou seja, o desejo de ver os atores Tyrone Power e Betty Grable mais uma vez na tela. O filme é uma produção da 20th Century Fox, de 1941.



Imagem 11: Betty Grable e Tyrone Power em “Um Yankee na RAF”. Fonte: FOX; KING, Henry. *A Yankee in the R.A.F.* [Filme –vídeo]. Produção da 20th Century Fox, direção de Henry King. EUA, 1941. 1 DVD, 98 min, colorido, son.

A trama inicia quando o piloto estadunidense Tim Baker (Tyrone Power) aterrissa no Canadá por engano, pois ele deveria ter ido à Nova York. Um oficial militar canadense oferece a Baker a oportunidade de ganhar um bom dinheiro transportando bombardeiros para a Inglaterra. Em Londres Tim Baker encontra sua antiga paixão, Carol Brown (Betty Grable). À noite a moça se apresenta num badalado clube e durante o dia trabalha como enfermeira voluntária. Para impressionar Carol, Tim ingressa na RAF, e durante suas missões vai entendendo a necessidade de lutar a favor dos Aliados.

O jornal *O Nordeste* anunciou o filme com empolgação, afirmando tratar-se de “um sensacional filme da guerra atual. Nesta película da *20th Century Fox*, veremos a

³¹¹ FOX; KING, Henry. *A Yankee in the R.A.F.* [Filme –vídeo]. Produção da 20th Century Fox, direção de Henry King. EUA, 1941. 1 DVD, 98 min, colorido, son.

atuação de um voluntário americano que, deixando as suas comodidades, se transporta ao cenário trágico-grandioso da Europa incendiada”.³¹² Já o tom empregado pelo *A Cruzada* foi mais austero. O periódico anunciava como um filme da Fox,

Tendo como cenário a atual guerra o filme apresenta as atividades da Real Força Aérea. As relações entre os protagonistas não foram bem esclarecidas, conquanto o final seja reparador. A apresentação de canas de bailados, bem como as levandades do principal personagem são outros inconvenientes, razão pelo qual o filme não pode ser visto por menores. Cotação: Aceitável para adultos³¹³.

Apesar de relacionar o filme à guerra atual, o que poderia despertar o interesse no público, a apreciação do jornal não foi exatamente positiva. No filme há duas cenas em que a atriz principal participa de um grupo de coristas, moças que se apresentam cantando e dançando, com um traje que deixava as pernas totalmente à vista do público. Na imagem abaixo é possível visualizar a cena em que Betty Grable apresenta seu número musical.



Imagem 12: Betty Grable em “Um Yankee na RAF”. Fonte: FOX; KING, Henry. *A Yankee in the R.A.F.* [Filme –vídeo]. Produção da 20th Century Fox, direção de Henry King. EUA, 1941. 1 DVD, 98 min, colorido, son.

O julgamento desfavorável do periódico também foi influenciado pelo fato de que somente ao final da trama o personagem Tim Baker levou a sério a ideia de casar

³¹² O NORDESTE. Aracaju, 20 Abr 1942, p. 3.

³¹³ A CRUZADA. Aracaju, 20 Abr 1942, p.3.

com a mocinha. Durante quase todo o filme ele manteve com ela um romance fora dos padrões aprovados pela Igreja Católica. Por isso mesmo, o comportamento do personagem principal, interpretado por Tyrone Power foi repreendido. Essa foi a opinião de um jornal católico, mais preocupado em defender os bons exemplos de virtude do que cultivar a paixão dos fãs pelos astros hollywoodianos, função desempenhada pelo *Star System*³¹⁴.

A revista *A Cena Muda* contribuía para divulgar o cinema norte-americano no Brasil. Além de trazer reportagens sobre a produção de filmes, a vida dos artistas, a revista podia trazer a impressão dos fãs sobre os filmes. Lucia Avila, que se identificou como moradora de Aracaju contou qual foi sua impressão a respeito de “Um Yankee na RAF”.

Película de enredo simples e atraente, “Um ‘yankee’ na R.A.F.” deixou, em todos que foram vê-la, uma grande impressão; custaremos muito a esquecer a cena verdadeiramente extraordinária da famosa retirada de Dunquerque; cena de realismo surpreendente, dá uma ideia do que se foi esta página sangrenta da guerra atual, que pôs em evidência o valor incontestável dos destemidos aviadores da R.A.F.

“Um ‘yankee’ na R.A.F.” mostra a bravura dos pilotos das Forças Aereas Reais e dos soldados ingleses. É um documento valioso e não poderia vir em ocasião mais oportuna³¹⁵.

As observações de Lucia Avila a respeito do realismo das cenas estavam diretamente ligadas à preocupação do cinema clássico norte-americano em seguir a fidelidade de reprodução. Assim, é possível perceber que no filme o cuidado com a caracterização dos personagens, trajando uma cópia dos uniformes da RAF, as ruas de Londres cheias de sacos empilhados junto aos prédios, simulando trincheiras, os aviões e a ação dos atores representando os pilotos eram elementos que integravam esse esforço para atribuir ao filme o aspecto de que o que aparecia na tela tinha relação com algo que existia de fato.

A verossimilhança é uma característica muito presente nos filmes hollywoodianos ambientados na Segunda Guerra Mundial. Para Jacques Aumont e

³¹⁴ O *Star System* consistia num sistema de alimentação dos mitos dos astros. Para Carlos Augusto Calil essa foi a manobra mais eficaz da indústria cinematográfica. Publicidade, revistas especializadas, colunas de fofoca em jornais inventavam romances e escândalos e ajudavam a criar uma estrela da noite para o dia. A ascensão ou decadência poderia ter a mesma intensidade e rapidez. Cf. CALIL, Carlos Augusto. Cinema e Indústria. In: XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 45-70. No Brasil as revistas *Cinearte* e *A Cena Muda* incensavam os astros hollywoodianos, embora outros periódicos também dedicassem atenção às novidades dos artistas. Em Aracaju o jornal *Correio de Aracaju* trazia notícias sobre Hollywood, como premiações, separações e casamentos, novos projetos cinematográficos, hábitos, costumes e moda entre os atores norte-americanos.

³¹⁵ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 30 Jun 1942, p.6.

Michel Marie³¹⁶, no cinema “o verossímil concerne à representação e à narração”. Nesse sentido, “o mundo representado é verossímil se for conforme a linguagem que o espectador pode fazer do mundo real”. Já com relação à narrativa, seu verossímil repousa em princípios gerais (causalidade e não contradição) e “nas regras implícitas que elas pressupõem, o mundo de referência é o mundo possível definido pelo conjunto dos postulados narrativos, próprio ao gênero particular”³¹⁷. O filme foi produzido com a colaboração da RAF, que recebe um agradecimento especial nos créditos iniciais. Além disso, a película mostra os aviadores da RAF em ação contra os inimigos alemães. Mas os jornais aracajuanos não mencionam esta particularidade do filme.

“Um yankee na RAF” era um filme que oferecia suporte ao esforço de guerra britânico, ao mesmo tempo em que seu discurso incentivava o intervencionismo por parte dos Estados Unidos. Michael S. Shull e David Edward Wilt mencionam que em 1941 vários filmes foram produzidos em Hollywood para apoiar o esforço da Inglaterra contra a Alemanha nazista. Siegfried Kracauer³¹⁸ já havia apontado as afinidades entre os Estados Unidos e a Inglaterra. Segundo Kracauer a aliança entre os dois países era favorecida pela existência de traços culturais comuns.

Shull e Wilt afirmam que “Um yankee na RAF” ao lado de “Esquadrão Internacional” foram alguns dos primeiros filmes a exibir “não apenas um americano numa unidade de combate organizado a combater as forças militares regulares alemãs, mas também a mostrando que o americano se sentia moralmente justificado em matar seus inimigos nazistas”³¹⁹.

Em uma das suas missões, Tim Baker vê seu amigo britânico Roger (Reginald Gardiner), ser alvejado pelos pilotos da *Lufwaffe*. Na cena do combate final do filme Baker bombardeia os alemães e enquanto consegue derrubar os aviões adversários, diz “Esse é pelo Roger... Esse é pela corporação... E esse aqui é por mim mesmo”³²⁰. O

³¹⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

³¹⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 296.

³¹⁸ Cf. KRACAUER, Siegfried. National Types as Hollywood Present Them. In: MANVELL, Roger; NEILSON-BAXTER, R. K.; WOLLENBERG, H. H. **The Cinema (1950)**. Penguin Books, Harmondsworth – Middlesex, 1950.

³¹⁹ Tradução livre da autora. No original: “not only an American in a organized combat unit fighting regular German military forces, but also showing that American feels morally justified in killing his Nazis enemies”. Cf. SHULL, Michael S; WILT, David Edward. **Hollywood war films, 1937 – 1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996. p. 64.

³²⁰ FOX; KING, Henry. *A Yankee in the R.A.F.* [Filme – vídeo]. Produção da 20th Century Fox, direção de Henry King. EUA, 1941. 1 DVD, 98 min, colorido, son.

filme exibia o piloto norte-americano lutando ao lado dos ingleses, mas além da causa coletiva, havia razões pessoais para Tim Baker sentir ódio pelos nazistas. A morte do seu amigo britânico justificava a agressividade e disposição em matar os defensores do nacional socialismo.

Em sua apreciação sobre o filme Lucia Avila também comentou o desempenho dos atores. Segundo ela, o personagem Tim Baker era o “jovem ‘yankee’ intrépido e sem juízo, porém agindo, no perigo, como verdadeiro americano”. Já com relação ao ator Tyrone Power, “o queridinho de muita gente”, a fã disse que a atuação foi mediana. No entanto Lucia Avila destacou que o filme apresentava grande realismo nas cenas e que a produção veio num momento oportuno. Este comentário coincide com a fase em que os jornais sergipanos já tinham um pouco mais de liberdade para abordar a Guerra.

Tyrone Power era um dos astros mais admirados à época. A revista *A Cena Muda* periodicamente publicava notícias sobre o ator americano e recebia reclamações quando um número saía sem informações sobre ele. Ao se defender das reivindicações dos fãs, a revista lamentou não ter tido condição de oferecer mais informações sobre “Um Yankee ne RAF” antes da estreia no Rio de Janeiro, pois eles dependiam da exibição privada para o redator e do recebimento de material literário e fotográfico fornecido pelas agências. Como não foi possível divulgar o filme antes de sua estreia nos cinemas cariocas, *A Cena Muda* publicou um resumo sobre o filme na edição de sete de abril de 1942 para atender aos pedidos enviados por correspondência.

Para satisfazer esses leitores, apresentamos nesta edição, retardado, o resumo do mesmo e nos sentimos satisfeitos porque, se a descrição não aproveita no todos os leitores do Distrito Federal, onde já foi exibido o filme, vamos ao encontro dos milhares de leitores no interior do país e mesmo dos de algumas capitais, onde os filmes são exibidos com enorme atraso³²¹.

Uma dessas capitais era justamente Aracaju. Durante o primeiro semestre de 1942 alguns filmes sobre a Segunda Guerra Mundial exibidos na cidade nem sempre apresentavam claramente os países do Eixo como inimigos. E quando o faziam, não havia menção a esse respeito nos jornais. Mas no Rio de Janeiro, desde março de 1942 começaram a serem exibidos os primeiros filmes classificados como “antinazistas”, a exemplo de “Tempestade d’Alma” (1940). Já “Confissões de um espião nazista” (1939), “Fuga” (1940) e “E as luzes brilharão outra vez” (1942) foram exibidos em maio de 1942 na capital federal. “O Grande Ditador” (1940), “Confissões de um espião nazista”

³²¹ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 7 Abr 1942, p.8.

(1939) e “Tempestades d’Alma” (1940) foram exibidos em São Paulo no mês de maio de 1942.

Essas películas chegam a Aracaju no segundo semestre de 1942. Logo após os torpedeamentos das embarcações brasileiras no litoral sergipano e baiano, os cinemas aracajuanos passaram a exhibir filmes com um discurso claramente desfavorável à Alemanha. A apresentação dessas fitas pelos jornais impressos oferece pistas sobre a recepção desses filmes em Aracaju. É disso que trata o capítulo seguinte.

CAPÍTULO 4

“Cartaz de hoje”: Filmes Antinazistas em Aracaju

O rompimento das relações diplomáticas com os países do Eixo cedeu espaço para a crítica aos regimes não democráticos, especialmente àquele experimentado pela Alemanha nazista. No Brasil os periódicos seguiam as diretrizes do DIP. Em virtude dos torpedeamentos, os alemães adeptos do nacional socialismo se constituíram no principal inimigo externo dos brasileiros. A censura oficial se adaptou a essa mudança e isso repercutiu até mesmo na programação dos cinemas.

Os filmes exibidos a partir de 1942 reforçavam a justificativa para manter os alemães discípulos de Hitler como pessoas a serem combatidos. As películas passaram a oferecer ao público uma caracterização do universo nazista, apresentando as roupas, os símbolos, métodos de ação e motivação do grupo. Este capítulo elenca os filmes norte-americanos antinazistas exibidos em Aracaju e analisa a recepção aos mesmos entre 1942 e 1945. Mais especificamente serão observados alguns aspectos em torno do discurso sobre o inimigo externo do Brasil a partir dos anúncios da programação dos cinemas nos jornais.

A apropriação dos filmes pelos periódicos demonstra que as películas foram acolhidas de maneira singular na capital sergipana. Nesse sentido, as colocações de Michel de Certeau acerca da recepção serão cruciais nesta parte do trabalho. Crítico à ideia de tradição na História Cultural, Certeau substitui a noção de recepção passiva pela recepção criativa, pois segundo ele na transmissão cultural o que se transmite muda, e tudo é recebido à maneira do recebedor. Certeau critica a historicização da semiótica, pois nega a possibilidade de encontrar um único sentido nos artefatos culturais. Para exemplificar ele menciona o caso de Charlie Chaplin, que multiplica as possibilidades que faz “outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso”³²².

Assim Certeau chama atenção para a necessidade de dar ênfase ao receptor, que de maneira consciente ou não interpreta e adapta o que lhes é oferecido. Certeau prefere o uso do termo cultura no plural, pois ele abandona o conceito unificador e a primazia

³²² CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1 Artes de fazer. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 178.

da cultura erudita, voltando-se para as criações diárias, as maneiras de fazer, as invenções do cotidiano. O teórico destaca a liberdade de fazer e percebe micro diferenças onde outros veem obediência e uniformização.

Michel de Certeau pontua que em seu cotidiano as pessoas (a quem ele chama de consumidores) traçam trajetórias indeterminadas. O teórico critica que em geral “contabiliza-se aquilo que é usado, não as maneiras de utilizá-lo”³²³. Tomando essa afirmação para a relação entre cinema e história, pode-se afirmar que no Brasil ainda há uma concentração do interesse dos pesquisadores pelo filme como objeto, muito embora autores como Alexandre Busko Valim³²⁴ chamem a atenção dos pesquisadores para a necessidade de observar outros aspectos dessa relação.

Conforme se verá adiante o filme “Confissões de um Espião Nazista”³²⁵ foi a produção que causou maior repercussão ao chegar aos cinemas aracajuanos, por isso mesmo essa película será analisada de forma mais detalhada que as demais. A ordem em que os filmes serão mencionados toma como referência as datas em que foram exibidos na capital sergipana.

4.1. Filmes exibidos em 1942

4.1.1. “Confissões de um Espião Nazista” (1939)

Em Aracaju os filmes com discurso pró-guerra e anti-eixista, principalmente antinazista são hollywoodianos³²⁶. Eles só aparecem na programação dos cinemas a partir do segundo semestre de 1942, após os torpedeamentos do U-507 no litoral sergipano. O primeiro desses filmes, anunciado com empolgação pelos jornais foi “Confissões de um Espião Nazista”, exibido em 9 de setembro de 1942 no cine Rio

³²³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1 Artes de fazer. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 98.

³²⁴ VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

³²⁵ WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

³²⁶ O pesquisador Wagner Pinheiro Pereira analisou a produção de filmes na Alemanha e nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com o autor, os primeiros filmes antinazistas foram produzidos na Europa, em 1938, quando judeus refugiados em Moscou produziram “O professor Mamlock”, um longa-metragem sobre o antissemitismo na Alemanha. Wagner Pinheiro destaca que poucos filmes alemães foram produzidos com teor antiamericano. O autor menciona “*Der verlorene Sohn* (O Filho Pródigo, dir. Luis Trenkler, 1934), *Der Kaiser Von Kalifornien*, (O Imperador da Califórnia, dir. Luis Trenkler, 1936) e *Sensations-prozess Casilla* (Processo de Sensação Casilla, dir. Eduard von Borsody, 1939)”. PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012. p. 398.

Branco. A fita já havia sido exibida no Rio de Janeiro e em São Paulo durante o primeiro semestre de 1942, mas chegou a Aracaju meses depois e com ares de grande novidade.



Imagem 13: Frances Lederer e Edward G. Robinson em “Confissões de um Espião Nazista”. Fonte: WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

A trama envolve o Dr. Kassel (Paul Lukas), líder da Liga Germano-Americana que organiza a propaganda nazista nos Estados Unidos. Um homem desempregado chamado Kurt Schneider (Frances Lederer) frequenta os comícios da Liga e acaba se tornando um espião nazista. Ele recebe ajuda do soldado germano-americano Werner Renz (Joe Sawyer) e está sob as ordens do líder espião Franz Schlager (George Sanders). Este último viaja com Hilda Kleinhauer (Dorothy Tree) a bordo do navio de passageiros Bismark, que segue rumo a Nova York. O agente do FBI Edward Renard (Edward G. Robinson) é designado para investigar uma suposta rede de espionagem. Depois de prender Schneider, o agente Renard chega aos demais envolvidos e desintegra a rede.

“Confissões de um Espião Nazista” representou um marco na história do cinema hollywoodiano por ter sido o primeiro filme antinazista produzido por um dos grandes estúdios norte-americanos³²⁷, a *Warner Bros*³²⁸. Isso aconteceu antes do início da

³²⁷ À época as grandes produtoras, chamadas de Big eight, eram a *20th Century Fox*, *Warner Brothers*, *Paramount*, *Columbia*, *M.G.M. (Metro-Goldwyn-Mayer)*, *Universal*, *R.K.O. (Radio-Keith-Orpheum)* e *United Artists*, que produziam filmes em escala industrial. Cf. KEMP, Philip. **Movies: From the Silent Classics of the Silver Screen to the Digital and 3-D Era**. New York, NY: Universe Publishing, 2011.

³²⁸ Um dos principais estúdios cinematográficos dos Estados Unidos, a Warner Bros. foi fundada pelos quatro irmãos imigrantes, originários da Polônia, Sam, Jack, Harry e Albert. Os Warner abriram seu

Segunda Guerra Mundial. Steven J. Ross afirma que Henry e Jack Warner³²⁹ resolveram fazer filmes indiretamente fascistas, mas que estivessem ligados a fatos reais a exemplo de “Black Legion” (1937), “They Won’t Forget” (1937), “The Life of Emile Zola” (1937), “The Adventures of Robin Hood” (1938) e “Juarez” (1939). Atacar o fascismo indiretamente já era alguma coisa, mas os irmãos Warner desejavam alertar a população americana sobre o perigo que Hitler representava para a democracia doméstica e internacional. No início de 1938 surgiu a oportunidade que eles esperavam.

Em 26 de fevereiro de 1938 o diretor do FBI (*Federal Bureau of Investigation*, a Agência Federal de Investigação estadunidense), Edgar Hoover, anunciou que a agência havia identificado e desfeito uma rede de espionagem nazista que incluía membros da Liga Germano-americana, em atuação nos Estados Unidos. A divulgação da notícia veio à tona antes que todos os envolvidos fossem presos. Embora o líder dos nazistas americanos, Dr. Ignatz Greibl, tenha conseguido escapar e retornar à Alemanha, dezoito pessoas foram indiciadas em junho de 1938 na Corte Federal, em Nova York. O julgamento recebeu ampla cobertura nacional e terminou com a condenação de quatro espiões em novembro, tendo os mesmos sido sentenciados em dezembro de 1938. Mas para a realização de “Confissões de Um Espião Nazista”, os irmãos Warner precisaram driblar as restrições do *Production Code Administration* (PCA)³³⁰.

primeiro cinema em 1903 e gradualmente expandiram sua participação no negócio de filmes até que abrissem seu primeiro estúdio cinematográfico em Hollywood, em 1918. Inovaram em 1927 ao produzirem *O cantor de Jazz*, filme sonoro que revolucionou a maneira de fazer filmes em Hollywood. Esse filme trouxe a indústria para a era sonora. Cf. BOOKER, M. Keith. **Historical Dictionary of American Cinema**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2011.

³²⁹ Dois dos irmãos Warner, além de Sam e Albert, todos fundadores do estúdio. De acordo com Steven J. Ross foi também durante a década de 1930 que Hollywood e os astros começaram a chamar atenção para os perigos colocados pelos fascismos. A ojeriza aos regimes autoritários em ascensão na Europa levou liberais, comunistas e republicanos a organizar em 1936 a Liga Antinazista em Hollywood (The Hollywood Anti-Nazi League). Liderada por figuras conhecidas a exemplo de Melvyn Douglas, Frederick March, Paul Muni, James Cagney, Sylvia Sidney e Gloria Stuart, a Liga tinha aproximadamente 4.000 membros e fazia demonstrações públicas de seus ideais a partir de programas de rádio semanais, um jornal próprio e encontros em Los Angeles. Alguns atores, escritores, diretores e produtores lideravam a movimentação para uma política mais internacionalista num momento em que a maior parte dos americanos ainda era isolacionista. E enquanto a maioria dos proprietários dos grandes estúdios preferiu se manter à distância dos problemas “europeus”, Henry e Jack Warner resolveram liderar a frente cinematográfica antifascista. Cf. ROSS, Steven J. *Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Facism and the Politization of Hollywood*. In: KAPLAN, Martin; BLAKLEY, Johanna. **Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood**. Los Angeles: The Norman Lear Center Press, 2004.

³³⁰ O *Production Code Administration* (PCA) foi estabelecido pelo [Motion Picture Producers and Distributors of America](#) (MPPDA) em 1934 para reforçar o [Motion Picture Production Code](#). O PCA exigia que os todos os projetos de filmes fossem submetidos à avaliação antes de serem realizados. O *Motion Picture Production Code* consistiu numa série de restrições adotadas em Hollywood pela indústria fílmica. O código permaneceu ativo até 1968. William Harrison Hays, conduziu o *Motion Picture Producers and Distributors of America* (M.P.P.D.A.) e é apontado como autor do texto do código, que também era chamado de “Código de Hays”. A PCA (*Production Code Administration*), liderado pelo

No texto “Sobre o Antinazismo Americano (1939-1943)” Marc Ferro elogiou a postura norte-americana em produzir filmes abertamente antinazistas desde 1939. Ao realizar um levantamento sobre os filmes antinazistas exibidos em Paris durante o ano de 1939, Ferro apontou que só pôde considerar “Confissões de Um Espião Nazista”. O autor criticou a passividade do cinema francês, já que os franceses teriam motivos de sobra para se inquietarem diante da ameaça nazista. Conforme Marc Ferro, enquanto na França “os dirigentes militares ou culturais ainda não tinham realmente decidido se seu inimigo era o nazismo ou o comunismo, nos Estados Unidos a escolha já havia sido feita, e mesmo antes de 1939”³³¹.

Ferro tinha razão ao afirmar que atores e cineastas alemães que viviam nos Estados Unidos estimularam a produção dos filmes antinazistas. Tomando o caso de “Confissões de um Espião Nazista” como exemplo, o diretor Anatole Litvak e o ator Paul Lukas eram emigrantes alemães antifascistas. O ator Edward G. Robinson e o co-escritor John Wexley eram membros da liga Antinazista de Hollywood³³². Ainda assim, era preciso manter a cautela. Os nomes dos atores e equipe de produção foram mantidos em segredo por muito tempo. Alguns atores se recusaram a participar do filme, temendo represálias dos nazistas contra parentes que permaneciam na Alemanha. O local das filmagens foi guardado por seguranças contratados, fez-se pouca publicidade e na noite de estreia, em 27 de abril de 1939, os cinemas estavam vigiados por detetives contratados pela *Warner Bros.* para a *première*, que ocorreu em Beverly Hills.

Embora concorde com o autor, preciso destacar que nem todos os norte-americanos, ou mesmo Hollywood, colocavam-se explicitamente como antinazistas em 1939. A liberdade para a produção de filmes antinazistas nos Estados Unidos não era

antisemita Joseph Breen, procurava evitar que as películas atacassem governos de outros países, e de maneira semelhante não era favorável à produção de filmes antinazistas ou qualquer película que fosse declaradamente simpática aos judeus. Cf. BOOKER, M. Keith. **Historical Dictionary of American Cinema**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2011.

³³¹ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra S. A., 1992. p. 32.

³³² De acordo com Steven J. Ross durante a década de 1930 Hollywood e os astros começaram a chamar atenção para os perigos colocados pelos fascismos. A ojeriza aos regimes autoritários em ascensão na Europa levou liberais, comunistas e republicanos a organizar em 1936 a Liga Antinazista em Hollywood (*The Hollywood Anti-Nazi League*). Liderada por figuras conhecidas a exemplo de Melvyn Douglas, Frederick March, Paul Muni, James Cagney, Sylvia Sidney e Gloria Stuart, a Liga tinha aproximadamente 4.000 membros e fazia demonstrações públicas de seus ideais a partir de programas de rádio semanais, um jornal próprio e encontros em Los Angeles. Cf. ROSS, Steven J. *Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Facism and the Politization of Hollywood*. In: KAPLAN, Martin; BLAKLEY, Johanna. **Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood**. Los Angeles: The Norman Lear Center Press, 2004.

tão grande quanto Marc Ferro deu a entender, ao menos até a entrada do país na Guerra. “Confissões de um Espião Nazista” começou a ser filmado em 1º de fevereiro de 1939, dias após a relutante aprovação do roteiro da PCA, com a garantia de que o filme não poderia mencionar abertamente os apuros dos judeus, ou seu sofrimento nas mãos de Hitler.

Considerado um projeto audacioso, e perigoso, cabe ressaltar que os problemas não terminaram quando o filme foi lançado. Steven J. Ross menciona que logo após a estreia nos Estados Unidos, o líder da Liga Germano-americana Fritz Kuhn processou a *Warner Bros.*, embora tenha perdido a causa. O governo alemão entregou objeções formais ao Secretário de Estado dos Estados Unidos, Cordell Hull.

“Confissões de um Espião Nazista” foi banido nos países onde os nazistas exerciam influência. No Brasil a fita só seria liberada três anos depois. A produção representava uma ameaça ao governo nazista por seu conteúdo apresentar uma visão desfavorável a respeito da política hitlerista.

Na capital sergipana o *Correio de Aracaju* propagandeou a exibição do filme afirmando que se tratava de “Uma história emocionante, que chocará a sensibilidade pela sua profunda realidade. O FILME QUE HITLER DARIA TUDO PARA DESTRUIR! Tendo como interpretes Edward G. Robinson, Francis Lederer, George Sanders e outros”³³³.

Ao destacar que o filme iria surpreender pela “realidade” das cenas, o jornal empregava um recurso para despertar a curiosidade do público. O estímulo para que o público frequentasse o cinema não estava ligado apenas ao fato dessa produção ter como assunto a Guerra, mas também porque esse era um filme que Hitler, o líder da Alemanha nazista, não queria que ninguém visse. Considerando apenas o fato de que o inimigo externo do Brasil gostaria de proibi-lo, já existe aí uma provocação sensacionalista. Além disso, o anúncio prometia que a audiência ficaria espantada com o quanto o filme se prendia aos fatos. Podia-se deduzir então que “Confissões de um Espião Nazista” colocava em evidência uma verdade que Hitler pretendia esconder.

Considerando que a população aracajuana ainda estava abalada e indignada em virtude dos torpedeamentos ocorridos no mês anterior, um filme como esse apareceu num momento tragicamente oportuno. E o anúncio não economizou artifícios para atrair o público ao cine Rio Branco, embora tenha mantido o mistério sobre o conteúdo da

³³³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 9 Set. 1942, p.3.

fita. De acordo com Ben Singer³³⁴, o suspense surgiu como a tônica da diversão moderna. E o cinema havia se especializado em “cenas de sensação”. Ainda conforme Singer, desde muito cedo, os filmes giravam em torno de uma “estética do espanto”, considerando tanto a forma quanto o conteúdo.

Assim, a divulgação do filme pelo *Correio de Aracaju* cumpria a função apontada por Gilberto Freyre³³⁵ para o anúncio de jornal, que é a intenção de atrair a atenção do leitor. E embora os cinemas enviassem um texto padrão para todos os jornais, é sintomático que os periódicos tenham anunciado cada um a seu modo, esse filme que apresentava um conteúdo e forma tão particulares como sugeriu o *Correio de Aracaju*. Ainda que o tom do anúncio soasse patriótico, não se pode perder de vista o seu objetivo comercial.

Os jornais procuraram despertar a curiosidade do público. Para tanto afirmaram que a fita recém-chegada à cidade trazia verdades sobre os nazistas, inimigos pouco conhecidos e já abominados pelos aracajuanos. E a chegada do primeiro filme antinazista à cidade se deu em meio ao clima de comoção que se abateu sobre os populares. Estes já desprezavam os autores dos torpedeamentos, embora soubessem pouco sobre os mesmos. Um dos pontos enfatizados pelos jornais foi justamente a oportunidade de entender a realidade contemporânea, inclusive os perigos aos quais a população estava exposta, a partir de “Confissões de um Espião Nazista”, um filme comercial e de ficção.

O jornal *A Cruzada*, tão dado a críticas, afirmava que “Confissões de um Espião Nazista” era “aceitável para adultos”. O periódico destacava o nome da produtora Warner, dos atores Edward Robinson e Paul Lukas e mencionava que este era “mais um filme da série que vem sendo produzida como libelos ao regime terrorista implantado na Alemanha. Consegue prender a atenção do espectador, apresentando cenas que constituem valioso documentário”³³⁶.

Para Jacques Aumont e Michel Marie³³⁷, a diferença entre documentário e ficção é um dos aspectos que sustentam a cinematografia desde o início. Numa definição

³³⁴ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. Trad. Regina Thompson. Pref. Ismael Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

³³⁵ FREYRE, Gilberto. Uma Microsociologia em Desenvolvimento no Brasil: A Análise e Interpretação de Anúncios de Jornais. **Ci. & Tróp.**, Recife. N.1, jan /jun. 1973, p. 7-22.

³³⁶ A CRUZADA. Aracaju, 9 Set. 1942, p. 3.

³³⁷ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

contemporânea, o documentário pode ser entendido como uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras que são tidas enquanto reais e não fictícias. Além disso, os autores apontam o caráter didático e informativo que acompanha o documentário, pois em geral esse tipo de produção tem a pretensão de “mostrar as coisas e o mundo tais como eles são”³³⁸.

O termo documentário já era empregado nos anos 1940 num sentido semelhante ao que é colocado nos dias atuais por Aumont e Marie. Ao apresentar o filme “Confissões de um Espião Nazista”, o jornal *A Cruzada* deu a entender que as cenas poderiam ser tomadas como um documentário, ou seja, mostravam um problema real que se colocava a todos.

Para conferir a impressão de verossimilhança, “Confissões de um Espião Nazista” empregou um estilo de documentário e drama (docudrama), ou semidocumentário. Já na primeira cena é possível perceber uma voz no estilo documentário do *The March of Time*³³⁹. Vê-se apenas a sombra do narrador que lê a notícia sobre a recente descoberta de uma vasta rede de espionagem contra os Estados Unidos, a captura e o julgamento dos envolvidos.

“Confissões de um Espião Nazista” lança mão do recurso do narrador ausente. Era comum o emprego desse recurso em documentários produzidos até a Segunda Guerra Mundial. Segundo Bill Nichols o discurso direto poderia ter uma forma mais exagerada, o estilo “voz-de-Deus” (do *The March of Time*). Ainda segundo Nichols, esse estilo servia a propósitos didáticos, utilizando “uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante”³⁴⁰.

A utilização desses elementos, o narrador em estilo documentarista e as imagens de fatos reais, têm o objetivo de conferir um sentido de veracidade ao filme. No entanto Bill Nichols lembra que todo filme (inclusive os documentários) “é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”³⁴¹. Assim, embora alguns recursos empregados em “Confissões de um Espião Nazista” procurem passar a impressão de que se revela um mundo intocado pelo nosso olhar, ou pela

³³⁸ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012, p. 86.

³³⁹ *The March of Time* foi um programa de notícias veiculado nos Estados Unidos através do rádio (entre 1931 e 1945) e também uma série de cinejornais exibidos nos cinemas (entre 1935 e 1951). O programa combinava notícias verdadeiras e encenadas.

³⁴⁰ NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, v. 2. p. 48

³⁴¹ Idem. Ibidem, p. 50.

câmera, é preciso destacar que eles (os recursos) fazem parte das escolhas da equipe que produziu o filme, agentes ativos na fabricação de significados, produtores de um discurso cinemático consciente e não simplesmente neutro.

O emprego da “voz de Deus” e a exibição de imagens reais parecem deixar a decisão por conta do público. O filme foi editado de uma maneira que tenta negar a intervenção do cineasta na manipulação das informações. Quando o narrador interfere no filme, o tom utilizado confere a impressão de que essa voz transmite autoridade e segurança, como se estivesse apenas dando um testemunho pessoal sobre algo que realmente aconteceu, sem necessariamente realizar um julgamento de cunho histórico ou de qualquer outro tipo. A perspectiva é construída aos olhos do público.

No entanto a construção textual e cinemática se torna evidente quando atentamos para a escolha das imagens que apoiam o discurso do narrador. Ao analisar a função da voz nos documentários, Bill Nichols destaca que esse tipo de filme causa fascínio por fundir evidência e argumento. Contudo o autor insiste em pontuar que o resultado final de qualquer documentário resulta de escolhas conscientes de sons e imagens, que funcionam como signos.

Para Bill Nichols esses sons e imagens “Carregam significados, embora, de fato, esse significado não seja inerente a eles, mas ao contrário, lhes tenha sido conferido por sua função dentro do texto como um todo”. Ainda conforme Nichols “Podemos imaginar que a história ou a realidade fale a nós através de um filme, mas o que realmente ouvimos é a voz do texto, mesmo quando essa voz tenta se apagar”³⁴². Empregando esses recursos da narração cinematográfica, “Confissões de um Espião Nazista” introduz um tema novo aos filmes produzidos durante da Segunda Guerra Mundial, os nazistas. A película tentava advertir sobre os perigos que o nacional socialismo representava.

O fim do filme foca no julgamento dos quatro espiões presos, colocados sob custódia e acusados de conspirar contra as defesas dos Estados Unidos. Baseadas nas transcrições reais do julgamento, essas cenas informam à audiência que a conspiração foi ordenada pelo governo nazista. Em seus argumentos o promotor Kellogg (interpretado pelo ator Henry O’Neill) criticava os isolacionistas do seu país. No discurso do promotor, ele olha diretamente para a câmera, conforme é possível visualizar na imagem a seguir.

³⁴² NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, v. 2. p. 53.



Imagem 14: Promotor Kellogg (Henry O'Neill) em “Confissões de um Espião Nazista”. Fonte: WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

O ator encena estar falando ao júri, mas parece estar querendo passar uma mensagem diretamente para o espectador. Ao fazer isso ele quebra o efeito de autonomia da ficção. O promotor apresenta os casos de traição nazista e a invasão das tropas hitleristas sobre os territórios da Noruega, Dinamarca, Holanda, Bélgica, Suíça, França. Em meio ao discurso do promotor, são mostradas manchetes de jornais e cenas dos exércitos nazistas em ação, enquanto o narrador “explica” as imagens. Assim é preciso destacar que o narrador teve uma participação de relevo no filme. Este foi o primeiro de uma série de películas que seriam produzidas nos anos seguintes com propaganda desfavorável aos nazistas.

O anúncio publicado pelo jornal *A Cruzada*, em setembro de 1942, para promover o filme “Confissões de um Espião Nazista” também informava ao público dos cinemas que havia um conjunto de filmes sendo produzidos sobre o tema da expansão nazista, portanto criava expectativa sobre o que estava por vir. Por fim o texto dizia que o filme não deveria ser assistido por todos, apenas por adultos. O comentário deixa transparecer a preocupação com a influência que um filme sobre o nazismo poderia ter sobre crianças e adolescentes.

Como a Igreja Católica acreditava que os menores, e mesmo os adultos, eram extremamente persuadidos pelo cinema, procurava orientar os arcajuanos a assistirem apenas os filmes considerados edificantes e com bons exemplos a serem copiados.

Nesse momento a instituição religiosa estava posicionada contra os nazistas, portanto participava da campanha brasileira contra os agressores da Pátria. A partir desse posicionamento, o *A Cruzada* caracterizava o que acontecia na Alemanha como terrorismo. Diferentemente do momento em que fez a avaliação do filme “Código Secreto” (7/4/1940), quando afirmou que o Estado alemão se defendia de um ataque terrorista, o *A Cruzada* passou a acusar o Estado Nazista de ser o autor do “terrorismo”.

Já o jornal *Folha da Manhã* incitou o público a ver o filme “Confissões de um Espião Nazista”, pois ele poderia ajudar a entender a Guerra. Dizia o anúncio:

Que sabe você dos perigos que ameaçam o Brasil??
 Dos perigos que rondam o seu lar ... e que ameaçam a sua segurança pessoal
 e dos entes que lhe são caros?..
 Confissões de Um Espião Nazista, o filme que Hitler daria tudo para destruir,
 lhe explicará muita coisa que você ignora.
 Vá assistir hoje no Rio Branco na matinée e soirée.
 Jornal brasileiro, 103 Fox movietone³⁴³.

O trecho do texto “o filme que Hitler daria tudo para destruir” se repete no anúncio da *Folha da Manhã*, do *Correio de Aracaju* e *Diário Oficial do Estado de Sergipe*. É provável que essa informação não tenha partido dos jornais e sim do cine Rio Branco. Os cinemas enviavam o texto para divulgar os filmes, caso houvesse cartazes eles também eram entregues. Contudo os jornais podiam acrescentar ou retirar informações do resumo enviado pelos cinemas. Em geral os anúncios objetivavam aumentar os lucros dos estabelecimentos comerciais.

Fabio Nigra³⁴⁴ defende a hipótese que os filmes hollywoodianos apresentam mais que um objetivo comercial. Para o referido autor, essas películas transmitem uma forte mensagem ideológica. Os filmes procuram em primeiro lugar gerar uma visão de consenso dentro dos Estados Unidos, mas Nigra destaca que há um objetivo secundário, qual seja, a difusão dessa produção em outros países.

Por sua vez Siegfried Kracauer afirma que os filmes de entretenimento são influenciados pelos desejos latentes das massas. De acordo com o crítico alemão os filmes conseguem articular e materializar tais anseios. Nas palavras do próprio Kracauer “Em todos os lugares as indústrias de cinema, como eu já mencionei anteriormente, são

³⁴³ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 11 Set. 1942, p.2.

³⁴⁴ NIGRA, Fabio (coord.). **Hollywood, ideologia y consenso em la historia de Estados Unidos**. Ituaigó: Maiupe, 2010.

portanto confrontadas com a tarefa de adivinhar as expectativas do público a qualquer momento particular”³⁴⁵.

Num ensaio publicado em 1950 sob o título “National Types as Hollywood Presents Them” Siegfried Kracauer se esforçou para entender como as nações representam a si mesmas e aos outros países. O crítico alemão insiste no argumento que embora os grandes estúdios produzam filmes comerciais para a massa, em longo prazo, os desejos da audiência moldam Hollywood. Kracauer afirma que “O aparecimento dos nazistas na tela coincidiu com a evolução da opinião pública nos Estados Unidos”³⁴⁶. Sobre “Confissões de um Espião Nazista”, o crítico afirmou ser uma película que mostrava realisticamente as atividades nazistas nos Estados Unidos, exibindo uma representação estigmatizada de Hitler na Alemanha e que depois da película da Warner apareceram várias produções antinazistas.

Comentando sobre a estreia do filme “Confissões de um Espião Nazista” nos Estados Unidos, a revista *Cinearte* destacou que pela primeira vez, em tempo de paz, Hollywood havia produzido um filme diretamente contra um governo estrangeiro. De acordo com o periódico, que tinha o objetivo de promover os filmes norte-americanos no Brasil “O regime de Hitler é atacado, mas sem que tenham exagerado no ataque ou inventado”³⁴⁷. Em todo caso o periódico insistia que não se tratava de um filme de propaganda contra a Alemanha. Por sua vez a pesquisadora Jeannie Basinger³⁴⁸ define esse como um filme de propaganda, não exatamente contra a Alemanha, mas sem dúvida contra o nazismo.

Cinearte atribuiu ao filme o adjetivo de admirável e informou que ele havia arrebatado as plateias americanas. É compreensível que a revista estivesse empenhada em fazer uma apresentação positiva do filme, informando inclusive que a recepção do público norte-americano havia sido unânime. Contudo o pesquisador Steven J. Ross apresenta uma versão diferente. De acordo com Ross, quando o filme foi lançado, em

³⁴⁵ Tradução livre da autora. No original: “Film industries everywhere, as I have mentioned earlier, are therefore faced with the task of divining audience expectations at any particular moment”. KRACAUER, Siegfried. National Types as Hollywood Present Them. In: MANVELL, Roger; NEILSON-BAXTER, R. K.; WOLLENBERG, H. H. **The Cinema** (1950). Penguin Books, Harmondsworth – Middlesex, 1950. P. 167.

³⁴⁶ Tradução livre da autora. No original: “The appearance of Nazis on the screen was connected with the evolution of public in the United States”. KRACAUER, Siegfried. National Types as Hollywood Present Them. In: MANVELL, Roger; NEILSON-BAXTER, R. K.; WOLLENBERG, H. H. **The Cinema** (1950). Penguin Books, Harmondsworth – Middlesex, 1950. P. 151.

³⁴⁷ CINEARTE. Rio de Janeiro, Maio 1942, p. 15.

³⁴⁸ BASINGER, Jeanine. **The World War II combat film: anatomy of a genry**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

abril de 1939, em algumas cidades norte-americanas houve abaixo-assinados para proibir a exibição do filme, cinemas foram depredados e os proprietários chegaram a ser ameaçados³⁴⁹.

A revista carioca, que integrava o *Star System* destacou ainda a coragem e audácia dos produtores. Ao afirmar que este era um filme que deveria ser visto “por todos nós, sul-americanos, para que tenhamos consciência do que se vem maquinando contra as nossas instituições e contra o perigo da força bruta, do sapato ferrado dos chefes da nação alemã”³⁵⁰, a revista carioca endossava o argumento utilizado à época pelos jornais aracajuano de que o filme, que foi apresentado como ficcional, deveria ser visto para que se tomasse conhecimento sobre a forma de agir dos nazistas e o perigo real ao qual todos estavam expostos.

Outro periódico aracajuano, o *Diário Oficial do Estado de Sergipe* apresentou “Confissões de um Espião Nazista” como “O filme que Hitler daria tudo para destruir. O filme que eleva o cinema à categoria de tribuna livre e prepara os cidadãos para defender o país contra os Quinta Colunistas, será apresentado hoje no Cine Rio Branco”³⁵¹. Um dia depois o mesmo jornal comunicou que haveria uma sessão gratuita do filme.

“CONFISSÃO DE UM ESPIÃO NAZISTA”

Exibição especial do filme “CONFISSÃO DE UM ESPIÃO NAZISTA” para os trabalhadores sindicalizados e Força Policial Militar

Os trabalhadores sindicalizados e a Força Policial Militar do Estado terão oportunidade de assistir, no próximo domingo, 13 do corrente, em matinal que terá início às 9 horas em ponto, no Cinema ‘Rio Branco’, ao filme “CONFISSÃO DE UM ESPIÃO NAZISTA”, que é um incisivo libelo contra os bárbaros processos empregados pelos alemães na consecução de suas finalidades políticas de opressão.

A referida exibição tem o patrocínio do Governo do Estado, por intermédio do sr. Secretário Geral, dr. Francisco Leite Neto, e do Delegado Regional do Trabalho, sr. Muniz Falcão.

Para o ingresso, exigir-se-á prova de sindicalização, que será feita por meio da respectiva carteira sindical ou, em falta desta, pelo recibo referente ao mês de setembro.

Os trabalhadores poderão fazer-se acompanhar das respectivas famílias³⁵².

O fato do governo estadual e a delegacia do trabalho franquearem a entrada aos trabalhadores sindicalizados e Força Policial Militar à matinal do domingo no cine Rio

³⁴⁹ Cf. ROSS, Steven J. *Confessions of a Nazy Spy: Warner Bros., Anti-Facism and the Politization of Hollywood*. In: KAPLAN, Martin; BLAKLEY, Johanna. **Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood**. Los Angeles: The Norman Lear Center Press, 2004.

³⁵⁰ CINEARTE. Rio de Janeiro, Maio 1942, p.15.

³⁵¹ DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 10 Set.1942, p.6.

³⁵² DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 11 Set. 1942, p.6.

Branco levam a pensar sobre a importância que o filme representou para as autoridades, mas também é preciso considerar outros aspectos. Em primeiro lugar, que os funcionários não foram liberados do dia e horário do serviço para assistir ao filme. Segundo, apenas uma pequena parcela da população teve acesso gratuito ao filme. Pois para ser agraciado pelo benefício, era preciso não apenas ser trabalhador, mas também apresentar a prova de sindicalização, o que exigia que o trabalhador tivesse a carteira assinada³⁵³. Em terceiro lugar, o ingresso do horário matinal era mais em conta, o que quer dizer que houve a intenção de economizar com a medida “patriótica”. Além disso, os filmes não foram simplesmente exibidos em outros espaços, como o quartel da força militar ou uma praça pública, em virtude das obrigações contidas nos contratos assinados pelos proprietários de cinemas. E por fim, cabe destacar que não houve qualquer iniciativa por parte desses estabelecimentos no sentido de diminuir o valor do ingresso para a exibição desse filme.

Houve uma confluência de interesses nesse caso. A população aracajuana continuava impressionada com os efeitos dos torpedeamentos, haja vista que os corpos das vítimas e destroços das embarcações continuavam chegando às praias. A autoria dos ataques havia sido atribuída aos nazistas, e pouco tempo depois os cinemas receberam fitas que os tomam como assunto principal. Os anúncios publicados nos jornais exploraram essa novidade para despertar o interesse do público. E se por um lado, o governo brasileiro não impediu a apresentação dos nazistas a partir da leitura cinematográfica norte-americana, por outro os Estados Unidos estavam empenhados em exibir esses filmes antinazistas dentro e fora do seu ambiente doméstico.

4.1.1.1. A construção da imagem do nazista pelo filme “Confissões de um Espião Nazista”

Em parte a novidade dos filmes chamados antinazistas ficou por conta do surgimento de um novo tipo nas telas: o nazista. O tema da espionagem já era conhecido pelo público. Mas produções como “Confissões de um Espião Nazista” inovavam por apresentarem os alemães que faziam parte do Partido Nacional Socialista.

³⁵³ Maria Helena Capelato afirma que muitos cidadãos se sentiram excluídos pela exigência da carteira assinada para ter acesso aos direitos concedidos aos trabalhadores. Cf. CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 107 – 143.

De forma pejorativa, esses filmes exibiam o conjunto de características físicas, comportamentais e psicológicas dos nazistas. Assim as películas norte-americanas classificadas como antinazistas ofereciam uma leitura a respeito das particularidades desse grupo político.

Em “Confissões de um Espião Nazista” Hitler aparece não como um personagem, mas como ele mesmo. Uma vez que o filme mescla cenas reais e encenadas, foram incluídos trechos de outras produções em que o chanceler nazista foi flagrado ao fazer seus performáticos discursos. Trechos de “O Triunfo da Vontade” (1935) foram intercalados com outras imagens ficcionalizadas. Dessa maneira a *Warner Bros.* se protegia ao evitar um personagem que encarnasse o próprio Hitler. Embora as sequências dos discursos escolhidos não fossem exatamente favoráveis ao Fuhrer, pois ele aparece fora de controle na tela.

As locações do filme são basicamente os Estados Unidos, o navio Bismark e a Alemanha. Em Berlim estão os principais representantes do partido nazista. Um dos cenários da trama é o gabinete do Serviço secreto da Marinha alemã. Os símbolos nazistas estão presentes na parede e no uniforme dos oficiais.



Imagem 15: Gabinete de Joseph Goebbels (Martin Kosleck) em “Confissões de um Espião Nazista”. Fonte: WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

O filme também apresenta o gabinete do ministro da propaganda alemã, Joseph Goebbels, representado pelo ator Martin Kosleck. O ambiente (representado na imagem acima) ostenta as insígnias nazistas por toda parte. Paredes, janelas, mesa de trabalho e até mesmo o piso é adornado com imagens que remetem ao Partido Nacional Socialista.

No filme o personagem Goebbels veste um uniforme de oficial da SS. Uma enorme imagem de Adolf Hitler adorna o local. Goebbels tem em sua mesa um mapa dos Estados Unidos dividido segundo os interesses do nazismo. Ele usa um punhal para apontar um mapa e explicar ao Dr. Kassel o plano de estender o domínio nazista sobre os Estados Unidos. A existência de mapas e do globo terrestre insinua a obsessão nazista de expandir as fronteiras da Alemanha e dominar o mundo.

Em outra sequência, o Dr. Kassel aparece conduzindo um comício na Liga Germano-americana, em Nova York. Atrás dele a bandeira com a suástica ocupa o centro, ladeada por duas bandeiras norte-americanas. O movimento de recuo da câmera abre o campo de visão deixando perceber a existência de dezenas de pessoas, alguns trajando uniformes nazistas e outros com terno e gravata, num ambiente decorado com várias bandeiras com a suástica. Na imagem abaixo, pode-se visualizar a cena em que o Dr. Kassel conduz um dos comícios em Nova York.



Imagem 16: Dr. Kassel (Paul Lukas) em “Confissões de um Espião Nazista”. Fonte: WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

O teor da fala do Dr. Kassel, enfatizando a importância da união dos alemães, mas também seu tom de voz, aparente irritação e gesticulação exagerada lembram os discursos do próprio Hitler. A audiência aplaude freneticamente os argumentos de que os alemães precisam livrar a América dos males da democracia e igualdade racial. A cena termina com todos em pé fazendo a saudação nazista com o braço erguido, aos

gritos de “Sieg Hiel! Sieg Hiel!”. Uma reunião comandada por Schlager à bordo do Bismark, também termina com a saudação nazista e aos berros de “Heil Hitler”. A imagem a seguir mostra essa sequência.



Imagem 15: Schlager (George Sanders) em “Confissões de um Espião Nazista”. Fonte: WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

Assim, o universo nazista é militarizado e extremamente racionalizado. No filme não há cenas de violência praticada contra judeus, uma exigência da PCA. Esse, aliás, foi um tema que ficou de fora da película. Apenas os alemães que tentaram escapar às garras do partido sofreram as consequências do castigo físico e assassinato.

“Confissões de um Espião Nazista” apresenta um modelo de nazista ativo, como os que aparecem fardados em reuniões do partido, mas também exibem outras facetas da vida desses homens, como o universo familiar, é o caso do Dr. Kassel e Schneider. Além disso, há sugestões de que nem todos os alemães concordam com as diretrizes do Fuhrer. Esse ponto foi destacado por Marc Ferro, que afirmou que os filmes norte-americanos apresentam traços comuns ao apresentarem o nazismo. Dentre eles,

- o povo alemão aparece sempre dissociado do regime; este só tem influência sobre os adolescentes ou sobre gente sem experiência;
- a vontade do povo alemão, bem como sua capacidade de resistência ao nazismo são superestimadas;
- o funcionamento do terror e sua ligação com o sistema são descritos a partir do interior, como poucos romances já conseguiram fazer. As formas exteriores da vida política, a própria história do movimento nazista ocupam um lugar importante apenas nos documentários;

- nos filmes de ficção, o resultado do triunfo do nazismo é a ruptura das relações familiares e das relações de boa vizinhança³⁵⁴.

Em “Confissões de um Espião Nazista” há referências verbais ao sofrimento do povo alemão, diante da imposição do nazismo. Porém os personagens que se referem a esta postura do alemão distanciado dos preceitos de Hitler estão fora da Alemanha. Há uma clara intenção de fazer uma distinção entre alemães e nazistas.

Também é possível perceber a indicação de que alguns alemães eram terminantemente avessos ao nazismo, e mesmo aqueles que se envolveram com o partido gostariam de deixá-lo. Porém há uma forte coerção, representada no filme pelos agentes da Gestapo, para que os alemães arianos sejam fieis às leis do partido e ao Fuhrer. Ao fim da reunião a bordo do Bismark, Schlager lembra aos presentes sobre o compromisso com o partido. O bom nacional-socialista deve se manter atento e denunciar os inimigos. Antes que as pessoas deixem o recinto, Schlager adverte que

Ninguém pode ser chamado de alemão, a menos que seja Nacional-Socialista. E não pensem que quando desembarcamos em Nova York, poderão escapar do olho protetor do seu governo³⁵⁵.

O filme mostra o universo nazista como ambientes ricos em ícones. Os locais das reuniões sempre estão adornados com a suástica, muitas bandeiras, além dos próprios membros da organização, que utilizam uniformes que os identificam como pertencentes ao grupo.

De acordo com Michael S. Schull e David Edward Wilt³⁵⁶, do ponto de vista da propaganda os nazistas alemães eram quase que um inimigo ideal em tempos de guerra. O argumento norte-americano se baseava numa simples dicotomia: democracia versus militarismo. Os autores concordam com Marc Ferro e destacam que o povo alemão geralmente não era alvo dos filmes hollywoodianos como inimigos. Os adversários eram os nazistas.

³⁵⁴ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra S. A., 1992. p. 35. Embora Wagner Pinheiro Pereira elenque vários filmes produzidos nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial sobre os nazistas, o referido autor não traça um perfil dos nazistas representados nos filmes. No entanto Pinheiro cita as características que já haviam sido apontadas por Marc Ferro. Cf. PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945)**. São Paulo: Alameda, 2012.

³⁵⁵ WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

³⁵⁶ SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996.

Assim, foi comum a representação do cidadão alemão comum como honesto e o cidadão alemão fascista como oportunista. A ameaça do Terceiro Reich não é tão bem definida ideologicamente, mas em termos de um mundo dividido entre aqueles que são livres e os que foram escravizados pelos nazistas. O alvo dos filmes era os oficiais e soldados, não a população comum. Por sua vez, os alemães que se tornavam nazistas eram representados como brutais e arrogantes.

Segundo Michael S. Schull e David Edward Wilt o estereótipo do nazista, enquanto construção imagética estava relacionada aos filmes de propaganda realizados ainda durante a Primeira Guerra Mundial. Os autores destacam características como

cabeças raspadas, cicatrizes “Heidelberg” (facial, originária de duelos de esgrima na faculdade), monóculos, praticantes do “Luge”, corpos se libertando, calcanhar estridente, diretores arrogantes da nobreza alemã com o “von” antes seus sobrenomes, cruzes de ferro, botas de cano alto, marcha levantando a perna de forma alta e reta. O uniforme preto (incluindo culotes e cinto Sam Browne) da SS, a suástica (geralmente em uma bradeira ou apresentada como uma bandeira), uma predileção para o emprego de instrumentos de tortura, e a iconografia associada com o hitlerismo, particularmente a saudação “Heil Hitler” (...) ³⁵⁷.

Realizado no início de 1939, *Confissões de um Espião Nazista*, traz muitas das características apontadas por Michael S. Schull e David Edward Wilt. Por exemplo, há cenas em que é possível ver os batalhões da SS em marcha. Os três principais espiões Dr. Kassel, Kurt Schneider e Franz Schlager encarnam algumas dos atributos mencionados pelos autores.

O perfil psicológico dos personagens nazistas poderia ser traçado a partir de características como pessoas desprovidas de sentimentos, e que não valorizam a família. A determinação em seguir o partido nazista os torna insensíveis para as coisas realmente importantes.

No filme o Dr. Kassel mantém um relacionamento extraconjugal. Schneider não se entende com a esposa, Hellen, pois ela cobra que ele trabalhe para ajudar a manter a casa e o bebê do casal. Quando sua mulher lhe pede para ir dar uma volta com a criança,

³⁵⁷ Tradução livre da autora. No original: “shaved heads, ‘Heidelberg’ scars (facial; from fencing duels in college), monocles, Luges, ridding corps, heel-clicking, arrogant Junker officers with a ‘von’ before their surnames, iron crosses, jack-boots, and goose-stepping. The black uniform (including jodhpurs and Sam Browne belt) of the SS, the swastika (usually on an armband or displayed as a flag), a predilection for the employment of torture devices, and the iconography associated with Hitlerism, particularly the ‘Heil Hitler’ salute”. Cf. SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996. p. 219 e 220. O Luge é um esporte no qual uma ou duas pessoas usam um trenó para deslizar em uma pista de gelo.

Schneider se indigna, por considerar a atividade sem valor para um homem como ele que tem preocupações mais importantes. Por sua vez, Schlager não aparenta ter qualquer laço familiar. Ele parece viver apenas para o partido. É quase uma máquina, não um ser humano. A caracterização dos personagens nazistas em geral continua apresentando esse tipo como um ser obstinado e desprovido de compaixão.

Com a circulação desses filmes hollywoodianos antinazistas pelo Brasil, os Estados Unidos tornavam pública sua leitura sobre a Segunda Guerra Mundial, atribuindo o papel de agressor/inimigo aos nazistas, mas os filmes também destacavam a função dos norte-americanos enquanto protagonistas, heróis na luta pelo estabelecimento da liberdade e democracia no mundo.

De acordo com Fabio Nigra³⁵⁸, nos filmes hollywoodianos ambientados na Segunda Guerra Mundial as forças estadunidenses continuamente vencem, o inimigo é desalmado e “sempre há atos de uma notável heroicidade, de um patriotismo superlativo e de uma nobreza por parte dos soldados estadunidenses que conseguem deixar satisfeita a consciência do espectador, que sai da sala certamente eufórico”³⁵⁹.

No entanto, por mais que os filmes insistissem na figura do herói norte-americano, os anúncios publicados nos jornais aracajuano repetidamente concentravam seus argumentos na representação do inimigo nazista. De certa forma o anúncio poderia estar apelando para um aspecto que despertava o interesse do público, mas também era possível que estivesse empenhado em direcionar o olhar da audiência, atendendo a uma orientação do próprio DIP e DEIP. Ao mesmo tempo em que chegavam as películas antinazistas, outros filmes que abordavam a Guerra eram exibidos nos cinemas locais, desde que não fossem contrários aos valores dos aracajuano.

4.1.2. “Tempestades d’Alma” (1940)

Aos poucos os filmes sobre a Guerra, especialmente os antinazistas, foram chegando a Aracaju. Seguindo essa tendência, a *Folha da Manhã* anunciou em 28 de

³⁵⁸ NIGRA, Fabio (coord.). **Visiones gratas del pasado**: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

³⁵⁹ Tradução livre da autora. No original: “siempre hay hechos de una heroicidad notable, de un patriotismo superlativo y de una nobleza por parte de los soldados estadounidenses que logran dejar satisfecha la conciencia del espectador, que sale de la sala ciertamente eufórico”. Cf. NIGRA, Fabio (coord.). **Visiones gratas del pasado**: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012, p. 3-4.

outubro de 1942, “Tempestades d’Alma”³⁶⁰ como uma “monumental película da Metro com o desempenho dos famosos astros Margarete Sullavan, James Stewart, Robert Young, Franc Morgan e outros”³⁶¹. O filme voltou a ser exibido em 12 de março de 1944 no cine Rex, e foi descrito pelo *A Cruzada* como “Um dos melhores filmes produzidos contra o nazismo. Cotação: Aceitável para adultos”³⁶².

“Tempestades d’Alma” inicia com a voz de um narrador que não aparece na tela. Trata-se do mesmo recurso empregado em “Confissões de um Espião Nazista”. A voz do narrador é acompanhada por uma música instrumental calma e a imagem do céu limpo, com a movimentação tranquila de nuvens. À medida que o tempo passa a voz do narrador, seu discurso e a música ao fundo se tornam cada vez mais dramáticas, o som de raios e trovões acompanham o avolumar das nuvens que assumem um tom escuro enquanto o narrador anuncia que “a história que será contada é a tempestade d’alma em que todo homem se acha atualmente”³⁶³.

O filme segue a trama do cinema clássico hollywoodiano clássico (considerado como o período entre 1917 e 1960), que conforme David Bordwell, “é composto por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador”³⁶⁴. No caso particular dos filmes antinazistas, o elemento perturbador são justamente os nazistas.

A película apresenta um universo feliz. Na tela surge a pequena cidade universitária próxima aos Alpes, onde vive a família do professor universitário Roth (Frank Morgan). Seu aniversário de 60 anos está sendo comemorado em 30 de janeiro de 1933. Durante o dia ele recebeu o carinho da família, sua esposa, seus dois filhos adotivos, sua filha Freya Roth (Margaret Sullavan) e o filho mais novo. Na universidade em que trabalha o professor Roth tem o reconhecimento dos colegas e a admiração dos alunos, inclusive de Martin Breitner (James Stweart) e Fritz Marberg (Robert Young). Este último noiva com Freya neste mesmo dia.

³⁶⁰ MGM; BORZAGE, Frank. *The Mortal Storm*. [Filme – vídeo]. Produção da Metro-Goldwyn-Mayer, direção de Frank Borzage. EUA, 1940. 1 DVD, 100 min., preto e branco, son.

³⁶¹ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 28 Out 1942, p.4.

³⁶² A CRUZADA. Aracaju, 12 Mar. 1944, p.2.

³⁶³ Cf. MGM; BORZAGE, Frank. *The Mortal Storm*. [Filme – vídeo]. Produção da Metro-Goldwyn-Mayer, direção de Frank Borzage. EUA, 1940. 1 DVD, 100 min., preto e branco, son.

³⁶⁴ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, v. 2. p. 279.



Imagem 18: Comemoração do aniversário do professor Roth (Frank Morgan) em “Tempestades d’Alma”. Fonte: MGM; BORZAGE, Frank. *The Mortal Storm*. [Filme – vídeo]. Produção da Metro-Goldwyn-Mayer, direção de Frank Borzage. EUA, 1940. 1 DVD, 100 min., preto e branco, son.

À noite a celebração continua na casa do professor Roth. Todos se congratulam enquanto a empregada interrompe para dar a notícia de que Adolf Hitler foi nomeado chanceler da Alemanha. Daí em diante a cidade pacífica é tomada pela truculência nazista. Os que não são arianos estão numa posição difícil, como o professor Roth. A juventude é particularmente seduzida pelo ritual nazista e pela possibilidade de ver a glória da Alemanha. Os alunos da universidade passam a trajar uniformes nazistas e se colocam contra o professor Roth, até mesmo o noivo de sua filha, e seus dois filhos adotivos. Freya termina o relacionamento com Fritz por discordar do posicionamento político do rapaz. A moça passa a prestar mais atenção a Mark, com quem inicia um romance.

A família do professor Roth é despedaçada após a ascensão do nazismo. E apesar de seguir o padrão narrativo do cinema clássico hollywoodiano, “Tempestades d’Alma” não apresenta um final feliz. O elemento perturbador não é exterminado. Ao contrário disso, os últimos momentos da película são angustiantes e trágicos. O filme abordou de forma intensa o drama de uma família devastada em função do crescimento do nazismo na Alemanha. Há uma nítida intenção de comover a audiência. Os ambientes nazistas não apresentam tantos ícones quanto em “Confissões de um Espião Nazista”, conforme é possível ver na imagem seguinte.



Imagem 19: Freya Roth (Margaret Sullavan) e Martin Breitner (James Stewart) em um escritório nazista, em “Tempestades d’Alma”. Fonte: MGM; BORZAGE, Frank. *The Mortal Storm*. [Filme – vídeo]. Produção da Metro-Goldwyn-Mayer, direção de Frank Borzage. EUA, 1940. 1 DVD, 100 min., preto e branco, son.

A edição de 24 de março de 1942 da revista *A Cena Muda* deu grande destaque a “Tempestades d’Alma”. A trama foi contada detalhadamente e em alguns momentos o periódico condenou os atos dos nazistas, atrelando sua doutrina à descendência de Caim. Dessa maneira, a revista atribuíu uma explicação religiosa para a ascensão do nazismo, como o avanço do mal sobre a terra. Na edição seguinte, publicada em 31 de maio de 1942, o mesmo periódico lamentava que “este filme nos é mostrado com quase dois anos de atraso em virtude da posição do Brasil em face da guerra, mostra o que é a política racial de Hitler. O argumento nada tem de inverossímil”³⁶⁵. Dizia-se que o filme fazia uma advertência sobre os processos de crueldade dos nazistas, seu fanatismo e anti-humanismo. *A Cena Muda* ainda destacou que as cenas apresentavam um realismo impressionante.

Em Aracaju o *Correio de Aracaju*, anunciou o filme “Tempestade D’alma” em exibição do cine Rex como “a magnífica película da Metro que alcançou, em sua première, um sucesso extraordinário, tal a ação dramática interpretada pelos famosos astros Margareth Sullavan, James Stewart e outros. A história de criaturas vítimas do terrorismo Nazista”³⁶⁶. E mais uma vez a exibição de um filme antinazista foi patrocinado

³⁶⁵ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 31 Mar 1942, p.6.

³⁶⁶ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 29 Out 1942, p.3.

Aos trabalhadores sindicalizados, Força Policial Militar do Estado e respectivas famílias, será exibido, na próxima segunda-feira, 2 de novembro, em matinal que terá início às 9 horas em ponto, no Cinema Rex, o grande filme anti-nazista “TEMPESTADES DALMA”, que é um autêntico libelo contra os bárbaros processos empregados por Hitler e seus asseclas na perseguição dos elementos considerados de sangue não ariano.

A referida exibição terá o patrocínio do Dr. Enoch Santiago, ilustre e conceituado chefe de Polícia do Estado, em colaboração com o Delegado Regional do Trabalho, Sr. Muniz Falcão.

Para o ingresso, exigir-se-á prova de sindicalização³⁶⁷.

O cinema à época era tomado como uma poderosa arma de convencimento. A crença de que os filmes eram capazes de influenciar o público fez com que a Igreja Católica se manifestasse em várias campanhas para que houvesse maior controle sobre o que era exibido às crianças e mesmo aos adultos. Por acreditar que os filmes ficcionais de longa-metragem tinham grande apelo junto aos frequentadores de cinemas, o governo americano exigiu que a produção fílmica atendesse aos interesses da nação.

O teor do artigo “O cinema e a guerra” publicado pelo *Diário Oficial do Estado de Sergipe* seguia essa ideia de que a opinião pública poderia ser elucidada pelos filmes. De acordo com o jornal “Melhor do que jornal, mais convincente do que o rádio, é o cinema, para mostrar verdades sobre a guerra”³⁶⁸. O texto afirmava que não apenas o filme documentário, mas também as produções de longa-metragem se prestavam à tarefa de informar a população civil sobre as obras do inimigo e seus agentes de espionagem. Conforme o periódico

O Brasil tem assistido, ultimamente, à exibição de alguns cinedramas que expõem em toda sua dura realidade, os planos totalitários e como os executam os fanáticos escolhidos para as missões criminosas que lhes confiam os seus chefes civis ou militares. Essas películas têm contribuído muito, não só para nos acabar de desiludir e alertar sobre a tática nazista, que é a mesma em qualquer das três nações do “eixo”, como também para identificar-nos com o Estado Nacional Brasileiro, nova democracia que prevalece, melhora, reforma, constrói sem a asfixia da liberdade e o assalto em direitos individuais.

Um grande serviço prestam ao país os filmes anti-totalitários através de cujos entrecos se repetem, com perfeita verossimilhança, as negras ações, os temíveis expedientes desses instrumentos cegos da tirania fascista, cujo desaparecimento definitivo se dará com a vitória das forças que estão castigando os seus exércitos, em todas frentes de batalha.

Juntamente com os “jornais”, realizam eles uma contra-propaganda valiosa³⁶⁹.

³⁶⁷ DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 31 Out 1942, p. 5.

³⁶⁸ DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 29 Out 1942, p. 3.

³⁶⁹ Idem. Ibidem.

No texto publicado pelo jornal há um esforço para diferenciar o regime político brasileiro, chamado de “democrático”, do nazismo, que recebe o adjetivo nada favorável de “totalitário”. O combate ao nazismo se fazia por vários meios. Os poderes públicos sabiam que a propaganda era uma ferramenta indispensável na luta contra o inimigo externo e os filmes chamados de antinazistas passaram a ser recomendados à população. Os anúncios da programação dos cinemas indicavam as vantagens de frequentar as sessões pagas.

Mas houve também uma iniciativa do governo estadual em oferecer sessões gratuitas. O interventor da Paraíba, Rui Carneiro, subvencionou exhibições de filmes antinazistas para as forças militares do seu estado. Num artigo publicado na *Folha da Manhã*, Luiz Pereira de Melo (que na ocasião era promotor público de Neópolis e mais tarde seria diretor do DEIP/SE) defendia que esses filmes deveriam ser difundidos amplamente em Sergipe, pois segundo ele

(...)

Os filmes antinazistas cruzam os quadrantes do nosso território, como um libelo terrível ao regime oposto a democracia americana. Aqueles filmes são veículos de uma propaganda inteligente e eficaz. Convince, porque traduz uma realidade que ainda é desconhecida por muita gente, maximé pelos pequenos que não frequentam cinema e não leem jornais e livros. Na tela, verá o homem como as mentiras e as falsidades hitlerista são incomensuráveis.

(...)

São filmes excelentes que evidenciam uma verdade crua de um regime cruel e desumano o que combateremos, numa estreita solidariedade aos países americanos, contra o inimigo comum, para salvação do universo convulsionado pela louca ambição de um sanguinário – Hitler.

Pelo cinema que constitui um órgão popular e mais acessível das classes mais modestas, será o antinazismo conhecido integralmente por todos.

Não nos esqueçamos que foi o cinema a maior arma de propaganda contra o nazismo.

Assistindo-se tão soberbos filmes, presenciamos como sua incoerência em matéria de sistema governamental á extraordinário. O mundo necessita conhecer um regime que nasceu e que ainda vive de paixões desvairadas, de verdadeiras aberrações da natureza, de ódios de raça, perseguições infinitas e de atrocidade incomensuráveis, de um sonho imperialista.

Propagando o cinema o nosso ódio ao nazismo e seus componentes presta um serviço incomensuráveis aos cancos da civilização universal³⁷⁰.

As considerações de Luiz Pereira de Melo em defesa dos filmes antinazistas chama a atenção. Ele coloca claramente o cinema como uma arma de propaganda. Assim, tais películas faziam propaganda contra o nazismo, apresentando-o como um regime desumano em virtude de sua crueldade e desumanidade, sem mencionar o

³⁷⁰ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 14 Dez 1942, p.2.

tratamento dispensado aos judeus. É curioso notar que o artigo congratule os filmes antinazistas por eles despertarem o ódio pelos nazistas.

De acordo com Eric Hobsbawm há uma convicção ideológica que desde 1914 domina conflitos internos e internacionais em que “a causa que se defende é tão justa, e a do adversário é tão terrível, que todos os meios para conquistar a vitória e evitar a derrota não só são válidos como necessários”. Existe a necessidade de se ter uma “justificativa moral para o barbarismo”³⁷¹. Hobsbawm afirmou que a ascensão do barbarismo foi contínua em todo o século XX, mas esse crescimento não foi uniforme, atingindo o nível máximo entre 1914 e o final dos anos 1940.

A produção hollywoodiana antinazista justificava a luta contra os nazistas ao despertar o desprezo por tudo o que eles representavam. Assim, é possível afirmar que os filmes antinazistas do período portavam um discurso que visavam despertar o ódio, fomentando a discórdia e justificando a morte dos nazistas. Conforme Siegfried Kracauer³⁷² os filmes norte-americanos produzidos à época da Primeira Guerra Mundial causaram o ódio à Alemanha. E a estratégia foi empregada mais uma vez pelos estadunidenses entre 1939 e 1945.

Em um artigo intitulado “Os filmes antinazistas e a realidade”, assinado por A. Wolf e publicado pela revista *A Cena Muda* em junho de 1943, reclamava-se justamente que os filmes antinazistas estavam deixando escapar a realidade. De acordo com A. Wolf era preciso que as películas retratassem de forma mais explícita as ações dos nazistas, seu “sadismo, crueldade, volúpia de dominar, destruir e matar”. Contudo ele mesmo reconhecia que seria impróprio mostrar certas cenas ao grande público, pois “A maior de suas bestialidades nem sequer, pode mostrar-se num filme”³⁷³.

No clássico texto “Cinema e História”, o historiador Marc Ferro³⁷⁴ entende o filme como um produto cultural da sociedade que o gerou. Assim, para o referido autor, um filme histórico tem mais a dizer sobre a época em que foi produzido, do que do contexto histórico que busca representar. São inegáveis as contribuições de Ferro, desde a década de 1970, à renovação do campo historiográfico a partir da inclusão do filme como fonte e objeto de estudo do historiador. Contudo um conjunto de filmes pode ser analisado com vários objetivos. Siegfried Kracauer, por exemplo, escreveu a obra “de

³⁷¹ HOBBSAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. Trad. José Veigas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127.

³⁷² Cf. KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.51.

³⁷³ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 22 Junho 1943, p. 16.

³⁷⁴ Cf. FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra S. A., 1992.

Caligari a Hitler”, baseado na tese de que o estudo da evolução dos filmes de uma nação pode evidenciar o padrão psicológico dessa mesma nação.

Para Kracauer (1988) os filmes de uma nação são capazes de refletir a mentalidade. Ele explica que os filmes nunca são produto de um indivíduo, mas de uma coletividade. Equipes inteiras trabalham em conjunto, cada um desempenhando uma função. Mas a produção cinematográfica acaba suprimindo as peculiaridades, dando vazão aos aspectos comuns dos grupos que trabalham nessa indústria. Para reforçar sua ideia, Kracauer acrescenta que os filmes se destinam a multidões anônimas, as películas devem atender aos desejos das massas. Ao mencionar o caso de Hollywood, Kracauer adverte que a influência dos estúdios norte-americanos não deve ser superestimada, como se eles detivessem um poder de manipulação ilimitado.

A espontaneidade do público precisa ser respeitada, ou de outra forma, as bilheterias serão um fracasso de arrecadação, “em resumo, o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood”³⁷⁵. Entretanto, a análise a que se propõe este trabalho toma o caso peculiar da produção fílmica de uma nação, os Estados Unidos, sendo consumida pelo público de outra nação, o Brasil.

A Guerra e o tema abordado pelos filmes antinazistas fizeram muito bem às bilheterias das produções hollywoodianas. No artigo “O cinema e a guerra” publicado pela revista *A Cena Muda* em abril de 1943, Newton Ferreira Couto comentava que “A guerra foi um grande bem para o cinema norte-americano, se é que ela faz algum bem, mas o certo é que o cinema, pois, veio dar assunto a Hollywood, que vivia numa grande pobreza de imaginação”³⁷⁶. Assim surgiram os filmes antinazistas, uma classificação que os jornais impressos faziam questão de destacar ao anunciar a programação dos cinemas aracajuanos.

Os nomes dos estúdios já eram conhecidos e serviam como um elemento de distinção no momento de anunciar os filmes. De maneira semelhante, ao mencionar o nome de algum diretor a publicidade dos filmes procurava estabelecer familiaridade, uma garantia de que a produção era dotada de qualidade. Contudo, não é possível esquecer que um dos motivos que mais empolgava a audiência a ir aos cinemas era o desejo de ver determinados atores e atrizes, “queridinhos do público”, por exemplo, e

³⁷⁵ KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 18.

³⁷⁶ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 13 abril 1943, p. 10.

“se o filme é do Tyrone Power e da Betty Grable, há enchente”³⁷⁷, declarava o *Sergipe Jornal*.

4.1.3. “O Grande Ditador” (1940)

Charlie Chaplin era um dos artistas mais apreciados pelo público aracajuano. Uma de suas produções foi classificada como antinazista e chegou à capital sergipana no mesmo ano em que o Brasil entrou na Guerra. No dia 9 de dezembro de 1942 “O Grande Ditador”³⁷⁸ foi exibido no cine Guarany. Com a intenção de promover a novidade, o jornal *Folha da Manhã* publicou o cartaz do filme e o *Correio de Aracaju* anunciou a produção como “O filme que Hitler proibiu em toda a Europa”³⁷⁹. Depois de vencer a resistência da censura, a estreia nos Estados Unidos ocorreu em 7 de março de 1941. Inicialmente o filme foi proibido no Brasil, sendo liberado em 1942³⁸⁰.

“O Grande Ditador” foi acompanhado por polêmica entre as autoridades. Despachos do Equador e Costa Rica³⁸¹ mencionaram a insatisfação da Alemanha e Itália com o filme, mas apesar disso os dois países sul americanos decidiram exibi-lo. Embora Michael S. Shull e David Edward Wilt³⁸² tenham mencionado que a estreia do filme foi adiada duas vezes por receio da reação do público, em geral a audiência reagiu positivamente nos locais em que a película entrava em cartaz.

³⁷⁷ SERGIPE JORNAL. Aracaju, 10 Jul. 1944, p. 2.

³⁷⁸ CHAPLIN, Charlie. *The Great Dictator*. [Filme – vídeo]. Produção e direção de Charlie Chaplin. EUA, 1940. 1 DVD, 125 min., preto e branco, son.

³⁷⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 9 Dez. 1942, p.3.

³⁸⁰ Cassio Tomaim informa que “O Grande Ditador” chegou às telas brasileiras em 8 de janeiro de 1941 e causou grande polêmica diante das proibições do Estado Novo. Segundo Tomaim a crítica aos regimes ditatoriais alemão e italiano comprometiam também a versão brasileira. Tomaim não informa a fonte sobre a data da estreia, que parece equivocada. O filme encontrou resistência para ser exibido até mesmo nos EUA. No caso da exibição brasileira, *A Cena Muda* (Ago/1942) informa que a estreia ocorreu em 11 de agosto de 1942 nos cines S. Luiz, Carioca, Capitólio e Vitória. Este último foi inaugurado com “O Grande Ditador”. Considerando que a inauguração de um cinema normalmente se dá com a exibição de um filme não apenas inédito, mas também de relativo ou grande sucesso, considero a data de agosto de 1942 mais plausível, além do fato das determinações do DIP proibirem a abordagem de um tema com o do filme num período (1941) em que o Brasil ainda mantinha relações diplomáticas com os países do Eixo. Cf. TOMAIM, Cássio dos Santos. “**Janela da alma**”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. O periódico carioca “Jornal do Comércio” anunciou a exibição do filme “O Grande Ditador” para a inauguração do “luxuoso” cine Vitória. Cf. JORNAL DO COMÉRCIO. Rio de Janeiro, 9 ago 1942, p. 3.

³⁸¹ Cf. CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 7 Jun. 1941, p. 2.

³⁸² SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996, p.114.



Imagem 20: O ditador de Tomania, Adenoid Hynkel (Charlie Chaplin), em “O Grande Ditador”. Fonte: CHAPLIN, Charlie. *The Great Dictator*. [Filme – vídeo]. Produção e direção de Charlie Chaplin. EUA, 1940. 1 DVD, 125 min., preto e branco, son.

Charlie Chaplin interpreta os dois principais personagens do filme, um barbeiro judeu que foi soldado na Primeira Guerra Mundial, perdeu a memória e vive num gueto, e o ditador de Tomania, Adenoid Hynkel (referência a Hitler). Graças à similitude entre a aparência dos dois, o barbeiro é confundido com o ditador e acaba assumindo seu lugar. É o primeiro filme em que Chaplin fala. Ele faz um discurso de 6 minutos (mas que levou dois meses para ser escrito pelo próprio Chaplin) contra os regimes autoritários e em favor da liberdade dos povos. O recurso empregado por Chaplin, ao olhar diretamente para a câmera nesta cena remete ao discurso feito pelo promotor no fim do filme “Confissões de um Espião Nazista”.



Imagem 21: Charlie Chaplin faz o discurso final em “O Grande Ditador”. Fonte: CHAPLIN, Charlie. *The Great Dictator*. [Filme – vídeo]. Produção e direção de Charlie Chaplin. EUA, 1940. 1 DVD, 125 min., preto e branco, son.

Ao realizar uma apreciação sobre o filme, Philip Kemp³⁸³ destaca quatro cenas que considera cruciais no filme. A primeira é o discurso de Hynkel, quando a audiência é apresentada ao personagem. A segunda é o momento em que Hynkel dança com o globo terrestre. A terceira é a chegada de Napaloni (referência a Mussolini) e o duelo entre os dois nas cadeiras de dentista. E por fim o discurso final em que o humilde barbeiro toma o lugar o cruel ditador. Nos últimos minutos Chaplin faz uma emocionada súplica por tolerância e paz no mundo.

O filme satiriza o universo nazista, bem como os ditadores Hitler e Mussolini. Embora tenha copiado os recursos visuais empregados pelos nazistas, na película a suástica foi substituída por duas cruzes normais. A truculência dos homens de uniforme pode ser visualizada quando os mesmos circulam pelo gueto e pelo temor que os judeus expressam em sua presença. Por outro lado, o filme ridiculariza o desejo de poder dos ditadores, como na sequência em que Hynkel e Napaloni disputam pelo lugar mais alto enquanto estão sentados numa cadeira de barbeiro. A obsessão expansionista de Hitler é satirizada na cena em que Hynkel brinca com o globo terrestre. Os gestos e saudações nazistas são comicamente parodiados quando Chaplin está em cena. O momento mais inusitado da película é o discurso final, tanto pelo fato de Chaplin falar, quanto pelo teor de suas palavras e o fato dele olhar diretamente para a câmera.

Philip Kemp³⁸⁴ afirma que parecia inevitável que Chaplin interpretasse Adolf Hitler no cinema. Em parte porque eles compartilhavam certas características faciais, mas também porque Hitler havia copiado o bigode de Chaplin. O filme custou a Chaplin dois milhões de dólares e levou dois anos de trabalho para ficar pronto, mesmo diante da pressão do *Hays Office*³⁸⁵ e *United Artists* para que ele abandonasse o filme. Apesar

³⁸³ KEMP, Philip. **Movies**: From the Silent Classics of the Silver Screen to the Digital and 3-D Era. New York, NY: Universe Publishing, 2011.

³⁸⁴ Idem. Ibidem.

³⁸⁵ Apesar da existência do *Office of Censorship* e de vários critérios que regulavam a produção de filmes, na prática os estúdios se preocupavam em seguir as determinações de William Harrison Hays, que conduziu o *Motion Picture Producers and Distributors of America* (M.P.P.D.A.)³⁸⁵, fundado em 1922 e melhor conhecido como “Escritório do Hays”, e editou um conjunto de normas para a produção fílmica em março de 1930. Também chamado de “Código de Hays”, o documento passou a ser mais fielmente seguido a partir de 1934. Nesse ano a Igreja Católica, que embora com menor número de seguidores, era bem articulada nos Estados Unidos, lançou uma campanha nacional para purificar Hollywood. Ao seguir as recomendações do “código de Hays”, os estúdios apaziguaram os ânimos e acabaram tendo maior aceitação do público, aumentando os lucros nas bilheterias. Cf. BOOKER, M. Keith. **Historical Dictionary of American Cinema**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2011.

disso a produção foi finalizada em 1940, mas inicialmente foi proibida de ser exibida nos Estados Unidos e foi banida na Alemanha. Segundo Kemp “o próprio Hitler assistiu ao filme duas vezes, sozinho. Sua opinião sobre isso não foi registrada”³⁸⁶.

Numa conversa com os jornalistas de Nova York, em 1941, por ocasião da estreia do filme, Charlie Chaplin comentou que um dos dons mais valiosos do homem era a capacidade de rir em qualquer circunstância, mesmo nas mais trágicas. Em outra entrevista, desta vez concedida à revista brasileira *Cinearte* em 1942, o artista destacou que a “sátira é a melhor arma contra os ditadores do que a acusação direta”³⁸⁷. Dessa maneira Chaplin promovia seu filme, mas também estabelecia seu posicionamento político diante da Guerra, que passava a envolver um número cada vez maior de países.

Apesar da polêmica que acompanhou o filme em vários países e mesmo no Brasil, em Aracaju as resenhas publicadas pelos jornais não fizeram grande alarde sobre a película. Talvez porque atacou os ditadores (e Vargas era um deles), ou porque a produção não tivesse sido levada a sério. O nome de Chaplin estava associado à comédia. Philip Kemp aponta que “O Grande Ditador” não foi tão bem empregado se comparado a outros filmes antinazistas de 1940 como “O Mártir” e “Tempestades d’Alma”. Já Michael S. Shull e David Edward Wilt classificam o filme nos gêneros comédia e drama, além de avaliá-lo como “antifascista”.

“O Grande Ditador” foi eleito pelos leitores de *A Cena Muda* como a terceira melhor comédia estreada em 1942 e o nono melhor filme exibido em 1942. Também foi considerado o quarto melhor filme antinazista daquele ano.

4.2. Os melhores filmes de 1942

A revista *A Cena Muda* iniciou uma votação para que o público frequentador dos cinemas elegeisse os profissionais que mais haviam se destacado e os melhores filmes de 1942. Durante os primeiros meses de 1943 o periódico publicou uma ficha na qual era possível votar nas categorias de melhor filme, melhor ator, melhor atriz, melhor musical, melhor diretor, melhor comédia e melhor filme antinazista.

Essa iniciativa evidenciava o surgimento de um novo tipo de filme, que teve permissão para ser exibido pelos cinemas brasileiros após a III Reunião de Chanceleres

³⁸⁶ Tradução livre da autora. No original “Hitler himself watched it twice, alone. His opinion of it was not recorded”. KEMP, Philip. **Movies**: From the Silent Classics of the Silver Screen to the Digital and 3-D Era. New York, NY: Universe Publishing, 2011. p. 158.

³⁸⁷ CINEARTE. Rio de Janeiro, Maio 1942, p. 16.

(ocorrida no Rio de Janeiro, em janeiro de 1942) e o alinhamento contra os países do Eixo. Os filmes que faziam propaganda contra o nazismo eram chamados de antinazistas e acabaram se constituindo num tipo especial de produção, uma novidade cinematográfica. O resultado final da consulta de *A Cena Muda* indicou que os melhores filmes antinazistas em 1942 foram:

1º) TEMPESTADES D'ALMA (MGM)	2.048
2º) “Invasão de Bárbaros” (Col)	1.031
3º) “Quatro Filhos” (20th-Fox)	815
4º) “O Grande Ditador” (UA)	495
5º) “Uma voz nas trevas” (Col)	222 ³⁸⁸

Somente o público que adquiria a revista (compradores de números avulsos ou assinantes) poderia votar, pois era preciso preencher a ficha, destacá-la e entregá-la na redação da revista. Os fãs de cinema poderiam enviar a ficha por correspondência. No entanto um leitor enviou um comentário de Salvador, afirmando que muitos filmes exibidos em 1942 no Rio de Janeiro e outros estados, só chegaram à Bahia em 1943. O leitor justificava que “este é o motivo porque não demos a nossa opinião no concurso feito por *A Cena Muda* em 1943 sobre ‘Quais os melhores filmes de 1942’”³⁸⁹.

Dessa forma, é provável que a apuração dos bilhetes tenha expressado principalmente a opinião do público frequentador dos cinemas da cidade do Rio de Janeiro e arredores, haja vista a maioria dos comentários de fãs e opiniões publicadas pelo periódico serem atribuídos aos cariocas, além do fato das estreias dos filmes terem ocorrido em datas diferentes na capital federal e nos estados mais afastados do centro do poder.

Nesse sentido a eleição de “Tempestades d’alma” como o melhor filme antinazista de 1942 refletia a percepção de um público específico, não podendo ser tomado como o reflexo da preferência nacional. A exibição desse mesmo filme em Aracaju ocorreu meses depois da estreia nos cinemas cariocas. Conforme é possível observar no quadro abaixo, havia uma considerável distância nas datas de estreia dos filmes nos Estados Unidos, no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo) e em Aracaju.

Quadro 7. Lista de filmes, com suas respectivas datas e locais de estreias³⁹⁰

³⁸⁸ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 23 Mar. 1943, p. 4.

³⁸⁹ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 1 Fev 1944, p. 14.

³⁹⁰ Essa lista apresenta alguns filmes classificados como antinazistas pelos jornais impressos aracajuano. Cf. O site <http://www.imdb.com> (acesso em 12/07/2013), para as datas de estreia nos Estados Unidos. As

Título do filme e ano de produção (em português)	Estreia		
	nos EUA	no Brasil	em Aracaju
1. <i>Confissões de um Espião Nazista</i> (1939)	27 Abr. 1939	Maio 1942 Cinemas: Odeon, Capitólio, S. Luiz e Carioca	9 Set. 1942 Cinema: Rio Branco
2. <i>Tempestades d'alma</i> (1940)	14 Jun. 1940	Março 1942 Cinemas: Metro, Passeio	28 Out. 1942 Cinema: Rex Reexibido em 12 mar. 1944, no Rex
3. <i>Casei-me com um nazista</i> (1940)	9 Ago. 1940	Fevereiro 1943 Cinemas: Vitória e Rian	16 Mar. 1943 Cinema: Rio Branco
4. <i>Quatro Filhos</i> (1940)	14 Jun. 1940	Outubro 1942 Cinemas: S. Luiz, Carioca, Capitólio	4 Abr. 1943 Cinema: Rio Branco Reexibido em 15 dez 1943, no Vitória.
5. <i>Fuga</i> (1940)	1 Nov. 1940	Maio 1942 Cinemas: Metro	1 Dez. 1943 Cinema: Rex
6. <i>O Grande Ditador</i> (1940)	7 Mar. 1941	Agosto 1942 Cinemas: S. Luiz, Carioca, Capitólio, Vitória.	9 Dez. 1942 Cinema: Guarany Reexibido em 10 jul. 1944, no Rex.
7. <i>O homem que quis matar Hitler</i> (1941)	13 Jun. 1941	Agosto 1942 Cinemas: S. Luiz, Carioca, Capitólio	4 Fev. 1943 Cinema: Rio Branco Reexibido em 21 Nov. 1943, no Vitória
8. <i>E as luzes brilharão outra vez</i> (1942)	20 Jan. 1942	Maio 1942 Cinemas: Plaza, Astoria, Olinda e Ritz	24 Out. 1943 Cinema: Vitória Reexibido em 4 abr. 1943, no São Francisco

revistas CINEARTE (1942) e A CENA MUDA (1942-1945), para as datas de estreia no Brasil. E os jornais A CRUZADA, CORREIO DE ARACAJU, DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE, FOLHA DA MANHÃ, SERGIPE JORNAL E O NORDESTE, todos eles considerando o período entre 1942 e 1945 para as datas de estreia nos cinemas aracajuano.

9. <i>Ser ou não ser</i> (1942)	6 Mar. 1942	Janeiro 1943 Cinemas: S. Luiz, Carioca, Capitólio	30 Abr. 1944 Cinema: Vitória Reexibido em 28 set. 1944, no S. Francisco.
10. <i>Era uma lua de mel</i> (1942)	27 nov 1942	Junho 1943	27 nov 1943
11. <i>Nossos Mortos Serão Vingados</i> (1942)	11 Ago. 1942	Abril 1943 Cinema: Art Palácio	2 Fev. 1944 Cinema: Vitória Reexibido em 24 Mar. 1945 no S. Francisco.
12. <i>Casablanca</i> (1942)	26 Nov. 1942	Setembro 1943 Cinemas: S. Luiz, Carioca, Vitoria e Rian.	27 março 1945 Cinema: Rio Branco. Reexibido em 30 jun 1945 no cine Tobias Barreto
13. <i>Noites sem lua</i> (1943)	14 mar. 1943	Fevereiro 1944 Cinema: Palácio Teatro	28 Nov. 1943 Cinema: Rio Branco. Reexibido em 21 dez 1943, no Rio Branco.
14. <i>Cinco Covas no Egito</i> (1943)	4 Maio 1943	Janeiro 1944 Cinemas: Vitória, S. Luiz, Carioca e Rian.	17 set. 1944 Cinema: Vitória Reexibido em 14 fev. 1945, no Vitória.
15. <i>Sargento Imortal</i> (1943)	11 Jan. 1943	Janeiro 1944 Cinema: Palácio	11 Jan. 1944 Cinema: Rio Branco Reexibido em 4 março 1945 no São Francisco.
16. <i>Os filhos de Hitler</i> (1943)	6 Jan. 1943	Maio 1943 Cinemas: Plazza, Astoria, Olinda, Ritz, Primor.	23 março 1944 Cinema: Vitória Reexibido em 16 jun 1945 no São Francisco
17. <i>A estranha morte de Adolf Hitler</i>	10 set 1943	Dezembro 1943	8 ago 1944

		Cinemas: Plaza, Astoria, Olinda e Ritz.	Cinema: Guarany
--	--	---	-----------------

Fonte: Jornais *Correio de Aracaju*, *A Cruzada*, *Sergipe Jornal*, *O Nordeste*, *Diário Oficial do Estado de Sergipe* e *Folha da Manhã*; Revistas *Cinearte* e *A Cena Muda*; Site <http://www.imdb.com>.

A revista *A Cena Muda* de 22 de dezembro de 1942, perguntava qual havia sido o melhor filme nacional da temporada. As duas fitas concorrentes, “Vinte e quatro horas de sonho”³⁹¹ e “Argila”³⁹², foram as únicas produções cinematográficas daquele período. A este respeito o leitor do periódico identificado como Newton Ferreira Couto afirmava que enquanto o cinema internacional prosperava, no Brasil estavam sendo produzidos “apenas ‘shorts’ e assim mesmo, nem sempre de boa qualidade”, além da prática de reprisar filmes realizados há muito tempo. O mesmo leitor acrescentou que “O ano passado tivemos apenas duas películas, que para sermos sinceros não foram lá grande coisa. Eram ‘Argila’ e ‘Vinte e quatro horas de sonho’”³⁹³. Nenhum deles foi exibido em Aracaju até o primeiro semestre de 1945. Assim, os jornais impressos na capital sergipana estavam mais empenhados em divulgar a programação dos cinemas locais.

4.3. Filmes exibidos em 1943

Em 2 de janeiro de 1943 o filme “Invasão”, que destacou a ação da 5ª coluna foi exibido no cine Guarany. Os jornais aracajuanos anunciaram o filme sem grande empolgação. A exibição do filme já havia sido criticada no ano anterior, quando estreou

³⁹¹ GONZAGA, Adhemar; GARCIA, Chianca de. *Vinte e quatro horas de sonho*. [Filme – vídeo]. Produção de Adhemar Gonzaga, direção de Chianca de Garcia. Brasil, 1941, 1 VHS, preto e branco, son. No dicionário de Filmes Brasileiros Antônio Leão da Silva oferece a seguinte sinopse: “Moça resolve se suicidar, mas antes quer aproveitar os últimos momentos de maneira intensiva. Instala-se num luxuoso hotel fingindo-se passar por uma baronesa, compra a crédito e flerta com um empregado do hotel”. Cf. NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. P. 853.

³⁹² BRASIL VITA FILMES; MAURO, Humberto. *Argila*. [Filme – vídeo]. Produção da Brasil Vita Filmes, direção de Humberto Mauro. Brasil, 1940, 1 VHS, 103 min., preto e branco, son. O filme foi produzido no Rio de Janeiro (RJ), com a participação de Carmen Santos, em 1940 e distribuído pela Distribuidora de Filmes Brasileiros. No dicionário de Filmes Brasileiros, Antônio Leão da Silva oferece a seguinte sinopse: “Na Ilha de Marajó, uma jovem viúva rica se envolve com escultor de origem humilde, dando-lhe o apoio necessário para que seu talento seja reconhecido. Abandonada pelo escultor, sua noiva procura a viúva e relata-lhe os fatos, fazendo com que esta deixe o caminho livre para o jovem casal”. Cf. NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002. P. 74. Uma análise mais detalhada a respeito do filme e do contexto da sua produção pode ser encontrada na obra de Cláudio Aguiar Almeida. Cf. ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O Cinema como “Agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

³⁹³ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 11 maio 1943, p. 3.

no Rio de Janeiro. A *Cena Muda* fez uma apreciação desfavorável sobre o filme, censurando sua desatualização. O periódico afirmava que

O grande defeito deste filme é o atraso com que nos foi apresentado. Filmado antes da guerra, não chega a determinar, claramente quem são os inimigos. A quinta-coluna, o invasor que eles combatem, não está perfeitamente definido. E isso, depois de já assistirmos trabalhos como *Tempestades D'alma*, *Paris Está Chamando* e *Invasão de Bárbaros*, desmerece um pouco *Invasão*.³⁹⁴ Assim mesmo, serve como mais um grito de alerta contra os inimigos da pátria³⁹⁴.

A crítica da revista não se destinava tanto ao filme em si, mas ao atraso da chegada da fita ao Brasil. O inimigo ainda indefinido no filme foi o maior problema. Em 1942 o Brasil já havia determinado que os países do Eixo e, sobretudo os seguidores de Hitler eram os inimigos do país. Isso permitiu a entrada de películas que faziam propaganda contra os nazistas.

O tom elogioso da revista para com “Tempestades d'alma” não impediu que o periódico registrasse que “Este filme nos é mostrado com quase dois anos de atraso em virtude da posição do Brasil em face da guerra”. No entanto seu mérito consistia no fato de abordar “a política racial de Hitler”. Tomando o filme como referência, *A Cena Muda* afirma que “A doutrina nazista é revoltante pelos processos de crueldade doentia, patológica e fanática a que submete os antipatizantes do seu regime anti humano”³⁹⁵. Ao fim do texto, a revista louvava o trabalho dos artistas e mencionava que havia grande realismo nas cenas.

O filme foi classificado por Shull e Wilt³⁹⁶ no gênero drama. “Tempestades d'Alma” havia sido produzido em 1940, portanto antes do envolvimento oficial dos Estados Unidos com a Guerra, mas já apresentava nitidamente a ascensão nazista como algo maléfico para todo o mundo. O conceito de diferença racial (a partir do tipo sanguíneo) dividiu um lar, que vivia feliz até 1933. Apesar de classificar o filme como pacifista, Shull e Wilt também destacam que se trata de uma produção antinazista. Por isso a restrição do filme às plateias brasileiras em 1940 e 1941.

Além das proibições do DIP até o início de 1942, é preciso considerar que o atraso na exibição de determinadas fitas se dava também pelos limites da estrutura de distribuição dos filmes dos Estados Unidos para o Brasil, e do Rio de Janeiro e São

³⁹⁴ A CENA MUDA Rio de Janeiro, 15 Set. 1942, p. 20 e 22.

³⁹⁵ A CENA MUDA Rio de Janeiro, 31 Mar. 1942, p. 6.

³⁹⁶ SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996.

Paulo para outras cidades e estados. A exibição do primeiro filme antinazista na cidade do Rio de Janeiro se deu no primeiro semestre de 1942. E a chegada desse tipo de filme causou forte impressão junto ao público, considerando a eleição de “Tempestades d’Alma” como o melhor filme antinazista de 1942 pelos leitores de *A Cena Muda*.

Em Aracaju o filme com discurso contrário aos nazistas que mais repercutiu foi “Confissões de um Espião Nazista”, justamente o primeiro desse tipo a ser exibido na cidade. O atraso em relação ao Rio de Janeiro coincidiu com um momento particular vivido pelos aracajuanos, o choque diante dos torpedeamentos do submarino U-507. Os jornais impressos destacavam os filmes hollywoodianos como portadores de um discurso incisivo contra os inimigos da pátria brasileira. A produção estrangeira era distribuída com maior rapidez pelo território brasileiro.

Como as produtoras haviam espalhado escritórios por diferentes regiões do país, era mais provável os cinemas receberem cinejornais estrangeiros que os brasileiros. De acordo com Lúcia Luppi Oliveira³⁹⁷, a importação de negativo de sons e imagem se complicou durante a Guerra, afetando a produção nacional. No entanto as atenções das produtoras, das casas exibidoras e do público pareciam estar voltadas para a exibição dos longas-metragens.

As diferentes datas de estreias observadas no Quadro 7 evidenciam uma prática comum à época, qual seja, o privilégio de determinados cinemas exibirem os filmes pela primeira vez. Os cinemas que gozavam de maior prestígio faziam a primeira exibição e depois as películas seguiam para os ambientes menos valorizados, localizados fora da região central, ou de uma cidade para outra. Comentários publicados pela revista *A Cena Muda* indicam que os cariocas se indignavam quando a estreia de um filme no Brasil se realizava fora da capital federal, especialmente quando os paulistas lhe tomavam esse privilégio.

Em abril de 1943 um frequentador de cinemas reclamava que “Em São Paulo continuam sendo estreados filmes antes do Rio”³⁹⁸. Na seção “Fala o amigo fã”, um leitor desabafou que “Está se tornando rotina, rotina inqualificável, essa mania de se estreiar primeiro os filmes em São Paulo, Recife e Baía para depois passa-los no Rio!

³⁹⁷ OLIVEIRA, Lúcia Luppi. Sinais da modernidade na era Vargas: vida literária, cinema e rádio. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. pp. 323-349.

³⁹⁸ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 6 Abr. 1943, p. 14.

(...)”³⁹⁹. Já outro fã registrou seu desconforto com a situação, delatando que “São Paulo continua assistindo vários filmes com sensível antecipação ao Rio”⁴⁰⁰.

Os comentários publicados pela revista indicavam que os cariocas se mostravam incomodados com o fato de São Paulo ter tamanho prestígio a ponto de um filme estreiar nesta cidade. Um dos motivos para a estreia em São Paulo era a existência de cinemas mantidos pelas produtoras cinematográficas, como o Metro, por exemplo. Em julho de 1943 uma leitora identificada como Vera Margarida reclamava que

É mesmo bastante estranho que diversos filmes estejam sendo exibidos primeiramente no norte do país antes de o serem na Capital. Tenho sido informada de já terem passado nos cines da Bahia e Recife, várias películas, que, só posteriormente foram apresentadas aos cariocas. Outrora os celuloides demoravam cerca de 5 ou 6 meses para serem anunciados nos Estados enquanto estavam sendo apresentados em vários cinemas do Rio. Agora, porém, a coisa parece mudar de figura ... (...) ⁴⁰¹

Sem reclamar o direito de primeira exibição, em Aracaju, os cinemas exibiram “Tempestades d’Alma” e “O Grande Ditador” durante o segundo semestre de 1942. A campanha “antinazista” dos filmes hollywoodianos começou atrasada na capital sergipana. Em 1943 foi exibido um maior número de filmes cujas tramas estavam mais diretamente relacionadas aos problemas que o mundo enfrentava à época. Contudo algumas películas recebiam mais atenção que outras.

O filme antinazista se tornou um trunfo comercial para os cinemas em Aracaju. Aqueles que dispunham desse gênero faziam questão de destacar também essa característica, como faziam com outras novidades como o filme colorido e “falado em português”. No dia 20 de janeiro de 1943 o cine Guarany apresentou “Paris está chamando”, da Nova Universal, o filme foi classificado como antinazista pelo *Diário Oficial do Estado de Sergipe*. Já o *Correio de Aracaju* anunciou que os atores Elisabeth Bergner, Randolph Scott e Basil Rathbone abrilhantavam o filme, que descrevia o avanço dos inimigos sobre Paris em junho de 1940⁴⁰².

Em 27 de janeiro de 1943 o tema da Guerra estava presente em quase todos os cinemas aracajuanos. “A Porta de Ouro” estava em cartaz no Guarany, “Comboio” no Rio Branco, e “O Grande Motim”, sobre a marinha Inglesa, era exibido no Rex. Em

³⁹⁹ A CENA MUDA Rio de Janeiro, 20 Abr. 1943, p. 19.

⁴⁰⁰ A CENA MUDA Rio de Janeiro, 4 Maio 1943, p. 19.

⁴⁰¹ A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 6 Julho 1943, p. 14.

⁴⁰² CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Jan. 1943, p. 3.

fevereiro de 1943 “O Grande Triunfo Britânico”, sobre a Guerra na África, foi exibido no cine Rex e “O Homem que quis matar Hitler” estava em cartaz no Rio Branco.

Ainda que contemplassem temas relacionados à Segunda Guerra Mundial, nem sempre os filmes recebiam comentários expansivos. Com um número maior de películas antinazistas na cidade, algumas fitas recebiam mais atenção que outras. Exemplo disso foi “Casei-me com um nazista”, exibido no Rio Branco em 18 de março de 1943. O *Correio de Aracaju* afirmou que a película mostrava

Uma curiosa história de uma jovem americana, habituada a vida feliz de seu país, que se casa com um alemão e vem mais tarde a sofrer as consequências da alucinação nazista do marido.
Dois formidáveis jornais da guerra, Fox e R.K.O. Completam este programa anti-nazista⁴⁰³.

O jornal anunciou não apenas o filme, mas toda a programação como antinazista. Um dado que chama a atenção é que as referências aos cinejornais de produtoras estrangeiras são mais comuns que as produções nacionais do mesmo gênero. A película “Casei-me com um nazista” (1940) havia sido produzida pela Fox. A trama abordava o crescimento do nazismo na Alemanha e seu efeito devastador na relação entre Carol Hoffman (Joan Bennet) e seu esposo germano-americano Eric Hoffman (Francis Lederer). No filme o casal faz uma visita à família de Eric que vive na Alemanha, em 1938. Carol fica horrorizada ao perceber o envolvimento de Eric com o nazismo. Era comum que os filmes antinazistas mostrassem o efeito destruidor do nacional socialismo sobre as famílias.

Outro longa-metragem, “Quatro Filhos”, foi exibido no Rio Branco em 7 de abril de 1943, tendo sido anunciado pelo *Correio de Aracaju* como “uma história verdadeira”, um filme “anti-nazista”, que se constituía em “Mais um brado de protesto contra a doutrina hitlerista”⁴⁰⁴. Já o *A Cruzada* destacava que o filme focalizava “as desgraças que caem sobre uma família Checoslováquia, em consequência da invasão do seu país pela Alemanha. Um dos melhores filmes anti-nazistas que já assistimos. Não convém a crianças. Aceitável para adultos e ótimo para os que apreciam o nazismo”⁴⁰⁵.

O tom irônico do anúncio, afirmando que o filme deveria ser visto por quem apreciava o nazismo, não fazia parte do texto padrão distribuído pelo cine Rio Branco. Essa provocação aos supostos simpatizantes dos nazistas foi acrescentada pelo jornal *A*

⁴⁰³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 18 Mar. 1943, p. 3.

⁴⁰⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 8 Abr. 1943, p. 3.

⁴⁰⁵ A CRUZADA. Aracaju, 11 Abr. 1943, p.3.

Cruzada. Havia poucos estrangeiros residindo em Aracaju à época da Segunda Guerra Mundial. Por outro lado, o número de integralistas⁴⁰⁶ chegava a causar sobressaltos entre a população. Acusados de serem simpatizantes de Hitler e de se constituírem como 5ª coluna (potenciais traidores da pátria), os camisas verdes também eram vistos com desconfiança pelas autoridades policiais do estado.

Numa entrevista concedida a um jornal em Ilhéus, na Bahia, o Chefe de Polícia do estado de Sergipe, Enock Santiago, declarou que “os integralistas dão mais trabalho à polícia sergipana do que os estrangeiros eixistas”⁴⁰⁷. A afirmação de Enock Santiago deu a entender que antes dos torpedeamentos de agosto de 1942, os integralistas mantinham atividade na cidade, não obstante a Aliança Integralista Brasileira (AIB)⁴⁰⁸ ser considerada ilegal e funcionar em Aracaju uma “Liga de Repressão à 5ª Coluna”.

Indignado com as atividades do grupo, em julho de 1942, o *Correio de Aracaju* afirmou que “os integralistas estão aí, em número apreciável, a agirem sornateiramente em contrário aos interesses nacionais, e ao pensamento do Governo Federal, que é a vitória das armas aliadas”. O periódico ainda acusava os integralistas de estarem “Dia a dia desejando mais a vitória do nazismo, na esperança de em pouco tempo partilharem com os seus amigos alemães o sádico, prazer dos crimes contra a vida e a liberdade”⁴⁰⁹. No fim dos anos 1930 a sede da AIB em Aracaju estava localizada à Rua João Pessoa, esquina com a Avenida Coelho e Campos⁴¹⁰.

⁴⁰⁶ De acordo com Marco Chor Maio e Roney Cytrynowicz a Ação Integralista Brasileira (AIB) foi fundada em 7 de outubro de 1932 e existiu legalmente até dezembro de 1938. Cf. MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Roney. *Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938)*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2.

⁴⁰⁷ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 3 Jul. 1942, p. 3.

⁴⁰⁸ De acordo com Marcos Chor Maio e Roney Cytrynowicz o integralismo era um movimento dirigido principalmente às classes médias urbanas. Os autores indicam que os membros da AIB não se sentiam representados pelos políticos oligárquicos, eles eram “funcionários públicos, profissionais liberais, jornalistas, advogados, médicos professores, padres, pequenos agricultores, funcionários do comércio, militares” e também imigrantes. Cf. MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Roney. *Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938)*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 51.

⁴⁰⁹ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 3 Jul. 1942, p. 3.

⁴¹⁰ No dia 15 de setembro de 1938 o jornal *O Nordeste* anunciou que neste dia, às 10 horas foi inaugurado o Cassino Atlântico no exato local em que funcionou a antiga sede da AIB em Aracaju. Cf. O NORDESTE. Aracaju, 15 set. 1938, p. 2.

Embora os integralistas tivessem sido proibidos de agir⁴¹¹ legalmente no país, ao que parece comentários de apoio aos regimes autoritários continuaram existindo em Aracaju. Os registros sobre eventuais comentários que estrangeiros e camisas verdes tenham feito acerca da Guerra cessaram após os torpedeamentos de agosto de 1942.

Os estrangeiros que viviam em Aracaju passaram a ser vistos como maiores suspeitos (alguns deles continuavam presos e estavam sendo processados pela justiça brasileira, como era o caso do alemão Herbert Merby e do italiano Nicola Mandarino, que só foi posto em liberdade em fevereiro de 1943) de terem colaborado com o U-507. Enquanto isso os jornais continuavam a anunciar os filmes antinazistas. Nessas películas, o discurso cinematográfico elegia um inimigo, o nazista, e o definia para o público frequentador dos cinemas. Continuando essa tendência, o filme “Era uma lua de mel” foi exibido no cine Vitória em 28 de novembro de 1943, e “Noite sem lua” foi exibido em 19 de dezembro de 1943 neste mesmo cinema. Ambas as produções foram apresentadas como antinazistas.

4.4. Filmes exibidos em 1944 e 1945

O cine Vitória havia sido inaugurado em outubro de 1943 e se esforçava para manter uma programação atraente ao público. No dia 4 de fevereiro de 1944 o estabelecimento exibiu “Nossos mortos serão vingados”⁴¹², filme da *Paramount*. A produção era de 1942 e havia recebido o auxílio do Departamento da Marinha norte-americana. A película retrata um episódio real. Poucos dias depois do ataque japonês à base de *Pearl Harbor*, a ilha de Wake, localizada no Oceano Pacífico, também foi atacada pelas forças militares japonesas. Estas lançaram várias ofensivas contra o contingente de marines norte-americanos que estavam estacionados ali.

⁴¹¹ PANDOLFI, Dulce. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2.

⁴¹² PARAMOUNT, FARROW, John. *Wake Island*. [Filme – vídeo]. Produção da Paramount Studios, direção de John Farrow. EUA, 1942. 1 DVD, 87 min., preto e branco, son.



Imagem 22: Sepultamento de um militar estadunidense atingido pelos japoneses na ilha de Wake, em “Nossos mortos serão vingados”. Fonte: PARAMOUNT, FARROW, John. *Wake Island*. [Filme – vídeo]. Produção da Paramount Studios, direção de John Farrow. EUA, 1942. 1 DVD, 87 min., preto e branco, son.

O filme mostra a resistência dos soldados norte-americanos que embora em menor número e com poucos recursos, resistem bravamente. Eles preferem a morte à rendição. A película exagera no heroísmo dos marines norte-americanos, ao mesmo tempo em que apresenta os japoneses como sanguinários sem piedade. As perdas dos americanos são mostradas em detalhes, como o funeral de um dos homens e a comoção dos seus companheiros. Enquanto isso os japoneses aparecem pilotando aviões, ao mesmo tempo em que disparam impiedosamente contra os norte-americanos. Nessas ocasiões os atores com traços físicos orientais apertam os olhos e exageram a expressão facial para sugerir a crueldade nipônica.

O *A Cruzada* procurava instigar a curiosidade dos aracajuanos e informou que “Tudo o que se passou na Ilha de Wake em Dezembro de 1941” estava “registrado neste filme, segundo os informes oficiais arquivados no Departamento de Marinha dos Estados Unidos. Cotação: Aceitável mesmo para crianças”⁴¹³. Observando o padrão da censura do jornal à época, era de se esperar que um filme ambientado na Segunda Guerra Mundial, que buscava representar o episódio da agressão japonesa aos soldados norte-americanos não fosse recomendado ao público infantil.

Ainda que a película, cujo objetivo era fazer propaganda contra os japoneses, não mostrasse corpos humanos dilacerados, causou forte impressão em alguns membros

⁴¹³ A CRUZADA. Aracaju, 6 Fev 1944, p. 3.

da audiência. No dia 8 de fevereiro de 1944, a *Folha da Manhã* publicou um texto em que o padre Brito se queixava dos japoneses. De acordo com o religioso, dentre as três nações que formavam o Eixo, o povo nipônico era certamente o mais criminoso e bárbaro. A indignação do religioso foi despertada justamente pelo filme “Nossos mortos serão vingados”, assistido por ele no dia anterior.

Depois de ver a película, o religioso estava ainda mais convencido de que os japoneses eram um “povo de índole má e perversa”, uma “gente má, desalmada, que tripudia por sobre suas vítimas indefesas, que mata friamente, naturalmente, rindo o seu riso sarcástico e amarelo sob o corpo inerte de suas vítimas”⁴¹⁴. Como não poderia deixar de ser, o padre Brito deu uma explicação religiosa para esse tipo de comportamento. Ele enfatizou que os japoneses não haviam assimilado a doutrina pregada por Jesus Cristo, que ensinava o amor fraterno ao próximo. Sem que houvesse distinção entre o mundo real e a fantasia, o filme “Nossos mortos serão vingados” foi tomado como um discurso realístico sobre a Guerra e a atuação dos japoneses no conflito.

Os filmes exibidos em Aracaju durante a Segunda Guerra Mundial, sobretudo a partir de setembro de 1942, provocaram comentários de ojeriza aos nazistas e em menor escala aos japoneses. Além de “Nossos Mortos serão Vingados”, outra referência aos japoneses como inimigos foi “Garras Amarelas”, exibido no cine Rio Branco no dia 3 de janeiro de 1945.

É sintomático que as resenhas dos filmes publicadas pelos jornais não tenham enfatizado a participação do Japão na composição do Eixo⁴¹⁵, haja vista o reduzido número de filmes exibidos e comentários dos periódicos nesse sentido. Por sua vez a Itália passou despercebida como integrante do grupo. Também não se comentava a exibição de filmes que indicassem a participação direta dos italianos no conflito, ou mesmo a contribuição deles para a formulação ideológica do regime fascista.

Michael S. Shul e David Edward Wilt discorrem sobre a produção hollywoodiana de filmes anti-italianos, mas reconhecem que aparentemente “os italianos nunca foram considerados uma ameaça séria”⁴¹⁶. Por isso os autores acreditam que a produção de filmes anti-italianos foi extremamente reduzida, comparado ao

⁴¹⁴ FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 8 Fev 1944, p. 2.

⁴¹⁵ O Brasil declara Guerra ao Japão em junho de 1945.

⁴¹⁶ No original: “Italians were never considered a serious threat”. Cf. SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996. p. 51.

quantitativo de produções anti-nazistas e anti-japoneses. Segundo Shul e Wilt depois de junho de 1940, quando Mussolini colocou o Império Fascista na Guerra, frequentemente os comentários dos filmes eram pejorativos. Os autores pontuam que “No entanto, a maioria das referências italianas são irônicas, como em *O Grande Ditador* (1940), *Washington Melodrama* (1941), *Sundown* (1941) e *World Premiere* (1941)”⁴¹⁷.

A relevância da ajuda soviética para liquidar o Eixo também foi evitada por alguns periódicos. A temática estava ausente dos filmes exibidos em Aracaju e consequentemente dos anúncios jornalísticos. Michael S. Shul e David Edward Wilt apontam que entre 1939 e 1941, nove filmes americanos foram produzidos como um discurso anti-soviético. Eram produções que criticavam, dentre outras coisas, o pacto Nazi-Soviético⁴¹⁸. E mesmo diante da união de Stálin aos países Aliados, o Brasil preferiu manter a cautela.

A decisão de não exaltar os feitos dos soviéticos foi transmitida aos estados brasileiros, que deveriam apoiar o posicionamento adotado pelo Governo Federal. Mônica Pimenta Veloso indica que a subordinação dos DEIPs ao DIP criava uma estrutura centralizada. Segundo a autora essa característica “era apresentada como fator de modernidade, apelando-se para os princípios de sua eficácia e racionalidade”⁴¹⁹.

Nesse sentido, no dia 4 de agosto de 1943 o Chefe do Serviço de Controle da Imprensa do DIP enviou ao Diretor do DEIP em Sergipe um despacho telegráfico, classificado como urgente e reservado. No documento oficial Sampaio Mitke dizia “Solicito vossencia gentileza providenciar no sentido de que somente sejam publicadas nesse estado vg fotografias de personagens russas vg quando as mesmas ilustrem noticiários de operações militares vg nas quais essas personagens tenham parte pt sds cds”⁴²⁰. Portanto estavam vetadas fotografias e referências aos russos quando os mesmos se apresentassem em situações fora do conflito bélico.

⁴¹⁷ No original: “However, most references to Italians are derisive, as in the *Great Dictator* (1940), *Washington Melodrama* (1941), *Sundown* (1941) and *World Premiere* (1941)”. Cf. SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996. p.52.

⁴¹⁸ Cf. SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996.

⁴¹⁹ VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2. p. 158.

⁴²⁰ Correspondência Oficial do DIP ao DEIP/SE, 4 ago 1943. Cf. Documentação DEIP em Sergipe – Arquivo Público do Estado de Sergipe/APES-G7.

Oficialmente os russos eram aliados, mas em 1943 os Estados Unidos o tratavam com desconfiança. O discurso dos filmes hollywoodianos enfatizavam a atuação dos militares americanos e a ação destes no norte da África, no Pacífico e na Europa Ocidental. O governo brasileiro, alinhado aos Estados Unidos, copiava a prudência em relação aos russos. Além disso, oficialmente o Brasil só estabeleceu relações diplomáticas com a União Soviética em 30 de março de 1945.

Nos jornais impressos, as notícias sobre as áreas em que as tropas americanas atuavam recebiam maior destaque que o front da Guerra na União Soviética. Em Sergipe o DEIP, seguindo as determinações do DIP, recomendava aos jornais cautela na representação da atuação russa na Guerra. Um cuidado para que acidentalmente seu modo de vida, ideias e valores não aparecessem como interessantes ao público leitor de jornal. Contudo foi possível perceber que o *A Cruzada* não se importava em publicar notícias que intencionalmente denegriam a imagem dos comunistas entre os aracajuanos. Enquanto o *Correio de Aracaju* se colocava para defendê-los⁴²¹.

Para o público frequentador dos cinemas ficava a versão da Guerra em que se destacava a obrigação de conter o avanço nazista e a necessidade de libertar regiões como o norte da África e cidades como Paris (áreas de atuação do exército americano). Alguns filmes exibidos em Aracaju destacaram a necessidade de retirar os nazistas de Paris, a exemplo de “Paris está chamando” e “E as luzes brilharão outra vez”. Este último, cuja trama também estava ambientada na França ocupada, começou a ser anunciado em junho de 1943. Tratava-se de um filme que seria exibido na inauguração do cine Vitória, que teve sua data de abertura protelada em virtude de uma série de atrasos na conclusão da obra de construção do prédio Pio XI. Este filme recebeu destaque em todos os jornais impressos⁴²² no período.

Para promover este “E as luzes brilharão outra vez”, o *A Cruzada* transcreveu em várias edições, notas elogiosas publicadas pela imprensa carioca, bem como a recomendação ao público feita pelo Secretariado de Cinema da Ação Católica, que dizia

⁴²¹ Artigos publicados por esses dois periódicos demarcam seus respectivos posicionamentos políticos frente ao comunismo. Sendo que o *A Cruzada* não poupava esforços para desqualificar o comunismo como uma doutrina contrária ao cristianismo. Já o *Correio de Aracaju*, ainda que de forma mais contida, tentava defendê-los, enfatizando que os russos eram aliados e não inimigos do Brasil na guerra. Cf. A CRUZADA (1939-1945) E CORREIO DE ARACAJU (1939 – 1945).

⁴²² Cf. *A Cruzada* (1º out. 1943), *Folha da Manhã* (25 out 1943) e até mesmo no *Sergipe Jornal e Correio de Aracaju* (22 nov 1943).

se tratar de “Uma película sincera e bem enredada, com cenas emocionantes e que merece ser vista”⁴²³. Já o próprio *A Cruzada* afirmou que

Ninguém poderá permanecer insensível diante desse filme que podemos considerar como o melhor filme anti-nazista já apresentado no Brasil! Porque, “E as luzes brilharão outra vez” é o retrato fiel da tragédia da França; do sofrimento de um povo que se recusa a escravizar-se; do esforço e do sacrifício que fez esse povo afim de continuar a luta, auxiliando os aliados, mesmo com risco da própria vida!
É este, o filme que o público sergipano assistirá na auspiciosa estreia do Cine VITÓRIA.⁴²⁴

O periódico não realizou uma consulta aos frequentadores dos cinemas sobre suas preferências. A nomeação de “E as luzes brilharão outra vez” como o melhor filme antinazista exibido no país é uma decisão do próprio jornal. Considerando o investimento, inclusive financeiro, da Igreja Católica no cine Vitória, pode-se inferir que se trata mais de propaganda para promover o estabelecimento do que propriamente da expressão da opinião coletiva dos aracajuanos. Haja vista a prática comum à época de se inaugurar um cinema com um filme de grande sucesso, os comentários do *A Cruzada* a respeito de “E as luzes brilharão outra vez” se esforçavam para convencer o público que o filme era mesmo excepcional.

Apesar das películas enfatizarem a importância do herói americano, ao anunciar os filmes o discurso dos jornais aracajuanos silenciava a esse respeito, preferindo enfatizar a figura do inimigo. Este era apresentado em dramas, recebendo tratamento mais severo na maioria das vezes. O anúncio de “Os filhos de Hitler”, informava que o filme apresenta um retrato da Alemanha infeliz em função do “Fanatismo pelo Fuhrer, suspensão de anti-nazistas, animalização da mulher, escravização total! ... Sem dúvida, um filme sensacional em que não é esquecido o papel da Igreja, cuja voz foi a única a se erguer contra a tirania”. Mas as crianças não deveriam assistir à película “devido as cenas de violências e de certo realismo”⁴²⁵.

Contudo o inimigo também foi abordado em produções mais leves e divertidas. A comédia “Um louco entre loucos”, exibida em 23 de abril de 1944 pelo cine Vitória, foi anunciada pelo *A Cruzada* como “a maior sátira ao nazismo”⁴²⁶. E “Ser ou não

⁴²³ A CRUZADA. Aracaju, 13 Jun 1943, p.4.

⁴²⁴ A CRUZADA. Aracaju, 12 Set 1943, p.3.

⁴²⁵ A CRUZADA. Aracaju, 12 Mar 1944, p.2.

⁴²⁶ A CRUZADA. Aracaju, 23 Abr 1944, p.2.

ser”⁴²⁷ também em exibição no Vitória em 30 de abril de 1944, foi descrito como “uma sátira tremenda aos homens impolutos da Gestapo”⁴²⁸. Noutro anúncio, o jornal fez questão de destacar que o filme da United com Carole Lombard, Jack Benny e Robert Stack foi a “Última fita de Carole Lombard vitima de um desastre de aviação quando servia a Pátria. O filme agrada e atrai, tanto pelo assunto, como pelo desempenho e pela direção sempre boa do grande Lubitsch”⁴²⁹. É possível perceber um apelo maior ao filme em função da morte da atriz. Esse fato poderia despertar a curiosidade do público que, de certa forma, teria a oportunidade de se despedir da atuação da famosa atriz norte-americana.



Imagem 23: O grupo de atores de teatro ensaia uma peça antinazista, em “Ser ou não ser”. Fonte: KORDA, Alexandre; LUBITSCH, Ernest. *To Be or Not to Be*. [Filme – vídeo]. Produção de Alexandre Korda e Ernest Lubitsch, direção de Ernest Lubitsch. EUA, 1942. 1 DVD, 99 min., preto e branco, son.

“Ser ou não ser” conta as peripécias de uma trupe de atores que prepara uma peça antinazista na Polônia, quando os alemães invadem seu país. O elenco judeu liderado pelo ator Joseph Tura (Jack Benny) logo se vê envolvido com atividades da resistência. Maria Tura (Carole Lombard) se envolve com um piloto (Robert Stack) ligado à resistência britânica. Eles precisavam impedir que um espião revelasse à Gestapo os nomes dos líderes da resistência polonesa e de suas famílias. Os atores

⁴²⁷ KORDA, Alexandre; LUBITSCH, Ernest. *To Be or Not to Be*. [Filme – vídeo]. Produção de Alexandre Korda e Ernest Lubitsch, direção de Ernest Lubitsch. EUA, 1942. 1 DVD, 99 min., preto e branco, son.

⁴²⁸ A CRUZADA. Aracaju, 30 Abr 1944, p.2.

⁴²⁹ A CRUZADA. Aracaju, 1 Out 1944, p. 3.

judeus se fantasiavam de nazistas e fazem os verdadeiros partidários do nacional socialismo de idiotas. O ambiente nazista é exibido de maneira exagerada e irônica. E mesmo os oficiais da gestapo são representados como homens estúpidos, facilmente enganados pela trupe de atores judeus, que acabam escapando para a Inglaterra.

O adjetivo de “antinazista” acompanhava mais frequentemente filmes que mantinham uma discussão austera sobre os inimigos do Brasil. Exemplo disso foi o anúncio do filme “Cinco Covas no Egito”, da *Paramount*, exibido no cine Vitória em 17 de setembro de 1944 e que foi descrito pelo *A Cruzada* como uma produção que abordava “A campanha norte-africana. As primeiras vitórias e a derrota de Rommel. Filme anti-nazista. Boa direção e excelente desempenho. Sequências emocionantes”⁴³⁰. Sobre “Esta noite bombardearemos Calais”, exibido no Rio Branco em 23 de setembro de 1944, o periódico informou que se tratava de um “Filme anti-nazista bem feito. Cenas de grande emoção”⁴³¹.

Já sobre “A Voz da Liberdade” em exibição no Rio Branco no dia 7 de outubro de 1944, o periódico destacou que o filme antinazista mostrava “com realismo a perversidade do regime alemão”⁴³². No dia 20 de novembro de 1944 “A libertação de Paris” foi exibido no cine Guarany, tendo sido descrito pelo *Correio de Aracaju* como um filme “com cenas sem par na história do mundo”⁴³³.

Ao fim de 1944 os aracajuanos já eram capazes de reconhecer os ícones nazistas e algumas vezes chegavam a ridicularizá-los. No dia 3 de fevereiro de 1945 o *Correio de Aracaju* publicou um texto repudiando um homem que vivia em Itabuna (BA), por ter registrado seu filho com o nome de Hitler. O periódico execrou a atitude do baiano, ao mesmo tempo em que afirmava que nem os animais gostavam de ser chamados pelo nome do Führer alemão. Para comprovar seu argumento o *Correio de Aracaju* contou que em Porto Alegre (RS), uma família de macacos estava dando trabalho aos guardas do jardim que abrigava o grupo de símios. De acordo com o jornal, deram ao chefe da tribo o nome de Hitler, mas o macaco não gostou da ideia por considerar o termo uma ofensa grave. E

Há poucos dias o animal deu mais uma prova concreta de que é inimigo rancoroso do chefe do governo alemão prestes a desaparecer.

⁴³⁰ A CRUZADA. Aracaju, 17 Set 1944, p. 2.

⁴³¹ A CRUZADA. Aracaju, 1 Out 1944, p. 3.

⁴³² A CRUZADA. Aracaju, 8 Out 1944, p. 3.

⁴³³ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 20 Nov 1944, p. 4.

Um garoto dele se aproximou e gritou: “Heil Hitler” Foi o bastante para o quadrúmano se aborrecer e atacar várias crianças, inclusive o autor da “ofensa”. Nada menos de seis pequenos receberam dentadas e bofetões. E com isso o macaco está ganhando popularidade. Não há, agora, na capital gaúcha quem não conheça “Hitler”⁴³⁴.

Durante o primeiro semestre de 1945 poucos filmes foram anunciados como antinazistas. “Casablanca” em cartaz no Rio Branco no dia 27 de março de 1945 e “Os filhos de Hitler”, em exibição no cine São Francisco em 16 de junho de 1945, são anunciados de forma resumida. Os jornais não ofereceram detalhes sobre as produções, restringindo-se à informação do título, nome da produtora e dos principais atores.

As primeiras películas antinazistas foram anunciadas como uma grande novidade em 1942. O episódio dos torpedeamentos e a entrada do Brasil na Guerra acendiam a curiosidade sobre as fitas que prometiam abordar o assunto do momento, o nazista. Nos anos seguintes os filmes que faziam propaganda contra os nazismos continuaram a ser anunciados como antinazistas, porém o adjetivo que caracteriza tais filmes já não eram propagandeados com a mesma ênfase e empolgação. Aos poucos a Guerra deixava de ser novidade, assim como os filmes antinazistas que passaram a integrar o cotidiano dos cinemas.

O anúncio de “Ser ou não ser” em abril de 1944 deu maior ênfase ao fato da protagonista Carole Lombard ter morrido após a realização do filme⁴³⁵ do que propriamente ao fato desta fita trazer uma abordagem sobre os nazistas, algo que em 1944 já não era um assunto desconhecido pelo público dos cinemas.

Os filmes norte-americanos sobre a Guerra traziam um discurso a respeito do conflito, dos recursos bélicos empregados nas batalhas e dos dois lados que combatiam. A maior parte das películas exibidas em Aracaju colocavam os nazistas como os agressores, que sem justificativa plausível atacavam pessoas inocentes, interessadas apenas em viver em paz e com dignidade. Embora os Estados Unidos tenham produzido vários filmes que mostravam o japonês como o inimigo na Guerra, é sintomático que no Brasil a maior parte dos filmes retrate o alemão nazista de maneira pejorativa. Afinal de contas eles foram os autores dos torpedeamentos dos navios brasileiros em agosto de 1942. Dessa forma era preciso justificar a presença do Brasil na Guerra e a matança generalizada nos campos de batalha.

⁴³⁴ CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 3 Feb 1945, p. 3.

⁴³⁵ As revistas *Cinearte* e *A Cena Muda* também enfatizaram a notícia da morte de Carole Lombard, trazendo matérias sobre a carreira e a vida privada da estrela hollywoodiana. Cf. A CENA MUDA e CINEARTE.

Em 1945 os periódicos aracajuanos já informavam sobre o fim da Guerra e havia grande expectativa pelo retorno dos contingentes da FEB para o Brasil, especialmente para Sergipe. Ao mesmo tempo a extinção do DIP e DEIPs e as disputas nacionais e locais em torno da sucessão política tomavam as primeiras páginas dos jornais impressos. O inimigo externo, os nazistas, já não era o principal assunto da cidade.

CONCLUSÃO

Aracaju era uma cidade tranquila, que passava por dificuldades em virtude do aumento do custo de vida, fenômeno que atingia todo o Brasil desde o início da década de 1930 e que havia se agravado em virtude da Guerra. Esta era lembrada a todo o momento pelos noticiários do rádio e jornais impressos, além dos filmes exibidos pelos cines Rio Branco, Rex, Guarany, São Francisco e Vitória.

Os cinemas aracajuanos procuravam manter uma programação atraente e o surgimento das películas que abordavam a Segunda Guerra Mundial ofereciam um diferencial ao público. Os preços diferenciados garantiam acesso a assentos privilegiados, mas também às acomodações mais simples. Assim o interior das salas de exibição era frequentado por pessoas de todas as classes, o que eventualmente contribuía para a ocorrência de tumultos. As confusões que ocorriam em algumas sessões cinematográficas oferecem indícios a respeito da diversidade do público, que se apropriava e recebia os filmes cada um à sua maneira.

Os cinemas eram apontados como um local de entretenimento, mas de certa maneira este foi um dos recursos por meio do qual os aracajuanos se mantinham mais diretamente ligados à Segunda Guerra Mundial. Os filmes comerciais de longa-metragem traziam para as telas várias tramas ambientadas no conflito, com o predomínio das fitas norte-americanas. As produtoras, gêneros, estilo narrativo, diretores e principalmente os atores e atrizes hollywoodianos eram conhecidos e queridos pelo público. As fitas cujas tramas estavam relacionadas ao conflito bélico eram anunciadas com vigor pelos jornais, que recomendavam ao público o acompanhamento dos últimos acontecimentos mundiais por intermédio do que era apresentado nas telas.

O filme norte-americano, cuja realidade das cenas recebia destaque nos anúncios jornalísticos, era apreciado pelos frequentadores dos cinemas aracajuanos. As mudanças na programação com a chegada dos filmes ambientados na Segunda Guerra Mundial não diminuíram o interesse dos *habitués* pelas salas de exibição. E o aparecimento dos filmes antinazistas na cidade (em 1942) parece ter despertado um interesse diferenciado nos consumidores das fitas hollywoodianas. O destaque que os jornais deram no texto de apresentação dessas películas são o indício disso.

Diplomaticamente tão próximo quanto estava dos Estados Unidos e tendo rompido relações com o Eixo, o Brasil não colocou obstáculos à exibição dos filmes antinazistas para o público. Havia a necessidade de gerar uma concordância de ideias e opiniões acerca do inimigo externo do país. A percepção imediata dos acontecimentos podia ser conseguida com a ajuda do cinema. Como a produção nacional não havia se dedicado a produzir películas abordando o tema, os filmes norte-americanos acabaram se tornando responsáveis pela geração de um consenso, também no Brasil, sobre a caracterização dos nazistas. Os frequentadores dos cinemas encontravam nos filmes uma definição acerca do inimigo externo, seu caráter, motivações, expressões faciais, roupas, símbolos e ambientes. Tudo isso com o objetivo de fomentar a aversão do grande público aos nazistas.

Contudo é preciso considerar que consenso não é o mesmo que uniformidade. Os filmes emitiam uma mensagem que poderia ser apropriada culturalmente de forma diferente pelas pessoas que assistiam às fitas antinazistas. Além disso, cabe destacar que a grande repercussão da figura do inimigo brasileiro e o sucesso dos filmes antinazistas no país, e especialmente em Aracaju, estão ligados à experiência direta da população aracajuana com a Guerra, refiro-me ao episódio dos torpedeamentos ocorrido em agosto de 1942.

Os filmes que abordavam a Segunda Guerra Mundial foram bem aceitos pelo público brasileiro e especificamente pelos aracajuanos porque apresentavam pontos de interesse comuns como o mesmo inimigo, a projeção de um medo e ameaça em comum, e a expectativa de vitória por intermédio da superioridade dos Aliados. Isso foi possível graças a uma confluência de interesses entre o governo norte-americano, estúdios cinematográficos, governo brasileiro, órgãos de censura e uma extensa rede comercial que envolvia distribuidores e exibidores de filmes, os proprietários dos cineteatros. Sendo que estes também estavam a mercê da aprovação da sociedade à qual pertenciam, defendia valores e interesses próprios.

Não apenas por preferências do público, mas também em função do posicionamento político do Brasil durante a Segunda Guerra e graças às redes de distribuição dos filmes das produtoras norte-americanas, ajudadas por sua melhor organização industrial e experiência comercial, bem como a qualidade técnica dos filmes hollywoodianos, o público brasileiro encontrou nos cinemas uma referência para criar lembranças e um entendimento sobre a Guerra.

Esse trabalho se esforçou para observar aspectos da produção dos filmes, sua mediação e recepção. Assim, além de atentar para o filme e as condições em que foi produzido e exibido, também foram levadas em conta as maneiras de utilização do filme hollywoodiano antinazista a partir dos anúncios dos jornais. Este foi o estágio da recepção dos filmes que foi possível alcançar com base na documentação encontrada e analisada.

Pode-se afirmar que houve um direcionamento a respeito da figura dos nazistas. Eles eram representados como sinistros e perversos pelos filmes. O governo brasileiro permitia a exibição dessas fitas concordando, portanto, com a representação do nazista cruel. Os jornais impressos (submetidos à vigilância do Departamento de Imprensa e Propaganda e Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda em Sergipe) incentivavam o público a assistir as películas antinazistas, destacando justamente o fato de esses filmes revelarem visualmente o inimigo do país e suas atrocidades de forma realista. Havia um direcionamento, com objetivos políticos e comerciais, na construção de sentido acerca do nazista.

Dessa maneira os filmes hollywoodianos alcançavam o público dos cinemas aracajuanos e colocavam um discurso acerca da Guerra, com atenção para os inimigos dos brasileiros que deveriam ser combatidos, e com isso também ajudavam a justificar as mortes no campo de batalha. Sendo assim, o resultado da pesquisa confirmou a tese de que os filmes norte-americanos ajudaram a criar uma memória pública sobre a Segunda Guerra Mundial e seus principais participantes entre os brasileiros que tinham o hábito de frequentar regularmente os cinemas.

Além disso, ao analisar a recepção dos filmes hollywoodianos pelos jornais aracajuanos foi possível perceber um choque de interesses entre a mensagem que os filmes estrangeiros desejavam transmitir e os interesses do governo brasileiro, que a partir do seu aparelho censor orientava os impressos no Brasil. Não é sem propósito que ao anunciar os filmes hollywoodianos em exibição nos cinemas, os jornais aracajuanos não tenham atribuído juízo de valor aos países envolvidos no conflito num primeiro momento e depois tenham passado a declarar abertamente a ojeriza aos nazistas, condenando tudo o que faziam e representavam.

E embora os filmes mostrassem que os opositores do Eixo no campo de batalha eram os militares norte-americanos, os anúncios dos jornais impressos não mencionaram esse aspecto das películas. Os periódicos não fizeram referência ao “herói”. Bem como silenciaram acerca de outros assuntos como os judeus e os

movimentos de resistência. Essas informações poderiam constar nos filmes, mas não estavam presentes nos anúncios dos jornais aracajuanos.

Atualmente a imagem do nazista está bem definida. E a despeito das teses revisionistas, há um consenso sobre o caráter sinistro dessas ideias que validavam um discurso de ódio, legitimando a extinção de um grupo humano. A construção de sentido acerca dos nazistas foi um processo que teve início durante a Segunda Guerra Mundial. E no caso do Brasil o cinema norte-americano contribuiu para a formação de uma memória pública sobre os partidários do Nacional Socialismo.

Havia um nítido interesse na construção de sentido a respeito do inimigo externo do Brasil. Os anúncios publicados pelos jornais para promover os filmes antinazistas reforçavam a ideia de que o público deveria frequentar os cines para ver, por meio dos filmes, o quanto os nazistas eram perversos. Mas aos poucos os nazistas deixam de ser novidade em Aracaju. A partir de 1944 havia a expectativa de que as telas mostrassem os brasileiros no front de batalha europeu, embora a vontade dos aracajuanos não tenha sido satisfeita.

Em 1945 a Guerra chegou ao fim, os pracinhas da Força Expedicionária retornaram e o Brasil passou por várias mudanças com o fenecer do Estado Novo e seus órgãos de censura. Por sua vez os filmes hollywoodianos continuaram chegando ao país. As películas norte-americanas seguiram predominantes na programação dos cinemas de Aracaju. Elas eram exibidas diariamente para o deleite dos frequentadores, que enfrentavam o calor e as confusões, mas não resistiam à magia do mundo exibido nas telas.

Assim como qualquer outra narrativa, esta história precisa de uma sequência final. E mesmo reconhecendo que muito ainda poderia ter sido dito sobre a Guerra, Aracaju, os cinemas e os filmes, os pontos levantados ao longo do texto atenderam ao objetivo inicial. Neste momento, sinto-me na obrigação de finalizar a tese, ou seria melhor dizer, de desligar o projetor. O filme terminou. As luzes estão acesas e a cortina foi fechada. Você já pode levantar.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Alzira Alves de...[et.ali] **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (Pós 1930)**. Rev. Amp. Atual. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2001. v.1.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1980**. São Paulo: Atual, 1996.

_____. **O Cinema como “Agitador de almas”**: *Argila*, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

ALVES, Vágner Camilo Alves. Ilusão desfeita: a “aliança especial” Brasil-Estados Unidos e o poder naval brasileiro durante e após a Segunda Guerra Mundial. **Rev. Bras. Pol. Int.** 48 (I): 151-177 [2005].

BASINGER, Jeanine. **The World War II combat film: anatomy of a genry**. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos & abusos de história oral**. 7 ed. Rio de Janeiro. Ed. FGV, 2005. pp.219-232.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas. Vol I**: Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Sociologia**. 2 ed. Trad. e Intr. Flávio R. Kothe, São Paulo, Ática, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, O ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOOKER, M. Keith. **Historical Dictionary of American Cinema**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2011.

BURKE, Peter. **A Escrita da História**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade estadual Paulista, 1992.

_____. **Variedades de História Cultural**. Trad. Alda Porto. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CABRAL, Mário. **Roteiro de Aracaju**. Aracaju: Liv. Regina, 1955.

CANNADINE, David (coord.). **O que é a História hoje?** Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: Gradiva, 2006.

CAPELATO, Maria Helena Rolin. Estado Novo: novas histórias. In: FREITAS, Marco Cezar (org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998.

_____. **Multidões em cena:** Propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas, Papirus, 1998.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil:** o longo caminho. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira: 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 9 ed. São Paulo: Global Editora, 2000.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1 Artes de fazer. 15 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **A escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica Arno Vogel. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. Práticas de espaço. In: CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano:** 2 Morar, cozinhar. 8 ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre incertezas e inquietações. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural:** entre práticas e representações. Trad. Maria Manuel Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **Formas e sentido. Cultura escrita:** entre distinção e apropriação. Trad. Maria de Lourdes M. Matencio. Campinas, SP: Mercado de Letras; ALB, 2003.

_____. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**. 11 (5) 1991. P. 173-191

CLAUSEWITZ, Carl von. **Da Guerra**. 3 ed. Trad. Maria Teresa Ramos; preparação do original Maurício Balthazar Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNHA, Ioneida Cavalcanti da. **Ideologia e propaganda na cooperação Brasil – Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial:** o caso das empresas aéreas. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais da Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2008, 161p.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem Guerra:** a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Geração Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe**: República (1889-2000). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. Tendências oposicionista e Situacionista em Sergipe: 1945 – 2000. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe**. N. 33, 2000 – 2002.

DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette**: Mídia, Cultura e Revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O grande massacre de gatos**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

DIXON, Wheeler Winston; FOSTER, Gwendolyn Audrey. **A Short History of Film**. 6 ed. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2011.

DOHERTY, Thomas. **Projections of War**: Hollywood, American Culture, and World War II. New York: Columbia University Press: 1993.

DORIA, Epifânio. Intendentes e prefeitos de Aracaju na República. **Revista de Aracaju**. Aracaju, Ano I, Número I, 1943. p. 65-70.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador I**: Uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungman; rev. e apres. Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIBIO JUNIOR, Antônio M. Rumo ao conflito? Brasil e Argentina no contexto da II Guerra Mundial. **3º Encontro Nacional ABRI 2001**, 2011, São Paulo (SP, Brazil) [online]. 2011 [cited 20 September 2013]. Available from: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000122011000100025&lng=en&nrm=iso> .

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. V.2.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra S. A., 1992.

FILHO, Daniel Aarão Reis, FERRIRA, Jorge, ZENHA, Celeste (orgs.). **O século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 1.

_____. **O século XX**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 2.

FILHO, Elísio Gomes. U-507: um estudo interpretativo das ações de um submarino alemão nas águas do Brasil. **Navigator**. Rio de Janeiro. V. 2 – N.3, junho de 1006, p. 57-71.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Trad. Julio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1976.

FREYE, Gilberto. Uma Microsociologia em Desenvolvimento no Brasil: A Análise e Interpretação de Anúncios de Jornais. **Ci. & Tróp.**, Recife. N.1, jan /jun. 1973, p. 7-22.

FYNE, Robert. **The Hollywood propaganda of World War II**. Maryland: Scarecrow, 1997.

GAWRYSZEWSKI, André. **O Cruzeiro**: uma revista (muito) ilustrada. Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de janeiro: LTC. Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo: uma analogia e suas implicações. In: **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989, p. 203-214

_____. **Relações de forças. História, retórica, provas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História**. Trad. Frederico Carotti. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-275.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e terra, 1996.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. 35 ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

HOBBSBAWM, Eric. **Globalização, democracia e terrorismo**. Trad. José Veigas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.p. 169-214.

KEMP, Philip. **Movies**: From the Silent Classics of the Silver Screen to the Digital and 3-D Era. New York, NY: Universe Publishing, 2011.

KOPPES, Clayton; BLACK, Gregory D. **Hollywood Goes to war**: how politics, profits, and propaganda shaped World War II movies. Los Angeles: University of California Press, 1990.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O ornamento da massa**: ensaios. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Mrlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. National Types as Hollywood Present Them. In: MANVELL, Roger; NEILSON-BAXTER, R. K.; WOLLENBERG, H. H. **The Cinema (1950)**. Penguin Books, Harmondsworth – Middlesex, 1950.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Mass, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LAGE, Nilson. **Linguagem jornalística**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

_____. **Estrutura da Notícia**. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

LIMA, Ary Guerra Cunha. **Histórias que vivi. Memórias e crônicas**: Natal. Sebo Vermelho: Natal, 2008.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. P. 111-154.

_____. **Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. ; MARTINS, Ana Luiza. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 6 ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MAYNARD, Andreza S. C.; Maynard, Dilton C. S. **Dias de Luta**: Sergipe durante a Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Multifoco, 2011.

MELINS, Murillo. **Aracaju romântica que vi e vivi**: Anos 40 e 50. 4 ed. Aracaju: UNIT, 2011.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

MESQUITA, Silvana de Queiroz Nery. **A política Cultural norte-americana no Brasil**: o caso do OCIAA e o papel das Seleções Reader's Digest 1940-1946. Dissertação, Mestrado em História das Relações Internacionais, UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. 178p.

MINOIS, Georges. **A idade de ouro**: história da busca da felicidade. Tradução Christiane Fonseca Gradvohl Colas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

MOURA, Gerson. **Tio Sam chega ao Brasil**: A penetração cultural americana. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MUNHOZ, Sidnei J.; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da (orgs.). **Relações Brasil-Estados Unidos**: séculos XX e XXI. Maringá: Eduem, 2011.

NETO, Antônio Leão da Silva. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

NIGRA, Fabio (coord.). **Hollywood, ideologia y consenso em la historia de Estados Unidos**. Ituzaiçó: Maiupe, 2010.

_____. **Visiones gratas del pasado**: Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

NOGUEIRA, Edilea Dias. **Vitória**: o cinema do Círculo Operário (1943-1983). UFS/CECH/DHI:São Cristóvão, 2006. Monografia (Licenciatura em História).

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

PAXTON, Robert. O. **A Anatomia do Fascismo**. Trad. Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PEDREIRA, Flávia de Sá. **Chiclete eu misturo com banana**: carnaval e cotidiano de guerra em Natal (1920 – 1945). Natal: EDUFRRN, 2005.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Poder das Imagens**: cinema e política nos governos de Adolf Hitler e de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). São Paulo: Alameda, 2012.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Ser ou não ser um bom vizinho: América Latina e Estados Unidos durante a Guerra. **Revista USP**. São Paulo. Junho-Agosto, 1995.

PINHEIRO, Letícia. A Entrada do. Brasil na Segunda Guerra Mundial. **Revista USP**. São Paulo, nº26, Junho-Agosto, 1995, p. 111.

RABELO, Fernanda Lima. **O outro lado de Hollywood**: O Cinema Documentário e a inserção cultural norte-americana no Brasil durante a Segunda Guerra. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2006. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006, 186p.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, v. 2.

REVEL, Jacques (org.). **Jogos de Escala**: a experiência da microanálise. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte & indústria. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ROSS, Steven J. Confessions of a Nazi Spy: Warner Bros., Anti-Facism and the Politization of Hollywood. In: KAPLAN, Martin; BLAKLEY, Johanna. **Warners' War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood**. Los Angeles: The Norman Lear Center Press, 2004.

SADOUL, Georges. **O Cinema: Sua arte, sua técnica, sua economia**. Trad. Luiz e Thais L. de Vasconcelos. Casa do Estudante do Brasil: Rio de Janeiro, 1951.

SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. 2 ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

SANTOS, Ulber Carvalho dos. **Anúncios Cinematográficos no Correio de Aracaju: 1915 - 1950**. UFS/CECH/DHI: São Cristóvão, 2007. Monografia (Licenciatura em História).

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 513 – 619. v. 3.

SHULL, Michael S.; WILT, David Edward. **Hollywood War Films, 1937-1945: An Exhaustive Filmography of American Feature-Length Motion Pictures Relating to World War II**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1996.

SHURSTER, KARL. **A guerra como metáfora: aspectos da propaganda do Estado Novo em Pernambuco (1942-1945)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura Regional. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2008.

SILVA, Allan Pinheiro da. **Cotidiano e guerra nos cinemas de Belém (1939-1945)**. Dissertação, Mestrado em História Social. PUC/SP. São Paulo, 2007. 153p.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, MEDEIROS, Sabrina Evangelista, VIANNA, Alexander Martins (Orgs). **Dicionário crítico do pensamento da direita: ideias, instituições e personagens**. Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2000.

_____. (coordenador) ... [et al.]. **Enciclopédia de guerras e revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004 – 2ª reimpressão.

_____; SCHURSTER, Karl; LAPSKY, Igor; CABRAL, Ricardo; FERRER, Jorge (Orgs.). **O Brasil e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

SILVA, Suely Bispo da. **O fim do sonho: a morte do Cine Vera Cruz e a crise do cinema de bairro em Aracaju**. UFS/CECH/DHI: São Cristóvão, 2000. Monografia (Licenciatura em História).

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Ed do autor, 2002

SIMÕES, Inimá. **Salas de Cinema em São Paulo**. São Paulo: SMC, 1990.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. Trad. Regina Thompson. Pref. Ismael Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. Trabalhando com Cinejornais: relato de uma experiência. **História: Questões e Debates** Curitiba. n. 38, 2003. pp. 43-62.

SCHVARZMAN, Sheila. Ir ao cinema em São Paulo nos anos 20. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, V. 25, n. 49, 2005. p. 153-174.

TELES, Sheila dos Santos. **Cine-Teatro Rio Branco (1985-2003)**: um patrimônio transformado em escombros. UFS/CECH/DHI: São Cristóvão, 2004. Monografia (Licenciatura em História).

TOMAIM, Cássio dos Santos. **“Janela da alma”**: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

TOTA, Antonio Pedro. **O Imperialismo Sedutor**: A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VARGAS, Getúlio. **Diário**: Volume II (1937-1942). Apresentação de Celina Vargas do Amaral Peixoto; edição de Leda Soares. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, C. & VAINFAS, R. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012.

_____. **Imagens Vigradas**: Cinema e Guerra Fria no Brasil, 1945-1954. Maringá: Eduem, 2010.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

XAVIER, Ismail (org). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

WALLER, Gregory A. **Moviegoing in America**: a sourcebook in the history of film exhibition. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2002.

WORTH, Soul. The Development of a Semiotic of Film. **Semiotica**. 1 (3), 1969, pp. 282-328.

FONTES

Jornais

A CRUZADA. Aracaju, 1939 – 1945.

CORREIO DE ARACAJU. Aracaju, 1939 – 1945.

DIÁRIO DA BAHIA. Salvador, 1942.

DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DE SERGIPE. Aracaju, 1939 – 1945.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Rio de Janeiro, 1942 – 1945.

FOLHA DA MANHÃ. Aracaju, 1942 – 1945.

FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, 1942.

O NORDESTE. Aracaju, 1939 – 1942.

SERGIPE JORNAL. Aracaju, 1939 – 1945.

Revistas

A CENA MUDA. Rio de Janeiro, 1941 – 1945.

CINEARTE. Rio de Janeiro, 1941 – 1942.

NOVIDADE. Aracaju, 1939 – 1942.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 1942.

Documentação oficial

UNITED STATES. History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. U. S. Government Printing Office, 1947. Reprints from the collection of the University of Michigan Library. Lexington, KY, 2011.

UNITED STATES OF AMERICA. Government Information Manual for the Motion Picture Industry. Washington, 1942.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ARACAJU. Regulamento baixado pelo Ato N. 51, de 2 de Julho de 1942. Aracaju: Tipografia Costa, 1942.

DEIP/SE. Documentação oficial. Arquivo Público do Estado de Sergipe. Fundo G7.

BRASIL. Decreto-Lei N. 1.949, de 30 de Dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício das atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Delei_1949.htm Acesso em 20/10/2012.

BRASIL. Decreto-Lei N. 21.240, de 4 de Abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular” e dá outras providências. www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932 Acesso em 20/10/2012.

AGRESSÃO: Documentário dos fatos que levaram o Brasil à Guerra. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1943, p.19.

RELATÓRIO (Ano de 1939). Apresentado pelo Interventor Federal Dr. Eronides Ferreira de Carvalho ao Exmo. Sr. Presidente da República (De acordo com o Art. 46, do Decreto-Lei n. 1.202, de 8 de abril de 1939). Aracaju: Imprensa Oficial, 1940.

RELATÓRIO Apresentado ao Exmo. Snr. Presidente da República – Dr. Getulio Vargas – pelo Interventor Federal no Estado de Sergipe, coronel Augusto Maynard Gomes, referente às atividades da administração sergipana durante o ano de 1942. Aracaju: Imprensa Oficial, 1943.

RELATÓRIO Apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Eronides Ferreira de Carvalho, D. D. Interventor Federal no Estado, pelo Prefeito da Capital, Godofredo Diniz Gonçalves (exercício de 1939). Aracaju: Imprensa Oficial do Estado, 1940.

RELATÓRIO Apresentado ao Excelentíssimo Senhor Doutor Eronides Ferreira de Carvalho, Digníssimo Interventor Federal no Estado, pelo Prefeito da Capital, Godofredo Diniz Gonçalves (exercício de 1940). Aracaju: Imprensa Oficial, 1941.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Recenseamento Geral do Brasil [1º de Setembro de 1940]. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Anuário Estatístico do Brasil. Ano VI – 1941/1945. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1946.

Mapa:

Mapa - Porto de Aracaju (1945). Referência: ARC. 38-2-23/1945. Biblioteca Nacional do Brasil.

Filmes:

WARNER; LITVAK, Anatole. *Confessions of a Nazi Spy*. [Filme – vídeo]. Produção da Warner Brothers, direção de Anatol Litvak. EUA, 1939. 1 DVD, 104 min., preto e branco, son.

MGM; BORZAGE, Frank. *The Mortal Storm*. [Filme – vídeo]. Produção da Metro-Goldwyn-Mayer, direção de Frank Borzage. EUA, 1940. 1 DVD, 100 min., preto e branco, son.

CHAPLIN, Charlie. *The Great Dictator*. [Filme – vídeo]. Produção e direção de Charlie Chaplin. EUA, 1940. 1 DVD, 125 min., preto e branco, son.

FOX; KING, Henry. *A Yankee in the R.A.F.* [Filme – vídeo]. Produção da 20th Century Fox, direção de Henry King. EUA, 1941. 1 DVD, 98 min, colorido, son.

PARAMOUNT, FARROW, John. *Wake Island*. [Filme – vídeo]. Produção da Paramount Studios, direção de John Farrow. EUA, 1942. 1 DVD, 87 min., preto e branco, son.

KORDA, Alexandre; LUBITSCH, Ernest. *To Be or Not to Be*. [Filme – vídeo]. Produção de Alexandre Korda e Ernest Lubitsch, direção de Ernest Lubitsch. EUA, 1942. 1 DVD, 99 min., preto e branco, son.