

ANTONIO RICARDO CALORI DE LION

**EQUIPAMENTOS CINETEATRAIS:
usos e simbolizações de espaços culturais nas capitais centro-oestinas no
Estado Novo**

ASSIS
2016

ANTONIO RICARDO CALORI DE LION

**EQUIPAMENTOS CINETEATRAIS:
usos e simbolizações de espaços culturais nas capitais centro-oestinas no
Estado Novo**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual
Paulista para a obtenção do título de mestre em
História (Área de Conhecimento: História e
Sociedade)

Orientador: Dr. Eduardo Romero de Oliveira

Bolsista: FAPESP processo nº 2014/16749-3

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

L763e Lion, Antonio Ricardo Calori de
Equipamentos cineteatrais: usos e simbolizações de espaços culturais nas capitais centro-oestinas no Estado Novo / Antonio Ricardo Calori de Lion. Assis, 2016.
172 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr Eduardo Romero de Oliveira

1. Brasil - História - Estado Novo - 1937-1945. 2. Brasil, Centro Oeste. 3. Cidades e vilas - História. 4. Teatro. 5. Arquitetura - História. I. Título.

CDD 981.06

ANTONIO RICARDO CALORI DE LION

EQUIPAMENTOS CINETEATRAIS: usos e simbolizações de
espaços culturais nas capitais centro-oestinas no Estado Novo

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a
obtenção do título de Mestrado Acadêmico
em HISTÓRIA (Área de Conhecimento:
HISTÓRIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: 16/12/2016

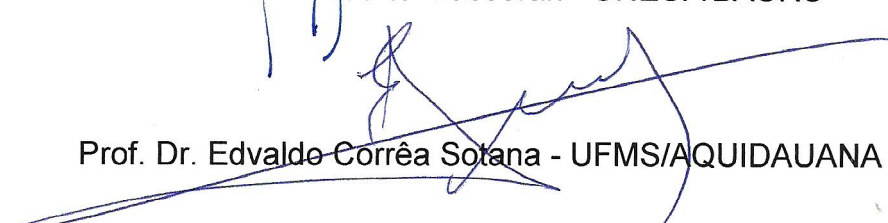
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Prof. Dr. Eduardo Romero de Oliveira - UNESP/ASSIS



Membros: Prof. Dr. Paulo Roberto Masseran - UNESP/BAURU



Prof. Dr. Edvaldo Corrêa Sotana - UFMS/AQUIDAUANA

Este trabalho é dedicado as/os construtoras/es dos cineteatros aqui estudados, tanto as/os trabalhadoras/es dos canteiros de obras, quanto aquelas/es que desenvolveram as artes em seus espaços;

e

aos grupos indígenas que lutaram, resistiram e sofreram com o processo de colonização em nome de um “progresso” no Centro-Oeste brasileiro.

AGRADECIMENTOS

O agradecimento silencioso não serve muito a ninguém.

- Gertrude Stein

A pesquisa e escrita desse trabalho não teria sido possível se não tivesse, ao longo de pouco mais de dois anos, ajuda de várias pessoas. Elas contribuíram direta ou indiretamente para a realização do meu curso de mestrado e tornaram possível a execução do projeto nesse curto tempo que se tem para fazer uma dissertação.

Primeiramente, agradeço ao professor Eduardo Romero de Oliveira por ter aceitado orientar esta pesquisa e ter se feito sempre presente. A sua contribuição teórica ajudou a encaminhar as discussões, me mostrando possibilidades e me fazendo amadurecer intelectualmente durante nossas reuniões e como professor ministrante da disciplina História e Cultura, na FCL/UNESP/Assis.

Talvez essa pesquisa não tivesse existido sem a importante contribuição de Thaís Leão Vieira, como minha professora na graduação e orientadora do meu projeto de Iniciação Científica sobre o Cine-Teatro Cuiabá, na UFMT. Agradeço a ela pela contribuição acadêmica e por acreditar que esse mestrado seria possível. Agradeço também a Luciano Carneiro Alves que nos sugeriu, em 2012, a ideia inicial de trabalhar com o edifício cineteatral.

Agradeço aos meus pais, Zelinda e Aldo; a minha sobrinha Manuela; as minhas irmãs, Cláudia e Joesa; ao meu irmão Aldinho; minha cunhada Tatiana e ao meu cunhado Alexandre pelo apoio prestado durante este período, sobretudo nos meses de “reclusão” para escrita. Devo agradecimento especial a minha irmã Marina que, para além do diálogo acadêmico, me auxiliou em parte da transcrição das fontes; e seu namorado Adriel por auxiliar com empréstimo bibliográfico.

Ao amigo Robson Pereira da Silva (Hobson Louise Mad Knight), sou muito grato por estar sempre presente. Sem dúvida, foi a pessoa que acompanhou de perto todo esse processo, desde a leitura da primeira versão do projeto, em 2013, até a finalização da dissertação em 2016. Agradeço por sempre ter estado disposto a lutar contra a “mágoa de cabocla sem fim” que nos rondou durante nossas trajetórias acadêmicas.

Agradeço ao Áureo Busetto por ter me recebido no câmpus da UNESP/Assis, em 2014, para a entrevista no processo seletivo e a indicação do professor Eduardo para orientar o meu projeto.

Aos professores Carlos Eduardo Jordão Machado e Edvaldo Correa Sotana, agradeço pelas contribuições dadas ao trabalho durante a arguição no exame de qualificação. Ao Cadu, agradeço também pelos diálogos na disciplina Teoria e Método.

Em 2014, durante o primeiro semestre de curso, recebi críticas que ajudaram a melhorar o projeto e reconstruir a pesquisa, na disciplina Seminários de Pesquisa, ministrada pela professora Karina Anhezini de Araújo que fez observações precisas e que muito me ajudaram a repensar a investigação proposta. Agradeço a ela e também aos colegas da pós-graduação que estiveram comigo na disciplina, pela ajuda.

Agradeço aos funcionários da Seção Técnica de Pós-Graduação da UNESP/Assis pela ajuda e disponibilidade em resolver da melhor forma possível os problemas no decorrer do curso. Sobretudo, Zélia Maria e José Lino Alves, secretários do Programa de História, sou grato pela agilidade e competência no trabalho desenvolvido para com nós discentes.

Aos funcionários e estagiários da Biblioteca Acácio José Santa Rosa do Câmpus de Assis agradeço pela ajuda e o bom humor com que sempre me atenderam. Mesmo com os inúmeros problemas técnicos e materiais, sempre ajudaram a tornar o uso do espaço prazeroso e confortável. Também agradeço aos funcionários e estagiários do CEDAP/UNESP/Assis por receber-nos tão bem durante as aulas que lá ocorreram e os eventos promovidos em seu espaço.

Em 2014, pude conhecer pessoas maravilhosas na Moradia da UNESP em Assis, que me receberam no período que lá residi. Marisa, Yasmin, as Nayaras, Tahisa, Luiz Henrique (Pitoco), João (BiGood), João Francisco e todas/os que fizeram parte daquele período e que estive próximo de alguma forma. Em especial, agradeço a Igor Leite (Rihennes) pela amizade, pelo acompanhamento da minha vida acadêmica em Assis e revisão de parte do texto deste trabalho; Alan Miguel (Alanis) pela conversa sempre prazerosa e pela revisão do *Abstract*; e Gabriel Vaz (Gaybriel) pelas conversas “madonnicas” em momentos de tensão durante essa fase e por sempre me receber com afeto em Assis.

Agradeço aos colegas da equipe editorial da *Faces da História* (2014-2015) pelo diálogo proveitoso, o aprendizado sobre o “mundo das revistas científicas” e pelos debates intelectuais, nos quais pude sempre aprender algo.

Ao querido Benedito Inácio Ribeiro Júnior (Dita Parlo) sou imensamente grato por nossas conversas “para além da heteronormatividade” e na contribuição para o meu crescimento em um debate acadêmico que prezo muito. Do mesmo modo, agradeço as colegas Lahís Moreno e Carla Lisboa Porto pelas conversas sobre nossos anseios em relação a pós-graduação e diálogos entre nossas pesquisas.

Agradeço a Thaís Josef Silva, Caio Isidoro e Luiz Gustavo por terem me recebido em Assis em minha primeira viagem à cidade, durante o processo seletivo de mestrado, e também por terem me auxiliado no primeiro mês de aula.

Durante minhas pesquisas em São Paulo tive ajuda dos queridos amigos Pedro Young (Pietra) e João de Paula. Além de contar com a ajuda de Rafael Zanatto em referências importantes e sempre disposto a diálogos sobre minha pesquisa. Agraço a eles por tudo.

Sou grato pela ajuda na realização da pesquisa documental e levantamento de dados aos funcionários da Superintendência de Arquivo Público (APMT), em Cuiabá; ao Arquivo Público Estadual de Goiás; ao Museu de Imagem e Som de Goiás (MIS); à Casa Barão de Melgaço, em Cuiabá, na pessoa da professora Elizabeth Madureira Siqueira; à Cinemateca Brasileira, em São Paulo; ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPAHN) – GO; e à Sociedade Brasileira de Autores (SBAT).

Também agradeço à Biblioteca Central da UFMT e às funcionárias da Biblioteca Pio Vargas, em Goiânia, pela ajuda no levantamento bibliográfico de obras raras/fora de catálogo. Sou grato à gerência do Teatro Goiânia pela autorização concedida para fotografar o edifício internamente.

Sou grato aos queridos amigos de Marília: Eder Renato de Oliveira (Edna), Lucas Casagrande e Fábio Moreno (Fabíola) por me receberem em suas casas durante as viagens até Assis, pelas trocas de conhecimento e compartilhar gostos e desgostos da vida acadêmica *unespiana*. À Fabíola agradeço também por ajudar na transcrição das fontes.

Durante as visitas a Cuiabá, quando estive na cidade à pesquisa, tive ajuda das queridas amigas Flávia Geane, Ana Paula, Thalita Santos, Fayola Aina, Camila Beatriz Rocha e Tainar Ferreira e, por isso, meu muito obrigado por sempre poder contar com vocês. Da mesma forma, sou grato à Maria Betanha Cardoso Barbosa pela ajuda prestada em Goiânia.

Agradeço aos queridos Miguel de Souza (Regina), Aguinaldo Rodrigues Gomes (Aguinette), Marcos A. de Menezes (Marquete) e Sandra Nara S. Novais (Sandrinha) pelo incentivo à pesquisa, ao diálogo acadêmico e auxílio com o projeto inicial.

À Mariana Neves, agradeço pela revisão dos textos e disponibilidade para esse trabalho com prazos sempre apertados.

Sou grato ao professor Adalberto Retto Junior por me permitir acompanhar sua disciplina de História do Urbanismo III na FAAC/UNESP. As discussões feitas durante o curso e a bibliografia sugerida me ajudaram muito na melhora do projeto.

À Grazielle Fraile e Lucas Nachtigall (Suzi) agradeço pelo companheirismo “na casa amarela” e por me receberem em Assis neste último ano de mestrado. Sem eles o tempo em que estive em Assis não teria sido o mesmo!

À querida amiga Ana Carla Capossi, agradeço pelos anos de amizade e por compreender minha “falta de tempo” em visitá-la, por causa da pesquisa. Só pude entender que minhas visitas poderiam ter significado mais, apesar de tudo, com o seu falecimento.

Agradeço a todas e a todos os colegas do Programa de Pós-Graduação em História da UNESP/Assis que de alguma forma contribuíram nesta etapa de minha formação acadêmica; e também em trocas possíveis para o enriquecimento de nossos repertórios e nossas pesquisas.

Agradeço à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em Assis, principalmente às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em História, por possibilitarem a continuação da minha formação acadêmica e intelectual.

Sou grato, também, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela concessão da bolsa de mestrado (processo nº 2014/16749-3), a qual foi imprescindível para a execução do projeto de pesquisa.

Eu tô pensando em você
Enfeitada com flores
Eu tô pensando em você
Sem barulho de motores

- MC Tha/Jaloo, *A cidade*.

LION, Antonio Ricardo Calori de. **Equipamentos cineteatrais: usos e simbolizações de espaços culturais nas capitais centro-oesteinas no Estado Novo**. 2016. 172 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar e refletir a função político-cultural que tiveram os Cine-Teatros Cuiabá e Goiânia, a partir do processo de intervenções urbanas. No início dos anos de 40 as Interventorias em Mato Grosso e Goiás construíram os cineteatros nas capitais centro-oesteinas, edifícios incluídos nos projetos de modernização das cidades; no caso de Goiânia, o cineteatro fazia parte das obras institucionais para construção da nova capital. Partindo do conceito de *invenção de tradições* proposto por Eric Hobsbawm almeja-se analisar o processo ocorrido nos estados mencionados enquanto parte fundamental para a política estado-novista de Getúlio Vargas, em que se observa a cultura como elemento intrínseco para o projeto de modernização cuiabano e goianiense. Neste contexto, a Marcha para o Oeste fora um projeto importante por compor o ideal de colonização de não-índios enquanto parte fundamental da ideia de progresso construída - sobretudo pela propaganda - sobre os dois Estados. As intervenções urbanas em Cuiabá iniciadas no final dos anos 30 e continuadas até 1945 colocam em questão os modernos projetos urbanísticos e arquitetônicos para uma cidade de origem colonial. Em Goiânia, as intervenções emergiram inteiramente por concepções modernas. As principais fontes de pesquisa foram os periódicos; peças teatrais levadas aos palcos dos espaços em questão e também a própria materialidade dos edifícios. Pretende-se com este trabalho contribuir para se (re)pensar o período estado-novista no Centro-Oeste, trazendo para o debate os espaços destinados à cultura em uma proposta de leitura no entroncamento entre história, arquitetura e teatro.

Palavras-chave: Estado Novo. Centro-Oeste. Teatro. História da Arquitetura. Modernização.

LION, Antonio Ricardo Calori de. **Movie theater equipment: uses and symbolizations of cultural spaces in capitals of the Midwest during New State**. 2016. 172 f. Dissertation (Master in History). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

This work aims to analyze and reflect the political and cultural function possessed by the Cine-Teatro Cuiabá and Goiânia, starting from the urban intervention process. In the early 1940's the state government of Mato Grosso and Goiás built the movies theaters in their capitals, buildings included in the projects of the cities modernization; in Goiânia's case, the movie theater was part of the institutional works for the new capital construction. Based on the concept of *invention of tradition* proposed by Eric Hobsbawm, aims to analyze the process occurred in the mentioned states as a key part for Getúlio Vargas' policy of New State, where culture poses as an intrinsic element for the modernization project of Cuiabá and Goiânia. In this context, the March to the West was an important project in order to compose the ideal of non-Indian settlement as a fundamental part of the constructed idea of progress - mainly by advertising - on the two states. Urban interventions in Cuiabá began in the late 1930's and continued until 1945 questioning the modern urban and architectural designs for a city of colonial origin. In Goiania, interventions emerged entirely by modern conceptions. The main sources of research were periodicals; plays brought up to stage on the spaces in question and also the very materiality of buildings. The objective of this work is to give a contribution to (re)think the New State period in the Brazilian Midwest, bringing up to debate the very spaces for culture in a propose of reading among the crossroads of history, architecture and theater.

Keywords: New State. Brazilian Midwest. Theatre. History of Architecture. Modernization

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Planta da cidade de Vila Boa de Goiás, cerca de 1790	62
Figura 02 - Primeiro plano urbanístico de Goiânia, de Attílio Corrêa Lima.....	63
Figura 03 - Plano urbanístico de Goiânia aprovado em 1938.....	64
Figura 04 – Planta urbana com as delimitações de Cuiabá no final dos anos 1930 e início dos anos 1940.....	70
Figura 05 - Avenida Getúlio Vargas, década de 1940.....	74
Figura 06 - Cine-Teatro Cuiabá, 1942.....	96
Figura 07 - <i>Foyer</i> do Cine-Teatro Cuiabá, 1942.....	92
Figura 08 - Cine-Teatro Cuiabá, 2013.....	93
Figura 09 - Cine-Teatro Cuiabá, <i>foyer</i> , 2013.....	93
Figura 10 - Cine-Teatro Cuiabá, sala de espetáculos (plateia e balcão), 2013.....	96
Figura 11 – Cine-Teatro Goiânia, 1942.....	100
Figura 12 - Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015.....	102
Figura 13 - Janelas laterais do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015.....	103
Figura 14 - Detalhe da fachada lateral do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015.....	104
Figura 15 - Chevrolet Master, 1939.....	104
Figura 16 - Plateia e balcão, estrutura do Cine-Teatro Goiânia, atual teatro Goiânia, 2015.....	105
Figura 17 - <i>Foyer</i> do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015.....	105
Figura 18 - Palco do atual Teatro Goiânia visto a partir do balcão.....	106
Figura 19 – Reportagem sobre a inauguração de Goiânia.....	114
Figura 20 – Júlio S. Müller e Getúlio Vargas em Campo Grande, 1941.....	157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I - AS CAPITAIS CENTRO-OESTINAS NA PRIMEIRA METADE DOS ANOS 40	28
1.1. Ligações com a Marcha para o Oeste	29
1.2. A propaganda dos Interventores no Centro-Oeste estado-novista	40
1.3. “A Metrópole do Sertão” e o “surto de progresso” da Cidade Verde	45
1.4. Uma modernização possível	57
CAPÍTULO II - CINE-TEATRO CUIABÁ E CINE-TEATRO GOIÂNIA: TEMPLOS MODERNOS DE CULTURA	79
2.1. Novos traços arquitetônicos para as cidades-capitais centro-oestinas.....	79
2.2. Equipamentos culturais: o espaço cineteatral em questão (1940-1942).....	89
2.3. Sentidos simbólicos dos espaços cineteatrais	110
CAPÍTULO III - OS EXERCÍCIOS DOS CINETEATROS EM CUIABÁ E GOIÂNIA – DE 1942 A 1944	119
3.1. Nos palcos – práticas artísticas e teatrais	120
3.1.1. A produção teatral dos amadores	138
3.2. Nas telas – cinema e o cinejornal	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	164
A) ACERVOS CONSULTADOS/FONTES.....	164
B) BIBLIOGRAFIA	165

INTRODUÇÃO

É verdade que também traduzo ‘sertão’ por *brousse*. O termo tem uma conotação um pouco diferente. ‘Mato’ refere-se a um caráter objetivo da paisagem: a *brousse*, no seu contraste com a floresta; ao passo que ‘sertão’ refere-se a um aspecto subjetivo: a paisagem em relação ao homem. Portanto, o ‘sertão’ designa a *brousse*, mas em oposição às terras habitadas e cultivadas: são as regiões onde o homem não possui instalação duradoura. A gíria colonial fornece talvez um equivalente exato com *bled*.

- Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*.

Este trabalho apresenta um estudo sobre o Cine-Teatro Cuiabá e o Cine-Teatro Goiânia, visando a analisar suas estruturas, suas simbolizações e seus usos nos anos 40, como objetos privilegiados das políticas culturais implementadas pelo Estado Novo, em Goiás e Mato Grosso. As construções desses edifícios estão inseridas no contexto histórico de desenvolvimento do programa Marcha para o Oeste, lançado no final dos anos 30, em que a modernização e a ideia de progresso foram divulgadas pelos Governos Estaduais no Centro-Oeste neste período.

Observa-se que, atualmente usa-se a palavra *cineteatro* para designar estes espaços, mas usa-se aqui o hífen na palavra por tratar-se do nome próprio destas construções. O Cine-Teatro Goiânia, atualmente, é chamado de “Teatro Goiânia”, diferentemente do Cine-Teatro Cuiabá que mantém o nome original desde sua inauguração em 1942, porém sem o hífen. Como se trata destes edifícios na época de suas construções, será mantida a grafia dos nomes que os caracterizavam naquele momento. A nova grafia será usada quando se tratar destes espaços de forma geral.

Na década de 1930, foi fundada a cidade de Goiânia, projetada para ser a nova capital do Estado de Goiás com forte apelo “moderno” na propaganda oficial, que se opunha à antiga capital deste estado, a cidade de Goiás. Em 1939, a Interventoria de Mato Grosso iniciou a construção de várias obras para “modernizar” Cuiabá.

A preocupação de levar novas práticas para as cidades-capitais do Centro-Oeste não fora só nas construções de avenidas largas, escolas e hotéis no que tange às intervenções urbanas, mas também houve a preocupação de se construir espaços destinados à cultura. Deste modo, foram construídos o Cine-Teatro Cuiabá e o Cine-Teatro Goiânia, ambos inaugurados em 1942.

A partir das intervenções urbanísticas e arquitetônicas atreladas aos usos dos novos espaços, algumas práticas culturais locais deveriam também passar por mudanças, adequando-

se, assim, ao espaço em modernização de Cuiabá e a construção do “moderno” em Goiás. Os espaços cineteatrais foram construídos em um momento que o interesse na integração do Brasil condizia com uma concepção de cultura instituída pelas instâncias oficiais do governo estadonovista.

Entendia-se que a intervenção estatal na cultura era necessária, pois ela era “[...] fator de unidade nacional e harmonia social”.¹ A cultura era, para o Estado Novo, concebida como “cultura política”, sendo que “nessa perspectiva, a política era compreendida como elemento disciplinador, coordenador e organizador das forças sociais [...]”, e as manifestações culturais deveriam ter “fins utilitários em vez de ornamentais” e, assim, “[...] buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estadonovista”.²

Desta forma, as políticas culturais do Estado Novo foram pensadas a partir de dois órgãos importantes para o regime: o Ministério da Educação e Saúde e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Ambos, tiveram em suas estruturas projetos que articulavam a produção e práticas culturais em nível nacional, distinguindo-se um do outro pela aplicação em “distintas clientelas”:

[...] o ministério Capanema voltava-se para a formação de uma cultura erudita, preocupando-se com a educação formal; enquanto o DIP buscava, através do controle das comunicações, orientar as manifestações da cultura popular. Esta diversidade de orientação na política cultural transparece na própria composição dos intelectuais nos referidos organismos.³

No caso do Ministério da Educação e Saúde, houve a criação do Serviço Nacional do Teatro, em 1937, que em seu regimento no decreto de criação estabelecia como sua competência “[...] promover ou estimular a construção de teatros em todo o país [...]”; além de prever que fosse fomentada a produção teatral no país pela circulação de companhias teatrais profissionais, e o estímulo a criação de grupos teatrais amadores.⁴

Portanto, as construções dos cineteatros faziam parte das políticas culturais do Estado Novo; que por sua vez, faziam dos edifícios importantes espaços que receberiam atividades

¹ CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998. p. 100.

² Ibidem, p. 103.

³ VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987. p. 04.

⁴ PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001. p. 66

promovidas pelas mesmas políticas que os criaram. Pode-se dizer, que tanto o Cine-Teatro Cuiabá como o Cine-Teatro Goiânia foram edificados

[...] em um momento onde o governo se propunha a criar uma nova nação, com promessas de se livrar das mazelas políticas, econômicas e sociais atribuídas aos governos anteriores sob a tutela dos coronéis. Essa nova política era envolta em uma áurea nacionalista, de integração nacional e cooptação do cidadão à política do Estado, que pregava a grandeza humana, territorial, histórica, cultural e ambiental do Brasil.⁵

A propaganda foi um importante instrumento dos Interventores Federais centro-oesteiros neste período, seguindo a tendência já amplamente utilizada por Vargas. Veiculadas pela imprensa local e muitas vezes em republicações de jornais paulistanos e cariocas, as mudanças urbanas ocorridas neste momento nas capitais mato-grossense e goiana colocaram a cultura como ponto fundamental para adesão coletiva à imagem do progresso das regiões “isoladas”.

O processo ocorrido na região Centro-Oeste objetivava a reformulação aos moldes do que era tido como civilizado, evidenciando a urbanização de seus centros citadinos. “O processo de urbanização não é um simples acontecimento na história de um país ou apenas de mudança no local de moradia de um povo ele implica em mudanças na vida das pessoas”.⁶

O contexto da intervenção urbana e da colonização das áreas “ermas” do sertão do Centro-Oeste revela-se pelos propósitos de transformação sociocultural de um ambiente marcadamente rural. Desta forma, o urbano tendo como parâmetro estilos provindos da região Sudeste deveria se entropar nas novas capitais.

As imagens veiculadas destes parâmetros são as de progresso urbano e a relação da construção “moderna” como maneira de superar o atraso e levar o progresso onde “não havia nada”.⁷ O “progresso do sertão” era permeado pelo desejo de afastamento de lugar onde a imagem da barbárie imperava:

Ao longo do século XIX e parte do XX, o termo sertão continuou a designar grandes áreas do interior do território brasileiro, fosse porque desconhecidas, insuficientemente povoadas e/ou não completamente integradas à dinâmica capitalista moderna que e implantava na região da economia cafeeira, fosse porque habitadas por

⁵ FUNCK, Carlos Henrique Monschau. *A representatividade discursiva do Cine-Teatro Cuiabá*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. p. 74.

⁶ VIEIRA NETO, José. A urbanização da região Centro-Oeste brasileira. *Espaço em Revista*, Catalão-GO, vol. 10, n. 1, p. 38-65, jan./dez. 2008. p. 39.

⁷ Cf. Ibidem, p. 40. “A região Centro-Oeste, continuava um lugar de muitas matas e cerrados, contava com muitos índios, mas em termos de quantidade de população branca, era considerada uma grande área ‘vazia’, estava desprovida de investimentos, razão pela qual ficou parada no tempo.”

nações indígenas arredias ao contato com o progresso civilizatório em andamento no país.⁸

Esta noção de sertão é fundamental para construir a reflexão acerca do processo de urbanização das capitais do Centro-Oeste brasileiro promovido pelo Estado Novo. Juntamente com a ideia de sertão havia a projeção da barbárie, onde referia-se principalmente ao não afloramento de uma sociedade branca, culta e urbanizada.

Assim, pela lógica inspirada no positivismo e no darwinismo social, deviam encarar como um fato plenamente estabelecido que Mato Grosso e sua população estavam num estágio atrasado na escala evolutiva do progresso. De outro lado, a aceitação deste “fato” sem questionamento punha esses indivíduos numa situação profundamente incômoda, pois jogava-os na vala comum da barbárie, denegando sua experiência como um grupo diferenciado, homens cultos do sertão que se esforçavam para projetar uma autoimagem de fomentadores da civilização nos grandes sertões do Oeste brasileiro.⁹

As discussões presentes na maior parte das obras consultadas na pesquisa apresentam e debatem o processo de reorganização da sociedade nestes Estados para se modernizarem e atraírem para si uma imagem de lugar “civilizado” integrado ao território nacional.

Diante da “marcha para a colonização” do Centro-Oeste, estava muito presente a ideia de progresso das capitais dos estados de Goiás e Mato Grosso, que representavam os maiores núcleos urbanos da região até então, nos anos 40.¹⁰ Deste ponto de vista, Alexandre Ribeiro Gonçalves faz um estudo sobre *a modernidade* representada pela construção de Goiânia na década de 30, evidenciando as políticas que foram construídas para o planejamento da nova capital goiana:

A nova capital de Goiás foi a primeira materialização dos ideais de colonização do sertão brasileiro no século XX. Sua construção é o melhor exemplo de um momento histórico em que uma nova ordem pretendia estabelecer-se em nível local e nacional. É de significativa importância que Goiânia represente, juntamente com outras cidades planejadas, a manifestação desta saga de modernização, simbolizando a utopia brasileira de mudança e transformação de uma sociedade baseada em uma estrutura agrária, para outra, que se vinculou a processos de industrialização e urbanização.¹¹

⁸ GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Sertão, fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2012. p. 207.

⁹ Ibidem, p. 294.

¹⁰ Cuiabá contava com 54.394 habitantes, ao passo que Goiânia contava com 48.166. É necessário ressaltar que eram contados os distritos e a grande maioria ainda residia nas margens do perímetro urbano, sendo acentualmente rural. No caso de Goiânia, é importante observar também que a cidade foi construída onde já existia uma outra, Capinas, sendo esta última anexada ao plano urbanístico da firma Coimbra Bueno como um Setor da nova capital (o projeto de Attilio C. Lima previa Campinas como a primeira cidade satélite de Goiânia). Dados retirados do histórico dos Censos Demográficos do IBGE disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>>. Acesso em: jan. 2016.

¹¹ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Goiânia: uma modernidade possível*. Brasília: Ministério da Integração Nacional, 2002. p. 17.

O autor defende a ideia de que Goiânia representou uma “modernidade possível” no sertão centro-oeste e, com isso, os ideais de urbanização do governo de Getúlio Vargas não fugiram do padrão na materialização da transferência da capital de Goiás para uma nova cidade, construída para ser o símbolo do progresso na região. “A modernidade que se instalou em Goiás nos anos 30 nada mais era do que o reflexo da era Vargas”.¹²

O *progresso* é entendido de acordo com a crítica benjaminiana elaborada a partir da alegoria do anjo da História. Walter Benjamin coloca o progresso como uma força que impele a História para o futuro e, tal força, faria o homem marchar “para frente”, deixando um acúmulo de ruínas para trás. “A ideia de progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio homogêneo”.¹³

A ideia de progresso em Benjamin seria a ideia de uma “atualização” que “[...] não acontece senão aniquilando a continuidade da marcha do progresso como sendo a própria história da humanidade; interrompendo-a, e, na ruptura, dar vozes ao que foi emudecido, ao que se perdeu no progredir”.¹⁴ Ora, Walter Benjamin indica que esta ideia de progresso está em uma temporalidade homogênea e vazia, ou seja, cronológica e linear. A crítica à ideia de progresso consiste na problematização desta marcha do homem na história.

Termos como *moderno*, *modernização* e *modernismo* aparecem ao longo do trabalho na concepção de Marshall Berman. Palavras muito usadas nas fontes, *modernidade* e *modernização*, às vezes, se confundem nas falas dos sujeitos, cabendo em alguns momentos, elucidar essas concepções para compreender o contexto do período.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.¹⁵

¹² Ibidem, p. 26.

¹³ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* – vol. I. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 229.

¹⁴ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Walter Benjamin: crítica à ideia do progresso, história e tempo messiânico. Seminário Internacional Políticas de la Memoria, 3., 2010, Buenos Aires. In: *Anais...Buenos Aires: Centro Cultural de La Memoria Haroldo Conti*, 2010. p. 5.

¹⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 15.

Portanto, a “ideia de modernidade” implica estabelecer “amplas conexões humanas”.¹⁶ A modernização seria a vida de mulheres e homens inseridos em um “turbilhão”, alimentado por diversas características, mudanças, conflitos, disputas, lutas. Tudo o que se passa nesse “mundo da modernidade” que dirige e manipula “[...] todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão” seria, no século XX, a “modernização”, sendo “os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser [...]”.¹⁷

Já o termo *modernismo*, aparecerá no trabalho como a manifestação da “cultura moderna”, nos debates acerca dos estilos. O modernismo, então, trata-se de uma ideia que atinge a arte e o pensamento da experiência das mulheres e homens modernos.¹⁸

Mato Grosso e Goiás, durante as décadas de 30 e 40, tiveram nos discursos políticos, na propaganda e nos projetos de intervenções urbanas, proximidades com as acepções de ideais aplicadas as realidades locais.

No caso goiano, “pode-se entender que Goiânia representava a etapa do moderno em Goiás, enquanto a modernização seria fruto da década de 1950”.¹⁹ Já em Mato Grosso, “na Cuiabá do século XX, modernização e progresso almejavam estar sempre lado a lado, tentando acompanhar o refletir dos acontecimentos tecnológicos alcançados pelas economias modernas”.²⁰

A arquitetura é um dado muito importante para análise e reflexão destes contextos, pois além de compor as ferramentas e linguagens que dariam forma às mudanças citadinas; também constituiria a nova fisionomia daquele presente, instituindo o passado que seria lembrado daquele tempo do espaço urbano. É importante “estabelecer que tudo que não tem espaço interior não é arquitetura”.²¹

A característica essencial da arquitetura em vista de outras linguagens artísticas e culturais está “no fato de agir com vocabulário tridimensional que inclui o homem”.²² O espaço

¹⁶ Ibidem, p. 32

¹⁷ Ibidem, p. 16.

¹⁸ Cf. Ibidem, p. 16-17. “Existe ainda outro aspecto nessa idéia de modernismo como nada além de perturbação: ela implica um modelo ideal de sociedade moderna isento de perturbações. Com isso, põe de lado ‘o permanente distúrbio das relações sociais, a interminável incerteza e agitação’ que ao longo de duzentos anos têm sido os fatos básicos da vida moderna.” Cf. Ibidem, p. 30.

¹⁹ CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 231, nota 19.

²⁰ BORGES apud SILVA, Jussara Alves da. *O Cine-Teatro Cuiabá: um estudo de práticas e representações (1942-1950)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011. p. 30.

²¹ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 24.

²² Ibidem, p. 17.

possui, portanto, mais de três dimensões, compondo uma quarta ou mais, pois é possível adentrar pela obra: “a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”.²³ Para pensar a análise do espaço arquitetônico, Bruno Zevi destaca dois equívocos correntes neste campo:

- 1) que a experiência espacial arquitetônica só é possível no interior de um edifício, ou seja, que o espaço urbanístico praticamente não existe ou não tem valor;
- 2) que o espaço não somente é o protagonista da arquitetura, mas esgota a experiência arquitetônica, e que, por conseguinte, a interpretação espacial de um edifício como instrumento crítico para julgar uma obra de arquitetura.²⁴

Os dois pontos estão fundamentados nos erros cometidos - para pensar a arquitetura – restringindo-a como mera técnica ou dado artístico; como apenas uma fachada ou obeliscos, pontes etc. O autor destaca que pensar a arquitetura vai de encontro com a experiência humana nestes espaços e a composição das obras com o urbanismo, pois não são fatos isolados e sim um ambiente que demonstra uma série de ligações e relações.

Por sua vez, pensar o urbanismo requer entrar em um debate iniciado – teoricamente - nos anos 60. Françoise Choay propõe uma reflexão sobre o urbanismo. O que é interessante do pensamento de Choay é a abordagem do entendimento de urbanismo para se analisar e refletir acerca das mudanças urbanas, atribuindo-lhe o sentido reflexivo do espaço que sofreu intervenção:

O dicionário Larousse define-a como “ciência e teoria da localização humana”. Este neologismo corresponde ao surgimento de uma realidade nova: pelos fins do século XIX, a expansão da sociedade industrial dá origem a uma disciplina que se diferencia das artes urbanas anteriores por seu caráter reflexivo e crítico, e por sua pretensão científica.²⁵

A crítica da autora no texto de abertura do livro intitulado *O urbanismo em questão* é sobremaneira referente à crise do urbanismo. O texto se volta para atribuições menos interessantes da tarefa do urbanismo no século XX, se referindo a concepções e articulações das cidades como modelos derrocados. Por isso, a composição da antologia do pensamento do urbanismo seria mais para uma *tomada de consciência*, como a própria Choay conclui:

[...] a micro linguagem do urbanismo é imperativa e limitadora. Não só o habitante não participou de sua elaboração: tal é, em nossa sociedade, a situação dos usuários diante da maior parte dos sistemas semiológicos constituídos. Mas ainda, está privado

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, p. 25.

²⁵ CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades: uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 02.

de liberdade de resposta. O urbanista monologa ou discursa; o habitante é forçado a escutar, sem compreender sempre. Em resumo, está frustrado em toda a atividade dialética que a localização urbana deveria oferecer-lhe.²⁶

Desta feita, pensar o urbanismo nas capitais centro-oestinas no decorrer do Estado Novo é entender as simbolizações que se criaram com mudanças que articularam política e cultura. Isto é, em que o Estado faria um *monólogo* na intervenção urbana, impondo novas maneiras de criar, pensar e usar a cidade.

O tema não é em absoluto novo, mas também não é obsoleto e apresenta-se como importante para se pensar os desenvolvimentos urbanos a partir de várias fontes: os atos e decretos governamentais baixados pelos Interventores Júlio S. Müller e Pedro L. Teixeira, anúncios, propagandas, colunas, notícias, reportagens etc., em revistas e jornais do período.

O referencial teórico da pesquisa também está ancorado em Eric Hobsbawm, na discussão de “invenção das tradições”. Essa ideia recai sobre a construção de símbolos, os quais podem se firmar enquanto produto cultural daquela sociedade se estabelecendo, como uma nova tradição. Seria uma “tradição inventada”:

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.²⁷

Essas “invenções” não são rupturas com o passado histórico da sociedade no qual se está estudando, mas sim uma “continuidade bastante artificial” deste passado - parafraseando Hobsbawm. É dada uma “atualização” para aquela sociedade que nada mais é do que uma característica da modernização. Trata-se de uma interpretação deste passado e, por assim dizer, vê-se as formas, os usos e as simbolizações dos edifícios cineteatrais enquanto uma tentativa de estabelecimento de renovação das práticas socioculturais.

É de suma importância notar que há certas necessidades de se colocar “novos padrões” para um contexto social quando se é creditado um novo significado rapidamente, demandando práticas diferentes das já instituídas. Desta forma, entende-se que isso se apresenta por uma questão essencial do mundo moderno que, de certa maneira, inventam, produzem, instituem ideais e espaços voltados a suprir “necessidades” presentes nas sociedades. Assim, é mister

²⁶ Ibidem, p. 53-54.

²⁷ HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: _____; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 09.

apontar a observação de Hobsbawm em que diz aparecer com mais frequência a produção dessas “tradições inventadas”:

[...] quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis, quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas.²⁸

Algumas dessas práticas estabelecidas enquanto “novos padrões”, são fluxos vindos de estabelecimentos de outras práticas do passado desta sociedade, onde se lê símbolos criados já com o intuito de reestabelecer laços entre comunidades.

O movimento que produz símbolos “novos” por uma necessidade, revela também que “tradições inventadas” podem surgir porque as práticas antigas não são adaptáveis. “[...] Mas esta inadaptabilidade não pode ser confundida com os problemas resultantes da rejeição dos velhos costumes a curto prazo por parte daqueles que os encaram como obstáculos ao progresso ou, o que ainda é pior, como inimigos ativos”.²⁹

As observações gerais acerca das invenções de tradições debatidas pelo autor citado levam a (re)pensar alguns pontos cruciais sobre o período estudado por esta pesquisa, pois a simbolização causada com as construções dos edifícios cineteatrais no Centro-Oeste pelo Estado Novo são categorias de “tradições inventadas” que são:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social o as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais, b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento.³⁰

Cabe ainda observar que o ideal de se criar o “homem novo” traz à baila o que Hobsbawm aponta como características que diferem as “práticas antigas” das “inventadas”. Desta forma:

Pode-se observar uma nítida diferença entre as práticas antigas e as inventadas. As primeiras eram práticas sociais específicas e altamente coercivas, enquanto as últimas tendiam a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações que procuravam inculcar nos membros de um determinado grupo: “patriotismo”, “lealdade”, “dever”, “as regras do jogo”, “o espírito escolar”, e assim por diante. [...] Podemos também observar que, obviamente, apesar de todas as

²⁸ Ibidem, p. 12.

²⁹ Ibidem, p. 16.

³⁰ Ibidem, p. 17.

invenções, as novas tradições não preencheram mais do que uma pequena parte do espaço cedido pela decadência secular das velhas tradições e antigos costumes; aliás, isso já poderia ser esperado em sociedades nas quais o passado torna-se cada vez menos importante como modelo ou precedente para a maioria das formas de comportamento humano.³¹

Entre as tensões da criação de tradições e o que tomam das antigas, se deve mencionar que mesmo criando símbolos, erguendo prédios e instituindo práticas, essas “invenções” não são tidas essencialmente como novas, já que “as nações modernas [...] geralmente afirmam ser o oposto do novo, ou seja estar enraizadas na mais remota antiguidade, e o oposto do construído [...]”.³² Não se nega o passado no sentido de construir uma imagem negativa sobre ele, mas busca-se assentar as “novas práticas” nas antigas.

As políticas culturais estado-novistas voltadas para a construção de uma “comunidade nacional”, leva a pensar no conceito de “comunidade imaginada”.

Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles.³³

Deste modo, no projeto nacional estado-novista que tencionava a integração do país, pode-se apontar que a reflexão de Benedict Anderson é importante enquanto referencial para se entender o grande projeto que permeava as propostas para a cultura nacionalista de Getúlio Vargas, desde seu governo provisório, mas principalmente no Estado Novo. Refere-se, neste ponto, ao conceito porquê é imaginada enquanto comunidade, ora pois “independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal”.³⁴

No que diz respeito à metodologia usada para o trato das fontes que compõe o *corpus* documental desta pesquisa, sendo elas principalmente os periódicos, é necessário observar que a censura mantida pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) durante o período do Estado Novo e as relações dos dirigentes dos jornais com os DEIPs (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda), traçam uma ampla rede de relações no cerne do processo desempenhado pelas políticas públicas de Vargas.

³¹ Ibidem, p. 19.

³² Ibidem, p. 22.

³³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 32.

³⁴ Ibidem, p. 34.

Os principais periódicos consultados foram: *O Estado de Mato Grosso* e *Correio Oficial*. Há outros da região Centro-Oeste, como *A Cruz* (Mato Grosso), *A Pena Evangélica* (Mato Grosso), *Diário Oficial* (Mato Grosso) e a revista *Oeste* (Goiás) – todos do período que compreende o primeiro quinquênio dos anos 1940. Também foram consultados o *Gazeta de Notícias* (RJ) e *Diário de Notícias* (RJ).

Sobre a questão dos periódicos enquanto fonte, parafraseando Tania Regina de Luca, é notável a riqueza da fonte periódica e suas múltiplas possibilidades de abordagem tendo em vista os cuidados que se deve ter para com as análises feitas das informações contidas nestes materiais impressos.

Assim como discute a autora, é importante haver policiamento para o lugar social que esses grupos que constituem essa imprensa estão inseridos, bem como “as funções sociais desses impressos” naquele período e para aquela sociedade.³⁵ É necessário se atentar a como se apresentavam materialmente esses documentos, pois “historicizar a fonte requer ter em conta, portanto, as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se disponha, do que foi escolhido e por quê”.³⁶

Esses materiais são múltiplos, diversos em suas produções e finalidades, plurais em seus interesses e focos e também diferentes em seus suportes materiais:

Pode-se admitir, à luz do percurso epistemológico da disciplina e sem implicar a interposição de qualquer limite ou óbice ao uso de jornais e revistas, que a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra de uma forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público.³⁷

Os apontamentos aqui discutidos sobre o uso destas fontes direcionam para se pensar entre o que se tornou notícia e de que forma isso foi apresentado nas páginas desses periódicos, quem produziu, como foram apresentados, com qual frequência apareceram os temas investigados em suas edições.

Também serão utilizados textos de peças teatrais para reflexão sobre as práticas artísticas. Para este trabalho são necessários certos cuidados, apontados por Robert Paris, como o fato de que o historiador não será o primeiro a ter acesso a esse tipo de documento, ou seja, já fora criada uma ideia acerca deste material, hierarquizado muitas vezes; com outras leituras e interpretações realizadas do seu conteúdo.

³⁵ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 132.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, p. 139.

Outro cuidado que se deve tomar com o trato deste tipo de fonte é que não se pode usar essas peças como simples ilustração ou constatação de fontes “tradicionais”, elas fazem parte de uma representação, sendo assim, é parte do real e devem também ter igual carga valorativa para apreciação e análise do acontecido da época estudada. O autor aponta que “um dos pressupostos dessa escolha, talvez o mais importante, é não somente que ‘real’ e ‘imaginário’ não podem ser separados, mas também que seria inútil atribuir a um ou a outro desses termos a função privilegiada de referencial ou de fundamento”.³⁸

Estes edifícios se caracterizaram por comporem seus programas o cinema e o teatro, construídos com os pressupostos de ambas as funções. Tornam-se desta maneira equipamentos culturais, destacando-se nas localidades onde foram erigidos pelas formas arquitetônicas, pelas dimensões e pelas atividades praticadas neles. Nos cineteatros investigados nesta pesquisa, constatou-se que não foram utilizados apenas para finalidades artístico-culturais, mas também para eventos políticos.

Na sua função intrínseca de conciliar os programas de cinema e teatro, os Cine-Teatros tiveram de adoptar uma arquitectura distinta das salas de cinema. Se por um lado queriam ser assumidos como um equipamento de características modernas que servia fundamentalmente o cinema, por outro tinham verdadeiramente de compatibilizar o edifício com a presença da caixa de palco, dos camarins, do fosso de orquestra, enfim, de todos os dispositivos próprios do teatro, que em algumas salas de cinema iam resistindo por habitação mas que, nos Cine-Teatros eram parte integrante do programa.³⁹

Longe de querer esgotar análises e reflexões sobre equipamentos culturais disseminados pelos estados do Centro-Oeste na Era Vargas, os cineteatros erguidos pelo Estado Novo nas capitais funcionariam como modelos e ícones frutos das novas tradições urbanas encravadas em Cuiabá e Goiânia. Mapear outros cineteatros pelo interior centro-oestino, e quiçá no Brasil, se mostrou tarefa impossível para esta pesquisa.

As citações das fontes e bibliografia ao longo do trabalho, foram transcritas fidedignas aos seus textos originais. Optou-se por inserir imagens para ilustrar os lugares, espaços e características específicas que são abordadas nas análises e reflexões, tornando possível ao leitor visualizar os aspectos aqui analisados, para uma melhor compreensão.

Este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro é realizada uma explanação e discussão contextual acerca das disputas políticas em Goiás e Mato Grosso, apresentando o uso

³⁸ PARIS, Robert. A Imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. *Revista Brasileira de História*, n. 15, v. 8, São Paulo, p. 61-89, 1987-1988. p. 85.

³⁹ SILVA, Susana Constantino Peixoto da. *Arquitectura de cine teatros: evolução e registro, 1927-1959*. Coimbra/Port.: Edições Almedina, 2010. p. 95.

da propaganda pelos Interventores, a importância da Marcha para o Oeste para as mudanças do período naqueles locais e o projeto de (re)urbanização para Cuiabá e Goiânia.

No segundo capítulo, o debate arquitetônico aparece como campo privilegiado para se compreender as construções dos cineteatros estudados. É feita uma análise da linguagem *art déco* na arquitetura desses edifícios para refletir sobre as suas simbolizações, pois o processo de retificação urbana de Cuiabá e urbanização de Goiânia contou com a construção propagandística dos Interventores Júlio Strübing Müller e Pedro Ludovico Teixeira se utilizando destes espaços culturais.

Por fim, o terceiro capítulo trata como o Cine-Teatro Cuiabá e o Cine-Teatro Goiânia foram usados. A partir dos indícios localizados nas fontes periódicas, peças teatrais e cinejornais refletiu-se sobre a intervenção do Estado na programação de funcionamento destes estabelecimentos e a relação entre a produção artístico-cultural local com os processos de mudanças das capitais. Conectou-se, dessa forma, os usos dos edifícios ao projeto político maior do Estado Novo.

CAPÍTULO I - AS CAPITAIS CENTRO-OESTINAS NA PRIMEIRA METADE DOS ANOS 40

[...] o verdadeiro sentido da brasilidade é o rumo ao oeste.

- Getúlio Vargas.

Afinal de contas, que é que buscamos pela cultura? Produzir valores, realizar aspirações, orientar tendências, - em suma, traduzir a vida em toda a sua plenitude. Mas – a vida apenas? Nada mais além da vida?

Na verdade, a vida tem um sentido humano bastante mais rico do que a vida mesma. Há muitas formas de viver – e em qualquer delas se pode viver intensamente. Vivem os animais de todas as espécies, vivem as plantas, vive a natureza inteira.

Cada um de nós pode viver muitas vidas.

Mas o homem vive em sociedade. E a sociedade é um produto de organização superior. O ideal da vida em sociedade é, substancialmente, um ideal de *vida organizada* – e não apenas de “vida”, pura e simplesmente. Tôda a evolução da civilização humana representou um ingente esforço no sentido de disciplinar, organizar, coordenar as forças sociais. A cristalização desse esforço é a ordem política – as formas de governo, as instituições, o Estado.

- Almir de Andrade, Política e Cultura. *Cultura Política*, 1941.

Partindo do contexto propiciado pela Marcha para o Oeste, as cidades-capitais do Centro-Oeste no início dos anos 40 passaram por mudanças: em Cuiabá houve uma retificação no espaço urbano, criando um perímetro adjacente ao centro histórico da cidade, onde foi construído o Cine-Teatro Cuiabá e outras importantes obras públicas, chamadas de “Obras Oficiais”.

O caso da cidade de Goiânia era bem diferente, visto que o município fora construído por inteiro para transferir a sede administrativa do governo estadual da cidade de Goiás, capital desde os tempos coloniais, para uma nova cidade criada com arquitetura que destoasse dos casarões da antiga Goiás e com um projeto urbano inspirado nas cidades-jardins inglesas. Em Cuiabá (a *Cidade Verde*), a Marcha para o Oeste teve especial conexão com o desenvolvimento urbano e a ideia de progresso.

Ainda em Goiânia (a *Capital do Sertão*), nota-se a ocorrência de um debate diferenciado em relação ao da capital mato-grossense, pois, no período houve a justificativa de sua criação e construção como causa dos interesses da Marcha; no entanto, o anúncio da criação da nova

capital foi anterior ao lançamento do programa por Vargas, em 1938. Goiânia passou, deste modo, a ser usada como desdobramento da Marcha para o Oeste, vinculada como resultado dos programas do Estado Novo para o progresso de Goiás somente a partir do começo de inaugurações de algumas obras públicas, já no início da década de 40.

1.1. Ligações com a Marcha para o Oeste

Na passagem de 1937 para 1938 foi lançado o programa Marcha para o Oeste por Getúlio Vargas, idealizado para colonizar e desenvolver áreas “vazias” do Centro-Oeste e do Norte do Brasil. “Nesse momento, ficou estabelecida uma relação entre ‘movimento das Bandeiras’, idealizado por Cassiano Ricardo, e ‘o Estado Novo’”.⁴⁰

A Marcha para o Oeste passa a desempenhar um *neobanderismo* no século XX, de acordo com Cassiano Ricardo. Se no século XIX o *neobanderismo* podia ser simbolizado por Couto de Magalhães, o marechal Cândido Rondon seria, então, “o bandeirante do século XX”.⁴¹ A conquista do Oeste, portanto, teria em Rondon a continuidade do trabalho das bandeiras do século XVIII:

E, o que é mais curioso, continuava fiel ao seu destino histórico de abrir caminhos, incorporar a população selvagem às forças vivas da nacionalidade, dar nome aos rios e às montanhas, devassar terras virgens, descobrir riquezas, manter vivo o amor pelo sertão, fixar fronteiras geográficas e promover a unidade social e territorial do país.⁴²

O trabalho de *desbravar os rincões* das terras centrais do país constituiria a tarefa de civilizar: dominar a selva e os selvagens. A obra de Cassiano Ricardo em dois volumes, faz o trabalho exaustivo de reler e traçar a história linear das bandeiras paulistas na expansão territorial do Brasil colonial, exclusivamente pelo viés político, proclamando a Marcha para o Oeste estado-novista promulgada em 1938 como *herdeira* direta desse passado colonizador bandeirante:

“Essa foi – diz Rondon - a marcha para o oeste que mais atuou no sentido moderno da reconquista geo-social, como sucessora vidente das bandeiras primárias aquelas que, no dizer de Cassiano Ricardo, tiveram nascimento na República de Piratininga, projetando no espaço e no tempo, sobre a sociedade brasileira, a luz sertaneja da sua

⁴⁰ PEREIRA, Eliane M. C. O Estado Novo e a Marcha Para Oeste. *História Revista*, Goiânia, v. 2, n.1, p. 113-129, jan./jun. 1997. p. 116.

⁴¹ RICARDO, Cassiano. *Marcha Para Oeste: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil* – vol. II. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970. p. 596.

⁴² *Ibidem*.

formação cristã, não sendo só o episódio histórico mais brasileiro; pois, além de haver traçado o retrato geográfico do Brasil, constitui um fenômeno social e político que ajuda a esclarecer muitas das nossas instituições atuais”.⁴³

A fala de Rondon citada por Cassiano Ricardo, diz respeito ao trabalho de implantação de linhas telegráficas em Mato Grosso, trabalho este que é posto pelo autor como marco do “rumo ao Oeste” do século XX. Interessante notar que para legitimar o processo do *neobandeirismo*, ou seja, da Marcha para o Oeste nos anos 40 - época de publicação do livro – é reforçado o estigma do *sertão*, ainda vasto e com regiões “não-domadas” que a partir de figuras beneméritas resultaria numa nova reconfiguração espacial e civilizatória.

Diferentemente das outras marchas para Oeste que foram pelo caminhar, pela utilização de animais de montaria e as monções, a marcha para Oeste do século XX teria no avião o diferencial, apontado por Cassiano Ricardo como fundamental para tornar o país “mais presente a si mesmo”.⁴⁴

O desempenho deste intelectual sobre as bandeiras daria historicamente forma ao processo e justificaria, assim, a proposta da Marcha para o Oeste lançada por Vargas. Desta forma, afirma: “Mato Grosso, até hoje, é um foco de atração, é o rumo das bandeiras modernas”⁴⁵ e em Goiás o argumento não seria diferente:

A cruzada “Rumo ao Oeste”, fundada em 1919, com o objetivo de aproximar as zonas novas dos centros metropolitanos visando integrá-las cada vez mais no concerto da vida nacional, desenvolvendo nelas as raízes da civilização brasileira; a fundação de Goiânia pelos irmãos Coimbra Bueno, com tamanho êxito, documentam a retomada do espírito bandeirante em base técnica, no domínio da iniciativa particular.⁴⁶

Cassiano Ricardo fez nesta obra “uma valorização positiva do bandeirantismo como uma forma de democracia ‘primeira’” o que o levava a indicar um relacionamento pacífico entre os líderes e os liderados “e, por isso, geradora da democracia social que foi herdada por Getúlio Vargas”.⁴⁷

A Marcha para o Oeste representava, para além do sentido de *brasilidade*, uma questão de segurança nacional. A criação das colônias agrícolas no interior do país – e principalmente nas fronteiras – serviam para promover o povoamento dessas regiões que evitaria a ocupação por países estrangeiros.⁴⁸

⁴³ Ibidem, p. 597.

⁴⁴ Ibidem, p. 615.

⁴⁵ Ibidem, p. 625.

⁴⁶ Ibidem, p. 626.

⁴⁷ PEREIRA, Eliane M. C., op. cit., p. 117.

⁴⁸ Ibidem, p. 118.

Esta preocupação em torno da ocupação das regiões fronteiriças, sobretudo as áreas em que Mato Grosso ocupava, demonstrou especial atenção do governo federal. Para Benícia Couto de Oliveira o projeto de colonização estado-novista “visava ao desbravamento e à nacionalização das fronteiras através da ação de colonos encaminhados sob a proteção do Estado”.⁴⁹

Uma das propostas da Marcha para o Oeste foi a criação das colônias agrícolas no Centro-Oeste e exploração da borracha na Amazônia. Pelo Decreto-lei nº 3059 de 14 de fevereiro de 1941 criava e regulamentava colônias agrícolas no Brasil. A Colônia Federal de Goiás foi criada no mesmo ano em que o Decreto-lei mencionado foi outorgado, porém a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) só foi oficializada em 28 de outubro de 1943. Diante disso, Benícia Couto de Oliveira afirma que:

A política de colonização do governo Vargas, durante o Estado Novo, teve como fio condutor o desenvolvimento econômico do país. Nesse sentido, os projetos desencadeados pelo governo federal foram direcionados visando a alcançar esse objetivo. O projeto colonizador estadonovista no Centro-Oeste, por exemplo, vinculava-se ao projeto de desenvolvimento do capitalismo no campo, haja vista que os elementos básicos para tal empreendimento existiam, quais sejam, espaços geográficos despovoados ou semi-povoados com terra fértil em abundância; e trabalhadores sem terra que sonhavam em adquirir um pedaço de chão, contingentes de trabalhadores desempregados nas cidades, vítimas da seca do nordeste.⁵⁰

Nas análises da autora, aparece alcançada parte do objetivo das colônias agrícolas; no que se refere ao seu estudo sobre a CAND salienta que houve uma solução temporária para os trabalhadores que receberam terras ali. Aqueles que chegaram na região num primeiro momento “[...] foram fixados no solo, e receberam também os benefícios e assistência conforme estabelecia o projeto”.⁵¹

A historiadora María Verónica Secreto destaca que o objetivo de colonizar regiões do Centro-Oeste pela Marcha para o Oeste logo se estendeu para o Norte brasileiro. A autora mostra que a partir de um acordo entre os governos brasileiro e estadunidense, este primeiro para fornecer borracha às indústrias bélicas norte-americanas no contexto da Segunda Guerra, é realizada grande campanha propagandística para deslocar trabalhadores – sobretudo nordestinos – para a floresta amazônica.

⁴⁹ OLIVEIRA, Benícia Couto de. *A política de colonização do estado novo em Mato Grosso (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999. p. 87.

⁵⁰ Ibidem, p. 191-192.

⁵¹ Ibidem, p. 192.

A “Marcha” e o seu complemento de ocupação da região amazônica tinham como objetivo a colonização, a fixação da família sertaneja nos territórios interiores. Num discurso pronunciado em Belém, em 1933, Vargas afirmava que o desafio maior para a Amazônia era transformar a exploração nômade em sedentária, e para isso era necessário povoá-la, colonizá-la, fixar o homem à terra.⁵²

Sob a promessa de investimentos em levar e manter o trabalhador nas colônias em plena selva amazônica para a extração da borracha de seringueiras espalhadas pela floresta, o programa teve início em 1943 através da criação, no ano anterior, do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para Amazônia (SEMTA). Os “soldados da borracha” – como eram chamados esses trabalhadores – tiveram inúmeros problemas apontados pela autora ao longo do seu artigo. A propaganda nesse projeto dentro da Marcha para o Oeste teve suma importância para a adesão de homens e famílias inteiras em disporem-se para o trabalho na selva:

O discurso oficial do Estado Novo apropriou-se de um conjunto de idéias que faziam parte do “senso comum” e as reelaborou na forma de um projeto político que cristalizava também uma reivindicação tão secular quanto as entradas e bandeiras, o “destino” amazônico do nordestino: a do direito à terra, à ocupação dos “espaços vazios”. Esta última elaboração passaria ainda por novas apropriações.⁵³

O uso nos discursos de Getúlio Vargas dos termos “espaços vazios” e “espaços despovoados” para se referir, principalmente ao Centro-Oeste, condiz na justificativa colocada por ele de que seriam regiões economicamente não desenvolvidas.⁵⁴ A propaganda da Marcha para o Oeste colocava a ideia de um “vazio” demográfico para promover a exploração econômica de empresas colonizadoras.⁵⁵

A construção de uma imagem “despovoada” para o Centro-Oeste estava intrínseca a uma questão urbana, pois o espaço rural – o sertão – não era tido como espaço povoado satisfatoriamente, principalmente por haver nesta região povos indígenas. Na criação da CAND, foi tratada como uma problemática os grupos que viviam na região:

O projeto colonizador que criou a Colônia de Dourados deixou suas marcas no escorraçamento dos índios que viviam na área demarcada, para a efetivação do assentamento de colonos. Os indígenas da Aldeia Panambizinho, situada no distrito de mesmo nome, no município de Dourados, foram expropriados de suas terras e passaram a viver em pequenas áreas. Essa aldeia é constituída por uma área que

⁵² SECRETO, María Verónica. A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas: do “Discurso do rio Amazonas” à saga dos soldados da borracha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 115-135, jul./dez. 2007. p. 120.

⁵³ Ibidem, p. 122.

⁵⁴ OLIVEIRA, Benícia Couto de, op. cit., p. 188.

⁵⁵ Ibidem, p. 72.

compreende apenas 60 hectares. Hoje a referida área é foco de conflitos entre os fazendeiros e os índios que habitam aquela localidade. Atualmente, o clima é de tensão na luta pela terra, ali.⁵⁶

A presença dos inúmeros grupos indígenas na região colocava empecilhos ao progresso propagandeado para a região e corroborava para que a imagem de Mato Grosso e Goiás permanecesse no estigma da barbárie, tendo em vista o trabalho desempenhado nas mudanças urbanísticas e aproximação das cidades centro-oesteiras, principalmente as capitais a um padrão paulistano e carioca.

Um dos aspectos importantes neste processo foi a Expedição Roncador-Xingu, importante articuladora na criação do Parque Indígena do Xingu. A criação da Fundação Brasil Central (FBC) em 1943 fazia parte da grande campanha Marcha para o Oeste. A FBC originou-se da Expedição Roncador-Xingu que realizou inúmeros trabalhos entre colonizar, demarcar áreas, restringir ocupações e etc. De acordo com João Marcelo Ehlert Maia:

À medida que a Expedição percorria seu trajeto pelos interiores de Goiás e Mato Grosso e construía estradas, campos de pouso e redes de comunicação, o governo Vargas se preocupava em dar maior estabilidade à empreitada. Assim, o Decreto nº 5.801 de 8 de setembro de 1943 declarava a Expedição como de interesse militar, o que evidencia uma das motivações geralmente citada por comentaristas para a Marcha para o Oeste: a preocupação geopolítica com a segurança nacional no contexto da Segunda Guerra.⁵⁷

A preocupação com as fronteiras de Mato Grosso (que compreendiam também o território que hoje formam os Estados de Mato Grosso do Sul e Rondônia (até 1943)) levou a ideia de “espaços vazios” a se configurar como uma eloquente palavra-chave nos discursos de Vargas.⁵⁸ Mesmo tendo apresentado a questão da presença indígena no Centro-Oeste, havia outras ocupações nestas áreas como destacadas por Alcir Lenharo em território mato-grossense:

[...] as usinas de açúcar, às margens do rio Cuiabá; a imensa extensão de terras ocupadas com a exploração do mate, principalmente pela Cia. Matte Laranjeira; as fazendas de gado no pantanal mato-grossense; cidades e prosperidades surgidas à

⁵⁶ Ibidem, p. 129-130.

⁵⁷ MAIA, João Marcelo Ehlert. As ideias que fazem o Estado andar: imaginação espacial, pensamento brasileiro e território no Brasil Central. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 3, p. 621-655, 2010. p. 630.

⁵⁸ A criação dos territórios federais por Vargas nos anos 40 foi uma medida a pensar – através da intervenção direta do governo federal – a questão da nacionalização e segurança das fronteiras nacionais: “Em 1943, através do Decreto-lei n. 5.812, de 13 de setembro, foram criados os territórios federais do Amapá, do Rio Branco, do Guaporé, de Ponta Porã e do Iguaçu. Essa Iniciativa do governo estadonovista deve ser entendida no contexto da nacionalização das fronteiras. A partir do golpe de 1937, o nacionalismo passou a ser parte integrante da política do Estado Novo. Vargas tornou-se o defensor de um Estado forte, através do qual, seu chefe teria poderes de intervir para combater os regionalismos, considerados por ele, um entrave ao desenvolvimento da Nação.” Cf. OLIVEIRA, Benícia Couto de, op. cit., p. 162.

beira da estrada de ferro Noroeste do Brasil; amplas regiões de garimpo do ouro e diamante; outras tantas de exploração da borracha ou de drogas do sertão, - vem atestar, no caso do Estado de Mato Grosso, um quadro de colonização complexo, mapeado de grandes propriedades, particulares e estatais, boa parte delas de origem estrangeira. Isto para não se falar de povos de formação social inteiramente diferente, habitantes da região – os indígenas.⁵⁹

Neste contexto, a década de 1940 se iniciou na política estado-novista, em relação ao Centro-Oeste brasileiro, com a construção de grandes obras públicas nas cidades-capitais e a continuidade do plano da Marcha Para Oeste. As conexões entre a Marcha com as mudanças urbanas de Cuiabá e Goiânia fizeram parte de uma ampla organização do Governo Federal com a criação de colônias agrícolas.

A expansão do capital na região Centro-Oeste trouxe para as regiões “ermas” das terras centrais do país contingentes populacionais formulando uma política de integração nacional, assim como também teve relação estreita com o processo de retificação urbana de Cuiabá – ora também usando Goiânia como desdobramento desses interesses. As políticas em torno da Marcha Para Oeste estavam ligadas a

[...] uma diretriz estatal, centralizada e nacionalista, nos seus ambiciosos projetos de ocupação dos “espaços vazios” do oeste e da Amazônia. Tal opção era politicamente orientada para criar no “novo” espaço do país, a nova ordem social, lastreada no fazer coincidir as fronteiras políticas com as econômicas no estabelecimento de uma ordem original de relações sociais, ancoradas na pequena propriedade e na organização cooperativa dos associados – uma realidade nova e oposta às formas sociais da exploração do trabalho e do trabalhador no campo.⁶⁰

Na leitura de Eliane Pereira, concordando com Lenharo, “a *Marcha* rumo ao Brasil Central era, na realidade, uma ‘marcha voraz, antropofágica’ [...].” Logo, isso “significava, portanto, a convergência entre o Brasil civilizado e o Brasil nativo, em um momento em que o Brasil litorâneo avançava sobre o ‘sertão’”.⁶¹

O “sentido da brasilidade” defendido e propagandeado por Vargas após o anúncio do programa em 1938, ia além de inculcar a ideia de nação integrada defendida pelo Estado Novo. O contexto centro-oestino nas décadas de 30 e 40 estava entremeado por conflitos políticos regionais, tais como as disputas entre o Norte e o Sul de Mato Grosso; os conservadores da cidade de Goiás e os revolucionários de 1930, os últimos representados por Pedro L. Teixeira em Goiás.

⁵⁹ LENHARO apud OLIVEIRA, Benícia Couto de, op. cit., p. 167.

⁶⁰ LENHARO, Alcir. *Colonização e trabalho no Brasil: Amazônica, Nordeste e Centro-Oeste*, os anos 30. Campinas - SP: UNICAMP, 1986. p. 46.

⁶¹ PEREIRA, Eliane M. C., op. cit., p. 117, grifo da autora.

O jornal *O Estado de Mato Grosso* trazia em suas páginas uma abordagem bastante presente e auspiciosa ao programa Marcha Para Oeste, citando exemplos de como a região havia “progredido” sob o comando de Getúlio Vargas. No ano de 1941, o jornal trazia ainda uma nota sobre a viagem de Vargas pela estrada de ferro Brasil-Bolívia (Noroeste do Brasil – NOB) e uma palestra dada pelo próprio presidente aos operários:

A um deles o Chefe do Govêrno perguntou donde era e o operário respondeu que nascera na zona da Mata, em Minas Gerais. Perguntado então, pelo Presidente sôbre o que fora fazer tão longe de sua terra, o trabalhador respondeu o seguinte: - “Segui o conselho de V. Excia: - “Rumo ao Oêste!””.⁶²

Ao trazer este exemplo de “patriotismo e obediência” ao “Chefe do Governo”, o jornal mostra-se favorável ao programa Marcha Para Oeste e a ideia de progresso disseminada por ele:

O slogan “Marcha para o Oeste” visava, entre outros alvos, criar um clima de emoções nacional de modo a que todos os brasileiros se vissem marchando juntos, e, conduzidos por um único chefe, consumassem coletivamente a conquista, sentindo-se diretamente responsáveis por ela.⁶³

É importante mencionar que o jornal *O Estado de Mato Grosso* fora dirigido por Archimedes Pereira Lima que a partir de 1943 passa a ser o diretor do DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda) em Mato Grosso, órgão ligado ao DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) que fora fundamental para a política desempenhada por Getúlio Vargas.⁶⁴

Pelo artigo 122 da Constituição de 1937, os jornais eram obrigados a colocarem notícias do governo e, com a criação do DIP em 1939, as imposições ficaram mais rigorosas e não havia espaço para disposições contrárias aos ideais propagandeados pelo Estado Novo. A imprensa estava amordaçada.⁶⁵

Este periódico circulava, à época, por todo o estado de Mato Grosso. Havia outros periódicos de circulação em Cuiabá e interior do estado como o jornal *A Cruz*, *O Republicano*,

⁶² O PRESIDENTE Getúlio Vargas no Paraguai. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 1º ago. 1941.

⁶³ LENHARO, Alcir, op. cit., p. 14.

⁶⁴ Archimedes Pereira Lima “formou-se advogado e investiu grande parte de seu talento na área do jornalismo, dirigindo os tradicionais periódicos cuiabanos: *O Estado de Mato Grosso* (1939) e *Diário de Mato Grosso* (1976), tendo fundado e dirigido *O Correio do Sul*, O 9 de Julho, de Campo Grande, Folha do Sul, de Aquidauana. No cenário carioca, foi redator dos jornais *Gazeta de Notícias* e *Diretrizes*. Tradutor da Agência Havas (France-Presse) e colaborador do jornal *Correio da Manhã*, ambos no Rio de Janeiro”. ACADEMIA MATO-GROSSENSE DE LETRAS. *Acadêmicos*: Cadeiras: Archimedes Pereira Lima. Cuiabá, [2014?]. Disponível em: <<http://academiadeletrasmt.com.br/cadeiras/cadeira-13/102-archimedes-pereira-lima>>. Acesso em: set. 2015.

⁶⁵ Cf. MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de, op. cit.

A Tribuna, *A Pena Evangélica*, jornal *Diário Oficial* entre outros, mas *O Estado de Mato Grosso* representaria por muito tempo os interesses do grupo dominante na política local.

Publicado como manchete por ocasião da visita de Vargas a Cuiabá, *O Estado de Mato Grosso* mencionava algumas vezes o programa Marcha Para Oeste dizendo que

[...] esse culto tão grande que enche até o transbordamento todas as almas, o Presidente não o alcançou pelos simples imperativos de suas funções. Fê-lo com um complexo de benemerências de toda sorte, entre as quais avulta a “Marcha para o Oeste”, que por si só bastaria para imortalizar o seu nome na memória reconhecida de Mato Grosso e na recordação imperecível do Brasil.⁶⁶

A visita do então presidente da capital Cuiabá, em 06 de agosto de 1941, e em Goiânia no ano anterior, no dia 05 de agosto, ocorreu em meio às construções das obras públicas realizadas pelas Interventorias estaduais e às inaugurações de algumas obras, como o 16º Batalhão de Caçadores (B.C.) em Cuiabá.

Estas visitas oficiais de Vargas ao Centro-Oeste colocam-se como um ato simbólico engendrado enquanto forma de impulsionar os interesses da Marcha para o Oeste. É mister apontar que todas as edições do jornal *O Estado de Mato Grosso*, antes da chegada de Vargas e após sua partida, são repletas de enaltecimentos, júbilos e enquadramento do acontecimento como apoteótico para a cidade:

O contentamento do povo de Cuiabá nesta recepção de toda a sua alma de todo seu coração ao grande Chefe Nacional, ao Presidente Getúlio Vargas benemérito creador do Estado Novo e salvador insigne do Brasil, não traduz somente a hospitalidade cavalheiresca de uma população civilizada e culta. Tem algo de mais profundo e significativo. Ela traduz, ela representa, ela exibe e manifesta toda a acrisolada gratidão do Estado de Mato Grosso, ao Chefe incomparável, vigilante e esclarecido, [...] que o libertou do ostracismo e o integrou nobilitado e engrandecido à comunhão fecunda da vida nacional.⁶⁷

Nesta visita, Vargas profere um discurso, o qual fora publicado no jornal *O Estado de Mato Grosso* no dia 07 de agosto de 1941. Nele, o então presidente traz a grandiosidade da natureza de Mato Grosso e do centro do Brasil e suas riquezas.

Naquele discurso, a história do estado fora prestigiada de modo que fosse suscitada a memória das bandeiras que capturavam indígenas no período colonial e a exaltada a Marcha para o Oeste, tal como o estado econômico em que se encontrava a “corrida para ocupação” desta região:

⁶⁶ ARREBATADOR ESPETÁCULO de inenarrável jubilo cívico, a chegada do presidente Getúlio Vargas nesta Capital. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 6 ago. 1941.

⁶⁷ Ibidem.

O problema da ocupação econômica do nosso território é um postulado da própria criação do ESTADO NACIONAL. Estamos fazendo a estruturação dos núcleos básico do nosso crescimento, não apenas ao longo da faixa marítima, mas abrangendo a totalidade do país. E essa obra que ha ser o maior título de glória da geração atual, porque significa unir e entrelaçar as forças vivas da Nação, retomou o sentido dos paralelos e renovou o lema bandeirante da marcha para o Oeste.⁶⁸

Desempenhando sua ação de integração nacional, Getúlio Vargas afirma: “a minha visita a Mato Grosso, como a outras regiões centrais do Brasil, revela a ação essencialmente nacionalizadora do nosso regime”.⁶⁹

Na visita a Goiânia, em 05 de agosto de 1940, Getúlio Vargas fora recebido no aeroporto pelo Interventor Pedro Ludovico Teixeira e sua comitiva, contando também com a presença do primeiro prefeito da nova capital goiana, Venerando de Freitas. Na ocasião, o prefeito proferiu o seguinte discurso ao receber Vargas:

Ao proclamar que “o verdadeiro sentido de brasilidade é a Marcha para o Oeste” – sentimos como que novo alento e reconfortados de tantas lutas titânicas, diante das perspectivas que se nos abriram. Não que nos julgássemos ao abandono. Não! É que as nossas necessidades estavam, como estão ainda, muito além de nossos ideais, de nossa capacidade de trabalho, de nosso desejo de crescer. [...] E o Brasil, este Brasil Novo que Vossa Excelência nos ensinou a amar ainda mais, quando afirmou que “não há grandes nem pequenos Estados. Grande é só o Brasil”, terá de nós o máximo de cooperação na tarefa ingente de seu reerguimento material e moral.⁷⁰

No discurso do prefeito, a “brasilidade” evocada pelo Estado Novo enquanto sinônimo de unidade nacional, integradora do país, configura-se e conecta-se no mesmo sentido à Marcha para o Oeste. As excursões de Vargas pelo país durante o Estado Novo com este propósito, salienta-se pelo “sentido da Marcha” no caso da região Centro-Oeste.

Sobre Goiânia, muitos foram os enaltecimentos feitos desde a visita de Vargas, em 1940, assim como é colocado por Venerando de Freitas; “marchando para o Oeste, Vossa Excelência depara a cidade que ‘não é ainda a guardiã das tradições históricas deste povo, mas é a vanguardeira de Marcha para Oeste’, na expressão feliz do Interventor Pedro Ludovico”.⁷¹ A relação estabelecida entre a construção da cidade, o projeto urbanístico e a Marcha para o Oeste pode ser notada por várias fontes consultadas, como o jornal, relatórios de governo e a produção

⁶⁸ A CERIMÔNIA da inauguração do novo quartel do 16º B.C. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 07 ago. 1941.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Memórias*. 2. ed. Goiânia: Editora Cultura Goiana, [1973?]. p. 114.

⁷¹ Ibidem, p. 115.

intelectual ligada ao Interventor Pedro Ludovico Teixeira pela revista *Oeste* também estabelece esta conexão:

A marcha para o oeste, hoje tão admiravelmente preconizada pelo maior apaixonado do Brasil, o Presidente Vargas, encontrará sempre em Goiânia uma de suas maiores conquistas, eis que essa cidade encerra uma série de circunstâncias excepcionais aferidoras do sentido ideológico desse esplêndido movimento. Por outro lado, sua localização a torna talvez o maior entreposto comercial do Brasil do futuro.⁷²

A revista *Oeste* teve seu primeiro número lançado em julho de 1942, em edição comemorativa em função do Batismo Cultural de Goiânia e circulou por Goiás até 1944, encerrando suas publicações devido a conflitos internos e as mudanças no cenário político nacional. Este periódico era, então, impresso na Seção Industrial da Imprensa Oficial em Goiânia e a partir do segundo número, lançado em março de 1943, passou a ser financiada pelo Estado e ter maior ligação com o Interventor e se configurar como um importante veículo de propaganda do Estado Novo em Goiás, pela produção de intelectuais coadunados a Pedro L. Teixeira.

A publicação pode ser vista através de dois ângulos: como um meio de divulgação das ações e da doutrina do Estado Novo e Getúlio Vargas em âmbito nacional; e na esfera regional, a revista mostra-se como um veículo de produção de ideologia na medida em que se volta cada vez mais para a política, principalmente no que diz respeito à figura de Pedro Ludovico, enfatizando seus atos e inserindo-o no plano ideológico nacional. Getúlio Vargas e Pedro Ludovico são constantemente colocados lado a lado, um como herói nacional e outro regional, respectivamente. *Oeste* procura mostrar o que Goiás tem de melhor não só no plano intelectual, através de poemas e contos, mas nos planos político e econômico, criando seções específicas destinadas a esses assuntos. O formato e o objetivo da publicação transformam-se com o passar dos números, com alguns temas ganhando mais relevância que outros. Porém há uma constância na revista, a referência a Pedro Ludovico e sua grande obra, a construção de Goiânia.⁷³

No segundo número, Gerson de Castro Costa passa a ser diretor da revista e no ano seguinte, também assume a direção do DEIP e em entrevista cedida à revista no nº 21 de outubro de 1944, esclarece:

Essencialmente, o Departamento era destinado à propaganda de Goiás, não só dentro do próprio estado, mas no resto do país também. O DEIP enviava matérias de divulgação de Goiás aos jornais de todas as partes do país, em uma política

⁷² COSTA, Castro. O sentido ideológico de Goiânia. *Oeste*, Goiânia, ano 1, n. 1, p. 03-04, jul. 1942. 1 CD-ROOM. p. 03.

⁷³ SCHWAB, Mariana de Castro. *Os intelectuais no Estado Novo (1937-1945): a trajetória de Paulo Figueiredo e as Revistas Cultura Política e Oeste*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. p. 48.

estabelecida pelo DIP de cooperação entre a imprensa nacional em prol da divulgação, principalmente, dos feitos governamentais.⁷⁴

Este intelectual exerceu as atividades de advogado e jornalista e foi secretário interino da Fazenda do governo de Goiás em 1938; membro da Academia Goiana de Letras; secretário geral, em 1945, do Partido Social Democrático (PSD).⁷⁵ Esteve bem próximo à Interventoria de Pedro L. Teixeira e pela sua produção na *Oeste* associou a construção de Goiânia como resultado da Marcha para o Oeste. A respeito disso, Mariana Schwab pontua:

Percebemos este fato como uma apropriação da construção de Goiânia pelo Estado Novo, tendo em vista que a idéia e o início da construção da nova capital goiana foram anteriores ao projeto da Marcha para o Oeste, e se baseou em questões locais, e não nacionais. Nasr CHAUL (1999) atribui a transferência definitiva da capital a uma troca de apoio e interesses entre Pedro Ludovico e Getúlio Vargas, pois Goiânia, “significando o progresso geral, seria também o coroamento dos ideais de expansão do governo de Vargas, através da Marcha para o Oeste” (1999, p.83). Esta reciprocidade entre Vargas e Pedro Ludovico também se deu nos largos empréstimos feitos pelo governo federal ao governo de Goiás para a construção de Goiânia. A ideologia do progresso não estava restrita ao estado de Goiás, como justificativa para a construção de Goiânia, sendo também uma das bandeiras do governo de Getúlio Vargas.⁷⁶

A cidade de Goiânia foi propagandeada pelo Estado Novo principalmente com a proximidade do Batismo Cultural em julho de 1942, como uma concretização do programa da *Marcha*, anunciado por Vargas em 1938. A propaganda supracitada tem referência, sobretudo, nos periódicos de Cuiabá e Goiânia como o *Correio Oficial*, *O Estado de Mato Grosso* e a revista *Oeste*.

É comum encontrar referências colocando Goiânia como resultado da Marcha para o Oeste, porém, como já destacado, a ligação da cidade com a Marcha foi almejada durante o processo, pelos agentes históricos que faziam parte do grupo liderado pelo Interventor Pedro Ludovico Teixeira:

Podemos afirmar que a intenção de construir uma nova capital para Goiás, considerando o contexto revolucionário de 1930, é anterior ao projeto da Marcha para o Oeste, anunciado por Vargas no ano de 1937. Pelo menos seis anos os separam. Esse tempo é representativo, considerando o contexto de quinze anos ininterruptos e simultâneos em que Pedro Ludovico e Getúlio Vargas estiveram à frente dos seus respectivos governos.⁷⁷

⁷⁴ Ibidem, p. 72.

⁷⁵ ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE GOIÁS. *Perfil biográfico de Gerson de Castro Costa – PSD*. Goiânia, [201?]. Disponível em: <<http://al.go.leg.br/deputado/perfil/deputado/1641>>. Acesso em: dez. 2015.

⁷⁶ SCHWAB, Mariana de Castro, op. cit., p. 49-50.

⁷⁷ SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de. A revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha Para o Oeste. *Cordis*, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013. p. 83.

Para Genilder Silva e Marcelo de Mello, sobre a transferência da capital goiana ainda na década de 30 e a visita de Vargas em 1940, “uma apropriação histórica imprecisa destes eventos promoveu uma confusão em torno das aproximações e dos distanciamentos presentes nos processos de construção de Goiânia e de implementação da Marcha para o Oeste”.⁷⁸

O processo de (re)urbanização em Cuiabá e o projeto de urbanização para Goiânia no início da década de 1940 são intrínsecos à Marcha para o Oeste, todavia é necessário perceber as diferenças de cada caso na construção deste ideal colonizador impulsionado pelo Estado Novo. É importante mencionar que optou-se por utilizar o termo *(re)urbanização*, no caso cuiabano, por ser entendido como um processo que se sobrepõe a um espaço já urbanizado, onde intervenções de outras ordens já foram executadas ao longo de sua história, como praças e modificações no espaço citadino realizadas pelo Estado.

1.2. A propaganda dos Interventores no Centro-Oeste estado-novista

Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida.

- Chico Buarque, *Ópera do Malandro*.

A propaganda teve grande importância para os governos de Getúlio Vargas principalmente no período do Estado Novo. Um importante trabalho sobre o assunto é o livro *Multidões em cena* de Maria Helena Rolim Capelato. No entanto, não foram encontrados até o momento pesquisas exclusivamente tratando acerca da propaganda política realizada pelos Interventores Júlio S. Müller e Pedro L. Teixeira no Centro-Oeste, o que gera uma carência sobre o assunto, que poderia ser melhor explorado em outro estudo. Constatam trabalhos acadêmicos sobre periódicos mato-grossenses e goianos que perpassam a questão, mas não a tratam como categoria principal de análise.

Tendo a necessidade de tratar alguns aspectos sobre o assunto será discutido – de forma breve – a propaganda para as Interventorias centro-oestinas no contexto estudado durante a primeira metade dos anos 40. O regime estado-novista com a propaganda tinha o objetivo de “conquistar o apoio da sociedade” e valeu-se de “imagens e dos símbolos com sentido político” para conseguir alcançar seu objetivo.⁷⁹

⁷⁸ Ibidem, p. 84.

⁷⁹ CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 51.

Getúlio Vargas ao instaurar um regime a partir de um golpe “que contou com o apoio de setores dominantes e das Forças Armadas”, tinha “[...] como meta a realização do progresso dentro da ordem”.⁸⁰ Capelato ainda elucida que a propaganda política estudada enfatizava “a busca de harmonia social e a eliminação dos conflitos” em que as mensagens publicitadas apontavam para a “construção de uma sociedade fraterna, via Estado”, criando em torno desse ideal uma sociedade “coesa e unida em torno do líder”.⁸¹

A crescente disseminação dos meios de comunicações de massas, neste período, ajudou a diversificar as plataformas usadas para a propaganda estado-novista. O rádio, o cinema, jornais e revistas, teatro, cartazes, arquitetura, festas, ritos, comemorações etc. fizeram parte do rol usado pelo Estado Novo no trabalho propagandístico. O controle desses suportes para a persuasão estava atrelado a provocar emoções na população, inspirado na propaganda nazifascista.⁸²

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi fundamental para este controle e produção de propaganda, ligado diretamente à Presidência da República. O órgão tinha como “função elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira”.⁸³ Contava com seis divisões internas direcionadas às especificidades de cada veículo de comunicação ou difusão de interesses públicos. Os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda (DEIPs) foram criados para serem tanto difusores quanto alimentadores do DIP, numa relação ampla e complexa que abarca uma rede criada para que houvesse a comunicação de propagandas entre os estados brasileiros.

Os periódicos neste momento sofreram com a grande censura imposta pelo DIP. De acordo com Capelato a imprensa também foi controlada por pressões políticas e financeiras.⁸⁴ Mesmo o rádio tendo sido um importante veículo midiático usado pelo Estado Novo, o controle maior estava sobre os meios de comunicação impressos, talvez porque o rádio desde seu surgimento no Brasil estivera sob domínio estatal.

A propaganda política teve atenção especial no Estado Novo no que concerne a construção de um país integrado, de uma comunidade imaginada por seus cidadãos e em constante obra. Mesmo onde o controle dos meios de comunicação foi levado ao extremo “não se conseguiu atingir o objetivo de formar a ‘opinião pública’”. Pois, mesmo sem atingir a adesão

⁸⁰ Ibidem, p. 57.

⁸¹ Ibidem, p. 58.

⁸² Ibidem, p. 65-66.

⁸³ Ibidem, p. 70.

⁸⁴ Ibidem, p. 75.

coletiva unânime naquilo que se propuseram a propagandear, ela “representou um dos pilares de sustentação do poder”.⁸⁵

Seguindo a concepção de propaganda de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda da Alemanha nazista, ela era uma arma de conquista do poder, ou ela mesma representava o poder. De acordo com Maria Helena Capelato, a propaganda varguista tinha esse sentido.⁸⁶

Para Pedro Ludovico Teixeira, a propaganda era “elemento de cooperação ao desenvolvimento nacional de qualquer plano de governo”.⁸⁷ Ele destacou a função política da propaganda afirmando que o progresso de Goiás só ocorreu após a propaganda do estado começar a ser veiculada, pois “[...] o serviço de propaganda assume especial importância na vida das células administrativas”.⁸⁸

De acordo com o Interventor nessa reportagem do jornal *Correio Oficial* – periódico oficial importante para a Interventoria goiana que será discutido mais adiante -, ele sempre dispendeu atenção à propaganda, dado que é constatado com a criação, por ele, em 1935, de um órgão que funcionou exclusivamente para isso. Destaca ainda que este órgão denominado de Departamento de Propaganda e Expansão Econômica “foi-se expandindo em suas atividades, com os melhores proveitos para Goiaz”.⁸⁹

Nota-se que o órgão criado por Pedro L. Teixeira, anterior ao golpe de Vargas, estava incumbido também de atividades financeiras para o Estado de Goiás. Acredita-se que esta expansão das atividades mencionada pelo Interventor se deu após a instalação do Estado Novo e após a criação do DIP passa a fazer parte (ou transforma-se) no DEIP/GO. A propaganda no caso goiano foi fundamental para a construção de Goiânia, o que justificaria a criação do órgão supracitado em 1935, já que as obras da capital estavam em seu início:

Tendo surgido, como apareceu, como signo de fazer Goiaz conhecido, como poderia Goiânia prescindir da propaganda? E esta não lhe faltou, diga-se com justiça. Época houve em que, para o nosso orgulho, a construção de Goiânia, tratada em centenas de jornais, foi o assunto obrigatório da imprensa nacional.⁹⁰

Esta passagem torna-se elucidativa para se pensar na construção de Goiânia. Se havia a construção material da cidade, ocorrendo nos canteiros de obra havia também a construção de

⁸⁵ Ibidem, p. 97.

⁸⁶ Ibidem, p. 73.

⁸⁷ O SR. INTERVENTOR Pedro Ludovico destaca a eficiência da propaganda de Goiaz. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01-04, 21 abr.1943.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

sua imagem, tão importante quanto a primeira. Pedro L. Teixeira destaca que “os esforços desenvolvidos em prol da propaganda desta cidade culminaram com a sua inauguração”.⁹¹

A propaganda de Goiânia necessitava de ampla publicização, daí a afirmativa que se fez da importância da criação do Departamento de Propaganda e Expansão Econômica. A cidade que se criava pela propaganda, “a metrópole do sertão”, apelava para também mudar a imagem de um estado “vazio”.

Nessa mesma reportagem no *Correio Oficial*, Pedro L. Teixeira cita uma notícia do jornal *Diário de Notícias* (RJ) que diz: “ainda não se havia iniciado a construção de Goiânia, e já a propaganda, inteligente, hábil, sugestiva, dizia aos brasileiros de todos os quadrantes do território o que era Goiaz, o que possuía Goiaz no solo e no sub-solo [...]”.⁹²

O poder da propaganda de criar uma nova cidade no que cabe a imagem e consequentemente em criar uma nova fisionomia para Goiás não era usado da mesma forma para Mato Grosso, no que pode ser percebido nas reivindicações de Archimedes Pereira Lima. O diretor d’*O Estado de Mato Grosso*, em 1942, publicou dois artigos em seu jornal sobre o assunto. Ele reclama:

Mato Grosso precisa de propaganda. É a frase que corre de boca em boca. É a necessidade que todos reconhecem. É a angustiosa e aflita exclamativa de quem, saindo daqui, verifica, desolado, quanto somos desconhecidos, quanto somos ignorados.⁹³

O descontentamento do jornalista com a falta de uma “boa propaganda” para Mato Grosso se fazia por haver uma outra publicidade produzida para o estado. É mencionado em seu artigo as riquezas que sua terra dispõe, enfatizando as matérias-primas para o setor industrial, tais como ferro, manganês, carvão, etc. A propaganda que havia de Mato Grosso naquele momento que não o agradava mostrava um estado primitivo da região:

No Rio, enquanto inimigos do nosso Estado, sob um título em que aparecia, em letras garrafais, o nome de guerra, a famosa legenda dos propagandistas baratos e mercantilistas – MATO GROSSO – exibiam, em plena Cinelândia, fotografias de índios, selvas e feras, como se nada mais digno de ser visto existisse em nosso Estado [...].⁹⁴

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ LIMA, Archimedes Pereira. Propaganda. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 02, 07 jul. 1942.

⁹⁴ Ibidem.

Numa disputa pela imagem associada ao Estado mato-grossense, Archimedes P. Lima conta que o Interventor Júlio Müller empenhado em desmentir esta propaganda, “[...] fazia exhibir, em plena Avenida, numa vitriina da Condôr, um belo e variado mostruário de produtos de Mato Grosso, atestando a riqueza do nosso solo, a uberdade das nossas terras, a pujança da nossa Natureza”.⁹⁵ Afirma que ele mesmo pôde ver o grande interesse e atenção que demonstraram os transeuntes com esta propaganda “[...] orientada direta e pessoalmente pelo Interventor Julio Müller, com a colaboração dos funcionários da Condôr e do representante do ESTADO no Rio”.⁹⁶

A defesa de Archimedes Pereira Lima para que houvesse propagandas voltadas a construir uma imagem para Mato Grosso distante do selvagem, do economicamente atrasado e, portanto, do lugar de barbárie, justificava o objetivo de produzir propaganda para o estado e sobre o estado. Demonstra, assim, a tentativa de convencimento de que era necessária uma melhor e mais elaborada propaganda para o povo mato-grossense para si mesmos, angariando nesta necessidade a adesão do público das propagandas do regime estado-novista. Diante da necessidade de que “Mato Grosso precisa de propaganda”, alega que “[...] é o brado geral dos que trabalham para que Mato Grosso caminhe e prospere, para que Mato Grosso seja grande e rico, para que Mato Grosso realize os grandiosos destinos econômicos que lhe estão reservados”.⁹⁷

No segundo artigo publicado sobre a propaganda em Mato Grosso, Archimedes P. Lima demonstra ainda mais indignação ao que se falava de Mato Grosso na imprensa carioca. Para ele, a “falta de propaganda” do Estado poderia ser resolvida pela orientação e continuidade, ou seja, maior controle e em um fluxo contínuo. Seguindo os exemplos do que teria sido dito na imprensa da capital federal, ele conta:

Um rapaz, por exemplo, que andou por aqui, chegou, viu, (mas não venceu como Cesar), deu uma entrevista, no Rio, dizendo, entre outras coisas mirabolantes, que em Mato Grosso as senhoras andavam bem vestidas e que os homens eram bons... Ele esperava, com certeza, que aqui se andasse de tanga (as mulheres) e de tacape (os homens)! Francamente, assim não é possível. Se os jornais falam de Mato Grosso ou é para descrever façanhas do ofídios fabulosos e peçonhentos, ou então é para publicar coisas que, de tão ridículas, só a falta de miolos poderia justificar!⁹⁸

Dentre todos os exemplos dados pelo jornalista de “má propaganda”, reforça-se o caráter legitimador do uso das mídias – principalmente os jornais - e eventos a favor do regime, no que

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ LIMA, Archimedes Pereira. Propaganda, ainda. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 02, 08 jul. 1942.

competem as Interventorias. Problemática maior seria Mato Grosso não ter o mesmo destaque na “bem elaborada” propaganda de Goiás, apresentada no Rio de Janeiro:

Ainda recentemente, no Rio, era o próprio Interventor Julio Müller, cujo espírito está sempre alerta na defesa dos interesses mato-grossenses, quem me chamava a atenção para o fato de nem sequer aparecer o nome de Mato Grosso nos jornais do Rio, ao passo que Goiaz tem um cartaz permanente. Quando a publicidade de nós se lembra é, geralmente, para fazer sensacionalismo.⁹⁹

Desta questão pode-se pensar o protagonismo da construção de Goiânia na propaganda elaborada durante o Estado Novo que conectaria a cidade como fruto da Marcha para o Oeste. Diante disso, a propaganda de Goiás tornara-se, aos preceitos de Archimedes Pereira Lima, “boa propaganda”. Na reportagem do *Correio Oficial*, Pedro Ludovico Teixeira trazendo citação do *Diário de Notícias* destaca que “Graças à propaganda, Goiaz é, hoje, dentre os Estados anteriormente mal conhecidos dentro do próprio Brasil, o mais, o melhor conhecido”.¹⁰⁰

As imagens que se querem construir e propagar, neste momento, estão ligadas na elaboração de uma outra visão sobre o Centro-Oeste, onde a construção da nova capital goiana e a retificação urbana de Cuiabá terão protagonismo. Sobre este ponto, o DIP tivera função importantíssima já que “Graças ao Departamento de Imprensa e Propaganda, o Brasil do litoral já sabe o que realiza o Brasil do sul, do centro e do norte”.¹⁰¹

1.3. “A Metrópole do Sertão” e o “surto de progresso” da Cidade Verde

A cidade de Goiânia inaugurada oficialmente em 05 de julho de 1942 foi propagandeada pela Interventoria de Pedro Ludovico Teixeira como a “Capital do Sertão”.¹⁰² E Cuiabá, pelo jornal *O Estado de Mato Grosso*, passou a ser propagandeada com as obras que estavam sendo construídas pela Interventoria de Júlio S. Müller enquanto importantes feitos de progresso. Em ambos os casos, tanto a transferência da capital goiana da cidade de Goiás para Goiânia e as

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ O SR. INTERVENTOR..., op. cit., p. 01-04.

¹⁰¹ A COLABORAÇÃO DO D.I.P. para a maior divulgação das festas inaugurais de Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 04, 15 jul. 1942.

¹⁰² “Podemos precisar a data em que Goiânia passou a existir? Teria sido em 1930, quando o Dr. Pinheiro Chagas, em Vila Boa, anunciou a vitória da *Revolução* e a necessidade de transferência da capital goiana? Ou em 1932, quando Pedro Ludovico seguiu para o Rio de Janeiro em busca da aprovação de Vargas para transferir a capital goiana? Ou ainda em 1933, com o lançamento da “pedra fundamental”? Temos outras possibilidades: a nova capital emerge em 1935, ocasião em que o professor Venerando foi escolhido primeiro prefeito; ou o ano de 1937, quando se dá a transferência oficial da Capital? Resta o importante evento de 1942, conhecido como o *Batismo Cultural* de Goiânia!”. Cf. SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de, op. cit., p. 85.

construções das obras públicas em Cuiabá, há uma oposição entre o colonial e o moderno nas justificativas políticas dos investimentos com estes trabalhos:

À proposta de modernização – baseada no ‘novo’ e no ‘nacional’ e assumida oficialmente pela primeira vez – associava-se a realidade brasileira e as suas raízes. Nesse sentido, ser moderno significava ser brasileiro e também valorizar as tradições nacionais.¹⁰³

Cuiabá, no final dos anos 30 e começo dos anos 40, passou a receber as “Obras Oficiais” planejadas no governo do Interventor Júlio Strübing Müller, inseridas em um plano de urbanização da capital mato-grossense que abrangeria todos os eixos desta sociedade: a cultura, a educação, o saneamento básico, a segurança pública etc.¹⁰⁴ Segundo João Moreira de Barros:

A administração “estado-novista”, realizou obras em Cuiabá que acabaram por fixar definitivamente a Capital aqui respondendo aos reclamos dos sulistas que se queixavam de Cuiabá que não oferecia condições humanas para ser Capital, a começar pela falta de hotéis, acabando, assim, com o sonho da mudança da Capital para Campo Grande.¹⁰⁵

Em relação a este propósito da intervenção urbana pela qual Cuiabá deveria passar, visto que suas características até então eram provenientes do período colonial, a Marcha para o Oeste, neste processo, apresentou-se como importante articulação entre os propósitos políticos do governo central e também de interesses locais, tendo em vista os conflitos entre o Norte mato-grossense representado pelos políticos cuiabanos e o Sul, liderado pelos campo-grandenses.

O engenheiro contratado da construtora Coimbra Bueno, Cassio Veiga de Sá, em seu livro de memórias acerca do período das construções realizadas em Cuiabá a respeito da disputa entre Campo Grande e Cuiabá, diz:

Havia no início das Obras Oficiais um movimento mudancista provocado pelos Mato-grossense do Sul que pretendiam mudar a capital do Estado para Campo Grande, alegando que Cuiabá não tinha condições básicas para ser a capital do Estado. Campo Grande, diziam os mudancistas, era ligada a São Paulo e Rio de Janeiro por estrada de ferro, enquanto que a Cidade Verde só podia valer-se da via fluvial para transporte de cargas e passageiros. Por falta de um campo de aviação só podia contar com um hidro-avião de quatro lugares enquanto que em Campo Grande pousava o JU de 18 lugares. Além dessa deficiência de ligações aos grandes centros, não possuía edifícios para instalar o governo e nem mesmo um hotel para receber os visitantes.

¹⁰³ PEREIRA, Eliane M. C. O, op. cit., p. 114.

¹⁰⁴ As chamadas “Obras Oficiais” foram um conjunto de 15 obras públicas construídas pelo Governo Estadual durante a Intervenção de Júlio S. Müller no ideal de (re)urbanizar e modernizar Cuiabá. Entre essas obras estão a construção do Grande Hotel, Cine-Teatro Cuiabá, a Casa dos Governadores, a primeira ponte de concreto sobre o rio Cuiabá (posteriormente chamada de ponto Júlio Müller), o Palácio da Justiça, a Estação de Tratamento de Água, o 16º B.C., etc.

¹⁰⁵ BARROS, João Moreira de. *Cuiabá de hoje*. Cuiabá: IHGMT, 1984. p. 21.

Essas primeiras obras já deveriam suprir as deficiências então existentes relativas à construção e foi sem dúvida Julio Müller que na continuidade das Obras Oficiais realizadas em seu governo fez desaparecer o movimento mudancista, e os cuiabanos puderam dizer ‘Cuiabá, Capital eterna de Mato Grosso’.¹⁰⁶

De acordo com essa passagem das *memórias* de Cássio de Sá, assim como na passagem anterior de João Moreira de Barros, havia um movimento “mudancista” do Sul do Estado referente ao poder político representado pela cidade-capital de Mato Grosso. No entanto, já na década de 30, havia uma intenção separatista do Estado.¹⁰⁷

Com o movimento constitucionalista de 1932, o sul de Mato Grosso apoiara os paulistas contra o governo provisório de Vargas, deixando após a derrota deste movimento, lideranças políticas do sul mato-grossense mais organizadas em torno do ideal separatista. De acordo com Marisa Bittar, comparando outras manifestações divisionistas desde a década de 20 até o ano de 1932, constata-se que:

5º) o levante de 1932 proporcionou ao sul de Mato Grosso, senão separar-se do norte, pelo menos fortalecer o ideal divisionista, tornando-o, pela primeira vez, uma causa pública (no sentido de seu deslocamento da lógica das lutas armadas de grupos oligárquicos do passado recente) e torná-la exequível no futuro;
6º) firmou a liderança de Campo Grande, que já era sede da 9ª Região Militar desde 1921, como centro político e econômico do sul.¹⁰⁸

Esses grupos políticos que orquestravam a divisão eram, sobretudo, ligados a pecuaristas em torno de Campo Grande, estabelecendo relações comerciais e políticas com São Paulo por meio da estrada de ferro Noroeste do Brasil, a qual saía de Bauru, passava por Campo Grande e terminava na fronteira com a Bolívia, em Corumbá. O transporte ferroviário foi fundamental para acentuar a diferença do desenvolvimento econômico entre o Sul mato-grossense e a capital, contribuindo também para que Corumbá deixasse de ser a principal concorrente política de Cuiabá:

¹⁰⁶ SÁ, Cassio Veiga de. *Memórias de um cuiabano honorário 1939-1945*. São Paulo: Editora Resenha Tributária, [1980?]. p. 82.

¹⁰⁷ É importante mencionar a natureza do livro citado de Cássio de Sá. A obra dedicada a Júlio S. Müller com prefácio de Archimedes P. Lima, trata de suas memórias sobre o período em que trabalhou para a empresa Coimbra Bueno na realização das Obras Oficiais em Cuiabá (1939 a 1945). Ele manteve muitos contatos com o grupo político que liderava o Estado naquele momento e esteve à frente do desenvolvimento dos edifícios e planos de (re)urbanização contratados pela Interventoria mato-grossense. Seu livro detém tom saudosista do período, construído em torno das figuras políticas consagradas naquele momento, como Júlio S. Müller e João Ponce de Arruda (Secretário-Geral e cunhado de Müller) e defende que pelo advento das Obras Oficiais em Cuiabá “fez-se sentir na qualidade da mão de obra que se adaptou aos modernos processos de construção e aprendeu a utilizar os novos materiais industrializados”. Cf. *Ibidem*, p. 201. A obra contribuiu para a cristalização de uma interpretação sobre a Intervenção de Júlio Müller em Mato Grosso, principalmente em Cuiabá, como período benéfico, feliz, de grandes transformações para o estado e pouca divergência de opiniões.

¹⁰⁸ BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul, a construção de um estado: regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*, vol. I. Campo Grande – MS: Ed. UFMS, 2009. p. 188.

O advento da ferrovia permitiu ao Sul uma ligação direta e rápida com os grandes centros do Sudeste brasileiro, notadamente São Paulo e Rio de Janeiro (enquanto a população cuiabana continuava a depender da difícil navegação dos rios Cuiabá e Paraguai até Porto Esperança, ponto terminal da ferrovia). A ferrovia estimulou, enfim, o crescimento de outra potencial concorrente da velha Cuiabá: a cidade de Campo Grande, que logo, aliás, suplantaria a própria Corumbá na condição de principal pólo comercial do Estado.¹⁰⁹

Estava também associada ao desenvolvimento econômico da região Sul mato-grossense a exploração da erva mate realizada pela Companhia Mate Laranjeira, que desde o final do século XIX granjeava influência na política do governo estadual. Os interesses da empresa na primeira metade do século XX sobrepuja os do Estado, tendo conseguido seu domínio pelo seu contrato de arrendamento de terras, causando uma barreira para a política da capital.¹¹⁰

Em um estudo sobre esta Companhia, Benícia Couto de Oliveira discute a intervenção da Mate Laranjeira na região de Dourados mostrando como ela foi responsável pela expulsão de grupos indígenas de suas áreas de origem, através do aldeamento.¹¹¹ Para a proposta de colonização e nacionalização das fronteiras do Estado Novo a Mate Laranjeira era vista como um problema por deter domínio sobre a região de Ponta Porã, área fronteiriça com o Paraguai, e desestruturá-la “significava limpar terreno para colonizar aquela área”.¹¹²

Estas características faziam do Sul mato-grossense uma região ascendente na influência política estadual, e entendiam que Cuiabá era um entrave para seus interesses; e por sua vez Cuiabá via nos campo-grandenses um perigo. A ideia de mudar a capital existia há tempos ao invés de criar um novo estado, a partir de uma divisão político-territorial. Porém, com o movimento de 1932 em São Paulo e o apoio de grupos sul-mato-grossenses com interesses regionais, houve uma organização diferente de outrora, quando incitavam aos reclames de maior participação política no estado, levando-se desta forma a ojerizas contra a capital Cuiabá. Desta questão, Marisa Bittar diz que:

Quanto ao divisionismo, enfrentará, logo nos primeiros anos da década de 1930, um dilema: mudança de capital ou cisão do estado? Superada a fase das manifestações esparsas do início do século, os divisionistas vão oscilar entre essas duas perspectivas. De todo modo, os acontecimentos dessa década são o divisor de águas na forma de ação política das elites sulistas e na sua relação com os grupos hegemônicos de Cuiabá. Não é por acaso que só então nasce uma organização com o objetivo de encaminhar a luta pela divisão de Mato Grosso: a Liga Sul-Mato-Grossense.¹¹³

¹⁰⁹ QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Mato Grosso/Mato Grosso do Sul: divisionismo e identidades (um breve ensaio). *Diálogos*, Maringá, v. 10, n. 2, p. 149-184, 2006. p. 156.

¹¹⁰ Cf. OLIVEIRA, Benícia Couto de, op. cit., p. 150-151.

¹¹¹ Ibidem, p. 127.

¹¹² Ibidem, p. 136.

¹¹³ BITTAR, Marisa, op. cit., p. 216.

Como apontado por Cássio Veiga de Sá, houvera a intenção de mudar a capital mato-grossense para Campo Grande, próspera cidade do sul do estado que apresentava grande crescimento ao longo da década de 20 graças à pecuária e a ligação com São Paulo via Noroeste do Brasil (NOB).

A hipótese já comentada de Marisa Bittar sobre o governo provisório de Vespasiano Barbosa Martins com sede em Campo Grande em 1932, é que, até aquele momento, havia a intenção de transferir a sede político-administrativa de Cuiabá para as mãos dos campo-grandenses, sendo que assim seria “uma tentativa, a princípio, não de dividir Mato Grosso, mas de mantê-lo coeso sob o governo ‘do sul’”.¹¹⁴

A criação da Liga Sul-Mato-Grossense em 1932, por universitários mato-grossenses no Rio de Janeiro, que eram de famílias da elite agrária da então região sul de Mato Grosso, enviou um abaixo assinado ao presidente do governo provisório - Getúlio Vargas, na esperança de que fosse acatada a solicitação de divisão do estado de Mato Grosso.¹¹⁵ Mas, como lembra Bittar, Vargas “não tinha a menor intenção de estimular regionalismos e dividir estados. Ao contrário, ordenou ao interventor de Mato Grosso severa censura às ações da Liga por ocasião da coleta desses nomes [...]”.¹¹⁶

Contudo, havia ainda dentre os reclames dos sulistas mato-grossenses de que Campo Grande prosperasse e esta região fosse responsável por parte significativa da economia do estado. “A diferenciação econômica do estado passará, então, a ser definida em termos da polarização entre progresso e atraso, acompanhada pela manifestação de ressentimento dos sulistas [...]”.¹¹⁷ Havia também um desprezo por parte dos sulistas mato-grossenses em relação à cultura cuiabana – “culturalmente mais afinados com São Paulo, Rio Grande do Sul e o próprio Paraguai (principalmente na música), os divisionistas menosprezavam os cuiabanos geralmente por meio de motejos e escárnios acerca de seus valores culturais [...]”.¹¹⁸

No jornal *O Estado de Mato Grosso*, em 1940, foi realizada uma entrevista com um médico que atuava em Campo Grande chamado Nicolau Frageli. A entrevista foi feita no Rio de Janeiro pela sucursal do jornal na capital federal, na ocasião da visita deste médico à sua filha que lá residia:

¹¹⁴ Ibidem, p. 236.

¹¹⁵ Marisa Bittar fez um estudo deste documento, analisando a quantidade real das assinaturas e como o documento foi redigido, chegando a considerações interessantes e plausíveis acerca de sua produção. Cf. Ibidem, 226-231.

¹¹⁶ Ibidem, p. 231.

¹¹⁷ Ibidem, p. 234.

¹¹⁸ Ibidem, p. 235.

Conversamos com o Dr. Nicolau Frageli sobre diversos assuntos que dizem de perto ao Estado de Mato Grosso, sendo que mais nos detivemos sobre os benefícios da administração do governo Julio Müller e o desenvolvimento que vem tendo o sul do Estado com essa benéfica gestão.

Residente em Campo Grande, coração do Sul Matogrossense, e pertencendo ao grande agrupamento de homens de responsabilidade que acompanha de perto o desenvolvimento daquela rica zona, posso falar de como aquele povo acompanha a ação interventorial de Julio Müller.

E tenho particular prazer em afirmar que a gente sulista tem absoluta confiança no atual mandatário do Estado, que alto da autoridade que lhe delegou o eminente presidente Getúlio Vargas, tem sabido com grande firmeza no governo, com indiscutível previsão, distribuindo progresso com auxílios financeiros do Estado, de acordo com as possibilidades geográficas e econômicas das diversas regiões do Estado.

É assim que ao sul não tem falhado o seu amparo, vendo-se por isso, o progresso em franca evidência em todos os setores onde existem os fatores diversos, criadores da prosperidade pública. Ainda agora tive ocasião de acompanhar de perto o prestigioso Interventor Julio Müller na sua recente estadia no Rio.

Não exagero dizendo que o seu tempo era empregado quase que totalmente, no trato dos negócios do Estado, dando-lhes o devido andamento nos diversos Ministérios. E Campo Grande, que tem necessidade absoluta de um empréstimo para a realização de todos os seus grandes e improrrogáveis objetivos urbanísticos, há de ter no Interventor Julio Müller o seu poderoso e franco defensor. O seu trabalho nesse sentido já foi iniciado, e tenho certeza de que aquela operação financeira, orientada pelo Interventor Julio Müller, dentro de pouco constituirá um acontecimento gravíssimo à população campo-grandense.¹¹⁹

O “amparo” de que o entrevistado fala dado por Júlio S. Müller ao Sul mato-grossense, principalmente pelas obras públicas em Campo Grande, revelou-se neste contexto de disputas entre as regiões de Mato Grosso como uma tentativa do jornal, aliado ao programa de Müller, de disseminar a ideia de que o sul do estado não estava esquecido, como os grupos divisionistas na década anterior propagavam. Ainda afirmavam os campo-grandenses da Liga Sul-Mato-Grossense, após 1932, que os gastos públicos de Cuiabá provinham de renda produzida no sul do estado, restando a esta região o descaso por parte do “governo cuiabano”.¹²⁰

Eram constantes n’*O Estado de Mato Grosso* notícias do sul mato-grossense. A partir de 1942, intensificaram-se as publicações nas páginas desse jornal sobre as excursões de Júlio Müller pelo estado todo. Pelas comemorações de seu aniversário, em 1944, *O Estado de Mato Grosso* republica uma nota que o *Jornal do Comércio* de Campo Grande fez elogiando os trabalhos da Interventoria de Müller.

Em trechos desta nota, consta que Júlio Müller era “alheio às competições partidárias”, pois “viu-se escolhido para dirigir os destinos de nossa terra num momento em que os partidos políticos se sentiram tocados do desejo de restituir a Mato Grosso a paz e a tranquilidade

¹¹⁹ NÃO TEM FALTADO ao Sul o amparo do Interventor Federal. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 22 maio 1940.

¹²⁰ BITTAR, Marisa, op. cit., p. 234.

necessárias ao desenvolvimento do seu progresso” e que ele se sobrepôs “às fermentações de velhos resquícios da antiga emulação partidária”.¹²¹

Nesta mesma data, por seu natalício, Júlio Müller em uma comemoração na Casa dos Governadores proferiu um discurso, no qual abordou tais questões, atestando que as manifestações separatistas do sul mato-grossense seriam advindas de “um grupelho de descontentes” e que “Cuiabá é e será, quer queiram quer não, o cérebro, o centro e coração de Mato Grosso”.¹²² Em Corumbá, houve tentativa de angariar adeptos ao movimento separatista¹²³, porém, como apontado por Marisa Bittar, a Cidade Branca na qual era líder política e econômica em sua região sempre manteve relações com Cuiabá.

Ainda que os interesses dos grupos separatistas de Campo Grande fossem levados com seriedade por grande parte da população de Mato Grosso, a política de integração nacional desempenhada nos governos de Vargas ao longo dos anos 30 e 40 impedia tais pressupostos divisionistas. Além disso, no governo central no Distrito Federal, ao lado de Vargas atuavam importantes figuras cuiabanas como o irmão do Interventor, Filinto Müller, e Eurico Gaspar Dutra, os quais eram aclamados como “embaixadores de Mato Grosso” juntamente ao governo federal por seus conterrâneos.

Eram evidentes os esforços da imprensa cuiabana na propaganda, como foi apresentado em outra passagem, de que a Interventoria de Júlio Müller não atendesse somente aos interesses da região centro-norte, ou mais especificamente da região em torno de Cuiabá, relegando as demais áreas do estado ao esquecimento:

Muito poderíamos alongar esta sucinta resenha das realizações do Govêrno Julio Müller no Sul do Estado, si quizessemos particularizar tudo quanto esta região fica devendo ao atual governo notadamente no terreno da criação de novas escolas, auxílios para os concertos de pontes e rodovias não apenas na estrada tronco de Cuiabá-Campo Grande, mas também na rodovia desta cidade à de Ponta Porã, de cujos reparos mais urgentes foi incumbido, não há muito, o próprio Sindicatos dos Choferes. Mas, o que aí fica dito parece-nos bastante para mostrar a injustiça de certas críticas despropositadas, em que se diz que o atual Govêrno somente cuida do Norte. Aliás, estas críticas não são originais e nem de hoje. Ao contrário, elas foram sempre o “slogan” da oposição aos Governos do Estado, sendo de ontem a acusação que se fazia ao Presidente Mário Corrêa, de ser êle no Governo do Estado, um simples Prefeito de Cuiabá, são, portanto críticas de mal encoberto oposicionismo. A remodelação e modernização da bi-secular Cuiabá, era um imperativo do nosso patriotismo que de há muito se vinha apresentando aos últimos chefes do Estado. Chegou, finalmente, o momento em que a situação financeira e a tranquilidade política

¹²¹ O “JORNAL DO COMÉRCIO” de Campo Grande e o aniversário do Interventor Julio Müller. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 09 jan. 1944.

¹²² “CUIABÁ É E SERÁ, quer queiram quer não, o cérebro, o centro e o coração de Mato Grosso”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 06, 09 jan. 1944.

¹²³ A DOUTRINA SEPARATISTA não encontrou proselitismo em Corumbá. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-03, 23 jan. 1944.

do Estado permitiu que Mato Grosso cuidasse dos problemas urbanos de sua histórica Capital.

Ao Governo Julio Müller cabe a glória de ser o esclarecido executor das grandes obras de remodelação e modernização de Cuiabá, o que vem sendo feito, como já acima ficou dito, sem prejuízo para as outras regiões do Estado, cujas necessidades o atual Governo vem atendendo devidamente.¹²⁴

As obras que eram erguidas na capital eram deste modo justificadas e o seu projeto de (re)urbanização que na virada do ano de 1938 para 1939 foi iniciado. É importante também notar que as questões conflituosas que tornaram possível os empenhos do governo estadual do período junto com o governo federal de “remodelar” Cuiabá, são próximas das mesmas questões políticas que tornaram possível a construção de Goiânia, ao longo do decênio de 30 e início de 1940.

As notícias da construção da nova capital de Goiás eram constantes no jornal *O Estado de Mato Grosso*. Neste contexto, a empresa Coimbra Bueno, que construiu Goiânia e também responsável pelas obras em Cuiabá, se configurara como ponto fundamental entre urbanismo e política.

A empresa construtora era de propriedade dos irmãos Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno que atuava no ramo da construção civil sob o nome Coimbra Bueno e Cia. Ltda. Os irmãos se formaram em 1933 em Engenharia Civil pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Eram naturais da cidade goiana de Rio Verde, onde Pedro Ludovico Teixeira trabalhara até sua ascensão política como médico. De acordo com Alexandre Ribeiro Gonçalves, as famílias de Pedro L. Teixeira e dos Coimbra Bueno “possuíam certo grau de relacionamento político e econômico”¹²⁵ e Wilton Araújo Medeiros afirma que o Interventor goiano e os irmãos tinham parentesco, eram primos.¹²⁶

A trajetória de Jerônimo Coimbra Bueno revela a importância das relações estabelecidas após a empresa trabalhar para os governos Vargas nos anos 30. Em 1947 se torna governador do Estado de Goiás e nos anos 50, senador pelo mesmo estado. Ele defendia a Marcha para o Oeste e “propunha uma interiorização no sentido do litoral para o interior, e não no sentido do interior para o litoral”¹²⁷, proposta que o levava a fundar um jornal e uma editora sob o título *Rumo ao Oeste* (entre 1937 e 1941) e uma sociedade denominada *Cruzada rumo ao Oeste*

¹²⁴ O GOVERNO JULIO MÜLLER julgado por um jornal do Sul. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-04, 13 out. 1944.

¹²⁵ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Goiânia: uma modernidade possível*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Goiás, 2002. p. 35, nota 11.

¹²⁶ Cf. MEDEIROS, Wilton Araujo. Jeronimo Coimbra Bueno - Apontamentos iniciais sobre uma trajetória profissional. Urbana, Campinas, v. 5, n. 7, p. 109-128, 2013.

¹²⁷ Ibidem, p. 120.

(1941). Fazia parte da editora o engenheiro Cássio Veiga de Sá, que neste período estava em Cuiabá.¹²⁸

Como se vê, os fios da trama política que Coimbra Bueno vai tecer são compostos pelos poder público, a imprensa e as associações em voga à época, visando promover a *Marcha para o Oeste*, e, com isso formular a construção da Nação, em processo no período. Sob esta roupagem de “ideólogo” do Estado Novo, de certo modo assemelhando-se ao papel assumido por Cassiano Ricardo nos anos de 1930 e 1940, Bueno vai deixar em segundo plano, pelo menos em Goiás, a identidade de engenheiro construtor, para assumir uma postura mais intelectual.¹²⁹

As obras, tanto em Goiás quanto em Mato Grosso, seguiam seu curso tendo a Cia. Coimbra Bueno à frente e usando a propaganda como instrumento para persuasão pública. O *Estado de Mato Grosso*, ao justificar os gastos com verbas públicas com as obras em Cuiabá, exemplificavam o caso de Goiânia, para que um possível sentido de dever para com a cidade-capital fosse respeitado, já que o símbolo da administração pública dos estados eram essas cidades:

O valoroso Interventor Pedro Ludovico de Goiás não se limitou a dispendir apenas uma parte das rendas do Estado em obras da sua Capital: foi mais longe, está gastando o que é preciso para completar a construção de Goiânia, a formosa e modelar cidade, de que justamente se orgulham todos os brasileiros que visitam aquela opulenta zona do Brasil Central.¹³⁰

Mas não eram todos os brasileiros que se orgulhavam de sua construção e os massivos gastos que gerou aos cofres públicos do estado de Goiás. Se em Mato Grosso havia o movimento divisionista, em Goiás havia o mesmo ideal, mas do povo do norte do estado. Na discussão sobre a divisão de Mato Grosso, Marisa Bittar apresenta a ideia de que poderia ter existido uma insistente luta pela mudança da capital, transferindo-se para Campo Grande e, conseqüentemente, sanando os problemas do sul. A autora compara os elementos dessa discussão às questões em torno da mudança da capital goiana, nos anos 30:

Quanto a essa última hipótese [transferir a capital], os próprios divisionistas tinham ciência do problema que acarretaria. Oclécio Barbosa Martins, por exemplo, analisara a arrancada econômica verificada no sul de Goiás com a criação da capital, Goiânia, no sul, mas admitiu que “a experiência de Goiânia ainda fornece outra lição [...] as

¹²⁸ Ibidem, p. 121.

¹²⁹ Ibidem, p. 122. Interessante notar o posicionamento de Abelardo Coimbra Bueno, sobre a Marcha, que em depoimento disse: “Não sei se é da sua época a campanha da Marcha pro Oeste que o DIP naquela época fez: ‘O verdadeiro sentido de brasilidade é a Marcha para o Oeste.’ São frases de efeito, mas na verdade, na prática mesmo, a Marcha pro Oeste tava reduzida aos irmãos Villas-Boas. O resto era funcionário, cabide de emprego que estava aqui no Rio.” Cf. CHAUL, Nasr Nagib Fayad, op. cit., p. 220.

¹³⁰ O GOVERNO JULIO MÜLLER julgado..., op. cit., loc. cit.

populações do norte goiano passaram a queixar-se do abandono em que ficaram largadas, surgindo daí seus justos desejos de auto-governo. Avolumou-se o legítimo movimento da criação do Território de Tocantins”. Razões geográficas, além das políticas, portanto, inviabilizariam tal decisão.¹³¹

Tanto o movimento sul mato-grossense, quanto o movimento divisionista do norte goiano conseguiram alcançar suas vitórias na segunda metade do século XX, pois dessa divisão nasceu, em 1977, Mato Grosso do Sul e Tocantins, com a Constituição de 1988. Porém, o ideal centenário de criar Tocantins não era o foco das disputas que fizeram com que a capital do estado fosse transferida para uma cidade nascida para tal função, divergindo, assim, os conflitos que foram o contexto dessas mudanças urbanas nas sedes político-administrativas no Centro-Oeste durante o Estado Novo.

O cenário político em Goiás, da década de 10 até os anos 30, era dominado pelo Partido Democrata representado, principalmente nos anos 20, pela família Caiado. Nas eleições, em março de 1930, o Partido Democrata derrotou a oposição e seguiria na frente do governo, porém:

A oposição goiana, representada por Ludovico e apoiada pela oposição nacional, estava disposta a lutar para tomar o poder. Para tal, contou com o apoio armado do exército, que lutou ao lado das chamadas colunas Ludovico, formadas por forças civis goianas e por tropas militares mineiras.¹³²

Os “desentendimentos” entre Pedro L. Teixeira e os Caiado detinha, até a nomeação deste primeiro como Interventor de Goiás, dois jornais como “armas de ataque”: para Teixeira, o periódico *A Voz do Povo*, e para os membros da família Caiado, o jornal *O Democrata*.

A resposta buscada por Marilena Fernandes em seu trabalho já referido é para a questão de como uma figura sem histórico de grande envolvimento na política goiana, até o início da década de 30, consegue derrotar a oligarquia formada pela família Caiado e silenciá-los politicamente por tempo suficiente para que não tivessem condições de uma revanche nas disputas políticas.

Durante todo o período de Interventoria de Pedro L. Teixeira, houve o conflito com seus adversários políticos, mas, segundo Fernandes, de forma minimizada devido à censura aos periódicos contrários ao Interventor e à propaganda desempenhada por ele sobre sua gestão no Estado, tendo como grande foco a construção de Goiânia.

¹³¹ BITTAR, Marisa, op. cit., p. 241.

¹³² FERNANDES, Marilena Julimar. Disputas políticas: Pedro Ludovico Teixeira e Antônio (Totó) Ramos Caiado. *Building The Way*, Itapuranga-GO, v. 3, n. 1, p. 58-73, 2013. p. 60-61.

Pedro Ludovico Teixeira consegue alcançar o poder político de Goiás logo após o término da *Revolução de 30*, apoiando o movimento de Vargas contra os grupos políticos da Primeira República:

Nas eleições de 1930, Júlio Prestes ganhou significativamente de Getúlio Vargas em Goiás, contudo, nacionalmente a derrota da Aliança Liberal não foi aceita, dando início a revolta armada pela tomada do poder, a chamada Revolução de 1930. Em Goiás, Pedro Ludovico tomou a frente do movimento, organizando um batalhão de voluntários na tentativa de tomar o poder no estado. Mas o grupo no poder reagiu com um batalhão próprio, juntamente com a polícia, derrotando e prendendo Pedro Ludovico. Contudo, ao mesmo tempo, penetrava o estado a Coluna Arthur Bernardes, de Minas Gerais, liderada por Quintino Vargas. Chegando a capital, não encontraram resistência e tomaram o Palácio do Governo, assumindo a interventoria o próprio Quintino Vargas, e logo em seguida Pedro Ludovico assumiu o posto.¹³³

Nomeado como Interventor do Estado de Goiás, Pedro L. Teixeira amenizou as divergências internas, no que tange, particularmente, à organização dos grupos ligados ao antigo governo, principalmente pela imprensa, onde o Interventor “procurou construir e reforçar suas imagens de um homem íntegro, honesto, democrático e estas características foram apropriadas pelos jornais e, também, por grande parte da historiografia goiana”.¹³⁴

O noticioso governamental *Correio Oficial* trazia, ao longo da década de 30 e primeira metade da década de 40, muitas abordagens ao Interventor. O formato do jornal em *standart* com inúmeras ilustrações, colunas e editoriais constando de notícias de Goiás e de outros estados do país também tinha a finalidade – senão a básica – de publicar decisões e decretos da Interventoria do Estado.

Neste contexto, é importante ressaltar a diferença da mídia oficial do Estado vizinho, o *Diário Oficial* de Mato Grosso, o qual era impresso em formato parecido com os tabloides atuais e não constava de imagens, sendo sua diagramação mais densa e voltada exclusivamente para notícias do Palácio do Governo e decretos da Interventoria. Porém, em janeiro de 1944 a Imprensa Oficial de Goiás passa a editar o seu *Diário Oficial* de maneira semelhante ao de Mato Grosso, em substituição ao *Correio Oficial*.¹³⁵

Não eram poucas, portanto, as menções às realizações do governo de Pedro Ludovico Teixeira em Goiás, as quais tornavam-se mais enaltecidas e numerosas conforme se aproximava o Batismo Cultural de Goiânia, em 1942:

¹³³ SCHWAB, Mariana de Castro, op. cit., p. 44-45.

¹³⁴ FERNANDES, Marilena Julimar, op. cit., p. 66-67.

¹³⁵ O processo de solicitação de renovação de registro do *Correio Oficial* enviado ao DIP data do final do ano de 1943, tramitando durante quase um mês chegando a conclusão de se optar pela reestruturação do formato do periódico. O primeiro número do *Diário Oficial* de Goiás foi lançado em 12 de janeiro de 1944. Cf. Cx. 09, Goiânia – 1940 -1967, Arquivo Histórico Estadual, Goiânia – GO.

Uma das figuras mais dinâmicas dentre quantas a revolução brasileira de 1930 trouxe à tona é a do dr Pedro Ludovico Teixeira, interventor federal de Goiás.

Ingressou na política do seu Estado militando nas fileiras da oposição e pregando as reformas que seriam realizadas pela revolução de 30.

Vitoriosos os seus ideais e chamado para a direção do seu Estado natal, esqueceu ressentimentos e sopitou os movimentos naturais das suas paixões, para dedicar-se, com entusiasmo, exclusivamente à administração pública, realizando uma obra de construção política, social e econômica, que está descortinando para Goiás um futuro dos mais promissores.

Pode dizer-se que não há problema interessando o progresso e a grandeza de sua terra que não tenha sido abordado, encaminhado, examinado ou solucionado pelo sr. Pedro Ludovico.

A exploração de riquezas minerais, vegetais ou animais, e todas são abundantes naquele Estado, a questão dos transportes, a da saúde pública, a da educação popular, a da agricultura, a do desenvolvimento industrial, todas vão prendendo a atenção governamental e conseguindo as providências legais ou administrativas indispensáveis.

Mas, entre os serviços que devem ser inscritos no ativo da administração Ludovico, há um que merece referência especial: a fundação de Goiânia, a nova e futura Capital do Estado, cujo célere crescimento, dentro de normas urbanísticas as mais modernas, atesta irrecusavelmente a previdência de quem a ideou e realizou como um serviço benemérito ao progresso goiano.

Por todas essas razões, é de justiça colocar aqui, entre os nossos mais ilustres “Nomes do Dia”, o do interventor Pedro Ludovico, uma autêntica vocação de homem público”.¹³⁶

A ideia de construir Goiânia e transferir de vez a capital político-administrativa do Estado para uma nova cidade marcava vários objetivos em torno do poder estatal; mas a publicidade e a propaganda feitas em relação a sua construção ganharam muitas justificativas plausíveis aos olhos da população, entretanto, os percalços políticos estavam na esteira de sua fundação:

Pedro Ludovico usava como estratégia contra os opositores à mudança, ataques às deficiências e marasmos da cidade de Goiás, sendo que o alvo principal das críticas era o centro de poder da oligarquia oponente principal, os Caiados. As questões econômicas ficavam de pano de fundo, pois a intenção era atacar a família Caiado. Seu argumento se fixou na decadência da cidade, criticando o relevo, o clima, o mau abastecimento de água, a precária rede de esgoto, as habitações em mau estado, entre outras questões físicas.¹³⁷

Nota-se que os aspectos que desqualificam a cidade de Goiás - que até a primeira metade dos anos 30 era capital do Estado - seriam associados ao *antigo* para justificar a transferência e os gastos com a construção de uma nova cidade, frente a opositoristas na mudança, fossem em seus discursos em excursões por Goiás ou pela propaganda em jornais que circulavam na região, lembrando-se da impossibilidade de vozes discordantes da política

¹³⁶ PEDRO LUDOVICO. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 17 jan. 1942.

¹³⁷ SCHWAB, Mariana de Castro, op. cit., p. 46.

dominante na imprensa legalizada, durante este período. Goiânia era uma “estratégia política que renderia juros e dividendos políticos” ao longo de sua construção.¹³⁸

As semelhanças entre o motor das mudanças urbanas em Goiás e Mato Grosso neste momento histórico eram representativas, haja vista as necessidades de combate, por parte da ideia de progresso de Vargas e as medidas adotadas pelo Estado Novo em âmbito nacional, de grupos políticos contrários aos interesses dos *vitoriosos* de 1930 e de interesses locais desses personagens centro-oestinos:

A construção do novo implicava, fundamentalmente, o rompimento com a Velha República. A idéia de ruptura com o passado e a de progresso se mesclavam na representação da modernidade, no Brasil, em geral, e em Goiás, em particular. Nesse contexto de adesão à idéia de progresso e ruptura com o passado, construiu-se um imaginário salvacionista, que veio a ser a marca do projeto brasileiro de modernidade, traduzido na concepção demiúrgica de Estado que, por intermédio da intervenção planejada, procurava adotar uma política mais justa para a questão social, garantindo, desse modo, a unidade e a identidade nacionais.¹³⁹

Seus projetos para suas sedes político-administrativas mantinham laços estreitos por inúmeros aspectos; não só os já mencionados, mas também pelas proposições urbanísticas, arquitetônicas e culturais particulares.

Os projetos de (re)urbanização de Cuiabá e de urbanização de Goiânia passam, desta forma, a protagonizar uma contrariedade ao espaço de sertão, somando-se a todo o contexto de disputas internas. A discussão de apresentar as mudanças em Cuiabá e a construção de Goiânia entre os decênios de 30 e 40, enquanto progresso *versus* atraso, isto é, novo em contrapartida ao antigo, velho, pode ser percebida nas ideias propagadas pelos Interventores na época, principalmente na questão referente à higiene e à salubridade, mostrando-se, como uma construção de um objetivo que mascara questões de conflitos políticos urgentes para os Interventores, como foi apresentado até aqui.

1.4. Uma modernização possível

As transformações urbanas em Goiás e Mato Grosso tiveram através da mídia impressa – sobretudo nos jornais ligados às Interventorias - notável destaque colocando-se enquanto circulação pelo Estado das obras que o governo estava realizando.

¹³⁸ CHAUL, Nasr Nagib Fayad, op. cit., p. 198.

¹³⁹ Ibidem, p. 154.

As ideias que circulavam sobre as mudanças urbanas das capitais centro-oestinas estavam atreladas ao projeto de integração nacional e povoaram os jornais locais no primeiro quinquênio dos anos 40.

As práticas urbanísticas desempenhadas nas capitais do Centro-Oeste entre a década de 30 e 40, focalizaram mudanças no cenário citadino que iam além da justificativa de empreendimentos físicos (estruturais) para as cidades. Estavam imbricadas também às disputas políticas.

Se Belo Horizonte nascia, na última década do século XIX, como fruto da República brasileira, Goiânia era concebida enquanto produto da *Revolução de 1930*, sendo retomada pela propaganda durante o Estado Novo como consequência direta da Marcha para o Oeste, já que neste período (entre 1938 a 1945) muitos de seus edifícios públicos estavam em processo de conclusão e inauguração.¹⁴⁰

Goiânia enquanto uma Cidade Nova¹⁴¹ carregava vários sentidos, não só urbanísticos e arquitetônicos que refletiriam os interesses dessas áreas neste momento histórico, mas também havia um apelo à mudança de imagem que as lideranças políticas de Goiás almejavam dar-lhe, após as transformações no cenário político nacional na década de 1930.

Neste sentido, o que ocorria em Goiás pela construção de sua nova capital na década de 1930 influenciaria a partir de 1938, uma retificação urbana em Cuiabá por meio de construções

¹⁴⁰ “Ademais, Belo Horizonte apresentou uma descendência utópica. Para GUIMARÃES (1996), a nova capital mineira ‘foi a concretização da primeira utopia urbana brasileira’. Originalidade à parte, o caráter utópico era perceptível nos ideais de Reis quando este acreditava ser capaz de transformar a sociedade daquela época mediante o urbanismo – uma ciência. Ao construir uma ‘cidade protótipo’, pretendia-se criar uma nova sociedade – moderna e organizada –, comandada por uma nova forma de governo – republicano. Caberia ao espaço refletir e representar a organização da sociedade (uma convivência harmoniosa entre diferentes classes sociais) e o poder do Executivo (monumentalidade). Enfim, seria o emprego da ciência urbanística, e todas as inovações tecnológicas daquele período, a favor de melhorias sociais; à similitude das criações utópicas dos séculos XVIII e XIX, como resposta à caotização gerada pelas cidades industriais.” Cf. TREVISAN, Ricardo. *Cidades Novas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009. p. 25.

¹⁴¹ “Resumidamente, conceituo CNs [Cidades Novas] como núcleos urbanos criados: 1) pelo desejo do poder público ou da iniciativa privada e concretizado em ações específicas; 2) que buscam atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes (administrativa, de colonização, ferroviária, de relocação, balneária, satélite etc.); 3) implantados num sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) elaborado e/ou desenvolvido por agente(s) definido(s) – eventualmente profissional(is) habilitado(s); e 6) em um limite temporal determinado, implicando inclusive em um momento de fundação razoavelmente preciso.” Cf. *Ibidem*, p. 14.

“A idéia de CNs induz a uma noção de programação, característica da planificação (BOYER, 1983). Necessita uma mobilização conjunta de capacidade técnica, material, financeira e institucional do Estado, da coletividade e dos movimentos sociais (BOUMAZA *et alii*, 2006). Induzida por um gesto autoritário de um Estado intervencionista ou a tentativa do meio profissional de criar os limites do saber do momento (QUERRIEN; LASSAVE, 2005). Surgida, segundo a arquiteta Maria Elisa Costa, a partir de ‘dois tipos de circunstâncias: a tomada de posse de territórios novos (como as cidades fundadas na colonização do Brasil e Brasília) ou a intenção de organizar uma ocupação regional existente introduzindo novos núcleos (por exemplo, as *new towns* inglesas). No primeiro caso, como Lucio Costa diz bem, na Memória Descritiva do Plano Piloto de Brasília, a cidade não é decorrência de um plano regional, mas a causa dele; e no segundo, a cidade surge a partir de um desenvolvimento regional pré-existente’ (COSTA, Maria Elisa; 13 de setembro de 2007; entrevista).” Cf. *Ibidem*, p. 55-56.

de obras que abrigariam repartições do Governo do Estado e obras de infraestrutura passando assim a caracterizar todo este processo como uma (re)urbanização da Cidade Verde.

As ligações entre os dois processos das capitais centro-oesteinas têm inúmeras conexões; e uma delas é o fato da mesma empresa construtora ter realizado as obras. Sendo assim, o empenho em dotar o Centro-Oeste de um ideal de renovação urbana, social e cultural se entrelaçava nos projetos específicos de cada Estado.

Em Cuiabá, pode-se notar que as influências da construção de Goiânia nos pressupostos urbanísticos eram sentidas, para já existir na passagem da década de 30 para 40 críticas sobre a condição urbana da colonial capital mato-grossense, uma vez que havia os reclames do Sul do Estado.

Em uma coluna no jornal cuiabano *A Cruz*, Firmo Rodrigues fez uma crítica à prefeitura municipal pela falta de interesse em trabalhar pela arborização de Cuiabá e manter o costume de preservação e manutenção de áreas verdes nos espaços públicos.¹⁴² Sua crítica referia-se não só ao poder público municipal, mas também aos cidadãos que não contribuíam para o plantio de árvores e a mudança da cidade, pois era comum a depredação do espaço plantado. E ainda diz: “Que dificuldade tem encontrado a municipalidade para reprimir o abuso de soltarem nas ruas vacas e bezerros! É preciso que mudemos de hábito”.¹⁴³

A crítica de Firmo Rodrigues reforça a ideia de um projeto de (re)urbanização, pelo espaço público e pelos hábitos citadinos, que Cuiabá precisaria passar para se adequar a “condutas urbanas” tendo como modelo a capital nacional.¹⁴⁴

O jornal *A Cruz*, no qual Firmo Rodrigues detinha uma coluna, contrastava com outro periódico cristão que circulava no período chamado *A Pena Evangélica* (editado pelos protestantes de Cuiabá). Destarte, o jornal *A Cruz* tinha a clara mensagem de combater ideais

¹⁴² Firmo Rodrigues fazia parte de um seletivo grupo de intelectuais, artistas e produtores culturais mato-grossenses atuando na primeira metade do século XX. Era pai de Dunga Rodrigues – figura igualmente creditada certa importância na História de Mato Grosso. É lembrado, sobretudo, por suas ligações políticas “[...] uma vez que esse sujeito passou a fazer parte da elite política e intelectual de Cuiabá na primeira metade do século XX, ao exercer diversos cargos públicos, participar da política e escrever em jornais e revistas locais” Cf. XAVIER, Ana Paula da Silva. *Processos educativos da infância em Cuiabá (1870-1890)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. p. 72.

¹⁴³ RODRIGUES, Firmo. Cidade Verde. *A Cruz*, Cuiabá, p. 03, 28 jan. 1940.

¹⁴⁴ Em 1922 a Câmara Municipal de Cuiabá publicou um documento delimitando oficialmente os perímetros do município e regulamentando práticas dos citadinos, como a construção civil, a arquitetura, o tráfego de veículos e o comportamento instituindo uma série de proibições com relação ao uso e o trânsito de pessoas no espaço público, etc. Desta maneira, é interessante notar que mesmo havendo tal documento impondo uma maneira de se perceber e atuar na cidade desde os anos 20, Firmo Rodrigues mostra que existia certa subversão e que o Estado Novo - com as obras na capital mato-grossense - deveria conter. Cf. CÂMARA MUNICIPAL DE CUIABÁ. *Código de posturas*. Cuiabá: Typographia Oficial, 1922. Disponível no acervo digital do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR) pelo link: <http://200.129.241.80/ndihr/acervo-digital/codigo_de_cuiaba_postura_1922.pdf>. Acesso em: set. 2016.

liberais propostos principalmente pela Igreja Presbiteriana que editava, após a primeira metade dos anos 20, *A Pena Evangélica*.

Destinado a elite mato-grossense, seu público constituía-se dos integrantes da comunidade católica e, indiretamente, os que eram hostis a Igreja. Criado em maio de 1910, como órgão da Liga Social Católica Brasileira de Mato Grosso, com publicação quinzenal, tiragem de 1000 exemplares e sua redação instalada no Seminário Episcopal, teve, claramente, a missão de combater as ideias liberais, anarquistas e ou aliadas a reforma e a maçonaria. Estas representadas, no contexto em estudo, pelos maçons e livres pensadores, entre os quais se incluíam alguns professores e diretores de escolas.¹⁴⁵

O grupo com o qual Firmo Rodrigues mantinha relações em Cuiabá era ligado ao Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, à Academia Mato-grossense de Letras e ao jornal *O Estado de Mato Grosso*, e este, por sua vez, mantinha ligação com a Interventoria de Júlio S. Müller principalmente por meio de seu diretor, Archimedes Pereira Lima. Havia, então, uma articulação nos meios em que atuavam essas pessoas sobre a necessidade de (re)urbanização da capital mato-grossense.

Em Goiânia, a proposta do plano urbano da cidade sofreu algumas alterações, ainda no início de sua construção nos anos 30. O projeto inicial era de Atílio Corrêa Lima que em 1935, rescinde o contrato e retorna para o Rio de Janeiro devido as divergências com a construtora Coimbra Bueno e Pedro L. Teixeira.¹⁴⁶ Em 1936, Armando de Godoy é contratado para dar continuidade ao plano de urbanização de Goiânia.¹⁴⁷

¹⁴⁵ CARDOSO, Lilian A. Maciel. O jornal A Cruz: uma visão da educação no período de 1910 a 1920. *Revista Educação Pública*, Cuiabá, v. 5, n. 8, p. 99-111, jul./dez. 1996. p. 102.

¹⁴⁶ “Atílio Corrêa Lima nasceu em Roma em 1901, durante o período em que seu pai, o escultor José Octávio Corrêa Lima, estava na Itália em Prêmio de Viagem. Aos 18 anos matriculou-se como aluno livre da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e em 1920 iniciava o curso de arquitetura, diplomando-se cinco anos depois com o título de engenheiro-arquiteto por essa instituição. [...] Em 1926 concorreu e conquistou o Prêmio de Viagem à Europa, embarcando no ano seguinte para cursar urbanismo no *Institut d'Urbanisme de l'Université de Paris (IUUP)*, tendo como orientador o urbanista Henri Prost. Aproveitando a estada na capital francesa, trabalhou no atelier do urbanista Alfred Agache, quando esse realizava os planos de remodelação para o Rio de Janeiro. Tomou parte no Congresso Internacional de Urbanismo, realizado em Paris em 1928, em que foram discutidos os esquemas das ‘cidades ideais’, as cidades com a divisão em zonas especializadas. [...] A primeira encomenda como urbanista foi em 1932, uma cidade planejada, Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás. Após a entrega dos planos da cidade de Goiânia em 1935, atuou na remodelação urbanística da cidade do Recife e logo depois, elaborou os estudos preliminares para a Cidade Operária de Volta Redonda em 1941. [...] Em 27 de agosto de 1943, Atílio Corrêa Lima morreu vítima de acidente de avião na Baía de Guanabara.” Cf. DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935) - Ideal estético e realidade política*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2007. p. 46-50.

¹⁴⁷ “Nos anos 30, Godoy foi um dos mais atuantes urbanistas do Brasil, principalmente no campo da militância e na divulgação de ideias. Escreveu artigos para os principais jornais, que foram posteriormente organizados no livro *A urbs e seus problemas*, em 1943. Ministrou inúmeras conferências sobre os problemas urbanos e trabalhou intensamente no Rio de Janeiro, como técnico da prefeitura municipal.” Cf. GONÇALVES, Alexandre Ribeiro, op. cit., p. 37.

Este plano de cidade, tal qual foi levado a cabo – exceto os setores Central e Norte¹⁴⁸ – foi amplamente modificado, sendo creditado até os presentes dias sua autoria a Armando de Godoy, porém Alexandre Ribeiro Gonçalves defende que o plano urbanístico modificado e aprovado em 1938, foi de autoria da construtora Coimbra Bueno com consultoria de Godoy, não sendo este último o autor direto do projeto, mas sim uma colaboração coletiva em sua composição.

Das inspirações para o plano urbanístico de Goiânia nota-se, principalmente, a influência das teorias de Ebenezer Howard sobre sua cidade-jardim.¹⁴⁹ O setor Sul teria em sua concepção a ideia de cidade-jardim e seria ocupado a partir da década de 1950, porém não ocorreu conforme projetado:

Muito se questiona sobre os motivos pelos quais a implantação do Setor Sul não aconteceu conforme o projeto original, onde a frente das casas deveria estar voltada para a área verde e o fundo dos lotes para uma viela de acesso aos veículos. A apropriação do bairro pelos moradores ocorreu de maneira diametralmente oposta à planejada: as casas foram construídas com a frente voltada para a rua, ou seja, para o fundo do lote. Desse modo, a parte posterior das residências foi disposta no que seria a sua frente, ou seja, o fundo das casas foi voltado para as áreas verdes. A ideia de bairro-jardim fracassou antes mesmo de ser efetivamente implantada e as áreas verdes foram relegadas ao abandono haja vista que a grande maioria das casas se voltava para a rua. Tornaram-se depósitos de lixo ou locais para esconderijo de marginais no final dos anos 60. Algumas tentativas de recuperação e revitalização foram realizadas, todas sem resultados satisfatórios.¹⁵⁰

Os projetos da cidade de Goiânia revelavam a racionalização do traçado que a cidade deveria tomar, já que a antiga capital, a cidade de Goiás apresentava características coloniais provindas de sua fundação no século XVIII. A oposição entre as duas cidades não era apenas uma questão estética, como já discutido, apesar de ser uma das justificativas de Pedro Ludovico Teixeira. Para ele:

A cidade moderna, quando se lhe proporciona todos os elementos de vida e ao seu estabelecimento e à sua expansão se prende um plano racional, isto é, que obedece às determinações do urbanismo, é um centro de cultura, de ordem, de trabalho e de atividades bem coordenadas. Ela educa as massas populares, compõe-lhes e orienta-

¹⁴⁸ Estes setores já se encontravam em construção quando o novo plano urbanístico foi criado. Cf. Ibidem, p. 46.

¹⁴⁹ O modelo de cidade-jardim, criado por Ebenezer Howard no fim do século XIX, carrega elementos da experiência socialista de seu criador. A ideia consiste em uma cidade que seria a terceira via entre o modelo de vida no campo e do modelo de vida na cidade. Em síntese, o plano urbanístico deveria ser preferencialmente circular e no centro ficaria a cidade propriamente dita; e em seu entorno se localizaria um cinturão verde, de parques, para que existisse uma área rural nas imediações desse cinturão, conectado ao centro. De acordo com o autor o “objetivo é, em resumo, elevar o nível da saúde e do bem-estar de todos os verdadeiros trabalhadores, qualquer que seja sua posição e o meio pelo qual esses objetivos podem ser realizados é uma combinação sadia, natural, econômica, da vida da cidade com a vida do campo, e tudo isso num terreno que pertence à municipalidade”. Cf. CHOAY, Françoise, op. cit., p. 222.

¹⁵⁰ GONÇALVES, Alexandre Ribeiro, op. cit., p. 74.

lhes as forças e os movimentos coletivos e desperta as energias extraordinárias entre os que aí vivem e ficam sob a influência civilizadora.¹⁵¹

Assim, com todos os ideais voltados para a construção de uma “cidade moderna” no sertão goiano, nascem os projetos para a nova capital, que ficou na fronteira de várias correntes urbanísticas até aquele momento. Da cidade-jardim de Howard, ao modernismo de Le Corbusier, e ideias de Alfred Agache ambos os planos apresentavam esta vontade de uma cidade nova, com arquitetura e urbanismo modernos.



Figura 01 - Planta da cidade de Vila Boa de Goiás, cerca de 1790. Autor desconhecido. Fonte: *Prospectos de cidades, villas, povoações, fortalezas, e edificios, rios, e cachoeiras da Expedição Philosophica do Pará, Rio Negro, Mato Grosso, e Cuyabá. Originaes'*, vol. 2, pertencente ao Museu Botânico Bocage, Lisboa. Disponível em: <<http://www.sudoestesp.com.br/file/colecao-imagens-periodo-colonial-goias/674/>>. Acesso em: out. 2016. Todos os esforços foram feitos para localizar uma planta da cidade feita entre 1920-1940, mas não conseguiu-se tal documento.

¹⁵¹ TEIXEIRA, Pedro Ludovico, op. cit., p. 80.

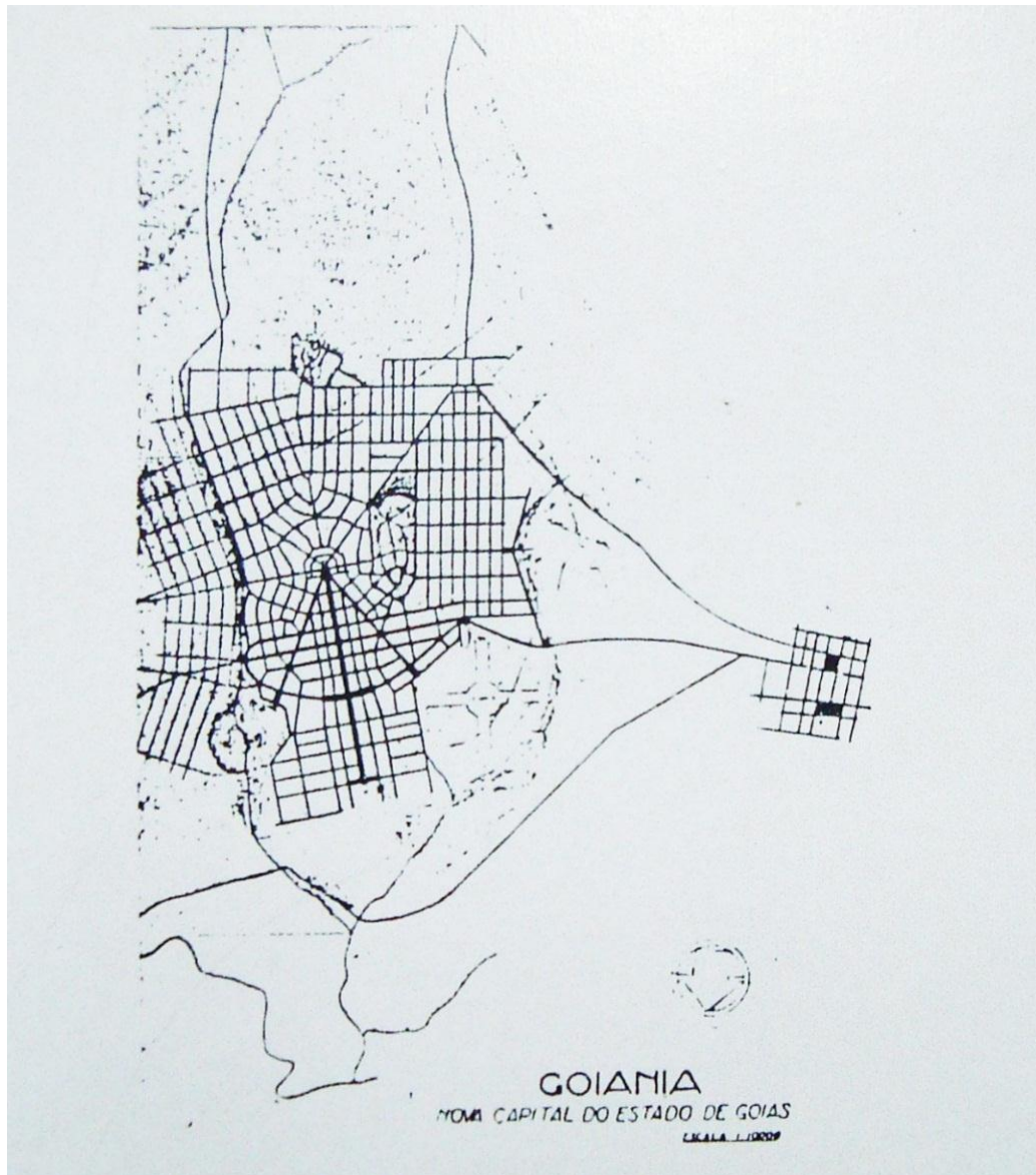


Figura 02 - Primeiro plano urbanístico de Goiânia, de Atílio Corrêa Lima. Início dos anos 1930. Fonte: CORDEIRO, Narcisa Abreu. *Goiânia: evoluções do plano urbanístico*. Goiânia: Composições Artes Gráficas e Editora, 1989.

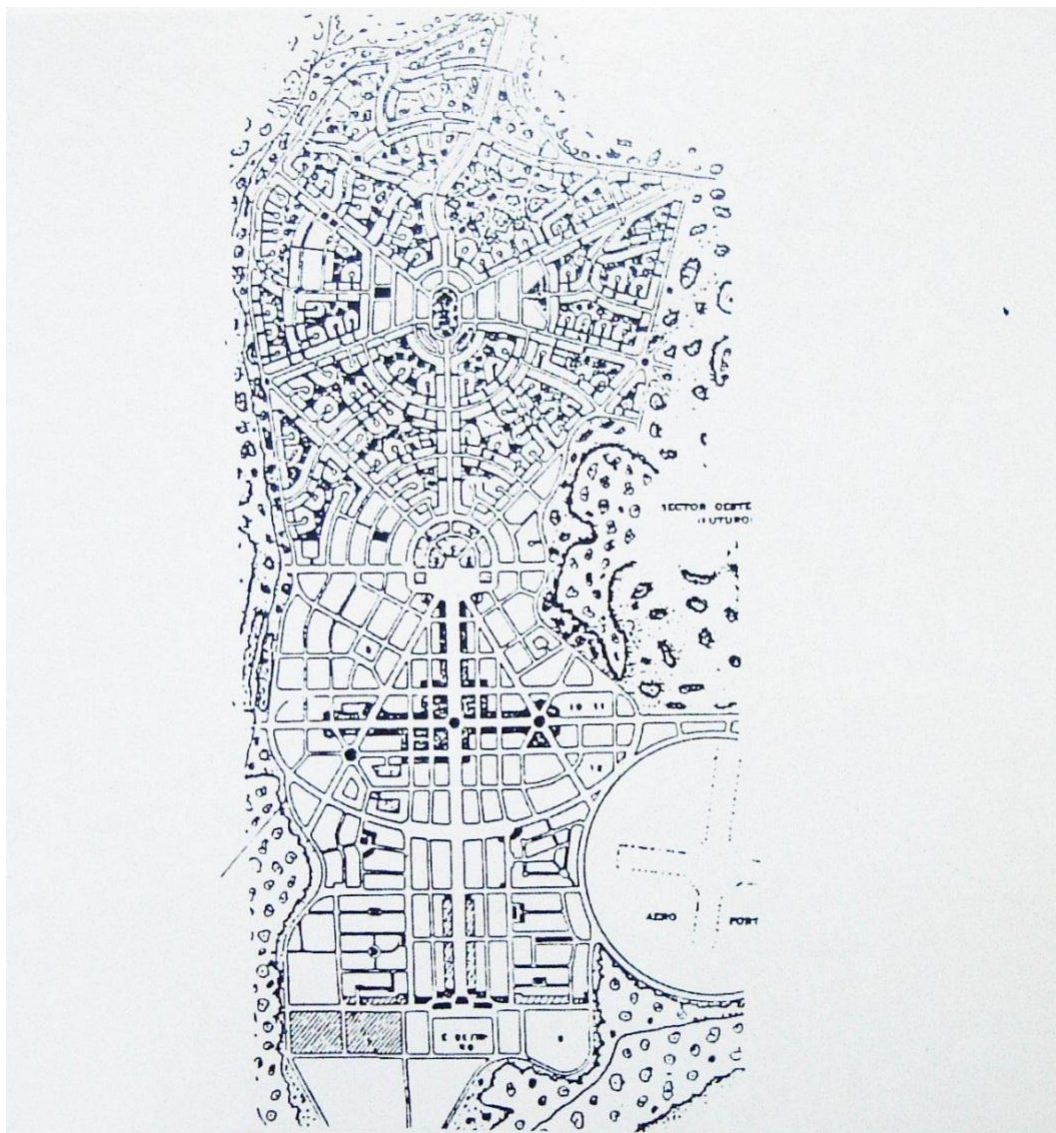


Figura 03 - Plano urbanístico de Goiânia aprovado em 1938, elaborado pela construtora Coimbra Bueno, tendo Armando de Godoy como consultor. Fonte: CORDEIRO, Narcisa Abreu, op. cit., p.

Nessa conjuntura, pensando a Marcha para o Oeste em Mato Grosso, ela propiciou que não só tivesse um fluxo migratório para seu interior, mas também que sua capital passasse por uma retificação urbana com construções de novos espaços destinados as mais diversas finalidades e características estéticas diferenciadas das antigas construções que ali imperavam:

[...] Um exemplo seria a abertura de uma grande avenida partindo da Praça Alencastro, paralela à rua Cândido Mariano, no lugar da antiga rua Poconé, que na época era apenas um caminho, cruzando a Barão de Melgaço (antiga rua do Campo) e a Comandante Costa (antiga rua da Fé). A nova avenida recebeu o nome de Getúlio Vargas. Para estimular a ocupação da avenida, o Governo possibilitou às elites locais acesso aos lotes, com a garantia de construção de moradias de alto padrão [...].¹⁵²

¹⁵² VASCONCELOS, Laura Cristina da Silva. O processo de Expansão urbana de Cuiabá: Mato Grosso, Brasil. In: Encontro de Geógrafos da América Latina – EGAL, 12, 2009, Montevideu. *Anais...* Montevideu: Observatorio Geográfico de América Latina, 2009. p. 04.

As obras e os projetos na avenida Getúlio Vargas obtiveram grande mudança para o centro da cidade e um projeto de (re)urbanização fora traçado. Foram construídos nessa avenida o:

[...] Grande Hotel, o Cine-Teatro e as repartições do serviço público que provocaram aumento na movimentação dos primeiros quarteirões, determinando à aptidão comercial no seu trecho inicial. Ainda nesses projetos constaram obras no antigo porto na qual foi construída [...] a primeira ponte de concreto sobre o rio Cuiabá, proporcionando a ligação entre Cuiabá e Várzea Grande.¹⁵³

O jornal *O Estado de Mato Grosso* não poupou esforços em propagandear as Obras Oficiais e as ações do Interventor Júlio S. Müller no processo de (re)urbanização de Cuiabá. São encontrados em suas páginas editoriais, reportagens, colunas assinadas por intelectuais mato-grossenses e propagandas elaboradas em estilo cartazes sobre as obras de retificação urbana realizadas na cidade.

O vertiginoso crescimento de Cuiabá, que se tornou uma realidade mercê da ação do Governo do Estado, como em consequência do fluxo de população, determinou a necessidade de fazer a cidade expandir e de abrir novas vias de comunicação que visa atender o movimento maior. Também, as necessidades do urbanismo, do embelezamento da Capital, centro da alta administração estadual e federal levaram o Governo a traçar um gigantesco plano de ação tendente ao formoseamento da cidade. Uma das principais artérias renovadas será indiscutivelmente a Avenida Presidente Vargas que se estenderá da Praça da República aos quarteis do 16º B.C. situados no extremo norte da cidade. Para prolongar essa avenida cujos prédios obedecerão aos princípios de mais avançado urbanismo, o Governo do Estado vem de, pelo decreto-lei nº 616, que o Diário Oficial de hoje publica, determinar sejam desapropriados por utilidade pública os imóveis situados nas atuais ruas de Poconé, Batista das Neves, Constituição e 24 de Outubro.

Ao Governo dá assim os primeiros passos para a construção da monumental grande via onde já se erguem majestosos prédios para os serviços públicos, como a Secretaria Geral, o Palácio de Justiça e outros.¹⁵⁴

A Avenida Getúlio Vargas abrigou algumas das Obras Oficiais construídas como parte de uma propalada “modernização da cidade”, sendo ela mesma uma dessas obras.¹⁵⁵ Em parte,

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ PARA ATENDER ao progresso de Cuiabá. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-04, 25 nov. 1944.

¹⁵⁵ De acordo com Pedro Rocha Jucá era meta de Júlio Müller quando exerceu o cargo de prefeito de Cuiabá no início dos anos 1930, urbanizar a cidade. O autor cita que “como prefeito de Cuiabá, sem recursos financeiros e diante dos muitos problemas políticos enfrentados pelo Estado, o sr. Júlio Müller ainda conseguiu realizar algumas obras. A urbanização da atual Avenida Getúlio Vargas (antigo Beco Largo, aberto quando o prefeito era o seu pai, Júlio Frederico Müller) foi por ele continuada, desde a atual Rua Barão de Melgaço e até a Rua Comandante Costa, com o nome de Rua Manoel José Murinho, o primeiro presidente eleito em Mato Grosso (1891), e depois ministro do Supremo Tribunal. A sua administração cuidou, também de calçamentar algumas ruas a paralelepípedos e abrir travessas no centro como no Porto”. Cf. JUCÁ, Pedro Rocha. *Júlio Müller, um grande estadista*. Cuiabá: Editora Memórias Cuiabanas, 1998. p. 40.

a historiografia que trata sobre este período e esses trabalhos do governo estadual enaltece o caráter “moderno” proposto pela intervenção urbanística na cidade e coloca um olhar notadamente desproblematizado acerca dos esforços despendidos pelos Governos Federal e Estadual nesses projetos:

Tal qual os 12 trabalhos de Hércules, as 15 obras oficiais – Avenida Getúlio Vargas, Residência dos Governadores, Grande Hotel, Secretaria Geral, Estação de Tratamento de água, Palácio da Justiça, Cine-Teatro Cuiabá, Ponte Júlio Müller, Maternidade, Colégio Estadual Liceu Cuiabano, Estação Elevatória de água, Saúde Pública, Usina de Pasteurização de Leite, Hotel das Águas Quentes e Pavilhão de Exposição Agropecuária – garantiram a Cuiabá, na década de 1940, a condição de capital de Mato Grosso.

Construídas durante o Estado Novo (1937-1945) no governo de Júlio Müller, teve à frente a firma Coimbra Bueno, e, como responsável, o Engenheiro Cássio Veiga de Sá. Construções sólidas e de ótima qualidade, a maioria resiste com as mesmas funções ou similares, sempre de uso público, para o qual foram construídas.

Foi a primeira grande intervenção urbanística na cidade no século XX, respeitando o traçado histórico original, criando um novo eixo de crescimento.¹⁵⁶

Em dois trabalhos publicados sobre a iconografia histórica de Cuiabá, há esse dispêndio de congratulações sobre o processo de *embelezamento* da cidade e apenas cita o conflito entre o Sul mato-grossense e o Norte na disputa pelo poderio político estadual, sempre marcando que Cuiabá se firmou como capital do Estado. Ou ainda assinalando a ruptura entre o estigma colonial dado a Cuiabá pelos mato-grossenses do Sul em contraposição ao outro aspecto “moderno” adquirido com a intervenção urbana de Júlio S. Müller: “a cidade verde, Cuiabá, deixou para trás suas roupagens antigas, modernizando-se e ficando mais expressiva.”¹⁵⁷

Conforme anteriormente discutido, o conflito entre Norte e Sul de Mato Grosso, o que se apresenta aqui é que nas proposições de alguns autores ao retratarem o período pelas obras urbanas desenvolvidas de 1939 a 1945, houve certas cristalizações sobre uma interpretação atribuída.

Todavia, é necessário apontar que o caráter de mudanças e modernizações implementadas pelo Estado Novo em várias cidades do Brasil tornaram-se parte de uma idealização de Estado nacional e de uma determinada visão do que era a cidade moderna. Cuiabá neste ínterim deveria também apresentar tais características:

[...] durante a administração de Júlio Müller, vários prédios públicos foram construídos no centro da cidade, dando-lhe um aspecto novo e mais moderno e, ao mesmo tempo, aprofundando a semelhança entre Cuiabá e outras cidades que à época

¹⁵⁶ CONTE, Cláudio. Obras Oficiais. In: SIQUEIRA, Elizabeth Madureira (Org.). *Cuiabá: de vila a metrópole nascente*. 2. ed. Cuiabá: Entrelinhas, 2007. p. 114.

¹⁵⁷ FREITAS, Maria Auxiliadora de. *Cuiabá: imagens da cidade: dos primeiros registros à década de 1960*. Cuiabá, Entrelinhas, 2011. p. 219.

estavam sendo construídas ou remodeladas em todo o Brasil. Isso porque as obras eram pensadas e projetadas na Capital Federal, cabendo ao Presidente da República selecionar e contratar a construtora que reformou Cuiabá e, concomitantemente, executou outras obras em outras cidades necessárias ao projeto inovador da ditadura de Vargas.¹⁵⁸

Este projeto inovador que buscava “remodelar” a sociedade brasileira, apresentava pela ideia de progresso a criação desse espaço citadino baseado numa concepção de cidade: ruas largas, preferencialmente planas, quadras bem delimitadas, saneamento básico, etc. Colocou-se Cuiabá nesta ótica, tentando adequar sua estrutura sociocultural e espacial a uma “nova roupagem”. Desde os artigos d’*O Estado de Mato Grosso* nota-se esta interpretação:

Assistimos, porém, neste último quinquênio, a um verdadeiro renascimento de Cuiabá. Transforma-se integralmente a formosa esmeralda engastada no centro de Mato Grosso pelo gênio dos Bandeirantes de Paschoal Moreira Cabral. Rasgam-se avenidas novas. Construções majestosas alteram profundamente a fisionomia da cidade. Modernos e elegantes edifícios particulares, que se construíram em vários pontos, desmentem a afirmativa mendaz dos gratuitos detratores de Cuiabá, de que o progresso ora notado é apenas devido a ação governamental, insidia que é também destruída pela notável evolução que estamos observando dos costumes deste laborioso, ordeiro e adiantado povo cuiabano.¹⁵⁹

A problemática tratada neste trecho de Jaime de Vasconcelos¹⁶⁰ pelas mudanças realizadas pelo Interventor Júlio S. Müller nas construções das obras públicas, carrega a questão de que o progresso que Cuiabá obtinha se devia exclusivamente ao empenho de tais construções, mas a partir de obras levantadas pelo poder privado haveria uma oposição a estes “gratuitos detratores”, justificando assim a “notável evolução” da capital.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 199.

¹⁵⁹ VASCONCELOS, Jaime F. Os progressos de Cuiabá e o “Estado de Mato Grosso”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-04, 27 ago. 1944.

¹⁶⁰ José Jayme Ferreira de Vasconcelos foi um intelectual que detinha a posse e a direção do *Jornal do Comércio* em Campo Grande neste momento, donde foi republicada tal citação retirada do jornal *O Estado de Mato Grosso*, revelando a ligação destes dois periódicos, com interesses em comum. “[...] José Jayme nasceu no Rio de Janeiro em 16 de fevereiro de 1888 e se formou em bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais pela antiga Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Além dessa formação, o advogado e jornalista estudou também na Faculdade de Odontologia e Farmácia de Campo Grande, porém, se empenhou, principalmente na carreira jurídica. Dentre várias funções que atuou destacam-se a de membro correspondente da Ordem dos Advogados do Brasil e Procurador Geral do Estado de Mato Grosso. No universo jornalístico, José Jayme foi membro efetivo da Associação Brasileira de Imprensa, da Associação Paulista de Imprensa e, claro, da Associação Mato-Grossense de Imprensa. Em alguns momentos de sua vida recebeu condecorações diplomáticas, como, por exemplo, a de Membro de Honra da Société Académique d’Histoire e de Officier de l’Instruction Publique da França; Cavaleiro da Ordem da Coroa da Itália; Oficial da ‘Ordem Nacional do Mérito’, do Paraguai; Cavaleiro da Ordem de Isabel La Católica, da Espanha; Comendador da Ordem Nacional do Mérito, do Brasil, dentre outras. Além disso, José Jayme colaborou com as letras jurídicas ao publicar livros, como também atuou em legislaturas.” Cf. ANDRADE, Fernanda Chaves de. *Propaganda política e trabalhismo na imprensa Campograndense durante o governo Vargas (1930-1943)*. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011. p. 21.

O *Jornal do Comércio* foi o terceiro maior periódico em Mato Grosso, tendo circulação na região Sul do estado entre as décadas de 20 e 40.¹⁶¹ O periódico teve grande influência em Campo Grande durante e após a disputa intra-oligárquica em 1930.¹⁶²

Fernanda Chaves de Andrade mostra que houve instabilidade política no governo estadual marcado por disputas das quais a família Müller já despontava como importante voz no governo mato-grossense. De acordo com Pedro Rocha Jucá entre 1930 e 1937 foram sete os Interventores que passaram pelo Palácio Alencastro, em Cuiabá.¹⁶³ De 1932 a 1934, o Interventor nomeado foi Leônidas Antero de Matos que teve um governo marcado por rixas políticas principalmente às vésperas da eleição para governador após a promulgação da Carta Constituinte de 1934.

Em síntese, os Müller já detinham certo prestígio local entre os apoiadores de Vargas pelo envolvimento de Filinto Müller no movimento de 1930 e já era também Chefe de Política do Distrito Federal. Com as articulações dos aliados de Vargas em Mato Grosso para lançarem um candidato para governador, em 1935, José Jayme Ferreira de Vasconcelos usando a força do seu jornal apoia o nome de Fenelon Müller, irmão de Júlio e Filinto, porém o jornalista até 1930 estava inserido “[...] no grupo que dominava a administração do Estado. Ao que tudo indica, quando se fortaleceu a elite política de Campo Grande, o advogado jornalista mudou de posição”.¹⁶⁴ Ainda de acordo com Fernanda Chaves de Andrade:

A mobilização local para que um membro da família Muller ocupasse o cargo de dirigente Estadual chegou ao seu ápice. Comunicado pela movimentação da elite política mato-grossense, Getúlio Vargas nomeou Fenelon Muller como interventor para que atuasse até o momento em que a constituinte Estadual definisse as eleições do primeiro governador constitucional dos anos de 1930. Quando o governante assumiu o poder do Estado de Mato Grosso, uma série de publicações foi veiculada pelo *Jornal do Comércio* afirmando a situação dos liberais, derrotados após o pleito eleitoral [...].¹⁶⁵

Em outubro de 1937 Júlio S. Müller tomou posse do Governo do Estado como sucessor de Mário Corrêa da Costa, o único governador eleito em Mato Grosso após 1930, que havia

¹⁶¹ Ibidem, p. 20.

¹⁶² “A disputa intraoligárquica que foi nomeada como Revolução de 30 reconfigurou as disputas de poder das camadas abastadas da sociedade brasileira, assim como os governos que se seguiram foram responsáveis pelo incremento do processo de industrialização de alguns dos principais centros urbanos, mudando-lhes a feição com o crescimento de grupos como o proletariado e as classes médias.” Cf. GOMES, Aguinaldo Rodrigues. *Revolução e utopia: embates de um professor comunista em Aquidauana (1964-1985)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. p. 82.

¹⁶³ Cf. JUCÁ, Pedro Rocha, op. cit., p. 56.

¹⁶⁴ ANDRADE, Fernanda Chaves de, op. cit., p. 42.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 42.

falecido em setembro daquele ano. Com a instituição do Estado Novo em novembro é nomeado como Interventor por Getúlio Vargas, cargo que permaneceu em suas mãos até 1945.

Neste mesmo momento, devido às críticas sobre o domínio estatal pelas intervenções urbanas ocorridas – talvez de campo-grandenses – o engenheiro Cassio Veiga de Sá comenta sobre o crescente número de obras realizadas por cidadãos e empresários, em decorrência, segundo ele, da ação estatal:

Não foi só na mão de obra que as Obras Oficiais influíram, mas também acarretaram mudança de orientação nas construções particulares que se iniciaram. Durante o período das obras, duas lojas foram construídas pela firma Coimbra Bueno: a Loja Laraya e a Casa Atayde. Acompanhando esse surto de progresso provocado pelo governo, particulares resolveram também edificar novas residências construindo a firma Coimbra Bueno onze novas casas acentuando-se a mudança do projeto, todas construídas com afastamento da testada da rua e em centro do terreno. O secular costume de edificar as residências no alinhamento da rua e nas confrontações laterais cedeu lugar a essa nova orientação, iniciando-se na cidade uma mutação da arquitetura e conseqüentemente na construção de novas residências.¹⁶⁶

A ideia de *renovação* apresentada pelo engenheiro abrange expressivamente e amplamente várias características em Cuiabá até 1938, por exemplo: o modo de construir, como se percebia as construções – e conseqüentemente como era percebida a cidade –, a arquitetura empreendida e tantos outros aspectos que a intervenção urbana modificou.

Não é almejado nesta seção aprofundar a discussão sobre tais elementos em torno do processo de (re)urbanização. Entretanto, é importante mencionar que houve variadas modificações nesta sociedade dentro de uma “proposta de modernização” que não modificaria as estruturas urbanas já existentes, ou seja, não foi uma reforma de infraestrutura da cidade sendo percebida, dessa forma, como uma retificação urbana preocupada – sobretudo - com o estilo; e refletir sobre ela para então identificá-la geraria outros trabalhos investigativos, pois consistiriam em variados enlaces com o urbanismo e os processos de construção de uma comunidade imaginada pelo Estado Novo.

¹⁶⁶ SÁ, Cassio Veiga de, op. cit., p. 180.



Figura 04 – Planta urbana com as delimitações de Cuiabá no final dos anos 1930 e início dos anos 1940. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE CUIABÁ. *Evolução do perímetro urbano de Cuiabá – 1938 a 2007*. Cuiabá: IPDU - Instituto de Planejamento e Desenvolvimento Urbano, 2007. p. 15. (Adaptação: Antonio de Lion)

Legenda:

- Ato nº 176 de 25/07/1938
- Perímetro urbano de origem colonial. Atual região do Centro-Norte (parte do centro histórico cuiabano)
- Avenida Getúlio Vargas

O Ato nº 176 criado pela prefeitura de Cuiabá em 25 de julho de 1938, delimitava o perímetro urbano que a cidade ocupava naquele momento. Na prática, o documento oficializou a área ocupada e colocou os limites entre a área urbana e rural. Um outro ato para atualizar a demarcação da área urbana de Cuiabá só seria realizado em 4 de julho de 1960, pela Lei Municipal nº 534.¹⁶⁷

Os projetos urbanísticos implementados em Cuiabá e Goiânia, apesar de serem casos díspares, apresentavam concepções próximas. A formação e desenvolvimento do urbanismo no campo brasileiro, na reflexão intelectual e espaço da prática tem seus profissionais que se lançam “[...] a conhecer, conceber, estruturar e gerir os processos de crescimento das cidades, implementado por um corpo de profissionais dotado de competência técnica, estética e política [...]” consolidados na função entre os anos 20 e 30.¹⁶⁸

Os estudos na história do urbanismo revelam que a prática urbanística durante a década de 30 tornou-se um campo de diálogos entre intelectuais da área e políticos envolvidos numa rede de relações que, a partir de concepções aproximadas de uma matriz europeia e estadunidense, criaram padrões para implementação em cidades brasileiras. Amando de Godoy destaca-se neste processo tratado por Vera Rezende tendo “expressiva atuação junto ao corpo técnico do Distrito Federal”.¹⁶⁹ Ele foi um dos intelectuais que praticou os princípios do urbanismo estadunidense no Brasil em seus artigos:

Amando de Godoy desde 1923 atua em defesa de um plano para o Rio de Janeiro. Sua produção, em geral, é orientada para o planejamento como necessidade e a reprodução de exemplos dos EUA, após visita que faz a esse país, situa-se dentro dessa linha, como o artigo “O Urbanismo nos Estados Unidos” (1935).¹⁷⁰

Devido a centralização do poder no Rio de Janeiro, os planos urbanísticos eram pensados na capital federal ou pelos Departamentos de Municipalidades nos estados que articulavam projetos de urbanização para as cidades, sob orientação do Governo Federal. O relacionamento entre os planos para Mato Grosso e Goiás são próximos assim como das demais capitais no país que sofreram intervenções durante os anos do Estado Novo, já que os grupos

¹⁶⁷ Cf. PREFEITURA MUNICIPAL DE CUIABÁ. *Evolução do perímetro urbano de Cuiabá – 1938 a 2007*. Cuiabá: IPDU - Instituto de Planejamento e Desenvolvimento Urbano, 2007.

¹⁶⁸ Cf. FERNANDES, Ana. Urbanismo como política (1930-1945): formulações e experiências. In: REZENDE, Vera F. (Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012.

¹⁶⁹ REZENDE, Vera F. A Era Vargas, o planejamento de cidades e a circulação de ideias: um olhar a partir do Distrito Federal, a cidade do Rio de Janeiro. In: _____(Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012. p. 75.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 105.

produtores estavam inseridos nas discussões das ideias que circulavam no Rio de Janeiro entre os intelectuais e profissionais ligados a Vargas.¹⁷¹

O projeto urbanístico estabelecido para Goiânia utilizava o zoneamento, sendo consultor dele Armando de Godoy, que tinha em seu instrumental urbanístico “planos e comissões de planejamento, esta última vista como a condição para o exercício do urbanismo”.¹⁷² Os casos das capitais centro-oesteinas se distanciam pelo caráter de implantação, já que Goiânia por ser construída inteiramente sobre novos padrões possuía destaque nas discussões deste campo naquele momento.

A afirmação de que na circulação de ideias no urbanismo brasileiro entre os anos 20 e 30 também houve influência de um pensamento estadunidense é defendida por Vera Rezende que atribui às ideias de Godoy como se inspiradas nesta “fonte teórica da formulação de instrumentos urbanísticos”.¹⁷³ Pode-se dizer que neste período o urbanismo passou por disputas entre intelectuais da área na proposição de projetos qualificados como “modernos”, ou seja, o que seria naquele momento o urbanismo moderno. No caso de Goiânia, o projeto posto em prática pela firma Coimbra Bueno traz o zoneamento, parques e áreas livres, além de pensar as avenidas dentro de um sistema viário.

De parte do Brasil, o que parece ficar claro, é que no período posterior à Revolução de 1930 e até o fim do Estado Novo existe uma conjuntura política e ideológica, que contempla medidas de regionalização da administração pública, que inclui os ideais municipalistas e as formas de gestão das cidades. Essa conjuntura recepciona favoravelmente propostas do planejamento americano e se traduzem, no caso da cidade do Rio de Janeiro, na Comissão do Plano da Cidade e na instituição das Obrigações Urbanísticas, baseadas no “excess condemnation”, opções e instrumentos urbanísticos não importados na íntegra, mas ajustados ao modelo de nação que se pretendia construir e ao forte regime vigente à época.¹⁷⁴

Na intervenção urbana sofrida em Cuiabá e no plano urbanístico realizado em Goiânia, nota-se pela rede de relações, nos discursos dos interventores e na propaganda, uma ligação entre a prática urbanística e o poder político. Para os governos de Vargas e principalmente durante o Estado Novo, o urbanismo foi um importante (re)organizador: partindo dos espaços das cidades e chegando aos grupos populacionais. Desta forma, pôde-se usá-lo como propaganda, mostrando as mudanças físicas empreendidas enquanto “progresso”. Portanto, o urbanismo se configura como uma prática política, já que:

¹⁷¹ Cf. FELDMAN, Sarah. As Comissões de Planos da Cidade na Era Vargas. In: REZENDE, Vera F. (Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012.

¹⁷² REZENDE, Vera F., op. cit., p. 79.

¹⁷³ Ibidem, p. 76.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 111.

Primeiro, constrói-se o urbanismo como campo de interesse público, no qual a resposta técnica, racional e institucional aos desafios de organização da cidade se soma ao enfrentamento de uma das instituições mais basilares da cidade capitalista, a propriedade privada. A construção de limites ao direito de propriedade e as formas como o poder público os operacionaliza apontam para o tensionamento e alargamento da esfera pública, que passa a ser também – e crescentemente – constituída pelas diferentes dimensões da questão urbana. As formulações e modulações do interesse público se transmutam, em grande parte das vezes, em espaço público propriamente dito (e vice-versa).

Segundo - e isso é mito claro no período analisado – estimula-se com grande força o interesse público pelo urbanismo, com mobilização de diversos sujeitos, através de mecanismos de propaganda e de consulta a alguns segmentos, particularmente empresariais e técnicos.¹⁷⁵

O esforço para se criar uma nova imagem para Cuiabá e Centro-Oeste pela propaganda - no tocante ao urbano - aos poucos ganharam as páginas de periódicos de outros estados, como por exemplo, no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro:

Muito embora distante da Capital Federal, e com uma vasta área territorial de população pouco densa, o Estado de Matto Grosso offerecenos hoje aspectos bem diversos de alguns annos atraz. O surto de desenvolvimento que de alguns annos a esta parte, domina todo o importante Estado central, fel-o um dos mais progressistas da União. Sem duvida alguma, muitos problemas ainda não foram resolvidos completamente, mas a sua grande maioria já foi totalmente solucionada.

Questões de ordem economico-financeira, social, educacional, administrativa, tudo enfim, já vem sendo criteriosamente resolvido pelo actual Governo do estado de Matto Grosso, que tem a sua frente o Interventor Julio Muller.¹⁷⁶

Com manchete de primeira página, a notícia de Mato Grosso “na senda do progresso” compartilhava espaço com reportagens sobre acordos econômicos entre o Brasil e Estados Unidos, saneamento na capital federal, e uma longa reportagem sobre o ministério de Gustavo Capanema no desenvolvimento da educação e da higiene no território nacional.

A passagem citada do *Gazeta de Notícias* trata-se de uma entrevista concedida ao periódico por Archimedes Pereira Lima – que era neste período diretor da Imprensa Oficial de Mato Grosso e editor do *Diário Oficial* – por motivo de sua visita ao Rio de Janeiro. Note-se aqui os esforços do jornalista em propagandear Mato Grosso, diante de suas posteriores reclamações da falta de mais propaganda para o Estado.

A propaganda do progresso e mudanças que Mato Grosso e Goiás passavam tornava o Centro-Oeste livre de barbáries, assim na própria entrevista é perguntado a ele sobre os crimes de bandoleiros nos *rincões* mato-grossenses ao que o próprio diz serem casos isolados e contidos.

¹⁷⁵ FERNANDES, Ana, op. cit., p. 64.

¹⁷⁶ MATTO GROSSO na senda do progresso. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 01, 28 fev. 1939.

O estudo de Valmir Batista Corrêa averiguou as relações complexas entre política e violência no panorama dos governos mato-grossenses após a instauração da República ainda no século XIX até 1943 (com a criação do DEIP-MT) discutindo as disputas internas que originaram a divisão do estado. O autor afirma que após o estabelecimento do Estado Novo “não mais haveria espaço para a existência de um *povo armado* e acostumado às práticas dos *excessos de liberdade*, numa região distante, de grandes dimensões e com uma fronteira internacional igualmente extensa”.¹⁷⁷

Os interesses do governo estado-novista na região, como já abordado, no reforço e nacionalização das fronteiras nacionais atingindo a Mate Laranjeira e eliminando as possibilidades de fragmentação territorial alheia aos interesses federais, despendia o combate aos grupos que atuavam fora da legalidade imposta pelo Estado. Valmir Batista Corrêa mostra que o DEIP-MT foi crucial neste combate, pois “[...] atuou no sentido de acobertar ao máximo a situação de insegurança e o banditismo comum na região sul, como uma forma de demonstração de força da ditadura e dentro do espírito de manutenção da ordem e da segurança a qualquer custo”.¹⁷⁸



Figura 05 - Avenida Getúlio Vargas, década de 1940. Ao lado esquerdo vê-se o Grande Hotel. Autoria desconhecida. Fonte: FREITAS, Maria Auxiliadora de, op. cit., p. 218.

¹⁷⁷ CORRÊA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso 1889-1943*. Campo Grande: Editora UFMS, 1995. p. 143, grifos do autor.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 174.

Para Júlio Strübing Müller, as obras de *remodelação de Cuiabá* – como ele chamara – e os projetos para a (re)urbanização de sua capital eram uma resposta à carência de eixos fundamentais da sociedade, se fazendo totalmente justificáveis seus empreendimentos:

São tôdas elas obras cuja necessidade se vinha fazendo sentir na Capital matogrossense, e, com a sua realização, visou o Govêrno não somente ao embelezamento da cidade, senão também, e sobretudo, a razões práticas de ordem econômica, social e sanitária.
Além da significação urbanística, que tôdas elas possuem, há e houve como acima digo, motivos de vária espécie e de não pequena relevância:
de ordem econômica, para a maior parte das mesmas, pois, com a construção daqueles edifícios, o Estado virá a desonerar-se de compromissos de alugueres de casa, cuja importância total atinge atualmente uma soma considerável;
de ordem social, no caso da ponte sôbre o rio Cuiabá, cuja necessidade as condições demográficas atuais da Capital e o seu movimento comercial estão a revelar cotidianamente, como aliás já tive ensejo de acentuar na exposição que, a respeito, fiz ao Exmo. Snr. Ministro da Viação, ao solicitar-lhe a autorização para a referida construção;
razões de ordem sanitária, como já de si a manifesta a própria natureza da obra houve na determinação tomada, de construir a nova Caixa d'água e da Estação de Tratamento.¹⁷⁹

Este fragmento trazido de seu relatório bienal de governo, enviado para Getúlio Vargas em 1940, traduz em linhas gerais a ideia comum em que foi realizado todo o trabalho de divulgação de seus esforços políticos para o “progresso de Mato Grosso”.

Devido ao formato deste relatório (um pouco menor que um A4), da qualidade e origem de impressão (papel próprio para impressão dos inúmeros gráficos, tabelas e fotografias das obras construídas) poderia haver outra finalidade além de ser destinada ao Presidente da República. Diante da importância dada à publicidade e à propaganda neste momento pelo Estado Novo, acredita-se que o relatório poderia também servir de fonte para noticiosos matogrossenses e demais.

Durante todo o período entre 1938 e 1945, as obras foram sequencialmente construídas e inauguradas com festividades e grande publicidade, obtendo na propaganda o respaldo para a mudança no plano ideal que se tinha de Cuiabá para o próprio Estado e em outras regiões. Neste mesmo momento, a criação e construção de Goiânia se tornavam cada vez mais sólidas nos argumentos usados pelo Interventor Pedro Ludovico Teixeira, somando-se às proposições das obras que ocorriam neste período em Cuiabá, para conotar uma diferente imagem para o *sertão* Oeste brasileiro: uma capital moderna.

¹⁷⁹ MÜLLER, Júlio Strübing. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas presidente da República pelo Bel. Júlio Strübing Müller Interventor Federal em Mato Grosso*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940. p. 27-28.

Pelo periódico *Correio Oficial* houve intensificação de notas, artigos e reportagens sobre Goiânia com a proximidade do Batismo Cultural da cidade, em julho de 1942. Justapondo-se a várias imagens acerca da cidade, as manchetes louvavam Pedro Ludovico Teixeira:

Sem ele, a novíssima Capital não teria aparecido. Sem esta, Goiás não passaria de uma terra longínqua, criada pela imaginação de alguém, onde índios ferozes atiravam frechadas nos habitantes das cidades e onças vinham miar, assinalando seu domínio até nos cantos dos becos. Isto é, a existência de Goiás vivia apenas nas novelas de certos escritores mais ou menos ridículos, que, sem vocação para empresas sérias, as plasmavam em gabinetes com janela para o mar e as impingiam ao leitor desprevenido, como retrato exato da vida rural goiana, ou subsídio para futuras páginas de falsa sociologia brasileira.¹⁸⁰

Todos os esforços na promoção de Goiânia e sua inauguração oficial despendido pelo *Correio Oficial* é compreensível dada a finalidade do periódico, elencando ainda o uso amplo da propaganda por Pedro L. Teixeira. O artigo de João Acioli¹⁸¹ é significativo neste contexto urbanístico por apresentar a imagem criada de Goiás e o Oeste por figuras do litoral, colocando-se claramente em oposição clássica entre o Centro-Oeste atrasado e a região litorânea desenvolvida, sendo o Interventor de Goiás o homem destinado a mudar esta realidade.

As páginas do *Correio Oficial* continham republicações de artigos retirados do jornal *Diário da Noite* se tornando mais comum com a proximidade da inauguração.¹⁸² Um exemplo significativo é o trecho a seguir que trata sobre o Interventor na realização da “moderna Goiânia”:

Edificou em pleno deserto uma aglomeração urbana com todos os requisitos reclamados pela vida moderna: comodidades, facilidades, conforto, higiene, bem-estar, observando os princípios mais adiantados da arte urbanística, num cenário natural admiravelmente escolhido.

¹⁸⁰ ACIOLI, João. Goiás, Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 17 jun. 1942.

¹⁸¹ Não foram encontrados dados sobre o autor nas pesquisas realizadas até o momento.

¹⁸² “Vespertino carioca fundado em 1929 como parte do grupo de jornais que começava a constituir, à época, o conglomerado de Assis Chateaubriand. Os recursos necessários para a fundação foram conseguidos por meio de João Neves da Fontoura, com o apoio da Aliança Liberal. No fim do mesmo ano já vendia mais de 120 mil exemplares diários. O Diário da Noite carioca e o Diário da Noite paulista, também de Assis Chateaubriand e dirigido por seu irmão Osvaldo, logo ficaram conhecidos como Os Diários. [...] A partir de 1937, com o transcorrer do Estado Novo, o Diário da Noite, assim como o conjunto dos Diários Associados, voltou a apoiar o governo de Getúlio Vargas. Com a morte de um dos seus diretores, Gabriel Bernardes, o jornal passou a ser dirigido por Dario de Almeida Magalhães, tendo Vítor do Espírito Santo como redator chefe. Nesse período o jornal tinha entre seus colunistas regulares Rubem Braga e Ari Barroso. [...] No fim da década de 1950, a crise financeira do grupo dos Diários Associados tornou-se insustentável. Em fevereiro de 1961, afetado por dívidas colossais, saía de circulação o Diário da Noite carioca, que, em vários momentos, batera recordes de vendagem e que contava, ainda, com expressivos colaboradores como Nelson Rodrigues, Antônio Maria e Sérgio Porto — o Stanislaw Ponte Preta.” Cf. MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)*. São Paulo/Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, [201-?]. passim. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>. Acesso em: jan. 2015.

Esse conjunto de fatores inestimáveis realça-se ainda com a situação geográfica e com o sentido político da nova cidade: erige-se ela, incontestavelmente, em verdadeira metrópole do alto sertão do Brasil Central.

Decisiva vai ser, por isso, graças aos meios progressistas de que dispõe, sua influência civilizadora menos demorada possível, na imensa hinterlândia longínqua, onde se fazia indispensável, com efeito, um intenso foco de civilização irradiante, a projetar seus raios sobre uma vasta região em máxima parte ainda desprovida dos benefícios do adiantamento econômico-social.¹⁸³

O trabalho propagandístico de retrabalhar a imagem de Goiás através da “moderna capital” trilharia dois notados objetivos: alcançar o “progresso”, o “civilizado” e atender a promoção da Marcha para o Oeste, divulgando a urbanização de Goiás (mesmo que apenas por sua nova capital), colocando os interesses econômicos e políticos de Vargas neste ensejo.

A “metrópole do sertão” reclamada enquanto grande obra de progresso é destacada por sua condição nos atributos urbanos indispensáveis como higiene e conforto, justificáveis na mudança do centro político-administrativo por Pedro L. Teixeira na “utopia” da construção da “Capital do Sertão”.

Pelo Batismo Cultural de Goiânia, Oscarino Ramos¹⁸⁴ enviou um telegrama para o Interventor, congratulando-o pela obra e demonstrando certa ligação entre os dois Estados vizinhos na campanha das obras que se realizavam, marcando as mudanças como verdadeiramente o que representaria a chamada “Marcha para o Oeste”:

Cuiabá – mt 12100-43-6-1450 – Tenho honra significar v. excia. minhas vivas congratulações pelo fato histórico ontem realizado esse futuroso Estado que com Mato-Grosso concretiza em belíssimas realizações a verdadeira marcha para o Oeste. Ats. sds, (a) Oscarino Ramos, Presidente Tribunal de Apelação.¹⁸⁵

Os esforços dos dois estados que compunham o Centro-Oeste neste momento para a mudança de suas imagens por meio da propaganda, enaltecendo as modificações urbanas, teve Goiânia como principal objeto de publicidade. O trabalho da Interventoria mato-grossense em fazer propagandas contínuas – principalmente após a criação de seu DEIP - sobre o estado e

¹⁸³ A METRÓPOLE do Sertão. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 08, 12 jul. 1942.

¹⁸⁴ “Nasceu em São Luiz de Cáceres-MT, no dia 1º de setembro de 1891 [...]. Ingressou na magistratura em 1931. Já, em 1937, como membro do Tribunal de Justiça, assumiu a vice-presidência, em companhia do desembargador José Barnabé de Mesquita, na presidência. Substituiu, temporariamente, o des. José Vieira de Amaral, assumindo como titular em 1938. No ano de 1942 assumiu, por eleição, a presidência do Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso. A sua sólida cultura era dividida com agradáveis recepções em sua residência, na Rua do Meio, com amigos, juristas e literatos, na varanda, com confortáveis cadeiras de balanço, em horas vespertinas de ensinamentos e lazer. Júlio Müller, dirigente do Estado em 1945, indicou Oscarino Ramos para ocupar o cargo de Interventor Federal, até que se completasse a redemocratização do País. Ramos retornou ao TJ em 1946, aposentando-se em 19 de maio de 1948.” Cf. ACADEMIA MATO-GROSSENSE DE LETRAS. *Acadêmicos: Cadeiras*: Oscarino Ramos. Cuiabá, [201-?]. Disponível em: <<http://academiadeletrasmt.com.br/cadeiras/cadeira-26/149-oscarino-ramos>>. Acesso em: jan. 2016.

¹⁸⁵ PELA INAUGURAÇÃO de Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 04, 16 jul. 1942.

utilizar a imagem da *nova* Cuiabá (que passava a contrastar o colonial com o moderno) como cartão de visita se ancorava no *slogan* da Marcha para o Oeste que era sustentada midiaticamente, sobretudo, pela nova capital goiana.

CAPÍTULO II - CINE-TEATRO CUIABÁ E CINE-TEATRO GOIÂNIA: TEMPLOS MODERNOS DE CULTURA

Aproxima-se, com o mês de julho, a data de inauguração de Goiânia.

Ainda não se disse com suficiente justiça o que representa esse esforço brasileiro. De três modos pode-se apreciá-lo: o primeiro, como realização genuinamente nossa; o segundo, como expressão de vontade máscula, idealismo sadio, descortino límpido e seguro; o terceiro, como fator de riqueza, progresso e civilização para todo o Brasil Central.

- *Diário de Notícias*, Goiânia e o turismo, 1942.

O apelo material na produção de símbolos pelo Estado ou por práticas – conscientes ou inconscientes, conforme apontamentos de Hobsbawn - de grupos sociais é essencial para a reflexão acerca da construção de imagens simbólicas que se apresentavam como modernas, em função da ideia de progresso, no sentido propagado pelo governo da época principalmente na divulgação de periódicos.

Neste capítulo serão analisados os Cine-Teatros Cuiabá e Goiânia em suas formas arquitetônicas desenvolvidas pelas Interventorias de Goiás e Mato Grosso para os edifícios nas cidades-capitais e, para isso, serão discutidos alguns pontos acerca dos estilos e das linguagens da arquitetura desenvolvidos na intervenção da *urbs* cuiabana e na construção de Goiânia.

Neste sentido, a análise do espaço desses cineteatros em seus apelos estéticos e na divulgação de suas imagens se torna fundamental para a discussão sobre a dimensão simbólica pautada na ideia de progresso dada a essas obras pelo Estado Novo, tomará deste modo, a cultura como elemento fundamental.

2.1. Novos traços arquitetônicos para as cidades-capitais centro-oestinas

Dentre as mudanças advindas com o Estado Novo no Brasil, a arquitetura exerceu um papel fundamental sendo articulada entre grupos de intelectuais e o Estado em função da disputa no campo das ideias e da prática, desde o governo provisório de Vargas no início da década de 30. O cenário arquitetônico neste período foi marcado por conflitos entre diferentes perspectivas estéticas, que desempenharam um papel importante no desenrolar das políticas públicas do período que abrange os governos de Getúlio Vargas entre 1930 e 1945.

Durante o processo de desenvolvimento de novos planos urbanísticos para as cidades e a construção de uma nova linguagem para si, a arquitetura desempenhou um papel fundamental na busca pela mudança da fisionomia urbana.

Esse processo de transformação que provocará uma revolução estética começa com a consultoria de Le Corbusier no prédio do Ministério da Educação e Saúde (1936), é difundida através de ações da Política da Boa Vizinhança (1940-45), e atinge seu ápice na construção de Brasília (1956-60), fechando o ciclo que se convencionou chamar de Alto Modernismo na arquitetura brasileira.¹⁸⁶

A questão das especificidades referentes aos contextos no tempo e no espaço que a presente pesquisa está pautada é apresentada, às vezes, colocando produtos arquitetônicos tidos como esteticamente “homogêneos” pelo estilo e pela linguagem adotados, por exemplo, o *art déco*, pois há certa abrangência na adoção desta linguagem arquitetônica pelo Estado para construir obras em diferentes partes do país neste período. Diante disso Lauro Cavalcanti expõe que:

A arquitetura, tendo como matéria formas duráveis, apresenta de modo concreto em nossas cidades a produção de estética dominante, ou aquela por ela selecionada. O reconhecimento desse domínio é colhido no cotidiano das pessoas, que percebem as suas formas através de princípios de internalização, tendendo a naturalizá-las como partes de uma paisagem urbana preexistente: prédios, estilos, cores e texturas são incorporados como formas já dadas, sem questionamento de seus mecanismos de implantação. O estudo sociológico da constituição do campo arquitetônico nacional possibilita um maior entendimento de frações das elites e da formação de pólos culturalmente dominantes na sociedade brasileira. Escapamos, assim, da armadilha fácil de nos referirmos a um modelo hegemônico/oficial sem procurarmos compreender as suas lógicas de constituição, o que contribuiria apenas para a valorização simbólica de sua dominação.¹⁸⁷

Nos anos 40, houve uma notável predominância do estilo *art déco* nas construções das obras públicas nas capitais de Goiás e Mato Grosso, incluindo os cineteatros que são os objetos de estudo deste trabalho. Diante das afirmativas de Lauro Cavalcanti, nota-se por meio de algumas leituras, que a incorporação dessas obras se deu, aparentemente, de forma naturalizada, visto que o objetivo era trabalhar na elaboração de uma nova linguagem local, ou seja, na apresentação de uma nova característica para a cidade.

Contudo, não havia no plano nacional a adoção de um estilo arquitetônico como proposta oficial, ainda que já houvesse a projeção de um grupo influenciado por ideias de Le Corbusier,

¹⁸⁶ CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura*, (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 09.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 09-10.

[...] o governo Getúlio Vargas flertou com diversos estilos arquitetônicos durante o período entre 1930 e 1945. Apesar de algumas iniciativas por parte de seus ministérios terem ajudado a introduzir e consolidar a arquitetura moderna no Brasil, somente a partir da década de 1950 que o Modernismo entra com força nas plataformas de governo e nas pranchetas dos arquitetos que receberam encomendas para prédios públicos no País.¹⁸⁸

No entanto, Lauro Cavalcanti discorda sobre a expressiva representatividade que os modernistas (ou modernos, como o próprio movimento se autointitulava no período) teriam conquistado somente na década de 50:

Penso que os arquitetos modernos conquistaram a posição de dominantes, desde a década de 1940, ao vencerem o debate com seus oponentes neocoloniais e acadêmicos nas seguintes frentes: a construção de monumento estatais para o Estado Novo, a instauração de um Serviço do Patrimônio responsável pela constituição de um capital simbólico nacional – com a seleção e a guarda das obras consideradas monumentos nacionais – e, finalmente, a proposição de projetos moradias econômicas, para a implantação, no país, de uma política de habitação popular.¹⁸⁹

Se os modernistas obtiveram êxito no campo cultural arquitetônico impondo sua linguagem como a “moderna arquitetura” que traria novos ares estéticos para o Brasil, os sobrepujados nesta história – os neocoloniais – passaram a década de 30 e 40 articulando forças contra seus antagonistas. Isso revela o porquê de existirem obras com características tão diferentes ao longo do curso de construções fomentadas no período estado-novista:

A construção, durante a ditadura do Estado Novo, de sedes ministeriais com estilos tão dispares, desfaz, uma sólida crença no monolitismo do Estado: uma das mais rígidas ditaduras produz prédios com feições decididamente diversas. O exame dos concursos e processos de construção dos ministérios mostra, tanto do lado dos arquitetos quanto do dos ministros e assessores, pessoas de carne e osso, que se movimentam em lutas concorrenciais, agrupando-se e reagrupando-se a cada momento, dentro de limites socialmente determinados e determinantes. Aparece, então, uma história protagonizada por indivíduos, nos meandros de um Estado não-monolítico, espécie de campo de forças multivetoriais.¹⁹⁰

A diversidade de estilos estéticos nas obras construídas em Cuiabá no início dos anos 40, propõe uma reflexão sobre este campo de disputas que existia entre os arquitetos e seus interesses com relação ao desenvolvimento das obras públicas encomendadas pelo Estado Novo.

¹⁸⁸ OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. *Arquitetura em São Paulo na Era Vargas. O art déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. p. 27.

¹⁸⁹ CAVALCANTI, Lauro Pereira, op. cit., p. 10.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 13.

O contraste existente entre obras construídas proximamente, como o Cine-Teatro Cuiabá (*art déco*) e o Grande Hotel (neocolonial) na Avenida Getúlio Vargas, a princípio, retratam uma oposição ornamental em seus estilos estéticos, os quais, quando vistos nos percalços de suas idealizações, revelam histórias de grandes embates entre profissionais, intelectuais e políticos, do que o observador – mero usuário ou contemplador – pode imaginar.

As arquiteturas destes edifícios pertencentes ao conjunto das Obras Oficiais de Júlio Müller comunicam algo a quem passa por elas e dentre elas. Nesta atmosfera, o Cine-Teatro Cuiabá e o Grande Hotel parecem travar um diálogo; como uma conversa através do tempo, que, por sua vez, mostrou vencedores e vencidos no campo político-cultural na arquitetura.

O apontamento de Lauro Cavalcanti sobre as questões de intervenções arquitetônicas modernas em cidades históricas (ou seja, aquelas que até o momento predominavam as construções e traços do período colonial), indicam algumas questões a serem consideradas; sobretudo, como se desejava *construir* o presente e, ao mesmo tempo, o passado em que o Estado estava interessado em legitimar para o Brasil.

A primeira questão seria o estabelecimento de marcos simbólicos e modernos em meio às obras coloniais, como as Obras Oficiais em Cuiabá ou Goiânia em histórica peleja contra o estigma da barbárie, tendo relação com a antiga capital goiana. Uma segunda questão seria o interesse em instituir um estilo a partir de então, que caracterizaria o período e o ambiente urbano repleto de símbolos encomendados pelo Estado.

Ambas as questões estão inseridas dentro de um amplo jogo de interesses vivenciado pelos grupos de arquitetos e engenheiros e do Estado Novo. Ainda há uma terceira questão que perpassa a essência das duas citadas anteriormente, que é pensar – no campo da história e sociedade – as simbolizações criadas com essas obras modernas construídas e todo o jogo de interesses entre seus agentes em criar novas tradições, reinterpretando as obras antigas e inventando novas; configurando-se como importantes condutores de uma “nova consciência” nacional:

...incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte do país, justo é que se inclua entre outras obrigações a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam apresentar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenham adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e de riqueza.¹⁹¹

¹⁹¹ Revista do Serviço Público apud Cavalcanti, *ibidem*, p. 19.

De acordo com Maria Helena Capelato, “o poder utiliza meios espetaculares para marcar sua entrada na história (comemorações, festas de todo o tipo, construções de monumentos)”.¹⁹² Cabe nesta reflexão tentar compreender no contexto regional do Centro-Oeste e de suas respectivas capitais, como esses embates de estéticas díspares nas obras desenvolvidas pelos Interventores propuseram uma renovação em sua arquitetura. O entrave entre o movimento neocolonial e os modernistas era caracterizado na

[...] primazia pela renovação e nova interpretação de um passado normalmente desprezado pelos acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes, ironicamente apelidada, por José Mariano, de Escola Francesa de Belas Artes. Esses acadêmicos tinham em seus discursos referências a noções de raça e nação emprestadas à lusofobia de Tobias Barreto, a Oliveira Viana e aos membros da escola Nina Rodrigues. Eram pouquíssimos os estudos referidos somente ao terreno específico da arte e arquitetura: o povo mestiço era considerado incapaz de produzir uma arte minimamente interessante.¹⁹³

José Mariano Filho defendia uma linguagem arquitetônica que resgatava a origem da arquitetura brasileira, que segundo ele, era a “arquitetura brasileira tradicional”, dizendo ser impróprio chama-la de “colonial”.¹⁹⁴ Em seu livro *A margem do problema arquitetônico nacional*, a crítica ao modernismo é contundente, pois são constantes os inúmeros ataques proferidos a Le Corbusier ao chamar o estilo modernista de “comunista judaico” e ao repudiar o argumento de barateamento das construções com as novas proposições *corbusierianas*:

Os partidários da arquitetura moderna argumentam com fundamentos judaicos, que ela é mais econômica do que outra que lhe queira fazer concorrência. O argumento seria, sem a menor dúvida, procedente, se o aspecto econômico pudesse de “per si” justificar-lhe a preferência pública. Ora, em arquitetura não há economia aconselhável, se ela é obtida à custa do bem estar do povo ludibriado.¹⁹⁵

Esse livro é uma compilação de artigos escritos por Mariano Filho entre 1920 e 1940 e publicados em alguns jornais do período, como *O Jornal* (RJ) e *Diário de Notícias* (RJ). Assim como o próprio coloca em nota introdutória da obra, o ano de 1940 foi quando se encontrou impossibilitado de continuar neste conflito, “cujo fracasso os comunistas se incumbiram de proclamar”.¹⁹⁶

¹⁹² CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 37.

¹⁹³ CAVALCANTI, Lauro Pereira, op. cit., p. 104.

¹⁹⁴ MARIANO FILHO, José. *A margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Estúdio de Artes Gráficas C. Mendes Junior, 1943. p. 47.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 34. Na Alemanha nazista, Le Corbusier foi incluso na lista dos “degenerados”, pois era um dos principais representantes da “arte modernista” no período “[...] corrente que era abominada na Alemanha de Hitler”. Cf. CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 118.

¹⁹⁶ MARIANO FILHO, José, op. cit., p. 03.

De acordo com Cavalcanti, o destaque para a arquitetura modernista nas opções estatais para as obras públicas estava entrelaçado, certamente, à questão do barateamento das obras que produziam “uma arquitetura voltada para a sociedade industrial: poderia ser reproduzida em larga escala”.¹⁹⁷ Esta opção pelo Estado em produzir alguns edifícios públicos que apresentassem características modernistas, a partir da década de 30, teve para Mariano Filho um significado de distanciamento das tradições brasileiras:

Os edifícios públicos, nos quais se deveria refletir a mentalidade arquitetônica da nação, falam uma linguagem plástica estranha à tradição nacional. Na terra brasileira, se implantam, sem processo algum de adaptação às condições físicas e espirituais da nacionalidade, os estilos de terras estranhas cujas características foram obtidas, sob influência de fatores totalmente opostos aos que atuam no país.¹⁹⁸

Por este olhar de Mariano Filho, a nova capital goiana representaria então a perda destas tradições e é a partir dessa visão que o autor tece uma crítica ao Grande Hotel, em Outro Preto, projetado por Oscar Niemeyer, no final da década de 30, opondo-se à cidade nova ao declarar:

Certamente não faltarão lugares para a construção de edifícios inspirados na arquitetura comunista. A cidade de Goiânia, por exemplo, está em matéria de arquitetura, mais longe do sentimento nacional, do que certas cidades da península ibérica.¹⁹⁹

No entanto, a linguagem arquitetônica adotada, em sua significativa maioria, na construção das obras públicas de Goiânia foi o *art déco*, que para Wolney Unes expressa, além de um sentido cosmopolita industrial, elementos da cultura brasileira:

O *art déco* realiza assim a celebração da individualidade no cosmopolitismo, ou do universal na individualidade. Com base na utilização de elementos vernáculos tomados a diversas culturas cria-se um conceito universal, sem pátria. O resgate de formas autóctones de uma cultura é mesclado aos subprodutos bastardos e estéreis da industrialização.²⁰⁰

Ao adotar componentes da cultura local, em seus traços, o *art déco* não se esvaziaria de obter conexões com o lugar onde está firmado e possibilitaria a realização de referências à fauna, à flora, a elementos materiais da cultura local e a pessoas, como grupos nativos.

¹⁹⁷ CAVALCANTI, Lauro Pereira, op. cit., p. 106.

¹⁹⁸ MARIANO FILHO, José, op. cit., p. 12.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 128.

²⁰⁰ UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Editora da UFG, 2001. p. 35.

A identificação desta linguagem estética como *art déco* só foi concebida em 1966, em um evento chamado *Les Années 25*, no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris. O encontro ocorreu em comemoração à exposição que originou esta nomenclatura, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, na capital francesa em 1925:

A exposição de 1925 configurou o lançamento formal ao público de um conjunto de manifestações artísticas que, segundo alguns autores, não poderia ser chamado apropriadamente de um movimento artístico já que não dispunha de uma doutrina teórica e tinha abrangência limitada. Quando dizemos abrangência limitada, referimo-nos ao fato de que o *art déco*, [...] conviveu com diversas outras correntes contemporâneas a ela, das quais soube, em vários casos, retirar elementos de enriquecimento.²⁰¹

Pode-se pensar que nesse período – até 1966 – tal linguagem poderia ser caracterizada como um tipo de *ecletismo* na arquitetura, pois o *art déco* abrangia os mais variados campos artísticos, expondo em sua essência a *arte decorativa*. Na direção da afirmação de Anamaria Diniz de que “era como se tudo que não fosse modernismo, era eclético”²⁰², Gustavo Neiva Coelho sintetiza que:

O Art Déco, como proposta arquitetônica é em determinado momento, conhecido como arquitetura protomodernista, ou arquitetura pré-moderna. Seu desenvolvimento deu-se durante os anos 1930, com o apogeu na década de 1940, apresentando algumas manifestações tardias na década de 1950. Se comparado ao Movimento Moderno, o período de existência do Art Déco é sensivelmente menor.²⁰³

O que caracterizava o *art déco* eram as formas empregadas, diferenciadas do neocolonial ou do *art nouveau* usadas, sobretudo, na composição de uma nova série de construções que apelavam para um impacto monumental diante de um momento político, nos anos 30 e 40, em que regimes autoritários/totalitários ascendiam ao poder e criavam símbolos para se legitimarem. No Brasil, a implementação do *art déco* se daria a partir de um contexto marcado por mudanças nos mais diversos campos:

As iniciativas de remodelação urbana a cargo dos governantes moldaram o cenário moderno dessas cidades, que seria povoado pelas tipologias da modernidade e pelos

²⁰¹ UNES, Wolney, op. cit., p. 27-28. Márcio Vinicius Reis faz uma longa discussão sobre os diferentes empregos e denominações do *art déco*, bem como sobre as influências sofridas em diversos países na primeira metade do século XX, abordando também referências aos congressos que discutiram o *art déco* após o movimento modernista se consolidar. Cf. REIS, Márcio Vinicius. *O art déco na Obra Getuliana. Moderno antes do modernismo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

²⁰² DINIZ, Anamaria, op. cit., p. 68.

²⁰³ COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade Art Déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Editora do Autor, 1997. p. 19.

códigos do *art déco*. A intensa atividade construtiva deflagrada foi comandada pelo capital privado, que passou a imprimir sobre as cidades novos contornos, como aquele advindo da verticalização.

Assim, a verticalização urbana deixava de ser apenas um fenômeno norte-americano e se tornava um tipo generalizável de ocupação do solo, coincidindo com o processo de metropolização. Isso, no entanto, só foi possível graças ao desenvolvimento e popularização das estruturas de concreto armado. Nesse quesito, as grandes construtoras estrangeiras especializadas nesse material e sediadas no país, como a Christiani & Nielsen e a Cia. Construtora Nacional (Weiss & Freitag) foram decisivas na disseminação dessa técnica entre nós, já que detinham o nicho das obras públicas e privadas de maior envergadura.²⁰⁴

A estética *art déco* tinha como características a verticalidade; a distribuição de volumes, ao jogar com suas linhas; formas aerodinâmicas; fachadas livres que permitiriam aos próprios elementos da obra constituírem a ornamentação visual – sacadas, marquises, janelas e portas largas em vidro – e a revelação de quatro fachadas, ao invés de somente uma como nas construções “parede e meia” à moda colonial, priorizando construção de maior porte nas esquinas, ou separadas por pequenos jardins. As linhas que ornamentariam as construções poderiam buscar inspiração nos mais variados objetos:

É bastante característica da forma *art déco* sua já mencionada promiscuidade, por assim dizer. Essa característica que chamamos de promiscua e responsável pelo fato de o desenho de um automóvel dar origem à forma de um edifício, que por sua vez empresta suas linhas a uma torradeira, que definirá ainda os contornos duma *chaise-longue* ou dum vestido longo. Assim, há rádios que se parecem a transatlânticos; locomotivas, a canetas, e tipologias de letras como que a imitar o *skyline* de um conjunto de edifícios à distância.²⁰⁵

A monumentalidade dos edifícios seria expressa pelo jogo das formas e volumes, sendo uma estratégia estética ao colocar-se como opulente dentro do cenário urbano onde a obra *art déco* estava inserida. Estes mecanismos se constituíram devido ao custo de construção uma proposta interessante para o Centro-Oeste, que estava, naquele momento, rearticulando sua economia majoritariamente pautada no campo e em preceitos da Marcha para o Oeste como o incentivo ao crescimento econômico agropecuário da região. Desta forma, Wolney Unes aponta que:

[...] como o grosso dos materiais não pôde ser suprida partir dos Estado Unidos, devido à guerra, foi necessário encontrar soluções vernáculas para a substituição dos materiais até então importados. [...] Assim, se o *art déco* brasileiro não utilizou aço e demonstrou parcimônia no uso de cores fortes ou elementos de ferro fundido, por outro lado abusou do estuque, dos elementos decorativos em gesso e do contraste de cores. Em suma, o *art déco* nacional privilegiou o desenho em detrimento do material,

²⁰⁴ REIS, Márcio Vinicius, op. cit., p. 34.

²⁰⁵ UNES, Wolney, op. cit., p. 38.

cuja produção em escala a incipiente e frágil indústria nacional apenas começava a arriscar.²⁰⁶

Deste modo, Cássio Veiga de Sá faz relato de sua experiência no início das construções das Obras Oficiais em Cuiabá, em 1938, visto que era o engenheiro responsável pelas obras e representava a construtora Coimbra Bueno, em Mato Grosso, apresentando uma imagem das dificuldades quanto aos materiais para as edificações.

Devido ao fato das novas obras serem bem diferentes das “raras e pequenas construções que surgiram em Cuiabá”, havia uma demanda por materiais – como os de acabamento - que não existiam na capital mato-grossense.²⁰⁷ Desta forma, deveriam ser adquiridos em São Paulo para serem, então, despachados via estrada de ferro da Companhia Paulista, fazendo conexão com a Noroeste do Brasil, em direção a Porto Esperança, na região Sul de Mato Grosso, seguindo para Corumbá por via fluvial e partindo da mesma forma para Cuiabá.

Quanto à pedra para o agregado do concreto, fiz uma pesquisa nas redondezas de Cuiabá, pois lembrei-me de meu professor de geologia e mineralogia, Othon Leonardos, quando cursei a Escola Politécnica, o qual esclareceu que toda esta região tem um subsolo de arenito compacto e certamente eu deveria encontrar uma afloração qualquer, como de fato encontrei, na chácara de Clóvis Cardoso. [...] a unidade pedreira forneceu toda pedra britada e a pedra de mão para o concreto das Obras Oficiais e aproveitando o pó de pedra, com este foi revestido o Palácio da Justiça.²⁰⁸

O engenheiro afirma que a Coimbra Bueno organizava, de forma muito eficiente em seus escritórios no Rio de Janeiro e São Paulo, as listas de materiais para estocar em Cuiabá, considerando as condições e a morosidade no traslado, uma vez que, após a construção de Goiânia, adquiriu “experiência em conduzir obras à distância dos centros fornecedores”.²⁰⁹

Essas obras construídas nas capitais centro-oesteanas, a partir de uma nova linguagem e estilo arquitetônicos, propunham uma renovação no âmbito estético, mas, sobretudo, nas formas espaciais e nas conexões dos edifícios com a cidade que *a priori* poderiam se opor às construções já existentes. Para Gustavo N. Coelho, a nova linguagem das construções em Goiânia (principalmente o *art déco*) traria um elemento que:

[...] longe de ser uma característica local, é praticamente algo que poderia ser interpretado como marca registrada desse momento da arquitetura em nível internacional. Torna-se um elemento de referência tradicional da simetria e da

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ SÁ, Cassio Veiga de, op. cit., p. 60.

²⁰⁸ Ibidem, p.61.

²⁰⁹ Ibidem, p. 62.

monumentalidade, impondo a presença do poder agora em Goiás de igual para igual com o resto do mundo, substituindo o robusto e pesado edifício colonial português.²¹⁰

No entanto, cabem, diante de tais contingências, algumas ressalvas acerca dessa renovação arquitetônica vivenciada nestas cidades-capitais. Se para Cuiabá houve um diálogo entre o centro antigo – referente à fundação da Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá no século XVIII - e as novas obras construídas majoritariamente ao longo da Avenida Getúlio Vargas, aberta entre esta formação urbana inicial e o Porto; em Goiânia haveria como antagonista, neste sentido, a antiga Vila Boa (cidade de Goiás).

Porém, mais do que cindir as linguagens e estilos arquitetônicos implementando outra imagem a essas cidades, havia uma conexão com as características locais, assim como Unes já apontou sobre o *art déco*, seguindo a mesma direção de Ricardo Castor:

As intervenções da era Vargas transformaram a fisionomia da cidade e se não foram inovadoras do ponto de vista arquitetônico, tampouco rivalizavam com o tecido urbano preexistente. A ligação com o passado vai além das reminiscências estilísticas no caso do Grande Hotel, projeto de Carlos Porto construído no encontro da histórica Praça Alencastro com a então recém-inaugurada Avenida Getúlio Vargas. A varanda destacada do térreo dialoga com a escala da outrora arborizada avenida de acesso. O corpo elevado do edifício, com a praça que lhe confere representatividade urbana.²¹¹

Alguns elementos presentes na composição da obra, por exemplo, cobogós cerâmicos nas novas construções fazendo alusão a balaústres em antigas, merecem atenção por propor um diálogo, “fator de união entre edifícios com linguagens distintas, denotando anseio por alguma forma de integração urbanística”.²¹²

As rupturas neste campo, existentes nesse momento histórico e nessas sociedades, se davam, sobretudo, pelo modo de produzir, de construir esses edifícios, que, no entanto, ainda apresentava algumas continuidades se valendo de estratégias locais, quando ocorriam atrasos na chegada de materiais de acabamento provindos de São Paulo ou em casos de necessidade de adaptação às condições dadas ali.

A produção de tijolos, o uso de ladrilho cuiabano – indicado por Sá como melhor que do Rio de Janeiro – linhas relidas já encontradas nos casarões e casarios locais atestam essa afirmação de Ricardo Castor.

²¹⁰ COELHO, Gustavo Neiva, op. cit., 1997, 53.

²¹¹ CASTOR, Ricardo Silveira. Modernidade e primitivismo na arquitetura de Mato Grosso. Confrontos da segunda metade do século 20. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, nº 126.05, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.126/3637>>. Acesso em: jan. 2016.

²¹² Idem. *Arquitetura Moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. p. 189.

As transformações a partir das fachadas, dos usos dos edifícios e do sentido urbanístico convergem para uma proposição divergente das encontradas nas capitais centro-oesteiras até aquele momento pelas características renovadoras atreladas a novas propostas num amplo jogo de interesses, no qual eram ainda mantidas relações intrínsecas com a cultura regional.

Num sentido mais pragmático, uma ruptura na condição estética e construtiva que alçou também uma quebra de diálogo entre as construções da cidade colonial até aquele momento foi o Grande Hotel de Ouro Preto, de inspiração no modernismo de Le Corbusier, criado sob a proteção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

Diante destas mudanças, arquitetônicas e urbanísticas nas capitais mato-grossense e goiana, os cineteatros construídos neste panorama configuram-se como importantes elementos simbólicos diante de um ideal “moderno” e articulador da imagem de uma região civilizada.

É imprescindível salientar que esses edifícios são de suma importância para o “sentido de brasilidade”; interpretado como ideia de criação de uma comunidade imaginada lançando mão da cultura como pilar fundamental da proposta varguista.

2.2. Equipamentos culturais: o espaço cineteatral em questão (1940-1942)

Senhor A. Boll – Na sua opinião, podemos dispor de uma sala de cinema que seja válida para o teatro, que seja válida tanto para o teatro quanto para o cinema?

Senhor Le Corbusier – Não! Vocês devem entender que, por trás desta proposta anfíbia há muitas pessoas de espíritos diferentes, de idades e interesses muito diferentes. Não podemos misturar a todos. Cheiram muito o dólar ou a peseta, e se o objetivo final consiste em ganhar muito dinheiro, então estamos fora do nosso tema, do tema deste debate.

- Le Corbusier, *El teatro espontáneo*, 1948. [Tradução nossa]

A discussão sobre a existência do Cine-Teatro Cuiabá e do Cine-Teatro Goiânia, visa, portanto, à análise e à reflexão destes espaços pela problematização de suas formas; no bojo dos contextos discutidos acerca das transformações no ambiente urbano em que foram construídos, interagindo com suas questões arquitetônicas.

Ambos os espaços cineteatrais em Cuiabá e Goiânia foram inaugurados em 1942, e foram erigidos em parte por concreto armado e linguagem arquitetônica *art déco*, possuindo elementos que os atribuíam a uma opulência e monumentalidade.

Em Cuiabá, até o ano de 1939, havia um espaço destinado ao teatro e ao cinema chamado Amor à Arte - barracão de teto e paredes em folhas de zinco, com palco e camarins de taipa -, o qual foi demolido para a construção em seu lugar do Grande Hotel.²¹³

Em 1940, iniciou-se a construção do prédio do Cine-Teatro Cuiabá, projeto do arquiteto Humberto de Barros Kaulino, sob a supervisão de obra do engenheiro Cássio Veiga de Sá e, em setembro deste mesmo ano, fora publicado no *Diário Oficial* do Estado o arrendamento de seu espaço para exploração.²¹⁴ Já o Cine-Teatro Goiânia, cuja obra de construção também fora iniciada em 1940, permaneceu sob a administração da Interventoria - no que tange ao momento de seu início.²¹⁵ O Cine-Teatro Cuiabá foi erguido contra o declive natural do terreno:

[...] o cinema foi construído no sentido contrário ao declive natural do terreno, o que ensejou a declividade do auditório que foi se enterrando e trazendo sérios problemas de infiltração no futuro. Supõe-se que o seu projeto veio pronto do Rio de Janeiro, o qual deveria ser para uma outra área, mais plana.²¹⁶

A respeito do arquiteto Humberto Kaulino, não foi possível, em investigações realizadas até o momento, fazer um vasto levantamento acerca de sua biografia e sua rede de relações sociais. De acordo com pesquisas em jornais, foi constatado que ele esteve em Cuiabá, em 1939, para estudar a ampliação do Centro de Saúde, hospedando-se, nesta ocasião, na casa de Veiga Sá.²¹⁷

Kaulino era, naquela época, arquiteto do gabinete de obras no Ministério da Educação e Saúde e teve uma empresa construtora com outro arquiteto chamado Carlos Porto na capital federal e por ela conheceu Cássio Veiga de Sá. Há relatos de que o arquiteto, em sua estada na capital mato-grossense, quis visitar a obra já finalizada da residência dos governadores, projeto de sua autoria em estilo neocolonial (importante observar que projetou obras para Cuiabá para diferentes usos e com proposições estéticas divergentes) e, de acordo com Veiga Sá, Kaulino gostou do acabamento da obra, dada a fidelidade ao projeto concebido por ele.²¹⁸

²¹³ Cf. SÁ, Cassio Veiga, op. cit., p. 73-74. Cássio Veiga de Sá faz interessante narrativa sobre essa demolição para construção no novo hotel. Cf. SÁ, Cássio Veiga de, op. cit., p. 72-74. Do mesmo modo, Aníbal Alencastro apresenta uma história conflituosa dos espaços de cinema e teatro que antecederam o Cine-Teatro Cuiabá, ao longo das três primeiras décadas do século XX. Cf. ALENCASTRO, Aníbal. O cinema em Mato Grosso: patrimônio cultural. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso*, Cuiabá, n. 70, p. 75-105, 2012.

²¹⁴ Cf. SECRETARIA GERAL do Estado. Contrato de locação. *Diário Oficial*, Cuiabá, p. 05, 04 fev. 1942.

²¹⁵ Cf. BORGES, Gilson Pedro. *Teatro Goiânia: história e estórias*. Goiânia: Editora da UCG, 2007. p. 11-18.

²¹⁶ ALENCASTRO, Aníbal, op. cit., p. 96.

²¹⁷ O jornal *O Estado de Mato Grosso* relata seu desembarque em Cuiabá e regresso para o Rio de Janeiro, edições dos dias 05 e 13 de setembro de 1939. Consta também informação sobre essa viagem de Kaulino no jornal *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 de setembro de 1939.

²¹⁸ Cf. SÁ, Cássio Veiga, op. cit., p. 102.

Seu projeto para o Cine-Teatro Cuiabá contava com dois pavimentos: no térreo o *foyer*; a sala de espetáculos (com um mezanino e a bilheteria, além dos banheiros); no segundo pavimento estava localizada uma grande sala que seria usada – a princípio – como um salão de chá.

De acordo com o contrato de arrendamento publicado no *Diário Oficial* em 1942, a capacidade era de “mil (1.000) cadeiras ‘Guanabara’, instaladas na Sala de Projeção”.²¹⁹ Ricardo Castor diz que “nada em sua fachada sugere a espacialidade de uma sala de cinema, nem que seu projetista foi o mesmo que concebeu a Residência dos Governadores”.²²⁰



Figura 06 - Cine-Teatro Cuiabá, 1942. Foto sem autoria. Fonte: MÜLLER, Júlio S. *Relatório Apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas*. Cuiabá: [s. n.], 1941 – 1942. p. 96.

No acabamento interno, havia sancas no *foyer* conferindo à espacialidade tom de requinte em comparação ao espaço cineteatral existente ali até 1939. As sancas, de acordo com Aníbal Alencastro, também eram encontradas na boca de cena.²²¹

²¹⁹ SECRETARIA GERAL do Estado. Contrato de locação, op. cit., p. 05-06

²²⁰ CASTOR, Ricardo, op. cit., 2013, p. 187.

²²¹ ALENCASTRO, Aníbal, op. cit., p. 97.



Figura 07 - *Foyer do Cine-Teatro Cuiabá, 1942.* Foto: Rosenfeld/CBM. Fonte: SIQUEIRA, Elizabeth Madureira (Org.), op. cit., p. 119.

O aspecto da fachada do edifício contém elementos em *art déco*, sendo, portanto, livre de ornamentação como no *art nouveau* ou dos estilos que compreendiam as fachadas das construções cuiabanas até o período, principalmente os casarões do século XVIII, XIX e início do XX, usando como decoração seu próprio aparato utilitário.

A sacada de estrutura em balanço aparece tanto como continuidade do edifício em direção à rua, abrindo-se em janelas, quanto como configuração de uma marquise, sobre a porta de entrada. A construção encravada no meio da quadra da Avenida Getúlio Vargas conta com apenas esta fachada frontal, avistada do jardim Alencastro que manteria certa conexão com o Cine-Teatro Cuiabá, devido às janelas do edifício, pois tanto a praça quanto o edifício seriam pontos de sociabilidade naquele momento. É notório ainda que:

[...] a porta de entrada e as janelas principais estão centralizadas em relação ao foyer, motivo pelo qual não coincidem com o centro da fachada. É que algumas aberturas são simétricas em relação ao eixo de acesso, enquanto outras fogem por completo a esse princípio ordenador. Se a fachada não parece descompensada ou simplesmente “mal resolvida”, tal se deve à grossa moldura de argamassa que envolve as primeiras, reduzindo a importância compositiva das demais aberturas laterais e dos trechos de parede cega reservados aos cartazes dos filmes. Se estes ainda parecem integrados ao conjunto, creditemo-lo à ininterrupta faixa horizontal em relevo que se contrapõe àquela moldura, restringindo-a ao andar superior.²²²

²²² CASTOR, Ricardo, op. cit., 2013, p. 188.



Figura 08 - Cine-Teatro Cuiabá, 2013. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.



Figura 09 - Cine-Teatro Cuiabá, *foyer*, 2013. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.

O telhado é escondido por uma platibanda ornamentada com três aberturas em seu centro, parecendo uma releitura das platibandas dos edifícios vernáculos, estabelecendo – talvez - um diálogo. Além disso, “vale destacar, ainda, a linha de cobogós cerâmicos deste balcão, em clara continuidade com a solução similar empregada sobre a arcada do Grande Hotel”.²²³ Thaís Leão Vieira aponta ainda que “apesar de a fachada geometrificada possuir simplificação formal dispõe de elementos decorativos que são as luminárias”.²²⁴

No início das obras do Cine-Teatro Cuiabá, no começo do ano de 1940, *O Estado de Mato Grosso* visitou a construção e entrevistou o engenheiro responsável, Cássio Veiga de Sá. A notícia ganhou certo destaque na última página da publicação acompanhada por uma gravura captada do início da obra com um vão erguido de concreto armado (imagem pouco legível), contando com a presença do próprio engenheiro e do Secretário Geral João Ponce de Arruda.

O apelo propagandístico é perspicaz no que tange ao interesse em mostrar o andamento das obras e em articular, por meio da entrevista com o engenheiro, o quão “moderno” seria o cinema da capital. O jornal chama a obra de “moderna casa de diversões” e que diante de importante detalhe de sua construção esteve ali para inaugurar os trabalhos o Secretário Geral:

A arquitetura – fala o engenheiro da firma Coimbra Bueno – tem três fatores distintos: conveniência, solidez e estética. A moderna arquitetura, resolvendo o problema da conveniência, com a utilização dos meios modernos para garantir a solidez, proporciona a estética. Assim, o concreto armado, em todos os setores da engenharia, surge como um elemento preponderante, resolvendo admiravelmente o fator solidez e resultando de sua forma ousada pontos estéticos. Quer, assim a arquitetura moderna, que o fator estética venha a aparecer como resultado dos dois outros fatores e não sejam as construções oneradas com a solução do fator estética. Mas, lançou mão a arquitetura moderna de muitos outros elementos, além do concreto armado. Com o progresso industrial, foram surgindo soluções admiráveis para a conveniência, proporcionando esplêndida estética.²²⁵

Todo o ideal em torno da obra se fazia pela questão das novas proposições estéticas que o Cine-Teatro Cuiabá deveria tomar, no que se refere inicialmente às vozes dominantes pelo veículo noticioso de Archimedes Pereira Lima. Nota-se que diante da exposição de como seria a forma estética o edifício, Cássio Veiga de Sá diz “arquitetura moderna”, tecendo elogios e expondo as benesses do método provindo do avanço industrial.

A linguagem *art déco* é entendida por alguns autores, como apontado inicialmente, enquanto expressão pré-moderna ou protomoderna, mas na impossibilidade de chamar a

²²³ Ibidem, p. 189.

²²⁴ VIEIRA, Thaís Leão. O edifício teatral e os sentidos do *art déco* como discurso de progresso no Estado Novo em Mato Grosso. In: Simpósio Nacional de História, 27., 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPUH-SP, 2013. p. 14.

²²⁵ UMA VIGA DE concreto de 18 metros de vão livre no edifício do Cinema. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 10 mar. 1940.

concepção estética do projeto de “*art déco*” naquele momento, o projeto de Humberto Kaulino seria considerado como uma arquitetura moderna:

Pois foi – termina o engenheiro da firma Coimbra Bueno – tendo em vista todos estes importantes pontos de doutrina da moderna arquitetura, no que diz respeito à construção de cinemas, que se projetou e se está construindo o cinema de Cuiabá. Nessas condições, como é fácil prever, teremos uma Casa que, no gênero, nada ficará a dever às mais modernas do país.²²⁶

O jornal publicou sobre as outras obras em andamento, como “estruturas modernas”, mas o Grande Hotel e o Cine-Teatro Cuiabá foram propagandeados inúmeras vezes em anúncios após suas inaugurações contendo uma imagem e a veiculação de um *slogan*. No caso do Grande Hotel, as propagandas eram elaboradas com títulos e textos que enalteciam toda a “modernidade” presente nos espaços do prédio reforçando ainda mais o desejo de se propagar as realizações conquistadas pelo progresso desenvolvido pelo Estado Novo em Mato Grosso.²²⁷

Tal ênfase nas duas obras não foi casual, visto que ambas eram vizinhas na Avenida Getúlio Vargas, e eram ligadas por uma passagem entre o Grande Hotel e o salão de chá do Cine-Teatro Cuiabá.

O *slogan* que mais aparecia sobre o Cine-Teatro Cuiabá foi publicado pela empresa Laraya Ltda. – arrendatária do cineteatro na década de 40 – com a frase: “CINE-TEATRO CUIABÁ – Luxo, elegância, modernismo”.²²⁸

Nesse período, é notável a conexão da palavra *modernismo* como sinônimo de “espaço moderno”, não sendo sua arquitetura chamada assim, ainda que os conceitos e até mesmo o estilo modernista estavam num “campo de batalha” durante este momento histórico.

²²⁶ Idem.

²²⁷ O ESTADO DE MATO GROSSO, Cuiabá, p. 08, 8 jul. 1943.

²²⁸ O ESTADO DE MATO GROSSO, Cuiabá, p. 08, 27 ago.1943.



Figura 10 - Cine-Teatro Cuiabá, sala de espetáculos (plateia e balcão), 2013. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.

Em comparação com o Cine-Teatro Goiânia, o cineteatro de Cuiabá surgiu como uma produção arquitetônica mais simples, sem muitos feitos decorativos em sua estética *art déco*. De algum modo, isso poderia estar entrelaçado com o ideal simbólico na construção de Goiânia, que deveria inventar suas tradições e reinterpretar as antigas do estado de Goiás, tomando para si e fabricando uma “alma” para sua capital, dando-lhe uma imagem.

Três dos jornais de maior circulação de Mato Grosso publicaram notas a respeito da inauguração do Cine-Teatro Cuiabá, em 1942. O jornal *A Cruz* ressalta a importância dos valores cristãos pedagógicos que o cinema poderia oferecer, além de afirmar a condição moderna do equipamento cineteatral:

Em uma noite de 23 do corrente, foi solenemente inaugurado, nesta Capital, o Cine-Teatro Cuiabá, mandado construir pelo Governo do Estado, imponente prédio que veio embelezar, ainda mais, a nossa bicentenária cidade.

A concessionária do Cine-Teatro, a firma Layara & Cia. Ltda, fez benzer a casa das máquinas, em significativa cerimônia presidida pelo Revmo. Pe. Teodoro Kolsziki, Secretário do Arcebispo.

O Cine-Teatro Cuiabá tem funcionado normalmente e promete para breve, o interessante filme *Com os braços abertos*, que teve enorme acolhida no mundo do cinema porque nos dá a conhecer a grandiosa obra de Padre Flanagan, nos Estados Unidos, e que foi o criador da conhecida “Cidade dos Meninos”.

“A Cruz” felicita calorosamente a empresa concessionária do Cine-Teatro Cuiabá e espera que outros filmes, como esse, inspirados por princípios sãos, de grande utilidade para a instrução e educação, possam sempre ser levadas à cena do mesmo

Cine-Teatro porque ele se torna realmente um elemento precioso de elevação e de edificação para as almas.²²⁹

São notórios os interesses marcados na passagem acima, por parte da Igreja Católica cuiabana, fazendo-se representar na “benção das máquinas” (dos projetores, certamente) por um representante do arcebispo Dom Aquino Correia.²³⁰ Do mesmo modo, o jornal concorrente *A Pena Evangélica* marcava a imagem “moderna” que o Cine-Teatro Cuiabá projetara para a capital, de acordo com seus preceitos. Em ambos havia o pressuposto do caráter pedagógico que o espaço poderia ter, dado o uso do cinema:

O Governo dinâmico Julio Muller-João Ponce houve por bem dotar a nossa Capital com o magnífico cinema que embeleza magistralmente a Avenida Getulio Vargas, no desejo sadio e altamente justificavel de equiparar-nos as mais modernas capitais brasileiras.

São concessionarios do Cine-Teatro Cuiabá os Srs. F. Laraya & Cia. Ltda., que temos certeza se esforçarão para corresponder aos patrióticos desejos do Governo para que Cuiabá assista sempre e sempre o que de melhor e de mais elevado se produza na tela. Desde sabado passado que está permanentemente funcionando o Cine-Teatro Cuiabá, com o agrado unanime do povo cuiabano.

Registrando esta inauguração, endereçamos as nossas saudações aos concessionarios Srs. F. Laraya & Cia. Ltda. e não escondemos os nossos desejos sinceros de que façam do cinema em Cuiabá o que o cinema pode ser, isto é, um meio de alta cultura e desenvolvimento dos melhores sentimentos do coração humano, pela seleção caprichosa e sábia, dos melhores filmes que forem aparecendo no mundo da tela.²³¹

E, por fim, ainda que tenha sido o primeiro a publicar uma nota sobre o novo cineteatro da capital, *O Estado de Mato Grosso* justifica a obra e a coloca no centro do debate da imagem

²²⁹ CINE-TEATRO Cuiabá. *A Cruz*, Cuiabá, p. 03, 31 maio 1942.

²³⁰ “Francisco de Aquino Correia nasceu em Cuiabá, no dia 2 de abril de 1885, filho do coronel Antônio Tomás de Aquino Correia e de Maria de Aleluia Gaudie Lei de Aquino Correia. Seu pai foi deputado provincial, gerente da Caixa Econômica, inspetor da Tesouraria Provincial, administrador dos Correios e suplente de juiz federal. [...] Em 1917, o estado de Mato Grosso enfrentou uma séria crise política, cujo desfecho foi a decretação da intervenção federal pelo presidente Venceslau Brás (1914-1918), a cargo de Camilo Soares de Moura. Após longos entendimentos, ficou definido entre o presidente da República e os dois maiores partidos políticos locais, o Partido Republicano MatoGrossense (PRMG), dirigido por Pedro Celestino Correia da Costa, e o Partido Republicano Conservador (PRC), liderado pelo senador Antônio Azeredo, que o nome mais indicado para governar o estado era o de dom Aquino Correia, que foi lançado como candidato único. No pleito de novembro de 1917, o acordo foi efetivado, e Mato Grosso passou a ter um bispo como presidente.” Cf. FANAIA, João Edson. CORREIA, Aquino. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)*. São Paulo/Rio de Janeiro: CPDOC – FGV, [201-?]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>>. Acesso em: jan. 2015. Na visita de Getúlio Vargas a Cuiabá, em 1941, Dom Aquino realizou o Te-Deum na Catedral para o presidente, se tornando um grande evento gerando a publicação de um livreto, com imagens da “oração congratulatória” realizada. Cf. CORRÊA, Dom Aquino. *O presidente Vargas em Cuiabá. Te-Deum na Catedral*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

²³¹ Cine-Teatro Cuiabá, *A Pena Evangélica*, Cuiabá, 30 de maio de 1942, p. 04. Em nota ao lado desta publicação, consta um informe da direção do jornal sobre as dificuldades em conseguir comprar o papel para impressão do periódico e cobram pontualidade dos assinantes devedores. Neste período, o DIP controlava a distribuição de papel à imprensa.

civilizada, conectando assim à ideia de progresso, modernização e urbanização pelo qual a capital simbolizaria para Mato Grosso:

O que faltava era um cinema à altura da nossa cultura. Um cinema de fato. Um cinema como os de São Paulo e Rio. Um cinema como os dos Estados Unidos. E agora temos o cinema desejado. O cinema moderno, higiênico, cômodo, majestoso O cinema dos programas da atualidade. Enfim o Cine Teatro Cuiabá, dádiva de um governo esclarecido e benemérito a um povo que tem anseios insofreáveis de progresso e civilização.²³²

Nota-se que todas as passagens trazem explicitamente ou denotam o desejo “insofreável” de progresso que marca este contexto no Centro-Oeste, provindo dos discursos públicos de Vargas e seus Interventores. O Cine-Teatro Cuiabá demonstraria o esforço estatal de tornar a capital, por meio das obras públicas, uma cidade mais “moderna”, conectada às demais capitais do país, principalmente ao Rio de Janeiro, capital da República e modelo citadino. Este apelo simbólico que o Cine-Teatro Goiânia também deteve será analisado com maior profundidade mais adiante.

É necessário também notar que, em todas as notícias desses diferentes periódicos, se faz constantemente presente a ideia central da cultura como condutora para a mudança e para a integração de Mato Grosso aos preceitos da “civilização moderna”, provenientes das vozes dominantes no cenário político, principalmente ao pensar na circulação dessas publicações e na impossibilidade de destoarem do discurso oficial estado-novista.

A monumentalidade conseguida por meio da arquitetura consegue, até certo ponto, eclodir por meio da cultura a pertença a uma nova tradição, uma verdadeira renovação na imagem da cidade. “Até certo ponto”, porque a arquitetura faz parte de um elemento cultural que se agrupa, se mescla; a outros fatores que serão passados mais adiante em reflexão, na perspectiva do projeto de uma comunidade nacional, tendo sérios elementos *a priori* homogêneos, mas que as particularidades nas simbolizações revelam um amplo campo de disputas demonstrado, neste caso, pela cultura.

O edifício do Cine-Teatro Goiânia, em comparação com o Cine-Teatro Cuiabá, possuía mais cômodos, linhas mais sóbrias em suas fachadas e inspirações *art déco* diversificadas, no que tange ao seu formato e à estética. Na visita de Getúlio Vargas a Goiânia, em 1940, sabe-se que o

[...] s. ex. percorreu as obras de construção do Cine Teatro Goiânia, ampla e moderna construção com capacidade para mil e quatrocentas pessoas. Nestes locais, como nos

²³² CELULOIDES. *O Estado e Mato Grosso*, Cuiabá, p. 03, 26 maio 1942.

demais visitados, o presidente da República teve oportunidade de constatar o rápido desenvolvimento que esta capital vem tendo, cuja população aumenta com rapidez surpreendente.²³³

Desde sua construção, assim como ocorreu em Cuiabá, já era atestada a “moderna” característica que teria quando pronto. A opulência do edifício chegou a ser atestada por Eva Todor, que disse: “Quando nós estivemos aqui a primeira vez, nós todos nos admiramos: o que esses loucos vão fazer nesse deserto, com um Teatro assim?”.²³⁴ A atriz esteve em Goiânia com sua companhia teatral em junho de 1942, para uma série de apresentações teatrais no palco do Cine-Teatro Goiânia.

O projeto é do engenheiro-arquiteto Jorge Félix de Souza com coautoria de José Neddermeyer. Félix formou-se na Universidade do Brasil e era natural da cidade de Goiás, de família com envolvimento na carreira militar como seu irmão Benedito Félix de Souza, o qual chegou a fazer parte da Força Expedicionária Brasileira (FEB), lutando na Segunda Guerra.²³⁵

Dentre os tópicos de sua formação, “cursou especialização em Cálculo de Concreto Armado e Resistência de Materiais, tendo trabalhado no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás. Consta ter ele estudado ainda na Alemanha [...]”.²³⁶ Jorge Félix de Souza teve trajetória no ensino, atuando na educação básica, técnica e superior, onde “participou da fundação da Faculdade de Filosofia de Goiás” e “seria ainda cofundador da Sociedade Goiana de Cultura”.²³⁷ Sobre suas habilidades, consta ainda que era artista plástico, realizando trabalhos que decoravam sua residência e demonstravam qualidade.²³⁸

Entre as obras mais conhecidas, projetou além do Cine-Teatro Goiânia, o Coreto da Praça Cívica e a Igreja da Paróquia Imaculado Coração de Maria. Esta última, em especial, é percorrida por Nancy Silva como um conjunto complexo de simbolismos no projeto interno da nave paroquial, que segundo apontamento na biografia do engenheiro-arquiteto, se deu por ele ter sido católico.²³⁹ Sua trajetória,

[...] marcou-se pelo trabalho no magistério e em obras de vulto: engenheiro-arquiteto do Departamento de Produção e Trânsito de Goiânia, Inspetor de Estradas de Rodagem do Estado, Secretário de Estado da Economia Pública. Ainda, procedeu ao levantamento topográfico de quadras e lotes da nova Capital e esteve à frente de todas as obras da Arquidiocese de Goiânia, incluindo-se as da Catedral Metropolitana,

²³³ A VIAGEM DO sr. Getúlio Vargas a Goiaz. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 03, 7 ago. 1940.

²³⁴ VISITA da atriz Eva Todor ao MIS apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 13.

²³⁵ Cf. SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Desenho de uma vida: crônica sobre Jorge Félix de Souza. *Revista UFG*, Goiânia, ano 13, n. 11, p. 109-119, dez. 2011. p. 117.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ibidem, p. 114.

²³⁸ Cf. Ibidem, p. 118.

²³⁹ Cf. Ibidem, p. 115.

Colégio Ateneu D. Bosco (projeto e construção), convento dos Padres Redentoristas e Colégio Santo Agostinho.²⁴⁰

Não teve filhos com sua esposa, Doraci Rodrigues de Bessa, porém criaram a sobrinha Neusa Moraes, que se tornou artista plástica e foi responsável por inúmeras obras importantes no espaço de Goiânia, como o Monumento às Três Raças e o monumento a Pedro Ludovico Teixeira sobre cavalo, situados na Praça Pedro Ludovico (antiga Praça Cívica).²⁴¹

Diante da formação desse engenheiro-arquiteto, algumas tendências que aparecem na composição arquitetônica do Cine-Teatro Goiânia tornam-se ainda mais evidentes. Somado ao seu conhecimento pela especialização em Cálculo de Concreto Armado e Resistência de Materiais está o conhecimento em desenho geométrico. Nas palavras da biógrafa de Félix Souza, quando fora aluna dele nos anos 50 no 3º ano científico do Colégio Santo Agostinho:

[...] desenho geométrico era o programa da disciplina que ministrava; logicamente, incluía o estudo de perspectiva, coordenadas, paralelas etc. Era pesadíssimo. Às vezes, tirava medidas da sala de aula para exemplificar alguma explicação.²⁴²



Figura 11 – Cine-Teatro Goiânia, 1942. Foto: Hélio de Oliveira. Fonte: UNES, Wolney, op. cit. p. 91.

²⁴⁰ Cf. Ibidem, p. 116.

²⁴¹ Interessante notar que as ligações de Jorge Félix de Souza no evento da construção de Goiânia, talvez tenham influenciado sua sobrinha, responsável pela projeção dessas obras citadas, constituindo, dessa forma, monumentos de culto à memória na atual capital goiana.

²⁴² Cf. SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e, op. cit., p. 112.

O coautor do projeto do Cine-Teatro Goiânia, José Amaral Neddermeyer, nasceu na cidade de São Paulo no ano de 1894 e concluiu anos mais tarde, em 1918, seu curso de arquitetura, na Universidade Mackenzie. No decorrer de sua trajetória,

[...] desenvolveu um considerável conjunto de projetos com forte caracterização eclética, como o que apresentou ao concurso da Embaixada da Argentina. Eclético, mas com tendência a se incorporar ao estilo Missões, desenvolveu o projeto ganhador do concurso para a construção de uma colônia de férias, para o governo do estado de São Paulo, em 1933.²⁴³

A característica *art déco* em sua obra aparecerá no início dos anos 30, “quando elabora o projeto vencedor do concurso para a sede da Sociedade Bíblica Americana, na Esplanada do Castelo, na cidade do Rio de Janeiro”.²⁴⁴ Sua instalação em Goiânia ocorre na segunda metade da década de 30 e logo é contratado para atuar nas obras de construção da nova capital goiana.²⁴⁵

Devido à circularidade profissional do arquiteto (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás), e diante do aspecto de trânsito em que a arquitetura passava na década de 30, e de Neddermeyer ter participado do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura, fica mais fácil de compreender algumas proposições na forma do Cine-Teatro Goiânia.

O projeto deste cineteatro em Goiânia teve forte característica *streamline*²⁴⁶, com uma projeção sugestiva aerodinâmica “com desenho como que a imitar um transatlântico ancorado na vastidão das planuras centrais sul-americanas”.²⁴⁷ Possui três pavimentos, com um *foyer* amplo que seria usado para bailes na época e outras atividades.²⁴⁸

A sala de espetáculos contava com capacidade para 1.285 espectadores, com plateia no piso térreo e balcões em balanço “proporcionado pelo uso do concreto armado, causou espanto e admiração à época”.²⁴⁹

²⁴³ COELHO, Gustavo Neiva. José Amaral Neddermeyer: arquiteto. In: *Casa Abalcoada*, 2009. Disponível em: <<http://casaabalcoada.blogspot.com.br/2009/04/jose-amaral-neddermeyer-arquiteto.html>>. Acesso em: jan.2015.

²⁴⁴ Ibidem.

²⁴⁵ Cf. Ibidem.

²⁴⁶ “A linha *streamline* busca refletir no design industrial de automóveis – associado à velocidade e à aerodinâmica – bem como o de navios – associado à escala exagerada e à técnica. São característicos aqui os cantos arredondados, a economia de detalhes com leves frisos a emoldurar algumas curvas. Janelas arredondadas à moda das escotilhas náuticas também se fazem presentes.” Cf. UNES, Wolney, op. cit., p. 38.

²⁴⁷ Ibidem, p. 91.

²⁴⁸ Na primeira grande reforma do Cine-Teatro Goiânia nos anos 70, constatou-se que existiam abrigos antiaéreos sob sua estrutura. Após a reforma, o maior deles de 19x9 metros foi obstruído. Aparentemente esses abrigos haviam sido construídos devido a II Grande Guerra, e havia um mito de que tuneis os ligariam ao Palácio das Esmeraldas (na Praça Cívica), entretanto, nenhum deles foi encontrado durante a citada reforma. Cf. BORGES, Gilson P., op. cit., p. 61.

²⁴⁹ COELHO, Gustavo Neiva. *Guia dos bens imóveis tombados em Goiás*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005. p. 68.



Figura 12 - Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.

O edifício está disposto na confluência das Avenidas Anhanguera e Tocantins, com a Rua 23 no Setor Central. Essa disposição gera “um fator de valorização visual”, ao considerar que o cineteatro tem suas quatro fachadas reveladas e trabalhadas com elementos em *art déco*.²⁵⁰ Wolney Unes indica que esta característica

[...] é diretamente decorrente das exigências sanitárias dos Códigos de Obra, que passaram a prescrever afastamentos e recuos, de modo que os edifícios ficassem livres em suas quatro faces. A mudança de uma para quatro fachadas aumentou, em consequência, a área de trabalho do arquiteto, valorizando mais a fachada e permitindo maior liberdade no uso dos volumes, o que contrasta radicalmente com o aspecto monolítico do conjunto das edificações até então.²⁵¹

A marquise sobre a porta principal para o *foyer* se sobressai à forte característica vertical da construção, sugerindo sua extensão em torno do edifício pela estrutura em balanço conectada a si, que por sua vez serve como marquise para as portas das fachadas laterais. Gustavo Coelho frisa que o edifício tem “a predileção pelo vão exagerado” e possui inúmeras aberturas em suas fachadas, seja por portas ou janelas.²⁵²

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ UNES, Wolney, op. cit., p. 41.

²⁵² COELHO, Gustavo Neiva, op. cit., 1997, 56.

A verticalidade ganha ponto alto com a grande aba que está disposta como uma peça encravada na fachada frontal, usada para o letreiro e, estando o nome em linha vertical disposta na lateral da aba, o transeunte deve se prostrar na diagonal para poder lê-lo, obrigando o passante a contemplar o efeito de monumentalidade do edifício que só pode ser notada se vista deste ângulo. O volume dessa aba contrasta de certa forma com o volume do edifício como um todo, tendo ela mesma uma oposição de volumes em linhas curvas que a adornam e sua posição reta, criada como estrutura em balanço.

As janelas altas e totalmente envidraçadas compõem a característica vertical rasgando as quatro fachadas em aberturas amplas, retangulares, quebrando assim o efeito arredondado das linhas que passam um sentido de velocidade. Porém, como elemento estético *art déco* de imitar outros objetos; janelas pequenas abrindo as paredes em círculos aludindo a escotilhas de embarcações são encontradas nas laterais do edifício.



Figura 13 - Janelas laterais do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015. Foto: Antonio de Lion.
Fonte: Acervo do autor.

O Cine-Teatro Goiânia “é, em todo o seu conjunto, o edifício que melhor representa o *art déco* na arquitetura goianiense, com uma riqueza de detalhes, elementos em relevo, volumes escalonados e metais decorativos nas aberturas [...]”.²⁵³ Uma outra característica importante nas fachadas da obra são os relevos sanfonados formando uma parede côncava.

²⁵³ Idem, op. cit., 2005, p. 68.



Figura 14 - Detalhe da fachada lateral do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.

Essas texturas conectando um lado do edifício ao outro são comparáveis ao *design* de um rádio dos anos 30-40 ou a linhas de um automóvel.²⁵⁴ A característica *art déco* de combinar diferentes elementos do *design* e de se inspirar em variados objetos culmina no intercâmbio de ideias artísticas e podem dizer muito sobre o momento cultural em que foi produzida, pensada pelo viés cosmopolita e moderno apresentando linhas que tentam transmitir movimento, velocidade, aspectos do industrial.



Figura 15 - Chevrolet Master, 1939. Foto sem autoria. Fonte: Disponível em: <http://www.carrodenoiva.com/?page_id=2#!>. Acesso em: jan. 2016.

²⁵⁴ UNES, Wolney, op. cit., p. 38-39.

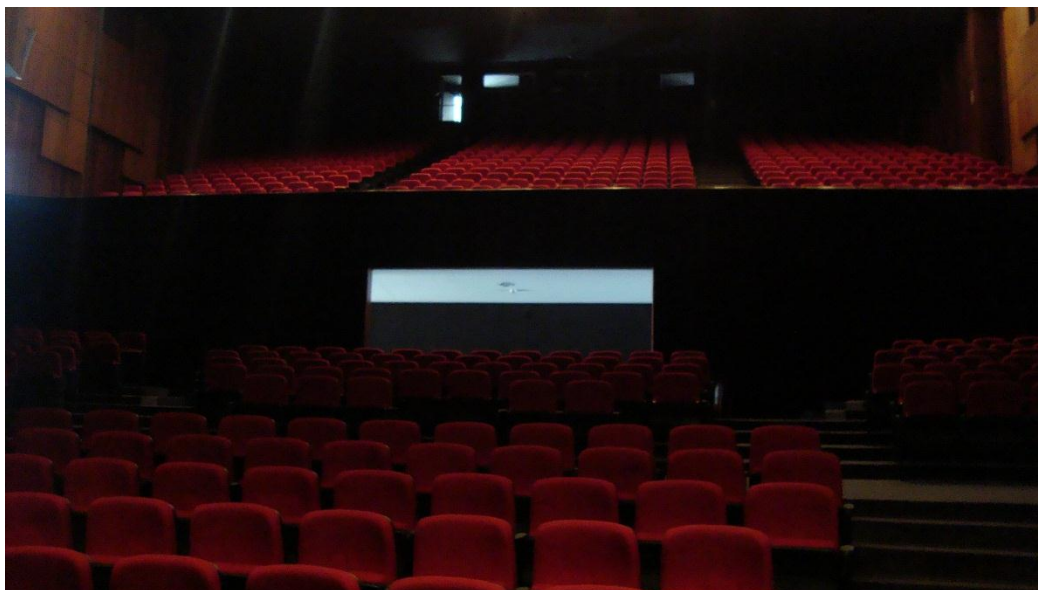


Figura 16 - Plateia e balcão, estrutura do Cine-Teatro Goiânia, atual teatro Goiânia, 2015. Foto: Antonio de Lion.
Fonte: Acervo do autor.

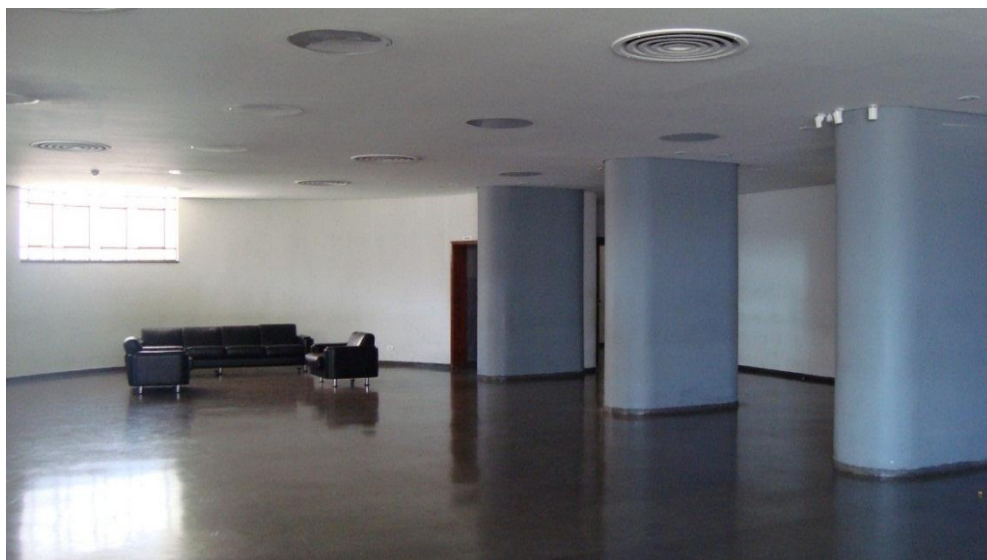


Figura 17 - Foyer do Cine-Teatro Goiânia, atual Teatro Goiânia, 2015. Fotografia: Antonio de Lion. Fonte:
Acervo do autor.

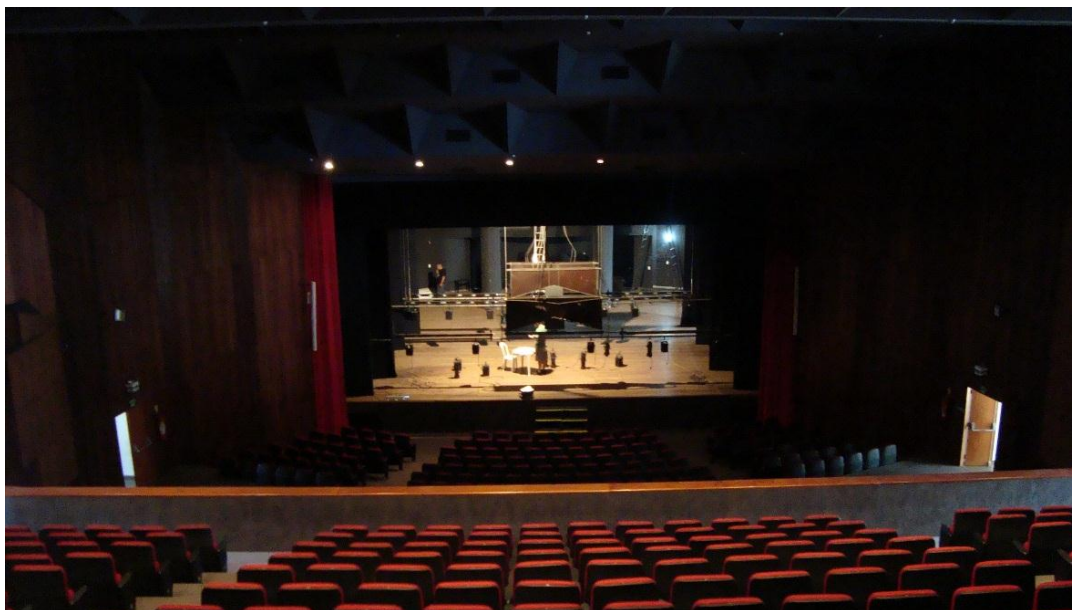


Figura 18 - Palco do atual Teatro Goiânia visto a partir do balcão. Com as reformas do edifício, o palco não apresenta a estrutura original, assim como a plateia que foi reorganizada e adaptada para saídas de emergência e acessibilidade, 2015. Foto: Antonio de Lion. Fonte: Acervo do autor.

Na apresentação do Cine-Teatro Goiânia em notícia publicada pelo *Correio Oficial* sobre sua inauguração, houve aclamação pelo espaço exigindo certa atenção para a “modernidade” presente no edifício e na forma como seria proporcionado o entretenimento:

Possuindo aparelhos cinematográficos moderníssimos, acomodações confortabilíssimas e, antes de tudo, higiênicas, aparelhagem de renovação de ar e tudo o mais que se possa exigir ao rigor da técnica cinematográfica, o Cine-Teatro Goiânia será mais um formidável ponto de diversões que a nova Capital oferece aos seus habitantes.

Assim, pois, com a inauguração desse cinema, Goiânia se engalanará mais uma vez, o que será um acontecimento de intensa alegria para todos.

Ao que fomos informados, a programação de filmes a serem exibidos obedecerá a esmerada seleção, a-fim-de satisfazer-se plenamente ao público em geral.²⁵⁵

Esta publicação é referente à data de inauguração do cinema do Cine-Teatro Goiânia, em 14 de julho de 1942. As “acomodações higiênicas” estavam na ordem do dia e não era uma ideia local, o Cine-Teatro Cuiabá também teve essa qualidade creditada ao seu espaço, já que as novas estruturas deviam seguir regras impostas pelo Ministério da Educação e Saúde, de Gustavo Capanema. O Interventor Pedro Ludovico Teixeira, em relatório a Getúlio Vargas, em 1942, escreve sobre o Cine-Teatro Goiânia:

É, sem dúvida, o principal edifício de Goiânia, pelo seu aspecto distinto e linhas altamente arquitetônicas.

²⁵⁵ A INAUGURAÇÃO DO Cine-Teatro Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 08, 12 jul. 1942.

Construído no cruzamento das avenidas Anhangüera e Tocantins, com 3 pavimentos e capacidade, na sala de projeção, para mil duzentas e cinquenta (1.250) pessoas. O seu aparelhamento é o mais moderno existente. Dispõe ele de um grupo de projeção movietone “Enferman”, de iluminação externa a gás néon, com letreiros luminosos, sendo a interna pelo sistema “indireto”. Está, finalmente, dotado de aparelho de renovação de ar. Seu valor atual é estimado em quatro milhões de cruzeiros (Cr\$ 4.000.000,00). Além do salão principal de projeção, com sala de espera, ainda possui acomodações para escritórios, bares, cafés, etc., bem como um perfeito sistema de apresentações de cenários. No Brasil Central é, sem dúvida, o melhor prédio de cimento armado.²⁵⁶

Estruturalmente e esteticamente, o edifício foi projetado nas publicações como um grande monumento para a cultura goianiense; e taxativamente alçado ao “melhor prédio de cimento armado” do Centro-Oeste. Neste período havia em Goiânia o Cine –Teatro Campinas e o Cine Popular, ambos datam do período pioneiro das obras da cidade nos anos 30.²⁵⁷

Nesta passagem de seu relatório Pedro L. Teixeira reduz em algumas dezenas a capacidade do edifício para público, tendo em vista a lotação máxima fixada pelo próprio no seu folheto propagandístico de inauguração de Goiânia.

Siegfried Kracauer fez apontamentos importantes sobre o equipamento cineteatral usado em grandes centros, a partir dos anos 20, atingindo tanto o aspecto monumental da obra, quanto a suas capacidades para acomodar o público.²⁵⁸

A abertura desses cineteatros nos anos 20, na Alemanha, com capacidade para milhares de pessoas apresentava uma arquitetura contrastante sugerindo certa opulência teriam “proporções espaciais ciclópicas”.²⁵⁹ Todo este aparato analisado por Kracauer seria já a cultura de massas, que nas palavras de Carlos Machado “é a ‘Indústria Cultural’ a galope”.²⁶⁰

Os cineteatros chamados por Kracauer de “locais de magia ótica”, onde seria realizado o culto da distração, são associados por ele a igrejas, por se apresentarem enquanto lugares de novas práticas culturais que mesclando variadas formas e usos artísticos resultariam em um

²⁵⁶ TEIXEIRA, Pedro Ludovico apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 15-16.

²⁵⁷ “O primeiro cinema da nova capital foi inaugurado no dia 13 de junho de 1936. Seu nome, Cine Teatro Campinas, foi escolhido através de concurso público. A sugestão vencedora foi de Antônio Leão Teixeira, de acordo com Oscar Sabino Júnior. Já no setor central de Goiânia, a primeira sala de cinema a ser aberta foi o Cine Popular, em outubro de 1939. Mais tarde, passou a ser denominado como Cine Santa Maria, na Rua 24, entre a Avenida Anhangüera e Rua 04.” Cf. LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. *Goiás no século do cinema*. 2. ed. *Mnemocine*, 2009. p. 02. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/cat_view/74-cinema-brasileiro>. Acesso em: dez. 2015.

²⁵⁸ KRACAUER, Siegfried. Culto da Distração. In: _____. *O Ornamento da Massa: ensaios*. Trad. de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

²⁵⁹ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. *Verinotio - Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, [Belo Horizonte; Rio das Ostras], ano 8, n. 14, p. 60-70, jan. 2012. p. 63. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.98568411915161.pdf>>. Acesso em: set. 2015.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 64.

espetáculo total. Os cineteatros, portanto, seriam templos onde o culto da distração é elevado a sua apoteose.

É mister dizer que Kracauer como arquiteto de formação, coloca de modo notável as conexões entre a análise dos hábitos da sociedade da época com a forma arquitetônica dos cineteatros presente ao longo de seu ensaio sobre os “grandes cineteatros de Berlim”.

Desta forma, a arquitetura aparece como característica marcante de um novo estilo de edificação, desde a estética do edifício até a decoração interna dos cineteatros. O objeto de reflexão de Kracauer neste ensaio é o cineteatro *Gloria-Palast*, em Berlim; um palácio da distração que traz para os grupos artísticos, ou como diz Kracauer “a comunidade dos aficionados” um espaço de culto, “uma estância digna” para suas reuniões.²⁶¹

Das formas e símbolos produzidos nestes cineteatros, apreende-se pelas ideias do autor que a arquitetura clama uma estética que seria reverenciada, se configurando como uma obra de arte. O alto nível alcançado pelas proposições arquitetônicas, se tratando das formas dos edifícios, seria também almejado pela qualidade (e intensidade) dos espetáculos produzidos para as massas.

Cineteatros como o *Gloria-Palast* eram usados para a produção de apresentações espetaculares: luzes, músicas, o uso do corpo (na dança, artes dramáticas) e a projeção de filmes que marcariam grandes estreias como no caso de *O Anjo Azul* com a atriz Marlene Dietrich, nos anos 30.

Esta miscelânea artística produz o que o arquiteto chamaria de “a obra de arte total dos efeitos” que é feita para as massas atingindo, por meio da distração, sua cultura com todo o aparato gerado por esses espetáculos.²⁶² A massa a qual Kracauer se refere por todo o texto é o que o próprio declara como “homogêneo público cosmopolita”, ou seja, aqui se perde a individualidade, torna-se um grupo com necessidade de se entreter, as pessoas são fios que compõe uma malha urbana. Em uma passagem do ensaio, Kracauer afirma:

Os aparatos dos grandes cineteatros têm um único fim: manter o público amarrado ao que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão.²⁶³

Esta afirmação revela outras possibilidades que conecta, assim, os motivos da produção destes espetáculos à distração, isto é, outras possibilidades de leitura do significado da palavra

²⁶¹ KRACAUER, Siegfried, op. cit., p. 344.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ Ibidem, p. 346.

distração: não somente ligada ao entretenimento, à diversão, mas também à falta de atenção, à desatenção, a não reflexão por parte de quem assiste aos espetáculos. O termo usado por Kracauer, então, garante a ambiguidade nos sentidos de sua análise.

O objetivo dos cineteatros aparece com clareza: tarefa estética, que leva - ou deveria, a uma ação social – o entretenimento das massas. Para tanto, une-se as artes dramáticas (o teatro) e o cinema em um único espaço que, como uma explosão sonora e ótica, faz emergir um estilo estético espetacular para a “não reflexão”.

É imprescindível atentar-se para o fato de que se unindo tantos elementos artísticos em um único espaço ao produzir um espetáculo, haveria perdas de sentido de um desses elementos. Para Kracauer, “o filme de fato perde a sua possível eficácia se é inserido em um programa já completo”.²⁶⁴ Neste caso, a “limitação” bidimensional do filme em meio a toda a produção artística que nestes cineteatros são realizadas antes da projeção de películas, faz com que se apague como ilusão retirando seu sentido. Estas reflexões de Siegfried Kracauer são datadas e condicionadas a uma determinada realidade espacial: Berlim na passagem dos anos 20 e 30.

Segundo o próprio autor, a capital alemã contava neste período com quatro milhões de habitantes sendo incomparável a realidade dos cineteatros brasileiros.²⁶⁵ Talvez a efervescente vida cultural berlinense tivesse parentesco com a vivida na Cinelândia no Rio de Janeiro. As capitais do Centro-Oeste na passagem dos anos 30 para os anos 40, juntas, contavam com pouco mais de 100 mil habitantes.

Dada a proporção planejada para os Cine-Teatro Cuiabá e Cine-Teatro Goiânia no tempo de suas inaugurações, é notável que reclamassem para si um espaço monumental, ousado e devidamente enquadrado em uma projeção de crescimento demográfico. Contudo, o interessante é a causalidade no momento das construções e inaugurações ainda no Estado Novo.

A tentativa de inserir uma nova tradição na linguagem arquitetônica e urbanística nas capitais centro-oeste teve a imposição por normas baixadas pelo poder público, instituindo como se deveria construir a partir daquele momento, atendendo a um programa moderno de construção.²⁶⁶

²⁶⁴ Ibidem, p. 348.

²⁶⁵ Ibidem, p. 345.

²⁶⁶ No entanto, se deve policiar que a mudança almejada por imposição, passando por cima das características locais de construir, revelam a preocupação estatal de que houvesse efetivamente a transformação requerida para o setor privado. Também pode revelar que a grande maioria da nova linguagem arquitetônica e de engenharia seria vista nas obras públicas. Em Cuiabá, durante este processo de intervenção urbana propiciado pelo Estado Novo - na tentativa de retificar o que havia sobre este aspecto no código de postura publicado em 1922 - Archimedes P. Lima declara “guerra” às construções que não estavam de acordo com a nova ordem, anunciando assim as medidas oficiais tomadas pelo poder público municipal: “Pretende [a prefeitura], de início, não permitir mais a construção de barracas e mucambos na área urbana. É o que está no edital que vem sendo publicado no ‘Diário Oficial’. Providência acertada, não basta, entretanto. É preciso que se acabe de vez com os mucambos.” Cf. LIMA,

Essas mudanças, retificações, construções e invenções de novos espaços urbanos e edifícios modernos foram referenciados com o ideal de conectar o povo centro-oestino à comunidade nacional e, concomitantemente, de atribuir a si próprios uma nova imagem, e tornaram-se transfigurados em símbolos do progresso local, ressaltando que a cultura tem um papel fundamental neste processo ao abarcar formas materiais e imateriais. Estes cineteatros constituíram-se em importantes símbolos para o processo de mudanças das capitais do Centro-Oeste - não só pela arquitetura, mas também pelos usos de seus espaços.

2.3. Sentidos simbólicos dos espaços cineteatrais

Quando o cinema foi inaugurado, o pessoal entrava de terno e gravata porque era muito bonito o cinema, era uma coisa deslumbrante [...] uma coisa que na época, maravilhou nosso povo.

- Depoimento de Aníbal Alencastro para Keila Matos e Tathiane Rodrigues, *Cine-Teatro Cuiabá: memória*, 2009.

Os cineteatros foram usados em Goiás e Mato Grosso por Pedro Ludovico Teixeira e Júlio S. Müller como importantes figuras na propaganda da cidade moderna. No entanto, as simbolizações dos edifícios do Cine-Teatro Cuiabá e do Cine-Teatro Goiânia transgrediram a mera imagem criadas para si pelo aspecto arquitetônico; tiveram nos usos dos edifícios uma relação de estabelecimento de renovação de práticas, fossem pelo teatro em seu conteúdo e melhora técnica propiciada pelo espaço, o cinema e as notícias. A historiadora Maria Helena Capelato frisa:

A propaganda política vale-se de idéias e conceitos, mas os transforma em imagens e símbolos; os marcos da cultura são também incorporados ao imaginário que é

Archimedes Pereira. Guerra aos Mucambos. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 02, 20 dez. 1942. Em Goiânia não era diferente. De acordo com Eliézer Oliveira, as construções das casas seguiam uma série de determinações expressas no Plano Diretor: “As especificações técnicas eram cuidadosas com os mínimos detalhes, como os relativos ao tipo de areia (*deverá ser limpa, silicosa, quartzosa e isenta de barro e matérias orgânicas*), ao saibro (*áspero, expurgado de materiais orgânicos e isento de barro*), às telhas (*planas de tipo Marselha, bem cozidas, duras, desempenadas e de 1º*), etc. Essas casas eram equipadas com canalizações de água e esgoto, instalação elétrica e telefone. Todavia, essas casas eram numericamente inferiores as residências tradicionais. Em Campinas, as moradias eram construídas segundo o secular modo tradicional: casas de adobes (espécie de tijolos feito de barro não cozidos), mantidas firmes por uma estrutura de madeira (os esteios). Mesmo em Goiânia, construíram-se casas que fugiam ao padrão moderno. Os fazendeiros que vinham morar na Capital faziam casas que eram verdadeiros clones de suas fazendas e, com isso, eles desobedeciam o Plano Diretor, pois eram usados alicerces de pedras tapiocangas empregando argila em vez de concreto e adobes em vez de tijolos. As casas dos operários eram feitas de tábuas, com pisos toscos e pouca resistências aos vendavais da época”. Cf. OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *História Cultural de Goiânia*. Goiânia: AGEPEL/UEG, 2002. p. 23. Grifos do autor.

transmitido pelos meios de comunicação. A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na atração das massas.²⁶⁷

O Cine-Teatro Cuiabá era propagandeado nas páginas d'*O Estado de Mato Grosso* como “elegante prédio”, “palácio sonoro” e “majestoso” às vezes fazendo referência a sua arquitetura ou sobre as atividades que nele ocorriam. A participação da população na escolha de seu nome em 1940, através de enquête feita pelo jornal citado, revela a transformação do espaço que seria inaugurado dois anos mais tarde em um “bem coletivo” da cidade.²⁶⁸

Após a inauguração de seu cinema, em maio de 1942, n'*O Estado de Mato Grosso* começou a ser publicada periodicamente a coluna *Celuloides* que trazia críticas a filmes que estavam em cartaz e anunciava os que estreariam. Na primeira publicação dessa coluna, o jornal ressaltou a importância do Cine-Teatro Cuiabá para a capital:

Cuiabá não poderia mais viver sem cinema. Foi o que compreendeu o Governo do Estado ao dotar a capital verde de um dos mais belos cinemas do país. Por seu turno, a empresa concessionária não poupou sacrifícios para fazê-lo funcionar com o que de mais moderno existe, culminando sua obra com os contratos que firmou com as melhores casas distribuidoras.²⁶⁹

A existência de um estabelecimento nova para diversão em Cuiabá neste período com padrões até então não utilizados para tal finalidade, levou a imprensa a estabelecer um apelo propagandístico voltado para a construção de uma imagem urbana. Pelo uso da arquitetura – que já tinha sua própria função – e as práticas culturais no Cine-Teatro Cuiabá, fez de seus serviços parte significativa da proposta de elevar o edifício a marco de progresso para a capital:

Cuiabá é uma cidade que progride. E parte de seu progresso deve-se a funcionamento do Cine-Teatro, obra da capacidade administrativa de Julio Müller e João Ponce que a Empresa Laraia & Cia. vai dirigindo superiormente, procurando interessar a população nos refinamentos dos hábitos das grandes cidades brasileiras.²⁷⁰

Na centralidade do Cine-Teatro Cuiabá como obra de destaque dentre as demais em um sentido de “espaço de poder” engendrado pela Interventoria, pois abrigava em si um meio de comunicação de massas importante para Vargas, a necessidade de “impingir o simbolismo de mudança” para a capital estava, sobretudo, conectada a renovação das práticas culturais.²⁷¹

²⁶⁷ CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 36.

²⁶⁸ QUE NOMES DAR-SE ao Hotel e Cinema de Cuiabá?, *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 12 set. 1940.

²⁶⁹ CELULOIDES. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 03, 15 maio 1942.

²⁷⁰ SALÃO DE CHÁ NO Cine-Teatro. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 20 jun. 1943.

²⁷¹ FUNCK, Carlos Henrique Monschau, op. cit., p. 60.

O potencial simbólico do espaço advinha primeiramente de sua forma, mesclando-se às definições de seu programa de funcionamento e de sua apresentação interna decorativa:

Assim, o Cine-Teatro como produto arquitetônico consubstanciava-se em um dos símbolos do poder político do Estado Novo, porque o representava, era uma Obra Oficial, e significava, ao povo, o governo propulsor do progresso industrial, conectado com o mundo e suas novas tecnologias, capaz de dotar a cidade de equipamentos modernos que a levariam rumo a um novo tempo, a um tempo de modernidade, partícipe do Estado Novo que se forjava.²⁷²

Para Jussara Alves da Silva o Cine-Teatro Cuiabá foi um espaço que “teria produzido e modificado as sociabilidades na cidade”, dado que juntamente no conjunto de modificações urbanísticas de Cuiabá durante o Estado Novo, o novo prédio para as diversões construído no governo de Júlio Müller levaria a população a perceber de outra maneira a cidade.²⁷³

Os encontros entre cidadãos da capital até a inauguração do Cine-Teatro Cuiabá se davam principalmente na Praça Alencastro, próxima ao edifício. Após a inauguração houve mudança na maneira de se sociabilizarem por fazer dos horários das seções e o uso do espaço uma nova prática cotidiana, ligada a ideia de um espaço moderno impondo “[...] certa transformação sociocultural na comunidade cuiabana”.²⁷⁴

O estudo da historiadora parte principalmente de relatos de antigos usuários que mostra a importância simbólica do espaço cineteatral, significando uma mudança material na capital. “[...] o *Cine-Teatro Cuiabá* foi compreendido como símbolo de modernidade pela elite política, haja vista o contexto pelo qual o país estava inserido: o Estado Novo e seu anseio de unidade e modernização”.²⁷⁵ Considera-se ainda que não apenas “compreendido” pelo grupo político dominante em Cuiabá no período, mas imposto como um “símbolo de progresso” local.

O Cine-Teatro Goiânia teve um apelo simbólico tão importante quanto o ocorrido em Cuiabá. Na construção de Goiânia os edifícios públicos tiveram a finalidade de expor, pela estética, monumentalidade e novidade para a imagem da nova capital. Diante do problema orçamentário para as construções optou-se por linguagens arquitetônicas que transmitissem o almejado sem apelarem para grandes volumes materiais das edificações. Armando de Godoy no relatório enviado para Pedro L. Teixeira sobre a construção da nova cidade, disse:

É que muita gente, entre nós, supõe que os edifícios públicos devem ser luxuosos para que sejam belos, de arquitetura imponente e bem correspondam a seus fins. Tal

²⁷² Ibidem, p. 94.

²⁷³ SILVA, Jussara Alves da, op. cit., p. 47.

²⁷⁴ Ibidem, p. 71.

²⁷⁵ Ibidem, p. 115. Grifo da autora.

preconceito, que sobremaneira tem onerado os cofres públicos, provém de uma desastrada orientação. Um edifício público não precisa ser construído por materiais caros para se impor à administração geral, sob o ponto de vista estético. A beleza de uma construção está na relação das suas diferentes partes e na distribuição dos seus volumes.²⁷⁶

O Interventor goiano utilizou deste argumento para justificar as construções de Goiânia, tanto sobre a questão financeira quanto a proposição estética. Neste ponto, o Cine-Teatro Goiânia foi crucial para a imagem moderna da capital, representando já a partir da inauguração de seu edifício, em 1942, um forte impacto para a sociedade local por ser o maior estabelecimento de entretenimento da capital e também espaço oficial da Interventoria na utilização para a inauguração de Goiânia:

O Teatro Goiânia tem hoje ainda um significado especial e simbólico na construção da nova capital. Sua inauguração em 5 de julho de 1942, data do batismo cultural de Goiânia, teve grau de importância pelo fato de que se constituiu como numa apresentação da cidade ao país, num evento que marca a consolidação de fato da capital.²⁷⁷

O edifício foi utilizado como imagem-símbolo de Goiânia durante a promoção da capital nos jornais da época, como no próprio noticioso oficial do Estado o *Correio Oficial* e o no *Diário de Notícias*. Imagens panorâmicas de avenidas da cidade ilustravam os textos sobre a inauguração oficial da capital, mas o destaque para as construções era a fotografia do Cine-Teatro Goiânia.

²⁷⁶ GODOY apud TEIXEIRA, Pedro Ludovico, op. cit., p. 82.

²⁷⁷ UNES, op. cit., p. 91.

A construção do prédio teria sido considerada “na época obra demasiadamente arrojada e de proporções gigantescas” o projeto do edifício foi “acrememente criticado”.²⁷⁸ Mesmo tendo em vista que o edifício não detinha proporções tão grandes como apontado, comparando a outras edificações culturais até mais antigas que o Cine-Teatro Goiânia, como o Theatro da Paz em Belém, Teatro Amazonas em Manaus ou mesmo o Teatro Municipal de São Paulo, nota-se que a opulência requerida pela arquitetura e no jogo de volumes colocada em uma obra construída ainda numa área vazia de grandes construções, alçou o Cine-Teatro Goiânia a um *status* de monumentalidade, característica reforçada pela propaganda do governo goiano.

Quando muitas das obras para funcionamento dos órgãos públicos do Estado foram concluídas, em julho de 1942, Pedro Ludovico Teixeira anunciou a inauguração oficial da nova capital, com programação do evento que duraria alguns dias ao longo do mês.

Em 05 de julho de 1942, ocorreu no Cine-Teatro Goiânia o chamado Batismo Cultural da nova capital, em uma cerimônia que abarcou variadas atividades no decorrer do dia. O *Correio Oficial* justificou a cerimônia da seguinte forma:

Sabemos que altas autoridades de administração federal honrar-nos-ão com sua presença aqui no dia 5 de Julho. O Ministério da Educação, que realiza anualmente seus congressos educacionais numa capital qualquer dos Estados da Federação, escolheu este ano Goiânia, onde deverá instalar seu Congresso no dia marcado para inauguração desta Capital. Daí o ter-se acrescentado a designação de “Batismo Cultural”.²⁷⁹

Em um curto espaço de tempo, ocorreu em Goiânia dois eventos nacionais: o VIII Congresso Brasileiro de Educação, em junho de 1942, e as Assembleias Gerais dos Conselhos dirigentes do IBGE, no início de julho do mesmo ano. Ambos os eventos ocorridos no Cine-Teatro Goiânia faziam parte das festividades de “apresentação da nova capital ao Brasil”, como o *Correio Oficial* publicava.

Em torno do evento simbólico de inauguração oficial de Goiânia havia muitos detalhes que foram pensados para construir a imagem da cidade como uma cidade moderna, conectada ao Rio de Janeiro e a São Paulo mostrando sua importância para Goiás e para o desenvolvimento do Centro-Oeste brasileiro. A figura de Pedro L. Teixeira era todo o momento no noticioso oficial do Estado lembrada como um “herói” que conseguiu realizar o feito de transferir a capital de Goiás:

²⁷⁸ OPÇÃO apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 13.

²⁷⁹ INAUGURAÇÃO OFICIAL e Batismo Cultural de Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 28 jan. 1942.

A inauguração e o batismo cultural de Goiânia vêm coroar com os louros da vitória a mais nova cidade do Brasil, que simboliza o esforço de um povo laborioso em colaboração com o idealismo e a tenacidade de um grande administrador.²⁸⁰

Durante o ano de 1942, o *Correio Oficial* publicou muitas colunas, editoriais, propagandas etc., sobre o Batismo Cultural de Goiânia. Juntamente com isso trazia, nas reportagens ou manchetes sobre os eventos, uma imagem do Cine-Teatro Goiânia ilustrando onde ocorreria as atividades que mostraria Goiânia para o Brasil. O jornal mostrava que a capital tinha “[...] seu majestoso cinema, considerado por técnicos uma das mais bem construídas casas de diversões congêneres do Brasil, quiçá da América meridional [...]”.²⁸¹

A construção do Cine-Teatro Goiânia fazia parte do setor de “diversões” da nova capital, mas também foi utilizado como um espaço oficial para eventos da Interventoria e sua imagem de espaço “moderno”, “higiénico”, “confortável” fez-se durante o período em que ocorreriam as cerimônias oficiais. Havia um diálogo entre o almejado pelo Estado para a imagem da cidade e também para o Cine-Teatro Goiânia, neste aspecto, a ideia do evento oficial de inauguração configurou-se em um ato simbólico bilateral:

Parece-nos ser, à primeira vista, um caso simples, idêntico talvez ao batismo de uma criancinha abastada, que, muito embora estar em idade ínfima, nem por isso deixa de receiar o efeito tremendo do paganismo. No entanto, o caso de Goiânia, se traçarmos um paralelo, é singularíssimo, e por si só interessante, e além de tudo significativo, porque ela nasceu de um pensamento fortalecido e foi edificada pelo poder mágico de uma vontade quase sobrehumana, razão porque sua existência jamais perigaria ante o dogma temeroso.²⁸²

Tal como um ritual religioso, a cidade foi convertida em “criança” e o Cine-Teatro Goiânia em um templo onde se fez o batismo da “cidade menina” de Pedro L. Teixeira. Desta forma, o *status* de templo das artes dos cineteatros apresentado por Kracauer ganha mais uma característica metafórica, de se converter em uma igreja num ato simbólico envolvendo um rito cultural sem utilizar o espaço para nenhuma ação artística, eram todas as ações institucionais. Este espaço cineteatral, assim, se torna símbolo da “moderna nova cidade” e ela, por sua vez, se torna “símbolo monumental” que detém uma “moderna casa de diversões”.

No jogo político em que Goiânia se encontrava, mudar a capital “passava ao seu significado mais global: um símbolo de ascensão ao poder, uma representação do progresso, do moderno, um divisor de águas entre o velho e o novo Goiás”.²⁸³

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ COSTA, Castro. O Brasil inteiro se voltará. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 27 mar. 1942.

²⁸² GOIÂNIA – SÍMBOLO MONUMENTAL. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 2 abr. 1942.

²⁸³ CHAUL, Nasr, op. cit., p. 204.

Desde as disputas políticas entre Pedro L. Teixeira e os Caiados, nos anos 30, a construção da cidade já passava pela criação de uma imagem que se opunha a cidade de Goiás, como discutido anteriormente, a nova capital “[...] simbolizaria o avesso do atraso e poderia retirar o Estado de sua atávica decadência”.²⁸⁴ Para Nasr Chaul, o Cine-Teatro Goiânia faz parte do universo simbólico da nova capital:

Arquitetonicamente falando, Goiânia foi símbolo do moderno e do urbano em solo rural. Um teatro de *art nouveau* cravado no meio do Planalto Central. Um ruidoso berrante do Pantanal tocando no Olympia de Paris. Os homens do sertão demorariam a entender os estranhos ‘currais’ de concreto.²⁸⁵

Apesar do pequeno erro do autor em denominar de *art nouveau* a linguagem arquitetônica do Cine-Teatro Goiânia, reforça-se o argumento sobre o quão importante foi o papel desempenhado pela arquitetura nesse processo, principalmente em algumas construções destacadas como é o caso do Cine-Teatro. Porém, pode-se ir mais além ao reafirmar que na criação das imagens para a nova capital o espaço cineteatral não compôs apenas um dos símbolos utilizados; a própria cidade investiu neste espaço uma identidade, pois “Goiânia se prestava à formação de imagens de toda ordem. Era sempre representada pelo moderno devido a sua arquitetura arrojada, seu planejamento urbano, seu traçado contemporâneo”.²⁸⁶

Ambos os cineteatros centro-oesteiros como produtos estado-novistas comunicaram, através das relações de seus produtores e principalmente dos Interventores Pedro L. Teixeira e Júlio S. Müller, sentidos simbólicos que transmitiram a existência de um novo momento que se inventava naquelas sociedades. Compuseram imagens criadas de uma sociedade que mudava sua paisagem e suas formas de usar seus espaços. Neste ponto de vista:

A construção da cidade dá-se também através de uma imagem de sociedade que se quer construir e que não necessariamente já está construída. Os equipamentos urbanos, principalmente os públicos e os de uso coletivo, muitas vezes são projetados com o propósito não apenas de atender uma necessidade, mas para a construção de um cenário urbano.²⁸⁷

A função atribuída à arquitetura do edifício, compondo um novo cenário citadino, conjuga-se aos novos usos “de equipamentos cuja qualidade simbolizem e diferenciem a cidade

²⁸⁴ Ibidem, p. 206.

²⁸⁵ Ibidem, p. 226.

²⁸⁶ Ibidem, p. 228.

²⁸⁷ SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 11., 2005, Salvador. *Anais...* Salvador: ANPUR, 2005. p. 02.

urbanizada da cidade ainda atrelada à economia rural”.²⁸⁸ Empregando-se, dessa forma, o *art déco* enquanto propulsor do espaço como reflexo da sociedade onde o edifício estava inserido, reafirma-se:

O Art Déco foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, em São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos Déco [...].²⁸⁹

A linguagem *déco* configurou-se em “[...] puro formalismo de fachada” e disseminou-se rápido no Brasil por suas linhas serem simplificadas.²⁹⁰ Nicolau Sevcenko aponta que o *art déco* foi uma versão industrial do cubismo, que marcou “[...] a referência visual de toda uma época histórica” indicando “[...] acima de tudo sua potencialidade para responder a um amplo anseio coletivo”.²⁹¹

Nesta seção, foram discutidos os aspectos simbólicos tendo em vista que “o edifício deve comunicar, seja através de sua arquitetura, seja através de sua fachada *outdoor*, sua iluminação, seus néons” e também seus usos.²⁹²

No próximo capítulo serão abordados os usos a que foram destinados os cineteatros das capitais de Mato Grosso e Goiânia inaugurados nos anos 40. Tanto o Cine-Teatro Cuiabá quanto o Cine-Teatro Goiânia atenderam à imposição de servir à comunidade, sobretudo, pelo cinema, porém foram utilizados para variadas outras atividades artísticas.

²⁸⁸ Ibidem, p. 06.

²⁸⁹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da USP, 1997. p. 61.

²⁹⁰ Ibidem, p. 72

²⁹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 205.

²⁹² SANTORO, Paula Freire, op. cit., p.17.

CAPÍTULO III - OS EXERCÍCIOS DOS CINETEATROS EM CUIABÁ E GOIÂNIA – DE 1942 A 1944

Cidade de progresso o que me dana é essas coisa. Parece até arrumação de doido. Um ajeita a rua e o outro vem com picareta em cima, espandonga tudo.

- Eli Brasiense, *Chão Vermelho*.

Que sucesso
O progresso
Corta o mal
Pela raiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz

- Chico Buarque, *Ópera do Malandro*.

Este capítulo se trata das funções atribuídas ao Cine-Teatro Cuiabá e Cine-Teatro Goiânia na primeira metade dos anos 40, isto é, aos usos referentes a esses edifícios pelo Estado Novo representados em Mato Grosso e Goiás pelos Interventores Júlio S. Müller e Pedro L. Teixeira, respectivamente.

Portanto, serão discutidos os usos para o teatro e para o cinema promovidos pelas Interventorias. Não há atualmente nas administrações dos edifícios dos cineteatros - e nem nos acervos dos arquivos consultados - documentos referentes aos filmes, peças teatrais e eventos ocorridos nestes espaços.

Desta forma, as atividades que serão mostradas neste capítulo ocorridas no Cine-Teatro Cuiabá e Cine-Teatro Goiânia do período de 1942 até 1945, são os vestígios encontrados nos periódicos. Buscou-se, a partir das informações presentes nos jornais, encontrar os documentos originais de tais atividades, no entanto alguns dados não foram possíveis de se conseguir informações e nem escritos.

3.1. Nos palcos – práticas artísticas e teatrais

Em verdade, quando se diz teatro nacional, diz-se teatro carioca. Infelizmente? Sem dúvida. Não percamos tempo, porém, analisando esse mal. Porque a repetição da jeremiada seria inevitável: “Num país de grande extensão...” Fiquemos por aqui. Isso serve para tudo. Insistir no chavão é assemelhar o Brasil aos indivíduos que só têm tamanho...e nada mais.

- Daniel Caetano, O momento teatral, *Diário de Notícias*, 1946.

As atividades artísticas e teatrais realizadas nos cineteatros na primeira metade dos anos 40, foram diversificadas, porém poucas. Ambos tiveram seus palcos usados antes das inaugurações oficiais, que ocorreram com a exibição de filmes.

O Cine-Teatro Cuiabá foi inaugurado oficialmente em 23 de maio de 1942, contendo convite oficial com a programação das atividades marcadas, todas dedicadas ao cinema²⁹³; ao passo que o Cine-Teatro Goiânia apresentava um “problema” em relação a uma data precisa quanto a sua inauguração. De acordo com Gilson P. Borges:

Muitos afirmam que o Teatro Goiânia foi inaugurado no dia 05 de julho de 1942, juntamente com a solenidade do Batismo Cultural de Goiânia, quando o Interventor Federal, Pedro Ludovico Teixeira, fez um discurso onde tentava justificar a criação da nova capital, alegando razões topográficas (montanhas) e sanitárias (falta de água e sistema de tratamento de esgotos) para que a cidade de Goiás deixasse de ser a capital do Estado.

Apesar de esta data aparecer em diversas publicações como a data oficial de inauguração do Teatro, não encontrei nenhuma notícia que registre uma solenidade oficial de inauguração do mesmo.²⁹⁴

Na ocasião em que a atriz Eva Todor se apresentou no Cine-Teatro Goiânia com sua companhia, participou da inauguração oficial do edifício, em 21 de junho de 1942, “quando uma placa comemorativa teria sido afixada no exterior do Teatro e descerrada pela própria atriz. Quando retornou a Goiânia, muito tempo depois, Eva procurou a placa, mas ressentiu-se de não tê-la encontrado”.²⁹⁵

A data mencionada pela atriz confere com a informação presente no documento lançado por Pedro Ludovico Teixeira durante o Batismo Cultural da nova capital.²⁹⁶ Contudo, no

²⁹³ LARAYA & CIA LIMITADA. *Cine-Teatro Cuiabá*. Cuiabá, 1942. Programa de inauguração do Cine-Teatro Cuiabá confeccionado pela empresa arrendatária do espaço. Documento em quatro páginas, lê-se na abertura: “A Empresa Laraya & Cia. Limitada tem a grata satisfação de apresentar ao seletor e culto público desta terra o Programa de Estréia do Cine-Teatro Cuiabá, esperando continuar a merecer a distinção com que é honrado”.

²⁹⁴ BORGES, Gilson P., op. cit., p. 17-18.

²⁹⁵ Ibidem, p. 18.

²⁹⁶ Cf. TEIXEIRA, Pedro L., op. cit., 1942, p. 61.

Correio Oficial quando foi anunciado o primeiro filme que seria projetado, em 14 de julho de 1942, afirmava que nesta data seria inaugurado o Cine-Teatro Goiânia. Pode-se notar, desta maneira, as contrariedades acerca do marco inaugural.

A produção artística para o Estado Novo tinha especial atenção na confluência entre política, cultura e propaganda. O entrecruzamento entre essas áreas faria com que as políticas culturais do governo, após o golpe em 1937, passassem por renovações, atendendo também reivindicações da classe artística fluminense e paulista na busca por maior auxílio do Estado para com seu trabalho. Portanto:

No Estado Novo a função do artista foi definida como socializadora em nível nacional e unificadora em nível internacional. Deveria cumprir a missão de testemunho do social, que em muito ultrapassava a mera veiculação da beleza. A arte vincula-se ao nacional. Para exprimir os sentimentos sociais, o artista deveria se inspirar em nossos temas e motivos mais típicos [...]. Nesse contexto, a arte voltava-se para fins utilitários em vez de ornamentais e, por meio dela, buscava-se ampliar a divulgação da doutrina estadonovista.²⁹⁷

Em 21 de dezembro de 1937, foi criado o Serviço Nacional do Teatro (SNT) sob o Decreto-lei nº 29. Este órgão tinha os “[...] objetivos de promover a formação profissional e conceder subvenções para a montagem de espetáculos teatrais”.²⁹⁸ A promulgação deste documento seria “[...] um gesto de aproximação com a classe artística, oferecendo a perspectiva de o governo vir a atender-lhe as necessidades e interesses”.²⁹⁹ O SNT não tinha, em seu decreto de criação, nenhum dispositivo relativo à censura. No entanto, esta tarefa se daria com a criação *a posteriori* do DIP, que teve uma divisão interna para cuidar dos interesses cinematográficos e teatrais.

A relação entre a classe artística e Getúlio Vargas vinha de outrora, sendo que ele havia sido crítico teatral no jornal *Debate* em Porto Alegre. Sua maior contribuição foi quando atou como deputado estadual, conseguindo regulamentar a profissão da classe teatral apresentando um projeto de lei que fora efetivada pelo Decreto nº 5.492, de 16 de julho de 1928 (chamada de Lei Getúlio Vargas).³⁰⁰ A criação da lei nos anos 20 foi um “[...] passo importante num país em que as pessoas dedicadas a essa atividade sofriam uma série de discriminações, principalmente as mulheres”.³⁰¹

²⁹⁷ CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 103.

²⁹⁸ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 42.

²⁹⁹ Idem. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001. p. 62.

³⁰⁰ Cf. Ibidem, p. 62.

³⁰¹ Ibidem, p. 62.

Um dos objetivos do SNT era incentivar a criação e atuação de grupos amadores, dentro de uma perspectiva do teatro para fins pedagógicos. Essa disposição do órgão gerou discussões entre a classe teatral, já que neste momento, sobretudo nos anos 40, os embates dentro do campo teatral brasileiro eram intensos, sendo que as questões relacionadas à mudança de perspectivas na produção e as concepções artísticas e ideológicas mostram um campo de disputas.

Essa perspectiva [do teatro educativo] justificava a atenção concedida a algumas iniciativas de teatro amador que foram recebidas com grande antipatia pela classe teatral, que se considerava constituída apenas pelos profissionais e denunciava que o pretenso desapego pelos aspectos comerciais do teatro acabava por provocar distorções, como o atrelamento ao Estado em busca de recursos para financiar as montagens e o desenvolvimento de uma produção divorciada do gosto e da capacidade intelectual do público. Esse argumento era acionado pelos profissionais não só contra os indivíduos ligados ao teatro que se apoiavam num discurso sobre a cultura tradicional, mas também contra aqueles que defendiam a modernização do teatro pela importação da técnica e da dramaturgia estrangeiras e colocavam em segundo plano a cultura local e as tradições particulares do país.³⁰²

Estes embates aconteciam no momento da defesa da “modernização” do teatro brasileiro, tendo em vista que um dos aspectos dessa discussão eram os usos de alguns dos gêneros teatrais por certos grupos, que seriam classificados entre “teatro sério” e “teatro para rir”.

Na busca de um “teatro sério”, procurava-se estabelecer um padrão de espetáculos “de arte”; ou seja, buscavam uma renovação que não fosse atrelada ao estrangeiro aproximando-se assim dos ideais dos modernistas de 1922. Hierarquizavam os gêneros, sendo “inferiores” os voltados para as massas.

As peças de Oswald de Andrade - como *O rei da vela* - poderiam ter representado a mudança modernista para o teatro nacional, mas devido à censura só começaram a ser encenadas nos anos 1960. Em 1933, o modernista Flávio de Carvalho escreveu e apresentou a peça *O bailado do deus morto* no seu Teatro da Experiência, na cidade de São Paulo:

O Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação,

³⁰² PEREIRA, Victor Hugo Adler, op. cit., 2001, p. 75-76.

incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.³⁰³

A peça de Flávio de Carvalho possui dois atos, composta por dança, canto e dramatização. Segundo o autor, seu texto trata de uma questão filosófica. A encenação foi marcada pela atuação de atores negros, vestidos com túnicas brancas e máscaras de alumínio – o cenário também continha elementos em alumínio para refletir as luzes e causar um efeito de distorção. A obra foi encenada três vezes, sendo proibida de voltar aos palcos pela censura da época.

Contudo, a obra teatral que foi consagrada pela historiografia como marco da “modernização” do teatro brasileiro é *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Isso se deve ao entendimento de que outras tentativas de renovar a linguagem e a técnica teatrais estiveram isoladas “[...] sem romper o sólido círculo de um teatro voltado para o sucesso de bilheteria e centrado em artistas brilhantes no palco”.³⁰⁴ A peça foi encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943.

Esta obra de Nelson Rodrigues é composta por três atos, classificada como um “drama psicológico”. A arquitetura cênica de Santa Rosa, em 1943, deu conta de construir um cenário em três planos, pois a história acontece no plano da alucinação, da memória e da realidade. O Ministério da Educação e Saúde na época foi fundamental para que a peça fosse levada ao palco:

[...] Gustavo Capanema atendeu às considerações de intelectuais que freqüentavam a Associação dos Artistas Brasileiros e se reuniam no Palace Hotel, na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, sobre as qualidades de uma proposta de um polonês recém-chegado ao Brasil, Zibgniew Ziembinski, e de um jornalista que se arriscava em sua segunda peça, Nelson Rodrigues. O polonês havia lido o texto do jornalista e decidira arriscar-se a fazer dele um espetáculo afinado com as tendências da vanguarda européia com que se familiarizara como ator e diretor antes da guerra e de vir parar no Rio de Janeiro, casualmente, em sua fuga em direção a Nova York. Esse texto era a peça *Vestido de noiva*. A classe teatral testemunhou, surpresa, o fato de que na noite de 28 de dezembro de 1943 essas duas figuras desconhecidas no meio profissional tivessem conseguido ocupar o Teatro Municipal para a estréia de um espetáculo que, além do mais, atraía numerosa platéia formada pela elite intelectual e a mais fina sociedade do Rio de Janeiro.³⁰⁵

Os defensores dessa “modernização” do teatro nacional, o qual teve em Nelson Rodrigues seu pioneiro, rechaçavam os gêneros tidos para as massas, como o teatro de revista,

³⁰³ CARVALHO, Flávio de Rezende. *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973. p. 101-102.

³⁰⁴ AGUIAR, Flávio. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 89.

³⁰⁵ PEREIRA, Victor Hugo Adler, op. cit., 2001, p. 76.

a chanchada, e os “gêneros ligeiros”, todos compostos por teor cômico caracterizando-se como o “teatro para rir”; muito utilizados na primeira metade do século XX.

Os gêneros ligeiros como o “teatro de *boulevard*” e *vaudevilles* eram gêneros que prezavam pela linguagem fragmentada e/ou improvisadas e textos simples de comédias estrangeiras adaptadas, muitos apresentavam textos musicados, principalmente este último. A chamada “chanchada” foi “uma forma de representação paródica, muito comum em companhias profissionais de teatro, em que se tomava um texto conhecido, às vezes até mesmo uma tragédia de Shakespeare, [...] baseadas na improvisação”.³⁰⁶

Os depoimentos dos artistas nos anos 40 estudados por Victor H. Pereira mostram a dificuldade em levar para os palcos peças teatrais que fossem “de arte” ou “teatro sério”, dado que o público tinha gosto para o cômico. Trabalhar com uma peça que não gerava bilheteria acarretava prejuízo financeiro para as companhias, já que o investimento com a produção teatral não daria retorno ou não cobririam os gastos com a montagem do espetáculo.

O “nível do público” sendo para um gosto “baixo” em relação ao gênero teatral aparecia nas falas de profissionais do período contrastando com o ideal estético dos artistas. Nesta hierarquia posta por intelectuais e profissionais do teatro brasileiro entre os anos 30 e 40, os projetos para a renovação do teatro brasileiro voltado para um gosto estético em um determinado modo de perceber e conceber a arte teatral, colocou os seus produtores enquanto superiores e naturalmente detentores do poder de escolha para a sua área. Ao público restaria seguir o escolhido.

A dicotomização dos gêneros de espetáculos, no discurso de Bibi [Ferreira], reproduzia-se na fala de outros entrevistados, implicando um jogo semelhante com dois outros termos constantes: o nível do público e o ideal estético dos artistas. Afirmava-se que não havia condições de se colocar em prática o “teatro sério”, devido ao baixo nível do público, mas os artistas reconheciam existir idealmente um padrão de qualidade que as plateias ainda não estavam preparadas para acompanhar. Conferia-se, desse modo, ao artista a superioridade cultural perante o público.³⁰⁷

É importante situar o momento histórico em que os Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia começaram a exercer suas atividades. O Serviço Nacional de Teatro fomentando a produção teatral pelo país investiu em determinadas companhias teatrais, com gêneros voltados principalmente para o cômico, em trabalhos levados para Cuiabá e Goiânia.

Os grupos teatrais amadores que atuaram nas capitais centro-oesteiras nos palcos dos cineteatros também tiveram ajuda do Estado, representando ligações intrínsecas com Pedro L.

³⁰⁶ PEREIRA, Victor Hugo Adler, op. cit., 1998, p. 41.

³⁰⁷ Ibidem, p. 46.

Teixeira e Júlio S. Müller. No momento em que o debate no Rio de Janeiro estava voltado para a concepção e fundação de um “teatro de arte”, “sério”, o Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia recebiam em grande maioria trabalhos destinados para as massas, o “teatro para rir”.

No início das atividades desses cineteatros houve o investimento por parte do Ministério da Educação em artistas de canto lírico e de declamação. Entre 1942 e 1943, os Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia receberam uma artista em comum que estava em turnê, chamada Thaís D’Aita.

Pouca informação foi encontrada sobre a artista; sabe-se que ela era natural da cidade de Rio Grande – RS e seu nome de registro era Thaís Texeira da Silva, era soprano e se apresentou em vários países. Primeiramente, ela esteve no Cine-Teatro Goiânia em julho de 1942. A respeito de sua apresentação, o *Correio Oficial* publicou:

Sob os auspícios do ministério da Educação, em homenagem às altas autoridades civis e militares, haverá no sábado próximo, às 20 horas, recital de canto do soprano Thaís D’Aita, no Cine-Teatro Goiânia.

Artista já consagrada nas principais capitais dos Estados e de alguns países sul-americanos, Thaís D’Aita apresentará ao público desta Capital um programa de músicas variadas.³⁰⁸

Acompanhada de uma fotografia da artista, o jornal publicou novamente um anúncio do recital de Thaís D’Aita com o programa de atividades daquela noite, além da apresentação artística também haveria um filme – não é mencionado seu título - para encerrar a programação. A publicação finaliza dizendo que iriam “[...] assistir a uma verdadeira noite de arte”.³⁰⁹

De Goiânia, a cantora foi para a cidade de Goiás cumprindo a rota de sua turnê. Todavia, regressou para a nova capital e fez um segundo recital no Cine-Teatro Goiânia. Em Goiás, ela foi “[...] delirante e entusiasticamente aclamada [...], no momento em que realizava uma de suas famosas noites de arte”.³¹⁰

A segunda apresentação teve patrocínio de Gercina Borges Teixeira, esposa de Pedro L. Teixeira, em benefício da Casa da Criança e Defesa contra a Lepre. A passagem de Thaís D’Aita por Goiânia teve cobertura do *Correio Oficial* que exclamou ser a presença de um “[...] soprano lírico da envergadura de Thaís D’Aita” coisa inédita e sua “arte musical” enchia de “júbilo” a sociedade goiana.³¹¹

³⁰⁸ RECITAL A SE REALIZAR sábado no Cine-Teatro-Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 14 jul. 1942.

³⁰⁹ O GRANDE RECEITAL de amanhã. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 04, 17 jul. 1942.

³¹⁰ HOJE, O GRANDE recital da cantora Thaís D’Aita. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 04, 08 ago. 1942.

³¹¹ A CANTORA THAÍS D’Aita no palco do Cine-Teatro-Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 22 jul. 1942.

A declamadora esteve no Cine-Teatro Cuiabá em novembro de 1942, onde também foi recebida como “artista inédita”, pois “a presença de uma cantora lírica em Cuiabá é quase um acontecimento. E isso porque estamos distanciados dos centros artísticos do país e o espírito do intercâmbio cultural do Brasil todo ainda se encontra em sua fase embrionária”.³¹² D’Aita ficou hospedada no Grande Hotel e foi entrevistada pelo *O Estado de Mato Grosso* dizendo estar “encantada” com a cidade “pitoresca” e o povo “acolhedor” que ali encontrou. Nesta entrevista, disse ainda que gostou muito do Cine-Teatro Cuiabá e que:

[...] esperava agradar à culta platéia cuiabana e que o seu programa havia sido organizado com trabalhos de autores nacionais e estrangeiros. Pretende ainda visitar vários pontos da cidade e faz questão de atravessar a ponte e, se possível, provar um churrasco matogrossense...Referiu-se ainda ao espírito empreendedor do nosso govêrno cujas obras principais já conheceu e admirou.³¹³

As obras mencionadas, as quais Thaís D’Aita fora conhecer, eram as “Obras Oficiais” do governo Júlio S. Müller. Houve um esforço do jornal em propagandear a evento da artista e ligá-lo ao governo estadual, mostrando que até uma importante artista sul-rio-grandense se impressionara com as realizações da Interventoria. Sobre sua partida, *O Estado de Mato Grosso* publicou uma nota que dizia sobre o sucesso da temporada cumprida pela artista tendo realizado “aplaudido concerto”, reforçando o patrocínio do Ministério da Educação.³¹⁴

Também se apresentou no Cine-Teatro Cuiabá a artista Helena de Magalhães Castro. Sua passagem pela capital mato-grossense gerou bastante publicações n’*O Estado de Mato Grosso* enaltecendo seu trabalho como parte significativa do Estado Novo. Ela foi pesquisadora do folclore brasileiro, pianista, violonista, professora e homeopata; essa última atividade passada por seu pai.³¹⁵ A primeira publicação sobre a chegada da artista já mencionava sua “herança bandeirante”:

Cuiabá hospeda desde ontem uma grande artista brasileira.

³¹² ‘ENCANTADA COM A cidade e com o povo cuiabano’. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 04, 22 nov. 1942.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ THAÍS D’AITA. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 29 nov. 1942.

³¹⁵ “Nascida em São Paulo, no bairro dos Campos Elísios em 18 de setembro de 1902, Helena de Magalhães Castro era filha de José Ferraz de Magalhães Castro, conceituado médico homeopata, e de Helena Faria de Magalhães Castro. Formou-se professora na Escola Normal de São Paulo, Caetano de Campos. Estando ligada à música desde pequena, ela era pianista, mas, optou por acompanhar-se ao violão em seu primeiro concerto, realizado no Theatro Municipal de São Paulo, em 1924. Em 1931, ao lado do poeta Guilherme de Almeida e do maestro João Souza Lima, Helena fundou a Instrução Artística do Brasil (IAB). Desde 1926, ela se correspondia com Mário de Andrade e, por suas ideias e atuação na IAB, eles se aproximaram mais.” Cf. CASTRO, Marcelo Bonavides de. *Helena de Magalhães Castro, 111 anos*. [s.l.]: Estrelas que nunca se apagam, 2013. Disponível em: <<http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/09/helena-de-magalhaes-castro-111-anos.html>>. Acesso em: out. 2016.

Helena Magalhães de Castro, consagrada pela crítica de várias capitais européias e aplaudida em todas as capitais brasileiras, visita agora Mato Grosso, qual uma verdadeira embaixatriz de brasilidade.

“Não sei como há brasileiros que temem visitar os mais afastados recantos do Brasil” – disse-nos a grande artista.

Pudera! Quem seria capaz de receber mal uma criatura que faz uma grande obra de união nacional?

Sê bemvinda entre nós, Helena.

Que Cuiabá, fundada pelos teus antepassados bandeirantes, seja para ti outro São Paulo, outro pedaço da grande pátria brasileira.³¹⁶

Helena de Magalhães Castro fez recital no Cine-Teatro Cuiabá, em 19 de abril de 1942, somando-se aos festejos do aniversário de Getúlio Vargas, realizado pela Interventoria.³¹⁷ De acordo com o jornal, a arrecadação da bilheteria da apresentação seria para benefício da Cruz Vermelha Brasileira.

Algumas menções ao nome da artista no jornal estão com um pequeno erro, já que colocaram o “de” antes do sobrenome “Castro”. Interessante observar que a notícia da chegada da artista e a propaganda de seu recital tem duas críticas feitas a ela em sua passagem pela Europa, republicadas n’*O Estado de Mato Grosso* na língua original, em francês e espanhol.

Na crítica apresentada no jornal após o recital da artista, é ressaltado a grandeza do trabalho artístico de Helena de M. Castro. A partir de poemas recitados por ela, são abordadas características das regiões do país, litoral, selva e cultura gaúcha compõe os versos de sua apresentação. “Tudo o que ela diz possui encantos. E todos os seus gestos possuem o magnetismo dos eleitos”.³¹⁸ E a crítica conclui:

Seus olhos negros, mais do que sua voz e seu gesto, experimem toda nossa natureza misteriosa, cenário inspirador de nossos poetas.

Visitando Mato Grosso, cantando em Cuiabá, Helena uniu a grande alma da arte popular brasileira ao imenso corpo do território nacional.³¹⁹

A arte nessas críticas do jornal aparece com a missão de proporcionar o “sentimento” de um Brasil integrado, “uno”, daí as inúmeras citações do periódico comparando Helena de M. Castro com os bandeirantes, fazendo de sua turnê uma parte da Marcha para o Oeste. Ligando a política do Estado Novo na criação de uma comunidade imaginada a partir do trabalho artístico, inventa-se também uma tradição para o gosto cuiabano, de fazer parte da circularidade da produção artística advinda de outra região.

³¹⁶ HELENA MAGALHÃES DE Castro. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 17 abr. 1942.

³¹⁷ PROGRAMA DAS COMEMORAÇÕES do dia do Presidente. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 19 abr. 1942.

³¹⁸ O RECITAL DE HELENA. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 21 abr. 1942.

³¹⁹ Ibidem.

Houve um segundo recital promovido, em 23 de maio de 1942, com nova programação. No dia anterior ao evento, Maria de Arruda Müller realizou uma festa na Casa dos Governadores em homenagem a Helena de M. Castro com convidados da “elite intelectual” da capital mato-grossense:

A tertúlia realizou-se sob a presidência de D. Maria Müller, na Residência dos Governadores, achando-se presentes S. Excia. o Interventor Federal, o Dr. João Ponce de Arruda, Secretário Geral do Estado, varios desembargadores e inúmeros literatos locais.

A festa decorreu num ambiente de grande exaltação intelectual e artística, merecendo D. Maria Müller, sua organizadora, entusiásticos parabéns.³²⁰

O evento privado realizado na residência oficial do Interventor mostra a ligação entre o grupo que articulava qual o tipo de cultura que deveria ser lavada para Cuiabá, e também quais tipos de práticas culturais deveriam ser produzidos lá. Este grupo da “elite intelectual” mato-grossense era responsável pela imprensa dominante cuiabana do período, pelas obras na retificação urbana da capital e também pela produção cultural.

Ainda sobre os recitais, o Cine-Teatro Goiânia recebeu, antes mesmo de ser inaugurado oficialmente, dois artistas que fizeram uma homenagem para Pedro L. Teixeira. Em março de 1942, Ester Lina e Augusto Aníbal atuaram por vários dias no Cine-Teatro Goiânia; nada foi encontrado até o momento sobre os artistas e sobre seus trabalhos e também não constam maiores informações no *Correio Oficial*, exceto a apresentação dedicada ao Interventor:

Finalizando sua excursão artística pelo Estado de Goiaz, esses atores homenagearão hoje s. excia. o dr. Pedro Ludovico Teixeira e sua exma. esposa, dona Gercina Borges Teixeira, com um espetáculo de gala, no Cine-Teatro Goiânia.

A renda do festival reverterá em benefício da Santa Casa. Ester Lina e Augusto Anibal patenteiam, assim, seus sentimentos de solidariedade humana para com os pobres desta Capital.

Durante o espetáculo, Augusto Anibal recitará interessante acróstico, formando o nome do dr. Interventor Federal.³²¹

A maior parte das atividades artístico-teatrais realizadas nos cineteatros de Cuiabá e Goiânia mencionadas nos periódicos foram em benefício de alguma instituição de assistência social. E sempre era ligada essa “benfeitoria” às primeiras-damas centro-oestinas, Gercina Borges Teixeira e Maria de Arruda Müller, seguindo exemplo, de acordo com os próprios periódicos, de Darcy Vargas, “primeira-dama do Brasil”, a qual realizava inúmeros trabalhos sociais no Rio de Janeiro.

³²⁰ O COCKTAIL DE ontem. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 04, 23 abr. 1942.

³²¹ HAVERÁ HOJE UM espetáculo de gala no Cine-Teatro Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 04 mar. 1942.

Em junho de 1943, visitam o Cine-Teatro Goiânia o casal de cantores líricos Carmem Gomes e Reis e Silva. A propaganda da apresentação no *Correio Oficial* teve destaque na página do jornal com fotografia de ambos os artistas, e a manchete:

Encontram-se nesta Capital o famoso tenor Reis e Silva e o exímio soprano Carmem Gomes, grandes líricos brasileiros, de renome continental. Visitam-nos em missão artístico-cultural, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro, do Ministério da Educação. Essa visita é uma apreciável honra para a população goianiense, que tem agora a oportunidade de conhecer esses dois famosos astros do Teatro Brasileiro.³²²

Esse casal de artistas já havia tido proximidade com Vargas. Carmem Gomes “em 1935, fez parte da comitiva artística que acompanhou o presidente Getúlio Vargas a Buenos Aires, Fazendo Ceci, papel principal da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes”.³²³ Financiados pelo SNT, a apresentação dos artistas líricos contou com o *O Guarani*. Assim como no caso de Helena de Magalhães Castro, a palavra “missão” aparece na propaganda dos líricos em Goiânia, aí denotando a concepção educativa que teria o teatro para o SNT.

Especial atenção teve as apresentações de Margarida Lopes de Almeida no Cine-Teatro Cuiabá, em setembro de 1943. Durante sua passagem pela cidade, *O Estado de Mato Grosso* não poupou elogios à artista que fora até a capital mato-grossense para uma rotina de recitais. Sobre seu primeiro recital o jornal publicou:

Aconteceu ontem à noite, no Cine-Teatro Cuiabá, aquilo que era de esperar-se dos foros de cultura da sociedade cuiabana: a superlotação da casa. Uma casa cheia, literalmente cheia, repleta. Cheia, repleta e ainda transbordante. Era toda Cuiabá social e culturalmente que ali se reuniu para sentir as emoções atordoantes da arte mágica de Margarida Lopes de Almeida.³²⁴

Os recitais de Margarida L. de Almeida aconteceram nos dias 20 e 22 de setembro de 1943. A edição d’*O Estado de Mato Grosso* do dia 21 de setembro dedicou três páginas - dentre oito - para falar da artista.

Marcou a passagem dela por Cuiabá os inúmeros registros de seus passos na semana em que lá esteve. Foi na Academia Mato-grossense de Letras (AML), no 16º Batalhão de Caça

³²² REIS E SILVA E CARMEM Gomes visitam Goiânia em missão artístico-cultural. *Correio Oficial*, p. 01, 10 jun. 1943.

³²³ SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). CARMEM GOMES (1900-55). In: _____. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 133. “Carmem Gomes de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro (RJ), no dia 5 de março de 1900. Iniciou seus estudos particulares com a cantora Camila da Conceição. Coursou a Escola Nacional de Música e estreou em 1925, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, interpretando a *Tosca*”. Cf. *Ibidem*.

³²⁴ MARGARIDA LOPES DE almeida na “Cidade Verde”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 21 set. 1943.

(BC) e no DEIP – MT. Foram muitos os elogios despendidos a ela; e até uma homenagem foi promovida por Maria de Arruda Müller pela realização de um baile no salão do antigo Palácio Alencastro.

Toda a atenção e importância dada à Margarida Lopes de Almeida tinha base em sua fama de grande declamadora e escultora, mas também por ser filha de Júlia Lopes de Almeida, conhecida romancista da virada do século XIX para o XX. Havia em Cuiabá, neste período, o Grêmio Literário “Júlia Lopes” assim nomeado em homenagem à mãe de Margarida L. de Almeida, que editava a revista *A Violeta* (produzida em Cuiabá de 1916 até os anos 50).

Margarida Lopes de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, em 1897, já inserida desde pequena no meio artístico, fosse pela sua mãe ou pelo seu pai, o poeta Felinto de Almeida. Cresceu entre as reuniões literárias em sua casa donde participavam Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Paulo Barreto e outras personalidades da cena cultural fluminense. Foi homenageada em Portugal e na França, sendo seu talento para escultura reconhecido pelo escultor Paul Landowski, responsável pelo monumento do Cristo Redentor do Corcovado, confiando à Margarida a execução das mãos desta estátua.³²⁵

Os recitais e musicais no Cine-Teatro Cuiabá foram amplamente divulgados como uma prática artística que renovava a cultura não só da capital, mas de todo Mato Grosso. As tradições das práticas teatrais em Cuiabá ganhavam “novo fôlego” graças ao SNT, que era mencionado sempre pelo *O Estado de Mato Grosso* juntamente com o nome do Ministério da Educação e Saúde. Estes eventos artísticos ao colocarem “novas” práticas na cultura mato-grossense também eram articulados como um “fio condutor” que ajudava a costurar a nação, integrando-a em um “Estado Nacional” – chamado assim em alguns momentos pelos periódicos em substituição do termo “Estado Novo”.

Um dos espetáculos mais peculiares que se tem notícia apresentados neste período, ocorreu no Cine-Teatro Goiânia. Um anúncio no *Correio Oficial* propagandeou a apresentação de um “hipnotizador e magnetizador” chamado Dr. Kardo, em agosto de 1943. Goiânia presenciaria a apresentação de “[...] um célebre cientista brasileiro que se tornou o representante máximo, no ocidente, dos mistérios do além”.³²⁶ Não foi encontrada nenhuma informação sobre este “cientista” em pesquisas até o momento.

³²⁵ O CRUZEIRO. Margarida Lopes de Almeida (1897 - ?). In: SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil*: de 1500 até a atualidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 361.

³²⁶ ESTREARÁ, AMANHÃ, NO Cine-Teatro Goiânia, o dr. Kardo, o maior hipnotizador e magnetizador da atualidade. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 22 ago. 1943.

Na propaganda do espetáculo há uma imagem desfocada do “hipnotizador”, lembrando muito a imagem clássica de Jesus Cristo, pois o sujeito possuía cabelo comprido e barba longa. Em 1944, houve outras apresentações desta natureza, ocorreram espetáculos de “[...] ilusionismo, prestidigitação, manipulação, cartomancia e quiromancia pelo faquir Chazaman, Miss D’Olimbherts e seu conjunto de artistas”.³²⁷

No que compete a shows musicais, o Cine-Teatro Goiânia recebeu o grupo *Anjos do Inferno* em julho de 1943. O grupo foi criado em 1934, no Rio de Janeiro, como um conjunto vocal e instrumental composto por seis homens, e constituiu carreira também no exterior, onde fazia muito sucesso devido às apresentações nas rádios durante as décadas de 30 e 40.

O conjunto se dedicou principalmente ao samba em seus trinta anos de carreira, passaram por inúmeras trocas de integrantes, e mantiveram as mesmas características musicais tanto no Brasil quanto no Exterior durante o seu tempo de atuação.³²⁸ “Foi considerado por boa parte da crítica um dos conjuntos vocais que mais lançaram músicas de qualidade, posteriormente rotuladas como clássicos da MPB”.³²⁹

Estreando-se, anteontem, no palco do Cine-Teatro Goiânia, êsse interessante conjunto de artistas brasileiros foi alvo de uma magistral ovação por parte da numerosa assistência de quem já são conhecidas as suas incomparáveis interpretações através as rádio-difusoras cariocas e paulistas.³³⁰

Na publicação é destacada uma fotografia do grupo, vestidos em ternos claros, sorridentes, admirando um instrumento na mão de um dos integrantes ao centro. A apresentação do *Anjos do Inferno* fez com que o veículo noticioso oficial da Interventoria produzisse interessante nota, elegendo as manifestações artísticas como característica importante para a mudança da imagem de Goiás. Goiânia era inserida enquanto “importante cidade” dentre as capitais brasileiras:

A afirmativa de que Goiânia já se incluiu em todos os aspectos entre as grandes cidades do país, é um fato incontestável que não comporta a menor dúvida, embora tenha sido fundada há poucos anos, em uma época em que éramos ainda mal conhecidos pela maioria da gente brasileira.

A fundação de Goiânia ensejou a que Goiaz fosse visto de perto pelo brasileiro de outras paragens. Daí a razão por que o ritmo das nossas relações econômicas e sociais

³²⁷ FOLHA DE GOIÁZ apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 31. Para o autor, a realização desses espetáculos tinha o intuito de atrair plateia para as sessões, pois ocorriam antes dos filmes começarem.

³²⁸ GUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 56.

³²⁹ INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Anjos do Inferno*. In: _____. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro, [200-?]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos>>. Acesso em: out. 2016.

³³⁰ JÁ ESTREIOU, EM Goiânia, o conjunto vocálico “Anjos do Inferno”. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01. 24 jul. 1943.

vem sendo intensificado, entre as demais Unidades da Federação, desde que, ao nosso Estado, se ergueu uma capital capaz de atrair as atenções de além fronteiras.³³¹

Observa-se que a partir da cultura é mostrado como Goiânia está inventando uma nova tradição e se destacando dentre as suas companheiras cidades-capitais, que no caso, era a “caçula”.

As atividades artísticas fomentadas pelo Ministério da Educação e Saúde pensadas pelo grupo de Gustavo Capanema, colocando em circulação companhias teatrais e incentivando a criação de grupos amadores, colocou em evidência a utilização das políticas culturais na construção de um lugar urbano comum a todos, não como uma cultura homogênea, mas a partir de um projeto de investimento em cultura que prezava por determinados gêneros e opções estéticas. No caso de Goiânia – e Cuiabá também –, as atividades que aconteciam nos cineteatros eram classificadas como “extraordinárias” no “campo social”, usando “as visitas frequentes [...] de vários artistas do rádio e do teatro nacionais, [...] em exercício profissional” para justificar a “importante” mudança que a cidade propunha para o estado.³³²

A partir do uso do Cine-Teatro Goiânia, houve, em 1943, o incentivo de produção artística na forma de uma “festa de arte”, promovida pelo Grupo Escolar Modelo. Os alunos e alunas apresentaram números musicais, teatrais e de declamação “com o salão do Cine-Teatro literalmente superlotado, ali se achava a mais culta e distinta assistência que é possível reunir nesta Capital”.³³³ Este “público culto” contava com a presença de Pedro Ludovico Teixeira e sua família, sendo frisado isso na publicação do *Correio Oficial*.

O mesmo periódico havia publicado antes do acontecimento uma nota falando sobre a intenção da diretoria da escola em realizar um evento artístico. Na publicação é propagandeada a atividade e é frisado que aguardavam com “visível interesse” o “bailado clássico, que será executado por um grupo de moças, exímias dançarinas, suficientemente treinadas e aptas para o desempenho dêsse número sensacional”.³³⁴ Novamente, pode ser notado a especificidade artística que se queria colocar em evidência como uma nova prática para as seções “de arte” no Cine-Teatro.

As companhias teatrais que visitaram Cuiabá e Goiânia entre 1942 e 1944 tiveram também, na propaganda e/ou críticas desenvolvidas pelos periódicos, distinção do período de “renovação” que viviam. O investimento governamental em grupos profissionais que

³³¹ Ibidem.

³³² Ibidem.

³³³ GRANDE ÊXITO DO festival em benefício do “Grupo Escolar Modelo”. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 07, 09 jun. 1943.

³³⁴ GRANDE FESTIVAL ARTÍSTICO. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 27 maio 1943.

apresentaram inúmeras peças teatrais nos Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia provocaram a ideia de maior conexão com a capital federal.

Em junho de 1942, a companhia de Eva Todor havia se apresentado no Cine-Teatro Goiânia com inúmeras peças. A companhia foi convidada para se apresentar em Goiânia pelo seu então prefeito Venerando de Freitas Borges, a pedido de Pedro L. Teixeira.³³⁵ Estavam em temporada na cidade de Araguari, em Minas Gerais, quando de lá partiram para Goiânia. Sobre sua passagem pela cidade, Eva Todor disse:

E tinha, então, um “troço” no meio da cidade, no meio de um terreno quase baldio, que era um monumento que se chamava Cine-Teatro Goiânia, e era esse teatro que nós viemos inaugurar, com a primeira comédia que Luiz Iglezias escrevera para mim, chamada *Chuvvas de Verão*. Chegamos aqui e estreamos, e foi realmente muito bonito. [...] E nós nos preparamos para a estréia. Estreamos e a casa lotou! Aparecia gente de tudo quanto é canto. Parecia formiga! Aparecia gente e lotava e gostava do espetáculo. Daquele e de outros. Que naquele tempo não se viajava com uma só peça. Viajava-se com muitas peças. Cada dia ia uma peça.³³⁶

Todas as companhias que se tem registro de apresentação em Cuiabá e Goiânia, nos periódicos, apresentaram de três a cinco peças teatrais. A companhia de Eva Todor apresentou *Colégio interno* de Ladislau Fodor com tradução de Luiz Iglezias, *Chuvvas de verão* e *Sol de primavera* ambas de autoria de Luiz Iglezias.³³⁷

A atriz Eva Todor nasceu na Hungria e veio ainda pequena para o Brasil. Teve seu sobrenome alterado do original “Fodor” para compor seu nome artístico. Casou-se com Luiz Iglezias que era igualmente grande personalidade no meio teatral na primeira metade do século XX, sobretudo no teatro de revista. Juntos fundaram a companhia *Eva e Seus Artistas* nos anos 40 que:

[...] lança grandes nomes, como Oscarito, Jardel Filho, Jorge Dória e Elza Gomes. Por mais de vinte anos estabelece-se no Teatro Serrador, na Cinelândia, onde seu estilo de representação cria forte empatia com o público. Quando o Serrador entra em obras, parte com todos os 40 contratados para Portugal; lá cumpre turnê de três anos, sem qualquer tipo de apoio.³³⁸

No *Correio Oficial* não foi mencionada a apresentação da companhia teatral da atriz. Durante o mês de junho as atenções do jornal estavam sobre os eventos que marcariam o

³³⁵ BORGES, Gilson P., op. cit., p. 20.

³³⁶ VISITA DA ATRIZ Eva Todor ao MIS apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 21.

³³⁷ Cf. BORGES, Gilson P., op. cit., p. 22. Os créditos das autorias foram feitos com base nos dados disponíveis em: *REVISTA DE TEATRO – SBAT*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1942. p. 04.

³³⁸ JUNQUEIRA, Christine. Biografia de Eva Todor. In: *Brasil memórias das artes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-eva-todor/>>. Acesso em: out. 2016.

Batismo Cultural de Goiânia. Nas visitas das companhias teatrais as capitais centro-oestinas receberam duas delas, uma em Cuiabá e outra em Goiânia.

O Cine-Teatro Goiânia recebeu em setembro de 1943 outro grupo de profissionais do teatro, a Companhia Nacional de Comédias do ator Barreto Júnior. Apresentaram as peças *Tudo pelo amor* de José Vanderlei e Mário Lago; *O marido nº 5* de Paulo de Magalhães; *A 5ª coluna*; *A ditadora* – essas duas últimas sem a autoria identificada.

De acordo com o jornal, “Barreto Júnior teve oportunidade de reafirmar os seus dotes de comediante, numa notável interpretação” em cena nas peças levadas ao palco.³³⁹ O ator nasceu em Pernambuco, em 1903, e se chamava José do Rego Barreto Júnior. “Com patrocínio do Serviço Nacional do Teatro, em 1940, a Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior viaja por todo território nacional com repertório de burletas e peças”.³⁴⁰

Muito elogiado pelo *Correio Oficial*, o destaque era sempre em como a plateia era tomada pelo riso diante das apresentações teatrais da companhia. A seguinte passagem atesta isso: “a platéia do Cine-Teatro Goiânia esteve, ontem, em permanente gargalhadas com a representação, pela Companhia Nacional de Comédias, da peça ‘5ª Coluna’”.³⁴¹ O ator era conhecido como o “rei da chanchada” que:

[...] desde o início da carreira, demonstra talento para interpretar papéis cômicos. Autodidata, irreverente, aprimora seu estilo de interpretação nas viagens pelo interior do país, como ator mambembe, marcado pela facilidade na comunicação com o público e desenvoltura para improvisações. Hábil na caracterização de tipos farsescos e no uso de bordões, explora a figura do caipira, concretizada em papéis que consolidam seu prestígio como comediante. À frente da Companhia Nacional de Comédias, Barreto Júnior permanece fiel aos gêneros que abraça e, nos jornais, ressaltam-se sempre a comicidade das peças encenadas e o desempenho dos atores da companhia, tida como um grupo sério e talentoso.³⁴²

No encerramento da temporada, no *Correio Oficial*, os elogios ao ator e a sua esposa, a atriz Lenita Lopes, dizia que “estiveram na primeira linha dos aplausos, não querendo, porém, isto dizer que os outros figurantes não tivessem atuação condigna”.³⁴³

É dado destaque para as comédias nestas companhias todo o momento. Em comparação com os espetáculos anteriores de recitais e canto lírico, o apelo nos anúncios das apresentações

³³⁹ Cine-Teatro Goiânia. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 04, 16 set. 1943.

³⁴⁰ ITAÚ CULTURAL. Barreto Júnior. In: _____. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, [200-?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa521511/barreto-junior>>. Acesso em: out. 2016.

³⁴¹ COMPANHIA NACIONAL DE Comédias. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 17 set. 1943.

³⁴² Ibidem.

³⁴³ COMPANHIA NACIONAL DE Comédias, op. cit., p. 01.

está no público poder assistir a espetáculos “para rir” de qualidade “comprovada” pelo público da capital do país, e não na questão de ter ali uma atividade de renovação das práticas artísticas.

Isso sugere, posteriormente, que a influência dessa circularidade de companhias do teatro cômico pelo Centro-Oeste reforça a produção local de amadores dentro de um estilo do teatro “para rir”. Em Cuiabá, em julho de 1944, apresenta-se no Cine-Teatro a companhia teatral de Mario Sallaberry que “sob os auspícios do Ministério da Educação traz para esta Capital uma completa moderna e excelente companhia teatral”.³⁴⁴

De acordo com *O Estado de Mato Grosso*, o ator Mario Sallaberry nasceu em Cuiabá, porém a única informação precisa que se encontrou sobre sua vida pessoal é a de seu casamento com Zilka Sallaberry - a atriz foi a primeira intérprete de Dona Benta do *Sítio do pica-pau amarelo* da rede Globo, nos anos 70. Outro fato conhecido é o de sua morte em um trágico acidente de automóvel em Pernambuco, em 1951, tendo sobrevivido o ator Lúcio Mauro que acompanhava Sallaberry em turnê teatral.

A sua companhia teatral apresentou em Cuiabá vários espetáculos entre peças nacionais e versões de trabalhos estrangeiros. O jornal não poupou bons comentários ao “artista mato-grossense” sobre a notoriedade do ator que conquistou “com o seu esforço, seu senso artístico e sua inteligência uma posição de marcado relevo na arte cênica nacional”, sendo o seu trabalho “um teatro novo, diferente, marcado por um senso elevado de preocupações artísticas e culturais”.³⁴⁵ As apresentações aconteceram ao longo de uma semana no Cine-Teatro Cuiabá e de acordo com *O Estado de Mato Grosso* sempre com a plateia lotada.

Para sua presente temporada em Mato Grosso, sua terra natal pois, o conhecido ator é natural de Cuiabá, Mario Sallaberry não só selecionou cuidadosamente seu elenco, como também as peças que apresentará ao culto público desta Capital. Além de “Deus” peça, como já dissemos, de altos pensamentos e grande beleza o conjunto teatral levará à cena “O burro” de Juracy Camargo”, “O tio-primo” de Munhoz Seca, “Amando elas querem”, de Stanislau Fedór, “O maluco nº 4” e muitas outras grandes criações do teatro brasileiro e internacional.³⁴⁶

Os trabalhos apresentados marcaram a primeira apresentação de uma companhia de teatro profissional no Cine-Teatro Cuiabá, informação que era sempre citada no jornal. Este fato coadunou com a boa aceitação do público em justificar que a bicentenária capital agora passaria a ser ponto de parada de turnês artísticas, como a de Mario Sallaberry.

³⁴⁴ A COMPANHIA TEATRAL de Mario Sallaberry. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 04, 19 jul. 1944.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

As sucessivas enchentes do amplo salão do Cine-Teatro Cuiabá, servem para provar que a vinda de companhias teatrais a esta Capital não é uma aventura financeira perigosa, mas ao contrário, está demonstrando que, a despeito de todas as dificuldades uma *tourné* a Mato Grosso, hoje, é digna da cogitação dos empresários teatrais. Mário Sallaberry está comprovando a assertiva. Aí está seu extraordinário sucesso de bilheteria, que, dia-a-dia mais se acentua colhendo, o ator cuiabano e sua companhia, fartos aplausos da platéia que todas as noites fica completamente lotada. O sucesso é merecido pois a vinda de Mário Sallaberry e seus colegas à nossa Capital significa um grande esforço na superação de inúmeras dificuldades. Contudo êsse esforço está sendo compensado.³⁴⁷

A ideia de capital afastada, isolada dos acontecimentos e atividades culturais da metrópole carioca, longe dos circuitos, pode ser percebida neste trecho d'*O Estado de Mato Grosso*. Também usam o acontecimento cultural para assentar sobre Cuiabá a imagem de capital ligada aos outros centros urbanos, entendendo-se que a propaganda utilizada sobre os espetáculos coloca em evidência a “importância cultural” que a capital mato-grossense passa a ter com as mudanças provocadas a partir das Obras Oficiais e, por conseguinte, atacar os grupos do Sul do estado que diziam ser Cuiabá “ultrapassada”.

As críticas pós-show presentes no periódico mostravam-se atentas aos detalhes postos em cena. No início da temporada foi dito em uma publicação sobre a estreia que houvera problemas técnicos durante a encenação. A própria apresentação havia sido remarcada, adiando a encenação da primeira peça em um dia. Na última apresentação, *O Estado de Mato Grosso* comentou:

Dia a dia o conjunto de artistas que integram a Companhia de Mário Sallaberry, melhora seu trabalho e os senões e defeitos que notávamos, no início da temporada vão sendo corrigidos e transpostos. Assim ante-ontem, estiveram os personagens à altura dos trabalhos em papéis que exigiam largos dotes artísticos. Um detalhe digno de nota no conjunto encabeçado pelo ator Sallaberry é a cenoplastia moderna e o rico guarda roupa, o que dá a melhor impressão possível da companhia. Tem os artistas, todos eles se apresentados bem vestidos o que contribue para o sucesso da temporada e de seus trabalhos.³⁴⁸

Todas as publicações – sendo anúncios, notícias ou críticas – das apresentações teatrais em Cuiabá e Goiânia mostra a concepção já tratada da função social do teatro compreendida pelo SNT/Ministério da Educação e Saúde. Isso é reforçado ainda mais com os trabalhos dos grupos amadores locais na produção teatral. Essa concepção do uso da prática teatral guiada pelo Estado torna-se ainda mais clara na matéria jornalística do *Correio Oficial* publicada em 1943:

³⁴⁷ “O MALUCO N. 4” e o “Tio Primo”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 27 jul. 1944. Teatro, p. 04.

³⁴⁸ OS DIVORCIADOS. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, 28 jul. 1944. Teatro, p. 04.

O teatro é, sem dúvida, um poderoso fator de unidade, graças à sua ação nacionalizadora, e daí se observar o interesse sempre crescente por ele demonstrado pelas populações do *hinterland* brasileiro, de vez que revive, através do palco, em cenas vivas, além de nossas tradições históricas, episódios da época onde se caracterizam a mais sugestivas modalidades sociais e psicológicas da nossa gente.³⁴⁹

Tratando a prática teatral como “nacionalizadora”, ou seja, a serviço do Estado Novo cooperando na propaganda do regime para aderirem ao projeto estabelecido de “integração nacional”, o norteador para compor o teatro requerido está em se mostrar quadros históricos, de contar grandes feitos da história política brasileira. Da mesma forma seria “nacionalizador” a circularidade dos artistas pelo país:

No ano passado o escritor Luiz Iglezias e a apreciada artista Eva Tudor, aderindo à Marcha para o Oeste, estiveram em Goiânia, inaugurando nosso Cine-Teatro, que é considerado um dos maiores e mais modernos edifícios de todo o *hinterland* brasileiro.

A sua temporada se revestiu de excepcional sucesso, excedendo mesmo às expectativas mais otimistas.³⁵⁰

A defesa presente nestes trechos acerca do teatro nacional está em manchete na primeira página do *Correio Oficial*. De acordo com o periódico, o governo goiano estaria interessado em levar para Goiânia a peça *Rei dos tecidos* de Mario Domingues e Mário Magalhães, os dois eram jornalistas e haviam sido premiados em 2º lugar em um concurso promovido pelo Ministério do Trabalho em 1942.³⁵¹ Na publicação consta uma fotografia da entrega do prêmio aos autores da peça estando presente Júlio S. Müller. Não foi localizada cópia desse texto teatral e nem outras informações mais relevantes.

Esse movimento em Goiaz vem demonstrar que o teatro nacional, ao contrário do que muita gente julga, jamais desaparecerá, de vez que está o mesmo profundamente arraigado na alma e no coração do nosso povo, como se patenteia, através do interesse ora demonstrado pelas populações do Centro Oeste, pela representação, em nossos palcos, do vitorioso trabalho de Mário Magalhães e Mário Domingues.³⁵²

A demonstração do interesse da Interventoria pela peça teatral e justificando, assim, a importância do teatro para a comunidade nacional destaca a acepção da prática teatral para o Estado Novo. Haveria de ter o texto de *O rei dos tecidos* relevante conteúdo ligado ao regime

³⁴⁹ GOIAZ INTERESSADO NA representação da peça “Rei dos Tecidos”, da autoria de Mário Domingues e Mário Magalhães. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 12 jan. 1943.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Cf. DUARTE, Adriano Luiz. Julho, 10! As artes da política e a política das artes nos anos 1940. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 544-570, jul./dez. 2015. p. 556, nota 9 e 10.

³⁵² GOIAZ INTERESSADO NA... op. cit., p. 01.

e ao desenvolvimento histórico do Centro-Oeste, dado o interesse destacado do governo goiano no trabalho e ao prêmio concedido aos autores, porém não foi possível até o momento comprovar estas hipóteses devido à falta de fontes.

3.1.1. A produção teatral dos amadores

Nas duas capitais centro-oestinas houve produção teatral por amadores ligados aos Interventores. Em Cuiabá, tal produção revela uma mudança nos temas das tramas dramáticas passando a figurar contextos mais urbanos nos trabalhos levados para o palco do Cine-Teatro Cuiabá. Em Goiânia, houve a criação de um grupo chamado Grêmio Teatral “Pedro Ludovico”, que incentivou a produção teatral na cidade.

Em Mato Grosso, após a inauguração do Cine-Teatro Cuiabá, há o registro n’*O Estado de Mato Grosso* de dois espetáculos amplamente divulgadas pelo jornal, as peças *Cala a boca*, *Etelvina!...* e *O maluco da avenida*. As bilheterias das apresentações tiveram a mesma finalidade que os recitais e declamações que lá ocorreram, o de ajudar em causas sociais, neste caso o Abrigo do Bom Jesus que auxiliava crianças carentes e idosos.

A peça teatral *Cala a boca*, *Etelvina!...* foi representada no Cine-Teatro Cuiabá pela primeira vez, em 14 de abril de 1942. O texto original é de Armando Gonzaga que levou a peça para o palco em 1925, no Rio de Janeiro.³⁵³ O texto original e o apresentado à população cuiabana em 1942 são o mesmo, o que foi modificado no Cine-Teatro Cuiabá é a inserção de seis números musicais do cancioneiro popular brasileiro e um esquete, antes da peça se iniciar.³⁵⁴

Nos três atos a história se desenrola na sala da casa da personagem Zulmira que, no primeiro ato, se apresenta muito aflita por desconfiar que seu marido, Adelino, a engana. Casados a dez meses, Zulmira chega à conclusão de que seu marido a trai porque não tem jantado em casa, já que tentara agradar o marido de várias formas, acreditando a princípio de que o problema poderia estar na comida servida. Quando chega à conclusão de que Adelino a trai, ela chama seus pais para que a levem para a casa deles. Seu pai, Liborio, lhe aconselha a

³⁵³ Cf. GONZAGA, Armando. *Cala a bocca, Etelvina!...* Rio de Janeiro: [s.n.], 1925. Acervo da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) – localização 000546, CAIXA VC Nº 0023 DOCUMENTO Nº 000551. O texto usado para a apresentação do grupo amador em Cuiabá foi transcrito por Zulmira d’Andrade Canavarros e está em CANAVARROS, Zulmira d’Andrade. *Caderno terceiro*. Cuiabá, [194-?]. Manuscrito. Acervo Firmo Rodrigues, Casa Barão de Melgaço, Cuiabá – código UI2.

³⁵⁴ Cf. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 04, 13 abr. 1942.

não ir sem conversar com seu marido antes, mas ela resolvida sai de sua casa acompanhada de Emília, sua mãe.

Liborio, permanece na casa para conversar com Adelino quando chegasse. Surpreso ao saber da notícia dada pelo sogro e explicando não se tratar de traição, recebe em seguida seu tio vindo do interior para conhecer Zulmira e passar alguns dias com o sobrinho, sem saber com antecedência da visita do parente.

O conflito do enredo começa na segunda metade do primeiro ato, já que o tio Macário é importante para Adelino por ajudá-lo financeiramente e ele não pode desconfiar de que Zulmira está querendo se separar e, por isso, Adelino e Liborio fazem Etelvina, empregada da casa, se passar por Zulmira para enganar o tio fazendeiro, enquanto este permanecer como hóspede do “casal”.

No segundo ato, Etelvina (atuando como Zulmira) e Adelino recebem mais uma visita: a da Baronesa, que está muito doente, com seu filho. Ambos passam o dia juntos com o tio Macário e ficam impressionados com a linguagem repleta de gírias e os modos “grosseiros” de Etelvina. Todo o tempo Liborio chama a atenção de Etelvina para que não fale, ficando quieta para não estragar o disfarce, daí o título *Cala a Boca, Etelvina!*... Tanto a Baronesa quanto Macário representam para o sogro e Adelino promessas de grandes heranças vendo-se nas falas a preocupação com o dinheiro que os dois personagens (a Baronesa e Macário) possuem.

No terceiro e último ato, após terem se passado alguns dias, a Baronesa regressa para a casa de Adelino muito bem de saúde. A mentira de Liborio e Adelino sobre Zulmira torna-se insustentável por Etelvina cometer mais tropeços frente a Baronesa e ao tio Macário, desenrolando-se quando Emília e Zulmira aparecem na casa e desfazem a mentira. No desfecho, a Baronesa e Macário se mostram aliviados de Etelvina não ser a esposa de Adelino, abraçam Zulmira e todos os conflitos se resolvem com a revelação da verdade.

A comédia apresentada se passava exclusivamente em ambiente urbano, no Rio de Janeiro, numa casa de pessoas de classe social favorecida. O cenário descrito pelo autor no início do primeiro ato é “uma sala de visitas moderna. Ao fundo, porta de entrada dando para o jardim; á direita janellas que deitam para a rua; á esquerda, duas portas communicando com o interior da casa”.³⁵⁵ Nos anúncios veiculados n’*O Estado de Mato Grosso* era dito que o enredo se passava na “atualidade”. No dia 15 de abril de 1942, o jornal publicou uma crítica sobre o espetáculo:

Revestiu-se de completo e retumbante êxito a première de “Cala a boca, Etelvina...”

³⁵⁵ GONZAGA, Armando, op. cit., p. 02.

Uma orgia de luzes multicoloridas e de música. Uma casa quase completamente lotada. Uma reunião de fina elegância. Esse o ambiente em que se movimentaram os talentosos amadores locais.

O magnífico show fazia recordar um casino de grande centro. Todos cativeram à altura das responsabilidades.

Na interpretação da interessante comédia de Luiz Gonzaga, “Cala a boca, Etelvina...”, não houve nenhum dos artistas amadores que destoasse do bem ensaiado conjunto.

Todos estiveram muito bem. Não houve um ponto fraco. Causa que não se observa nem nos melhores conjuntos cariocas, em que geralmente aparece um ou outro artista, cercado de triste e solenes nulidades...

Nossos amadores não tiveram tal espírito.

Aqui todos puderam e podem aparecer e brilhar. Aparecer e brilhar porque não se teme a perda dos empregos e dos nomes nos cartazes luminosos...³⁵⁶

A comparação entre os amadores que atuaram na peça com atores cariocas para exaltar o sucesso do grupo tenta construir um “padrão de qualidade” para os atores cuiabanos. Propagandeia-se, assim, a próxima apresentação deste espetáculo que ocorreu no dia 17 de abril daquele ano: “[...] aconselhamos às pessoas que não tiveram a oportunidade de assistir ao espetáculo de estréia que aproveitem a reprise, pois além de passarem uma noite alegre contribuirão com um donativo ao ‘Abrigo do Bom Jesus’”.³⁵⁷

A característica cômica da peça também foi abordada no texto do jornal, observando-se que a personagem Etelvina “[...] com seu stock inesgotável de ditos vulgares, o ente que deslocada de seu meio social constituiu o encanto da comédia”. A crítica também chama a atenção para falhas técnicas ocorridas “[...] como a demora dos intervalos e dos números do show”.³⁵⁸

O autor da peça, Armando Gonzaga, nasceu no Rio de Janeiro, em 1884, onde trabalhou como jornalista e teatrólogo atuando entre o final da década de 10 até sua morte em 1953. Teve influência na renovação do gênero cômico no teatro carioca nos anos 20, ao lado de nomes como Oduvaldo Viana.

Como teatrólogo, Armando Gonzaga retratou a sociedade da época, em particular a pequena burguesia, com suas comédias de costumes e tipos humanos. Conquistou o público pela grande comichada de suas peças, escritas com fina ironia e leves traços satíricos. A crítica da época não lhe poupou elogios. Seu teatro foi cômico, sem infantilidade e alegre, sem pornografia, mostrando as fraquezas humanas, pelo seu lado risível.³⁵⁹

³⁵⁶ “Cala a boca, Etelvina...” uma estréia auspiciosa. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 15 abr. 1942.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ SILVA, Maria Thereza Gonzaga Ferreira da. *O Teatro de Armando Gonzaga (1884-1953)*. Rio de Janeiro: [s.n.], [200-?]. Disponível em: <<http://www.armandogonzaga.com.br/index.html>>. Acesso em: out. 2016.

A segunda peça apresentada pelos amadores no Cine-Teatro Cuiabá foi *O maluco da avenida*, no dia 09 junho de 1943. É creditada a autoria deste texto teatral a Zulmira d’Andrade Canavarros, sendo que o documento manuscrito da peça foi redigido por ela, mas nada nas publicações a respeito do espetáculo n’*O Estado de Mato Grosso* menciona a autoria e nem quem dirigiu a montagem.

Apesar de não haver menção nenhuma no manuscrito de Zulmira Canavarros de que o texto se trata de uma cópia, acredita-se que esta peça teatral não seja de sua autoria.³⁶⁰ Em 1921, foi representada pela primeira vez no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, uma peça teatral intitulada *O maluco da avenida* pela companhia de Procópio Ferreira.³⁶¹

A peça é dividida em três atos. No texto manuscrito de Zulmira Canavarros conta que o cenário deveria ser “uma sala bem mobiliada”, ocorreria “na atualidade” na cidade do Rio de Janeiro. No primeiro ato é apresentada uma casa em que o chefe da família, Artúr, se vê impossibilitado de tomar decisões, pois todos o tratam mal e atribuem a sua bondade a imagem de um homem fracassado. A família é composta por sua esposa, filha, sogra e genro.

Com muitas contas para pagar e com a casa hipotecada, não consegue ser respeitado por ninguém que lá vive, nem mesmo pelos empregados. Com enxaqueca crônica e exaurido pela situação, chama um amigo médico, Dr. Fagundes, que lhe dá um remédio prometendo repor suas energias e pede que durma por algum tempo; a cápsula milagrosa restabeleceria o seu domínio sobre as pessoas.

Enquanto o patriarca descansa, Dr. Fagundes chama a todos da casa e inventa a mentira de que Artúr sofre de um problema psicológico grave e ao ser contrariado ou estar em situações que o deixassem nervoso, poderia causar no paciente um desequilíbrio que o levaria até a cometer assassinatos. Desta forma, Dr. Fagundes solicita que não toquem no assunto e obedeçam a Artúr incontestavelmente. Quando ele desperta e vai ao encontro do médico nota que todos o obedecem.

No segundo ato, Artúr causa grande celeuma na casa fazendo todos sentirem medo de si sem ao menos entender porque ficam aterrorizados com sua presença. Dr. Fagundes entra em cena e conta-lhe a trama que arrumara para tentar ajudar o amigo, ele aceita continuar com a farsa na tentativa de colocar nos eixos sua relação com a família e sua vida financeira.

³⁶⁰ CANAVARROS, Zulmira d’Andrade. *O maluco da avenida*. Cuiabá, 1943. Manuscrito. Acervo da Dunga Rodrigues, Casa Barão de Melgaço, Cuiabá – código UI – 258.

³⁶¹Cf. ITAÚ CULTURAL. *O maluco da avenida*. In: _____. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, [200-?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404076/o-maluco-da-avenida>>. Acesso em: out. 2016.

No terceiro ato, Artúr coloca a situação financeira em dia, mas para isso ele despede empregados, vende seu carro e tira todos os luxos de sua família, além de expulsar seu cunhado e sua sogra de sua casa. Nestas condições, Regina, a filha, e Mariana, sua esposa, o declaram louco por fazerem-nas mudar suas vidas abruptamente, tirando confortos e colocando-as em situação que consideravam de “pobreza”, principalmente por terem que fazer os trabalhos domésticos.

A farsa de Dr. Fagundes e Artúr passa dos limites quando Regina acredita que seu pai queria matá-la e isso leva-a para um estado depressivo. Na última cena deste último ato, Artúr em conversa com sua filha revela a farsa, pois se sente mal em ter conseguido consertar a situação financeira da família, ao passo que afastou sua filha. Ela não acredita e desmaia com medo de seu pai, todos entram em cena apavorados querendo que Artúr seja internado a força em um hospício.

A situação força Dr. Fagundes e Artúr a revelar para todos a trama deixando Mariana furiosa, já querendo restabelecer toda a vida que levavam antes do marido ter ficado “louco”. Artúr vendo que todo seu esforço se tornou um fracasso, ameaça se internar para sempre como um “louco de verdade”, já que nada mais fazia sentido para ele. Comovidas e chocadas com tal decisão, esposa e filha pedem para que ele fique e se propõem a serem “obedientes”, para que vivam felizes.

O Estado de Mato Grosso publicou várias propagandas sobre a peça e uma crítica, lembrando os cidadãos de que o mesmo grupo que fizera sucesso, em 1942, com a apresentação de *Cala a boca, Etelvina!*... voltaria ao palco do Cine-Teatro Cuiabá. “Os amadores teatrais cuiabanos tem a sua história. Uma história de sucessos brilhantes e consagradores”.³⁶²

No dia 06 de junho de 1943, o jornal publicou uma propaganda da peça no rodapé da primeira página, contendo o elenco e onde comprar os ingressos. Usaram “o sucesso” da representação da peça no ano anterior para chamar a atenção dos leitores em assistir ao novo espetáculo: “o ano passado os amadores teatrais cuiabanos levaram à cena uma comédia hilariante – “Cala a boca, Etelvina”. E foi deslumbramento, um assombro”.³⁶³

A peça *O maluco da avenida* foi apresentada uma única vez, sendo este detalhe frisado pelas propagandas no periódico que conclamava que todos fossem assistir ao espetáculo, realizado em benefício do Abrigo do Bom Jesus, assim como foi, em 1942, mas sem as “reprises” da peça. A presença do nome de Maria de Arruda Müller no jornal era constante, associado a assistência social ou ao fomento cultural na cidade:

³⁶² O MALUCO DA Avenida. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-08, 06 jun. 1943.

³⁶³ Ibidem.

Quem conhece de perto as necessidades e condições especialíssima da gente pobre de Cuiabá e outros municípios vizinhos pode, sem dificuldade, avaliar o quanto de benemerência vai nesse ideal generoso que a primeira dama do Estado vem realizando, com abnegação heroica, para levar os velhos e as crianças pobres as benções salutareis da bondade.³⁶⁴

A “primeira dama” de Mato Grosso comparada a Darcy Vargas pela atitude filantrópica, era divulgada pelo jornal como “espírito boníssimo” articulando, desta forma, o trabalho para com a gente pobre do estado destinado a esposa do Interventor.³⁶⁵ Para chamar a atenção do público, o jornal também consagrava os cuiabanos como “povo culto que ele é e de acultuados pendores artísticos” e dizia que tinham “antes e acima de tudo uma qualidade primacial – a filantropia”.³⁶⁶

O uso da representação da peça *Cala a boca, Etlvina!...* para divulgar o novo espetáculo mostrava-se sempre com o apelo da qualidade demonstrada pelo grupo amador que montou o espetáculo. Para tornar essa comparação mais nítida chegou-se a equiparar os trabalhos como semelhantes: “o quadro que apresentará hoje ‘O maluco da Avenida’ é quase o mesmo do espetáculo do ano passado, vindo daí por certo a certeza do sucesso”.³⁶⁷ Tudo, nas palavras do jornal, era “semelhante”, até mesmo a finalidade filantrópica da ação artística.

O tema dos textos é bem parecido: conflitos ocorridos em uma família de classe média, passando-se as cenas dentro de uma casa no Rio de Janeiro. A diferença da comicidade entre as peças é diferente; em *Cala a boca, Etlvina!...* o humor está nas falas da protagonista que são repletas de gírias ditas num contexto em que as pessoas não as compreendem. Em *O maluco da avenida*, o cerne desta questão está na falsa loucura da personagem Artúr, sabendo o público que se trata de uma farsa imposta a sua família.

O espetáculo *O maluco da avenida*, de acordo com *O Estado de Mato Grosso*, foi um sucesso. O Cine-Teatro Cuiabá “estava literalmente repleto de tudo quanto é distinto e seleta na sociedade local – autoridades civis e militares, pessoas grandes e familiares”.³⁶⁸ A crítica publicada pelo jornal atestou que “todos os pepees foram representados com grande naturalidade e compreensão artística, prova brilhante e concludente do grau de cultura dos que os desempenharam”.³⁶⁹

³⁶⁴ “O MALUCO DA Avenida”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 09 jun. 1943.

³⁶⁵ O MALUCO DA Avenida, op. cit., 06 jun. 1943, p. 01-08.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ “O MALUCO DA Avenida”, op. cit., 09 jun. 1943, p. 01,

³⁶⁸ “O MALUCO DA Avenida. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01, 11 jun. 1943.

³⁶⁹ Ibidem.

Nos dois momentos de apresentação dos trabalhos teatrais pelo grupo amador cuiabano – e na passagem da companhia de Maria Sallaberry pelo Cine-Teatro Cuiabá – o teatro foi sinônimo de “alta cultura” apreciada por um “povo culto” e que os cuiabanos sabiam aproveitar. O cinema era a função principal dos Cine-Teatros Cuiabá e Goiânia naquele momento, e apresentar trabalhos artístico-teatrais era “um parenteses nas exibições cinematográficas”.³⁷⁰

Estamos em que o gosto pelo cinema revela acentuados pendores artísticos. A verdadeira arte, a arte sublime e magnífica está, entretanto no teatro. Isto não significa que o cinema não seja um passatempo agradável e útil, desde que os filmes exibidos estejam em função da educação cultural das massas populares. Mas infelizmente, esse interesse que poderíamos chamar de pedagógico é raro nas empresas cinematográficas, quase todas emprenhadas antes e acima de tudo no aumento dos lucros e indiferentes ao destino moral e espiritual do povo.³⁷¹

A concepção da arte com finalidade educativa e pedagógica do Estado Novo revela que o teatro seria “a verdadeira arte” por cumprir esta finalidade, já que o cinema apresentado nas telas de grande maioria estadunidense não estava voltado para a “moral do regime”. “No cinema quase tudo é fantasia. É encenação. É espanto. Não é assim no teatro, onde tudo é realidade”.³⁷² A ilusão bidimensional do cinema é colocada em questão, apresentando o teatro como forma “real” de se ver a arte. Esta crítica, para fazer propaganda de *O maluco da avenida* ainda diz: “nos Estados Unidos, onde o cinema tem sua mais alta expressão, o povo prefere sempre o teatro. No cinema só há imagens. No teatro é tudo tangível. O cinema é uma simples magia. O teatro é uma representação sensível”.³⁷³

Mesmo que estas afirmações do jornal sejam com a finalidade de propagandear a peça teatral, é imprescindível falar de sua ligação com as políticas culturais estado-novistas implantadas pelo Ministério da Educação e Saúde. As ligações entre os dois trabalhos apresentados com o contexto local de retificação urbana estão justamente na mudança de cenário e experiências das personagens em cena.

Zulmira Canavarros e Firmo Rodrigues escreveram textos teatrais até este momento com temáticas rurais e personagens-tipo das comédias brasileiras do século XIX, como o caipira e o coronel.³⁷⁴ Nota-se que a partir da inauguração do Cine-Teatro Cuiabá as peças apresentadas

³⁷⁰ “O MALUCO DA avenida”. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 01-04, 08 jun. 1943.

³⁷¹ Ibidem.

³⁷² Ibidem.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Um estudo sobre alguns textos teatrais de Zulmira Canavarros, neste contexto, pode ser conferido em: LION, Antonio Ricardo Calori de. *Imagens da modernização no contexto teatral: sertão, urbanização e progresso na Cuiabá dos anos 1940* pela obra de Zulmira Canavarros. *Mnemosine Revista*, Campina Grande, v. 6, n. 3, p. 47-66, jul./set. 2015.

tem cenário urbano, com problemas do cotidiano familiar em que acima das relações interpessoais está o receio de perda de *status* financeiro.

Os cenários das peças escritas por eles, geralmente, era a cidade vista pelos caipiras ou em cenas dialogando com o patrão-coronel. Alguns títulos são bem elucidativos sobre o contexto destes trabalhos: *Quero ir lá pro mato*, *A cidade e os dois caipiras* e *O caipira na cidade* – de Firmo Rodrigues – *Dueto São Malaquis e Sêa Zeferina* e *Só pra num perdê* de Zulmira Canavarros.³⁷⁵

Foram importantes no círculo dos intelectuais mato-grossenses Zulmira Canavarros e Maria de Arruda Müller. Figuras importantes na história das mulheres mato-grossenses, essas duas personalidades estiveram ligadas ao Clube Feminino - sendo sua sede uma das Obras Oficiais de Júlio S. Müller - e igualmente conectadas ao Grêmio Literário “Júlia Lopes”, que editava a revista *A violeta*.

Maria de Arruda Müller nasceu em Cuiabá, em 1898, foi professora de música e desenho, foi diretora do Grupo Escolar “Senador Azeredo” entre outros cargos exercidos no ensino mato-grossense. Müller foi uma das fundadoras do Grêmio Literário “Júlia Lopes” e da Federação Mato-grossense pelo Progresso Feminino além de ser membro do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e da Academia Mato-grossense de Letras, onde ocupou a cadeira 7. Ao longo de sua vida, Müller produziu inúmeros artigos em periódicos de Mato Grosso além da revista *A violeta* e recebeu alguns títulos honorários pela sua atuação como produtora cultural, na Itália, no Uruguai e na Argentina.³⁷⁶

Zulmira Canavarros também teve destaque no meio cultural cuiabano na primeira metade do século XX. Atuou na produção teatral e na música, atividades que se mesclaram em algumas obras dramáticas. “Filha única do casal Gabriel de Andrade e Luíza Cuiabano de Andrade, Zulmira Canavarros nasceu em Cuiabá no dia 14 de novembro de 1895. Seu pai era fotógrafo e sua mãe costureira”.³⁷⁷ Canavarros produziu e articulou inúmeros trabalhos na área do teatro, de sua própria autoria e de outros dramaturgos:

[...] sempre estive em harmonia com as expressões da cultura e da arte produzidas nacional e internacionalmente. Este fato pode ser verificado através de sua produção no teatro, onde localizamos peças do seu acervo particular, que foram dirigidas em

³⁷⁵ Todos os textos se encontram no acervo de Firmo e Dunga Rodrigues na Casa Barão de Melgaço, em Cuiabá. O texto *Quero ir lá pro mato* teve coautoria de Franklin Cassiano da Silva, que ocupou a cadeira 16 da Academia Mato-grossense de Letras. Este trabalho é do gênero teatro de revista e foi musicado por Zulmira Canavarros.

³⁷⁶ Cf. NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor: estudo da revista A violeta*, publicação do Grêmio Literário “Júlia Lopes”. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993. p. 61-62.

³⁷⁷ COSTA, Viviane Gonçalves da. *Zulmira D’Andrade Canavarros: uma mulher sem fronteiras na Cuiabá da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2007. p. 64.

palcos cuiabanos, comédias de vários autores das diferentes regiões do país, como “Cala boca, Etelvina!” (1925), do dramaturgo e jornalista Armando Gonzaga, “Chôro ou rio?” [1943?] de Santos Júnior, “Seu Juca Pindóba” [1943?] de Ferreira Simões e, do mundo como a opereta em 6 atos “Branca de Neve”, do dramaturgo Riego Lobo Peçanha e do escritor, naturalista e simbolista português Júlio Dantas Lagos (1876-1962), “O primeiro beijo” [1943?] e “Rosas de todo ano” (1907).³⁷⁸

Zulmira foi casada com Danglars Canavarros e tiveram uma filha, Maria Luiza Canavarros Nasser. Ambos, marido e filha atuaram em *Cala boca, Etelvina!...*, Danglars atuou como Macário e Maria Luiza como Maria; em *O maluco da avenida* Danglars foi Gusmão, um malandro amigo da personagem Regina. Promovia saraus musicais em sua casa e foi uma das integrantes, junto com Danglars Canavarros, do grupo que criou a rádio *Voz d’Oeste* em 1939, a primeira de Cuiabá – antes mesmo da criação do DEIP (1943).

As mulheres citadas formaram um grupo que promoveu grande parte (senão toda) a produção cultural da capital mato-grossense entre as décadas de 1920 a 1950. A escrita feminina “[...] teve que conviver com uma política de silenciamento que, só de uns tempos para cá, graças aos estudos empreendidos por um número significativo de pesquisadoras e pesquisadores das mais diferentes universidades, vem sendo, paulatinamente, rompida”.³⁷⁹

O espólio teatral deixado por Zulmira Canavarros se encontra, como já mencionado, no acervo de Dunga e Firmo Rodrigues na Casa Barão de Melgaço, em Cuiabá. Não foram encontrados muitos trabalhos sobre ela e nem sobre temas da história mato-grossense baseando-se em sua obra como fonte documental.

[...] o resgate de textos de autoria feminina faz parte de uma história de resistência e não de uma história de vencidos por causa de dois aspectos. Primeiro, porque entre os excluídos estão também mulheres que pertencem ao grupo dominante – o dos vencedores. Segundo, porque o discurso hegemônico do patriarcalismo vem sendo desestabilizado por essas produções de autoria feminina a partir das quais essas mulheres escritoras procuram resistir às idealizações construídas pelo código burguês.³⁸⁰

Nesta perspectiva, o contexto em que as peças teatrais de autoria de Zulmira Canavarros e de outros agentes ligados ao fazer artístico em Cuiabá na década de 1940, apresenta os elementos da ideia de progresso. Ao lançar luz sobre estes textos teatrais, isso é percebido na intriga criada por Zulmira Canavarros remontando a elementos da cultura popular, bem como um diálogo entre o urbano e o rural em sua obra.

³⁷⁸Ibidem, p. 67.

³⁷⁹ SILVA, Marcelo Medeiros da. História Literária, Cânone e Escritas de Autoria Feminina: reflexões sobre Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco. *Miscelânea*, Assis-SP, v. 11, p. 97-117, jan./jun. 2012. p. 98.

³⁸⁰ Ibidem, p. 106-107.

As mudanças vistas nos temas, enredos e cenários criados nos textos teatrais em Cuiabá no Estado Novo fazem parte da “remodelação” da cidade, propagada pelo Interventor Júlio S. Müller. Nota-se ainda que a peça *Cala a boca, Etelvina!...* não foi escrita em Cuiabá e provavelmente *O maluco da avenida* também não, porém ambos tiveram a articulação de Zulmira Canavarros para serem representados.

Também cabe frisar que ambas as histórias foram apresentadas se passando no Rio de Janeiro, e nas duas tramas há presença de lugares típicos da cidade, como a praia. Desta maneira, na retificação urbana cuiabana o teatro como finalidade “educativa e pedagógica” revela-se como linguagem componente das mudanças requeridas.

A produção dos amadores goianos esteve nesta mesma trilha, porém não foram conseguidos os textos teatrais representados. A diferença entre um caso e outro é que em Goiânia houve o fomento de um grupo teatral que representou mais peças no Cine-Teatro Goiânia que no caso mato-grossense.

Em pesquisas realizadas nos arquivos em Goiânia durante os anos de 2015 e 2016 não foram encontrados documentos sobre o Grêmio Teatral “Pedro Ludovico”, e nem das peças representadas por esses amadores. Todas as fontes levantadas sobre o grupo são do *Correio Oficial* que trazia algumas notícias das ações do grupo.

A importância do Grêmio Teatral “Pedro Ludovico” neste contexto se dá pelo grupo ter sido o único que aparecia como articular e produtor constante de teatro durante o Estado Novo, em Goiânia. Sendo função do *Correio Oficial* divulgar ações da Interventoria e propagandear o regime, as informações que nele constam sobre o grupo não destoam deste propósito:

Levando em conta que tudo é produto de esforço de algumas verdadeiras vocações para o palco, pois que em Goiás o teatro nunca foi além das ingênuas exibições colegiais, cabe-nos o dever moral e artístico de incentivar esse Grêmio que ensaia seus primeiros passos com certa segurança de quem age em ambiente próprio.³⁸¹

As atividades artísticas do grupo nasceram em 1939, de acordo com o periódico, coincidindo com o ano da criação do DIP. A partir do fomento em âmbito nacional iniciado com o SNT, houve o incentivo a grupos amadores produzirem estando atrelados com os governos para fazer parte da propaganda do regime. Então, justo era divulgar o grupo em Goiás: “esse conjunto de amadores, que reúne, sem dúvida, promissores elementos do nosso

³⁸¹ GRÊMIO TEATRAL “Pedro Ludovico”. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 08 out. 1942.

amadorismo teatral, já obteve vários sucessos em nosso meio, tornando-se dia a dia mais acentuado seu prestígio perante o público desta Capital”.³⁸²

Apesar da divulgação em âmbito estadual, pelo *Correio Oficial*, nos registros de apresentações do grupo constam atividades somente em Goiânia. Em 1943, quando comemoraram quatro anos de existência, apresentaram no Cine-Teatro Goiânia a peça *Deus e a natureza* de Artur Rodrigues da Rocha.

Esta peça, de acordo com o jornal, era um drama em quatro atos, que havia sido apresentado no Rio de Janeiro. Naquele período estava em São Paulo, e também a manchete mencionava que o espetáculo estava sendo representado em Belo Horizonte. Goiânia, assim, era equiparada as capitais do Sudeste.³⁸³

É mister comentar que o trabalho escolhido pelo grupo para estrear nos palcos foi um drama. O autor era sul-rio-grandense, nascido em 1859, descendente de povos negros escravizados. Nasceu “num contexto social e histórico em que já era grande o contingente de negros (as) e mulatos (as) libertos ou livres que viviam nas principais cidades do Império”.³⁸⁴ Não sabe-se se seus pais eram escravos ou libertos.

Arthur Rocha foi redator dos jornais O Mosquito (1874), O Colibri (1877) e A Lente (1877) em Porto Alegre, através de artigos políticos, contos, crônicas e peças teatrais e fazia a “crítica aos fatos sociais de seu tempo”. Em 1877, Arthur Rocha adquiriu a tipografia do Diário de Notícias de Porto Alegre, fundando a partir daí, O Correio da Tarde. Múcio Teixeira (1921) comenta que o teatrólogo contava com apenas 18 anos quando fundou e dirigiu uma folha diária, “expressamente criada para o período das lutas eleitorais, e que foi órgão de dissidência do Partido Liberal” (1921, p.283). Sobre esta relação de intelectuais negros e mulatos com a elite política, Richard Graham (1999) aponta que, embora fossem exceções, suas experiências servem para demonstrar as complexas maneiras com que a elite brasileira se relacionou com as pessoas de cor no século XIX. O Estado, que estava profundamente envolvido em manter e perpetuar a discriminação racial, ao mesmo tempo admitia entre os poderosos alguns mulatos claros.³⁸⁵

Os motivos que levaram o grupo a escolher esta peça não são conhecidos. O periódico só trouxe a notícia do dia de apresentação, tecendo elogios. O espetáculo foi encenado no dia 26 de novembro de 1943, em comemoração ao aniversário do grupo:

Para essa oportunidade, o Grêmio Teatral “Pedro Ludovico” deliberou a realização de um grande espetáculo dramático, dedicado ao exmo. sr. dr. Pedro Ludovico Teixeira, interventor federal e sua exma. espôsa, sra. Da. Gercina Borges Teixeira.

³⁸² Ibidem.

³⁸³ Cf. CINE-TEATRO-GOIÂNIA e Cine-Campinas. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 26 nov. 1943.

³⁸⁴ SANTOS, Isabel Silveira dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”. In: Encontro Estadual de História, 10., 2010, Santa Maria – RS. *Anais...* Porto Alegre: ANPUH-RS, 2010. p. 01.

³⁸⁵ Ibidem, p. 03-04.

O espetáculo será realizado no Cine-Teatro Goiânia, com a representação do grande drama “Deus e a Natureza”, de autoria do dramaturgo Arthur Rocha, peça essa que foi a que serviu para estréia do grêmio, em 1939.³⁸⁶

Não há nenhuma crítica pós-espetáculo no jornal. O grupo também apresentou mais três peças em 1943, no Cine-Teatro Goiânia, duas delas comédias escritas por Armando Gonzaga: *Hóspede do quarto nº 2* em 26 de março; e *O troféu* apresentada em 28 de maio. A terceira foi *Empresta-me tua mulher* de Antonio da Silva Peixoto anunciada para dia 13 de outubro, mas sendo apresentada somente no dia 20, devido a problemas que o jornal não explicitou.³⁸⁷ Na notícia da apresentação de *O troféu*, o *Correio Oficial* disse:

Pelos anteriores sucessos dêsse Grêmio, já plenamente vitorioso, o público goianiense espera presenciar hoje um interessante espetáculo. Integrarão o elenco os melhores elementos do Grêmio, e, logo após a apresentação da peça, exhibir-se-á o grande filme “Seus Três Amores”, com Ginger Rogers. A sessão será em benefício da Santa Casa de Misericórdia, desta Capital.³⁸⁸

Assim como os amadores de Cuiabá, o Grêmio Teatral “Pedro Ludovico” também se apresentara em prol da assistência social, promovida pela Interventoria. Neste trecho citado é evidenciado a total função cineteatral: teatro e cinema num mesmo espaço, em um curto espaço de tempo entre uma apresentação e outra.

Em várias passagens das publicações que tratam do grupo de amadores, há menção do “esforço” e da “qualidade” atingida por eles. Ora, assemelhava-se o seu trabalho artístico a produção do Sudeste. Às peças igualmente era creditada qualidade; na promoção de *Hospede do quarto nº 2* disseram: “[...] peça magistral que já ocupou por muito tempo os cartazes de Procópio Ferreira e de Dulcina e Odilon. Acreditamos que basta semelhante referência, melhor do que qualquer outra, para recomendá-la honestamente ao público goianiense”.³⁸⁹ Eram poucas as notícias sobre este Grêmio nas páginas do periódico, todas, porém; só apareceram durante o ano de 1943:

O conjunto de artistas amadores do Grêmio Teatral “Pedro Ludovico” vem-se afirmando apreciavelmente em nossos meios, graças ao esforço bem dirigido da sua

³⁸⁶ GRÊMIO TEATRAL “PEDRO Ludovico”. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 24 nov. 1943.

³⁸⁷ Pelas pesquisas realizadas sobre o autor, pode se tratar de Antônio Joaquim da Silva Peixoto de Magalhães. Este, português nascido em 1917, dedicou sua vida ao teatro atuando principalmente como ator. Cf. Fonte, Barroso da. MAGALHÃES, Antônio Joaquim da Silva Peixoto de. *Portugal.SOS*, 10 abr. 2013. Ilustres transmigrantes e durienses. Disponível em: <<http://www.portugalsos.com/index.php/macau/item/17452-magalh%C3%A3es,-ant%C3%B3nio-joaquim-da-silva-peixoto-de>>. Acesso em: out. 2016.

³⁸⁸ GRÊMIO TEATRAL PEDRO Ludovico. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 28 maio 1943.

³⁸⁹ GRÊMIO TEATRAL “PEDRO Ludovico” na grande comédia “Hóspede do Quarto n. 2”. *Correio Oficial*, Goiânia, p. 01, 23 mar. 1943.

diretoria e ao incontestável valor de alguns atores, que, apesar de pouca experiência teatral, demonstram verdadeiro pendor para a difícil arte do palco. Bem se vê que o Grêmio, apesar dos embaraços com que vem lutando, e que terá ainda pela frente, acabará, estamos certos, vencendo definitivamente.³⁹⁰

O Cine-Teatro Goiânia foi o espaço que propiciou que o teatro pudesse ser encenado na nova capital com certo “dispêndio”, notando-se a circularidade nos primeiros anos de seu funcionamento de artistas profissionais provindos do Rio de Janeiro. O teatro amador, então, seguiu uma produção voltada para peças de consagrados autores da área. Nos anos 40, era o espaço “[...] que arejava a produção cênica dos grupos artísticos da cidade. Uma produção eclética que, em espasmódicos surtos, e em fenômenos sazonais inexplicáveis, era até prestigiada”.³⁹¹

Do Grêmio Teatral “Pedro Ludovico” se destacou o ator Otávio Arantes, produtor cultural que contribuiu muito para o teatro goiano, sendo responsável pela construção do Teatro Inacabado em Goiânia, obra que levou parte de sua vida para se concretizar. Arantes é tratado pela historiografia teatral goiana como um dos “pioneiros” na produção dramática em Goiás.³⁹²

A atuação do Grêmio Teatral “Pedro Ludovico”, vista a partir de notícias e anúncios no *Correio Oficial* mostra que a atividade do grupo a serviço do Estado propunha a criação de práticas artísticas para a nova cidade, a movimentação cultural goianiense ainda incipiente e, sobretudo, a função educativa que as artes deveriam tomar. Associando-se o espaço cineteatral à possibilidade de poder ter a “cidade nova” um teatro de “qualidade”, o Interventor usava as políticas culturais como um elemento para a construção da imagem de Goiânia – e consequentemente a mudança do “estigma de atraso” do estado.

3.2. Nas telas – cinema e o cinejornal

O cinema tem vantagem sobre o livro e o jornal: fala aos olhos.

- Getúlio Vargas.

Da mesma forma que Getúlio Vargas conquistou o respeito e a admiração da classe artística teatral, o fez para com os produtores cinematográficos. Em 1934, foi considerado por profissionais dessa área como o “Pai do Cinema Brasileiro”, título dado a ele por atender às

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano*: tomo I: A cena na capital: os chamados “pioneiros”. Goiânia: Editora da UCG, 2005. p. 42.

³⁹² Cf. Ibidem, p. 19-24

demandas dos profissionais do cinema nacional. “Getúlio Vargas seria, então, o responsável por atribuir um sentido à produção cinematográfica nacional: ‘adotava’ o cinema como um dos principais instrumentos de educação [...]”.³⁹³

O Cine-Teatro Goiânia teve como uso prioritário o cinema, evidenciado essa especificidade no decreto de regulamento do edifício: “Parágrafo 1º - A exibição de filmes cinematográficos constituirá o elemento de maior atividade do Cine-Teatro Goiânia”.³⁹⁴ O primeiro filme exibido foi o musical *Divino Tormento*³⁹⁵, em 14 de julho de 1942.

O Cine-Teatro Cuiabá teve sua primeira seção cinematográfica em 23 de maio de 1942, com o filme *A noiva caiu do céu*³⁹⁶. No edital de inscrição para locatários do espaço em 1941 e na divulgação do contrato de locação para Francisco Laraya em 1942, não há a menção de que a prioridade do uso cineteatral seria para o cinema. No entanto, as atividades artísticas no palco do estabelecimento foram escassas, como já demonstrado.³⁹⁷

Nas páginas d’*O Estado de Mato Grosso* e do *Correio Oficial* sempre eram veiculados anúncios dos filmes que estavam em cartaz. No caso cuiabano, as propagandas eram destacadas no rodapé, costumeiramente na primeira ou segunda página. Em Goiânia, as propagandas das seções eram mais discretas, mas trazidas em diferentes pontos das páginas, sendo que a partir de 1943 o jornal passou a publicar uma programação mais longa de filmes que passariam durante a semana.

Ambos os casos, mostram que o cinema como função principal destes cineteatros marcava também a ideia de “entretenimento atual” instituída. O gosto pelo cinema seria, desta forma, uma nova tradição já posta e reafirmada na integração com os grandes centros brasileiros, tendo na mudança do espaço para esse uso o apelo do “moderno” enquanto condição de “progredir” a uma nova relação com as práticas culturais.

A priorização do cinema produzido nos Estados Unidos nas telas destes espaços era uma realidade que levava a discussão da baixa produção interna, por gêneros de ficção bem produzidos, configurando-se como uma “não-concorrência” pelo mercado brasileiro, dado os déficits existentes na produção filmica. Portanto, “[...] fazer do Estado o grande mecenas do cinema brasileiro [...]” foi uma batalha travada por alguns produtores do cinema brasileiro, na década de 30, a fim de galgar mercado no Brasil, fazendo frente a produção estadunidense.³⁹⁸

³⁹³ TOMAIM, Cássio dos Santos. “*Janela da alma*”: cinejornal e Estado Novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006. p. 119

³⁹⁴ GOIÁS apud BORGES, Gilson P., op. cit., p. 13.

³⁹⁵ Título original: *Bitter Sweet*, dir. W. S. Van Dyke, Metro Goldwyn-Mayer Studios, 1940.

³⁹⁶ Título original: *The Bride Came C.O.D.*, dir. William Keighley, Warner Bros. Pictures, 1941.

³⁹⁷ Cf. DIÁRIO OFICIAL. Cuiabá, p. 06, 19 set. 1941/DIÁRIO OFICIAL. Cuiabá, p. 05, 04 fev. 1942.

³⁹⁸ CAPELATO, Maria Helena, op. cit., p. 105.

“Atendendo aos apelos da classe, o governo decretou, em 1932, a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais”.³⁹⁹

Nas propagandas vistas das seções de cinema dos Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia a produção nacional aparece apenas como “complementos nacionais”, “documentários do governo” ou cinejornais. Estes documentários seriam parecidos com os cinejornais, como meio propagandístico do Estado Novo; já os “complementos nacionais” não são detalhados sobre o que seriam e o que abordariam.

Os cinejornais e os filmes documentários foram responsáveis por movimentar a produção cinematográfica nacional, na primeira metade do século XX, principalmente nas três primeiras décadas. Essa produção voltada para a propaganda política, era feita sob encomenda para produtoras em São Paulo e Rio de Janeiro.⁴⁰⁰ O cinejornal é um “noticiário produzido especialmente para apresentação em cinema. É geralmente um curta-metragem periódico, exibido como complemento de filmes em circuito comercial. Diz-se também atualidades ou jornal da tela”.⁴⁰¹

Entretanto, o “cinema de cavação” – como denominado pela historiografia do cinema brasileiro –, por mais que tenha realizado filmes de caráter propagandístico, tanto político quanto comercial, não era sinônimo de uma produção cinematográfica incorporada a um projeto de propaganda estatal. Isso só iria ocorrer a partir da instituição do Governo Provisório, mas ainda de maneira muito sutil, para só com a criação do Estado Novo o cinema e outros meios culturais serem incorporados definitivamente a um programa de constituição da nacionalidade.⁴⁰²

A relação “Estado-cinema” neste período só se estabeleceria definitivamente com a intervenção direta e autoritária a partir de 1937. Com a criação do DIP, em 1939, esta relação passa a ser ainda mais centralizadora, fazendo produtores migrarem para o funcionalismo público ou deixarem de produzir, já que não havia mercado para obras nacionais de ficção. O regime varguista passa, então, a produzir em maior escala cinejornais com finalidade propagandística e/ou pedagógicas, divulgando esses filmes em todo o território nacional:

Não diferente dos outros regimes autoritários, o Estado Novo se dirigiu às multidões convertendo-as em um povo integrado na imagem-nação. Mas a eficácia de todo este processo estava em fazer com que as multidões se reconhecessem nesta imagem, ou seja, que nela estivesse, atendidas suas demandas mais básicas e a presença de seus modos de expressão. É mediante esta necessidade que o cinema surge como o principal meio para atender aos objetivos da propaganda estadonovista, nas mais

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ TOMAIM, op. cit., p. 106.

⁴⁰¹ RABAÇA apud TOMAIM, op. cit., p.25-26.

⁴⁰² TOMAIM, op. cit., p. 106.

diversas regiões do Brasil a arte cinematográfica autorizava a primeira vivência cotidiana da nação.⁴⁰³

O primeiro cinejornal produzido pelo Estado Novo foi exibido em 1938, realizado sob encomenda do Estado para produtoras privadas. Com a criação do DIP os cinejornais passam a ser produzidos pelo órgão, apesar de ter “[...] continuado a terceirizar os serviços de laboratório [...]” até 1945, quando os seus próprios laboratórios ficaram prontos.⁴⁰⁴

De 1938 a 1946 foram produzidos 607 números dos cinejornais, mas só 414 foram recuperados pela Cinemateca Brasileira. Com a extinção do DIP em 1945, mantiveram a produção dos cinejornais por mais de um ano, pelo Departamento Nacional de Informação (DNI).⁴⁰⁵

Não é intenção desta parte do trabalho de realizar um estudo profundo sobre os cinejornais e a sua linguagem, que a partir dos fragmentos a qual eles compõem de uma dada imagem criada da realidade percebida – fruto de um tempo – comunica e dialoga.⁴⁰⁶ O interesse nesses documentos está na reflexão das mensagens transmitidas como uso propagandístico do Estado Novo, aqui priorizada, temas sobre a região Centro-Oeste.

As preocupações recaem “sobre as temáticas abordadas e como foram apresentadas nesses Cinejornais, realizando, paralelamente, um contraponto com os conteúdos veiculados pela imprensa escrita da época”.⁴⁰⁷ Portanto, o objetivo com cinejornais é mostrar como foram usados para construir uma propaganda para o Centro-Oeste pelo cinema, fazendo dos Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia parte dos mecanismos dos meios de comunicação de massa do Estado Novo.

O trabalho com cinejornais está longe de ser uma atividade fácil ou mesmo de gratificação imediata. [...] Diante da fragmentação com que esses acervos chegaram aos arquivos de imagens, os cuidados do historiador sobre a abordagem do documento são os habituais: confrontação com outras fontes escritas ou outros arquivos de imagens; reconstrução da seriação, estabelecimento da veracidade do documento (filmes são basicamente pedaços de imagens manipuladas com a intenção de provocar uma reação no espectador; a análise dos cortes e da integridade da “escrita” original do documento compreende uma etapa anterior que a simples visualização em VHS, por exemplo, esconde do pesquisador).⁴⁰⁸

⁴⁰³ Ibidem, p. 142.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 132.

⁴⁰⁵ Cf. Ibidem, p. 185.

⁴⁰⁶ “[...] os fragmentos da realidade são justapostos conforme a vontade do cineasta, que projetados na tela obedecem a um único sentido: fazer-se reconhecer como verossímil.” Cf. Ibidem, p. 31.

⁴⁰⁷ CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. *O governo democrático de Vargas através dos cinejornais*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. p. 15.

⁴⁰⁸ SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003. p. 60-61. O autor ainda faz um importante apontamento no trabalho com estes

Apesar de se tratar de conteúdo audiovisual, são muitos os cinejornais encontrados no acervo da Cinemateca Brasileira que não possuem faixas de áudio e portanto não é possível analisar o seu todo. Os temas tratados são variados, podendo em um único cinejornal haver imagens sobre industrialização, cidades, guerra, segurança nacional, etc.⁴⁰⁹

A figura de Getúlio Vargas aparece muito nos cinejornais produzidos durante o Estado Novo e trabalhava sua imagem como *onipresente e onisciente*. Mesmo quando não aparecia em vídeo, era mencionado seu nome pela voz-off (narração em que o locutor não aparece). José Inacio de Melo Souza analisando alguns cinejornais na Cinemateca Brasileira, faz a seguinte observação:

O ditador é o primeiro dirigente que escapa ao aprisionamento proposto pelo espaço geográfico do Distrito Federal. Desvencilhando-se do Rio de Janeiro, o país transforma-se no espaço de controle do governo, condição visível pelas viagens constantemente exibidas à população. A integração entre as partes, entre os estados e o governo central, é a concretização do todo, da unicidade. Vargas se desloca para Manaus; inspeciona a capital e o interior de Minas; vai à concessão Ford de exploração da borracha em Belterra, Pará; ao Nordeste, para conversar com Roosevelt sobre os problemas da guerra; vai a Goiás, verificando *in loco* os trabalhos da Fundação Brasil Central, ocasião em que sobrevoa uma aldeia Xavante, no Rio das Mortes. As viagens são divulgadas por todos os meios de comunicação, porém, mais do que isso, correspondem à exibição pessoal da maior personalidade pública nos quatro cantos do Brasil, auscultando os problemas da população, sentindo o pulso da nacionalidade, em vez de permanecer encerrado no gabinete presidencial do Palácio do Catete. Com a presença em várias partes do território, ele acrescenta outros signos de modernidade à sua figura: velocidade e dinamismo.⁴¹⁰

O trabalho do então presidente em excursionar pelo Brasil “inspecionando” obras - como ocorreu em Goiás, em 1940, e em Mato Grosso, em 1941 - foi registrado por cinegrafistas que transformaram em cinejornais, posteriormente enviados as salas de cinemas para exibições antes dos filmes previstos na programação. Constam algumas propagandas n’*O Estado de Mato Grosso* e *Correio Oficial* referente as “notícias” e “documentários” produzidos na capital da República que seriam exibidos no Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia. No entanto, as referências encontradas dos cinejornais mencionados nesses periódicos não são sobre o Centro-Oeste.⁴¹¹

documentos: “O trabalho de leitura de uma seriação de cinejornais ainda é uma questão em aberto. As experiências sobre este tipo de documento ainda são poucas para que se tenha um padrão formado. Há que se considerar ainda que o projeto derivará da bagagem teórica do pesquisador, suas preocupações e objetivos. O campo está em aberto e novas contribuições serão bem - vindas ao debate”. Ibidem.

⁴⁰⁹ Cf. TOMAIM, op. cit., p. 182.

⁴¹⁰ SOUZA, José Inacio de Melo, op. cit., p. 51-52.

⁴¹¹ Um desses casos é o Cine Jornal Brasileiro v. 2, n. 118, que falava sobre aviação, segurança nacional e artes. Cf. CORREIO OFICIAL, Goiânia, p. 04, 08 ago.1942. A consulta sobre o tema do cinejornal foi feita no acervo da Filmografia Brasileira no site da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>>. Acesso em: out. 2016.

Em 1942, um cinejornal trazia as festas do Batismo Cultural de Goiânia em meio a notícias de acordos entre o Brasil e os Estados Unidos, da defesa nacional, sobre o Ministério do Trabalho etc. O vídeo mostrava cavaleiros montados, vestidos com roupas tradicionais em *performance* cultural, cercado por expectadores.⁴¹² A apresentação se tratava das *congadas* e *cavalhadas*, práticas culturais folclóricas da tradição goiana, sobretudo da cidade de Goiás.

Nasr Chaul observa que o grupo que representava os “vitoriosos de 1930” em Goiás, “[...] subestimaram a tradição, negaram o passado histórico e propuseram uma completa ruptura, acreditando que incorporavam o novo, o moderno, em nome do progresso”.⁴¹³ Pelo antagonismo entre a antiga capital e a nova, a “ruptura” tratada pelo autor podia ser observada nos discursos políticos de Pedro L. Teixeira.

Porém, havia a necessidade de construir uma imagem para a cidade, tradições foram inventadas a partir de práticas socioculturais com a intervenção do governo, mas houve a ligação entre a “cidade menina” e a “velha” Goiás. Goiânia seria a herdeira natural das tradições do estado, sendo reinterpretadas muitas práticas culturais para a capital que se construía de diversas maneiras. Como mostra as práticas folclóricas vistas no cinejornal, não se tratava de uma “completa ruptura”.

O cinejornal que mostra a visita de Getúlio Vargas a Goiânia, em 1940, inicia com a o título “A Marcha para o Oeste”, seguido da mensagem: “o presidente Getúlio Vargas chega a Goiânia, iniciando uma excursão pelas regiões em que o Brasil guarda, ainda, a sua seiva primitiva”.⁴¹⁴ É mostrado um grupo de homens tendo à frente Pedro L. Teixeira, recebendo o presidente com a faixa “salva presidente Vargas” em destaque fixada sobre as escadas de um edifício.

Getúlio Vargas passa por obras, que fazem parte da construção da cidade, já concluídas e ainda em edificação, como o Cine-Teatro Goiânia. É também vista uma apresentação de estudantes mostrando séries de exercícios sincronizados ao presidente; o vídeo termina com uma confraternização à beira de um rio, tendo sobre ele uma faixa transposta com a mensagem; “Goiás deposita suas esperanças e seus ideais de realizações nas mãos de V. Excia.”.⁴¹⁵

As imagens de Getúlio Vargas assistindo a apresentação de estudantes se repete em mais um cinejornal. Em meio a variadas notícias do “progresso” tendo imagens de Vargas em uma

⁴¹²CINE JORNAL Brasileiro, v. 2, n. 137. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1942.

⁴¹³ CHAUL, op. cit., p. 156.

⁴¹⁴ CINE JORNAL Brasileiro, v. 1, n. 133. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1940. 1 DVD.

⁴¹⁵ Ibidem.

indústria no Rio, sua visita ao edifício do *Entrepasto de Pesca*, imagens de um concurso de cinema e sobre a embaixada de Portugal; o trecho sobre sua visita a Goiás é intitulado *O Chefe da Nação entre escolares*. O vídeo é um recorte do cinejornal abordado anteriormente, sobre Goiânia.⁴¹⁶

No cinejornal da visita de Vargas a Cuiabá, em 1941, a mensagem inicial diz “em Cuiabá o Chefe da Nação inspeciona importantes obras de seu govêrno”. As imagens que introduzem o vídeo são das paisagens da cidade, edifícios antigos, pessoas caminhando e trabalhando. O avião em voo surge na tela para em seguida mostrar Vargas já andando pelas ruas de Cuiabá, seguido por uma multidão.

Na sequência, ele visita as Obras Oficiais, passando pela Casa dos Governadores, o Colégio e a estação de tratamento d’água e a ponte sobre o rio Cuiabá. A seguir, é realizado um desfile na rua, alunas e militares marchando; sobre eles há uma faixa com o texto: “A juventude matogrossense confiante no Brasil novo aclama com delírio o grande chefe nacional”. Após os desfiles, o vídeo conclui com Vargas entrando no avião e partindo, a câmera foca Júlio S. Müller com chapéu na mão acenando em despedida ao presidente.⁴¹⁷

Há também um cinejornal sobre a visita de Vargas a Campo Grande e Ponta Porã, em 1941. As cenas começam a mostrar o presidente sendo recebido por militares. Em uma fazenda com inúmeras pessoas, todos montados em cavalos, vestidos com roupas tradicionais gaúchas, Vargas é visto em um momento “fora” do ambiente costumeiramente político mostrados nesses vídeos.

Em Campo Grande, é recebido por Júlio S. Müller que junto com o “chefe da nação” inspeciona um trecho da estrada de fecho que ligaria esta cidade a Ponta Porã. A voz-off diz então que a estrada seria de grande importância para Mato Grosso e o território paraguaio. As cenas mostram a paisagem ao longo da estrada de ferro até o destino do grupo que acompanha Vargas. São mostrados trabalhadores falando com o presidente sempre felizes e o aplaudindo. Após passar pela área fronteira de Ponta Porã e se encontrar com militares, o cinejornal conclui com o avião de Vargas em voo.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Idem, v.1, n. 138. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1940. 1 DVD.

⁴¹⁷ Idem, v. 2, n. 56. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1941. 1 videocassete.

⁴¹⁸ Idem, v. 2, n. 55. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1941. 1 videocassete.



Figura 20 – Júlio S. Müller e Getúlio Vargas em Campo Grande, 1941. Fonte: CINE JORNAL Brasileiro, v. 2, n. 55, op. cit.

Outros cinejornais foram localizados na Filmografia Brasileira, no acervo da Cinemateca, que continham temas sobre o Centro-Oeste, no ano de 1942. Todavia, os arquivos ou não estavam disponíveis para consulta ou estavam em tratamento. Isso se deve as condições destes documentos, que foram transferidos dos filmes originais para VHS e ainda nem todos estão digitalizados. Muitos cinejornais e documentários não contém áudio, tendo sido danificado com a deterioração dos originais antes do primeiro processo de telecinagem.

Os vídeos dos cinejornais aqui tratados não estão com suas imagens muito claras, havendo ruído e, por este motivo, não foi possível inserir imagens das cenas ao longo do texto, exceto a figura 20. Apesar de não ter sido o foco da pesquisa, foram localizados três documentários de curta-metragem que tratam de Cuiabá e Goiânia, nos anos 1940, todos em VHS. Os vídeos focalizam o ambiente urbano, com a voz-off narrando as “riquezas” históricas dos estados e do “progresso alcançado” no período. A narrativa é construída tendo o urbano como cenário e sua gente feliz como protagonistas.⁴¹⁹ “Em imagens se materializavam os traços de um novo país, que aos poucos substituíra seu caráter rural pelo urbano”.⁴²⁰

Não é citado na ficha técnica elaborada pela Cinemateca se esses filmes passaram em Cuiabá e Goiânia. As datas de produção são imprecisas e também não foram encontradas

⁴¹⁹ CUIABÁ, CIDADE VERDE. Direção: William Gerick. Produção: Cinédia e Serviço de Proteção ao Índio. Rio de Janeiro, 1940. 1 videocassete. / GOIÂNIA- CIDADE DA PROMISSÃO. Direção de Fotografia: Arno Voigt. [s.l.], 1940-1950. 1 videocassete. / GOIÂNIA, CIDADE CAÇULA. Direção Nobre Almeida. Produção: Cinédia. Rio de Janeiro, 1948. 1 videocassete.

⁴²⁰ TOMAIM, op. cit., p. 188.

nenhuma publicação nos jornais referentes a esses vídeos no período estudado, o que leva a crer que são posteriores a 1945.

Nos cinejornais o que pode ser observado, além dos temas já tratados por outras fontes, é a presença do povo. As passagens de Getúlio Vargas pelo “Brasil Central” se converteram em grandes festividades, mostradas pelos cinejornais como momento de agradecimento da população ao presidente pela sua “prosperidade”. “O clima de entusiasmo cívico que coroava a película deveria contagiar os espectadores acomodados nas poltronas da sala escura”.⁴²¹ Nota-se que as “multidões entram em cena” na construção narrativa desses pequenos filmes de caráter pedagógico e propagandístico.

Os Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia se tornaram espaços para o uso da propaganda política tendo concepção das linguagens artísticas e da comunicação enquanto educativas. As práticas nestes lugares culturais cumpriram dois objetivos; instituir uma tradição local e servir para o uso político do regime. No discurso de Getúlio Vargas, o cinema era “[...] o livro de imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil”.⁴²²

A priorização do cinema no espaço cineteatral era associado ao “processo evolutivo ascendente da civilização”.⁴²³ Os cineteatros das capitais eram, então, divulgados - a partir do cinema - como lugares onde a população esqueceria “a torpeza de seus problemas do dia-a-dia, encontraria, na realidade imaginária, elementos a serem incorporados ao cotidiano – tais como o civismo, o altruísmo, princípios religiosos e a educação em geral”.⁴²⁴

Os usos destes edifícios se mostraram atinentes a um complexo contexto sociopolítico, tendo na concepção de cultura do regime estado-novista o cerne das políticas culturais promovidas nestes locais, associadas, sobremaneira, ao processo de intervenções urbanas na busca de uma outra “roupagem” para as capitais. “Assim o cinema, dentro deste contexto, assumiu as além da função de equipamento cultural; as funções de prática social; de formador de identidades; de escola etc.”.⁴²⁵

⁴²¹ Ibidem, p. 184.

⁴²² VARGAS apud CAPELATO, op. cit., p. 105.

⁴²³ BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória do cinema em Mato Grosso*. Cuiabá: Entrelinhas, 2008. p. 75.

⁴²⁴ Ibidem, p. 76.

⁴²⁵ FUNCK, op. cit., p. 83.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

- Italo Calvino, *Cidades invisíveis*.

O presente trabalho teve o objetivo de compreender as construções dos Cine-Teatro Cuiabá e Cine-Teatro Goiânia – durante o Estado Novo – a partir da análise dos espaços tanto da estrutura material dos prédios quanto da imaterial, ou seja, as práticas estabelecidas em seu interior, configuradas como usos dos edifícios. Também levou-se em consideração as simbolizações destes cineteatros, inseridos nas particularidades de cada contexto.

Suas construções enquanto espaços de novas práticas foram aqui pensadas a partir de uma rede de relações e objetivos, estando sempre as práticas culturais associadas à concepção de cultura estado-novista, sendo os próprios edifícios parte das políticas culturais desenvolvidas pelo Estado naquele período. Portanto, os edifícios como integrantes do estabelecimento da renovação de práticas artístico-culturais eram postos pelos Interventores também como tradição inventada para Cuiabá e Goiânia, por conseguinte, que enquanto capitais “irradiassem” para seus estados as mudanças instituídas – mesmo que fosse só pela imagem criada pela propaganda. De acordo com Eric Hobsbawm:

As “tradições inventadas” tem funções políticas e sociais importantes, e não poderiam ter nascido, nem se firmado se não as pudessem adquirir. Porém, até que ponto elas serão manipuláveis? É evidente a intenção de usá-las, aliás, frequentemente, de inventá-las para a manipulação; ambos os tipos de tradição inventada aparecem na política, o primeiro principalmente (nas sociedades capitalistas) nos negócios. Neste sentido, os teóricos da conspiração que se opõem a essa manipulação têm a seu favor não só a plausibilidade quanto os indícios. Contudo, também parece claro que os exemplos mais bem-sucedidos de manipulação são aqueles que exploram práticas claramente oriundas de uma necessidade sentida - não necessariamente compreendida de todo - por determinados grupos. Os gostos e as modas, especialmente na área do divertimento popular, podem ser “criados” apenas dentro de limites bastante estreitos; têm de ser descobertos antes de serem explorados e modelados. Cumpre ao historiador descobri-los num sentido retrospectivo - também tentando entender por que, em termos de sociedades em transformação dentro de situações históricas em transformação, sentiram-se tais necessidades.⁴²⁶

A intervenção do Estado Novo nas práticas culturais locais, a partir do patrocínio de artistas e companhias teatrais para se apresentarem nas cidades do *hinterland* brasileiro, com a

⁴²⁶ HOBBSAWM, Eric. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. In: _____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 315-316.

ajuda subordinada dos Interventores, colocaram como novas tradições uma produção cultural diferente das praticadas nesses locais. A partir das fontes e da motivação para a sua produção, pôde-se notar que as práticas culturais que aparecem nelas - ou que delas fazem parte - foram instituídas como “nova” tradição encobrando, de certa forma, manifestações culturais específicas da identidade local, como o siriri e cururu em Mato Grosso, ou, as cavalhadas, congadas e catira em Goiás.

No caso de Goiás, as cavalhadas mostradas no cinejornal aparecem como parte da cultura local, colocando Goiânia como possuidora de tradições antigas do estado goiano. Esta especificidade está atrelada a construção da cidade, à necessidade de dar para a nova capital uma identidade e/ou conexão com as demais cidades do estado, principalmente com a cidade de Goiás.

A manipulação imagética estado-novista pela propaganda e a concepção de utilização educativa das artes pelo governo, apresentou no caso centro-oestino o apelo à mudança urbana consubstanciada a “aparência” para si mesmos e ao “Brasil do Leste”. A partir disso, foi demonstrado no primeiro capítulo como as disputas internas nos dois estados que formavam o Centro-Oeste nos anos 40, possibilitaram a criação de um contexto de (re)construção do “moderno” para as capitais.

Os vestígios presentes na documentação analisada, revelaram também a ligação de “intelectuais” ao poder governamental articulando as mudanças pretendidas por meio da propaganda e também ao fazer artístico. Todavia, mesmo que as “novas” práticas fossem aclamadas pelas críticas dos jornais como condignas ao “povo culto” das capitais, em um sentido claro de anunciar o que deveria ser tido como “bom gosto” para a cultura local – não foram encontradas vozes dissonantes acerca desse processo na documentação consultada.

Neste ponto, é importante comentar que a pesquisa se ateve a pensar como o Estado interveio nas políticas culturais do período e construiu padrões; estabelecendo entre a discussão de “atraso e moderno” tradições que mudassem a realidade social daquelas cidades. A partir daí, os cineteatros estiveram no centro das atenções das Interventorias para o estabelecimento de um lugar “moderno” para as diversas práticas locais, aliadas, evidentemente, ao fomento cultural do Estado Novo com a criação do Serviço Nacional de Teatro e a proposição da utilidade política do cinema.

No segundo capítulo a partir da análise arquitetônica dos edifícios, refletiu-se acerca das imagens criadas para os Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia na proposição dos Interventores de se apropriarem delas para a construção de “símbolos modernos”. A qualificação como monumentos culturais importantes, inseridos nos projetos de “renovações” aspirados pelo poder

político local, foi observado a partir da ideia de “atualização” da estética arquitetônica conectada ao programa de usos para os estabelecimentos de “diversões” das capitais.

Uma sequência de eventos no Cine-Teatro Goiânia, entre junho e julho de 1942 pelo Batismo Cultural da cidade, figuraram nas publicações elevando o espaço onde acontecia as atividades a um local de culto. Essas atividades deram a especificidade no caso goianiense na história deste cineteatro, e também colocou-se a importância dada a seu potencial simbólico por Pedro Ludovico Teixeira.

O processo histórico estudado também mostrou que no período, a partir da análise das fontes, já havia a consagração da imagem de Pedro L. Teixeira enquanto “herói” goiano, “idealizador e construtor” de Goiânia. Tanto no *Correio Oficial* quanto n’*O Estado de Mato Grosso* foram encontradas passagens que destacavam isso.

Mas, no âmago de cada pedra; no centro de cada bloco de cimento-armado ou de granito; no coração de Goiânia, em suma, estará perenemente gravado um nome: PEDRO LUDOVICO TEIXEIRA.
E a História lhe acrescentará o título: IDEALIZADOR E CONSTRUTOR DE UMA CIDADE!...⁴²⁷

Para a história oficial do Governo de Goiás, sim, isso foi feito. Recentemente foi realocada a estátua de Pedro L. Teixeira na antiga Praça Cívica, que hoje leva seu nome. Antes de ser realocado, o monumento estava ao lado da sede do governo; prédio que também leva o nome do antigo Interventor. Quando estava neste local, havia no pedestal a legenda: “uma trajetória marcada por grandes obras, rupturas, combates, avanço e modernidade. Nesta data, o Governo de Goiás cumpre o compromisso assumido e entrega este Monumento aos goianos e a cidade de Pedro”.⁴²⁸ E n’*O Estado de Mato Grosso* aparece:

Queremos nos referir ao interventor Pedro Ludovico. Já tivemos ocasião de aludir ao governo desse brasileiro patriota, que se isolou no rincão goiano e vem realizando uma obra de contornos tão nítidos os aspectos tão construtivos. Uma obra que há de sagra-lo como um dos nossos mais capazes administradores, quando se fizer a história desse período da nossa existencia política.⁴²⁹

Essa memória instituída durante o período e sobre ele, traz à tona outra personagem importante: Filinto Müller. O irmão do Interventor mato-grossense figura como “[...] um passaporte na obtenção de recursos federais de investimentos”.⁴³⁰ É importante repensar as

⁴²⁷ Goiânia em revista. *Correio Oficial*, Goiânia, 05 de março de 1942, p. 01.

⁴²⁸ Obra da artista Neusa Moraes.

⁴²⁹ Uma cidade que surge. *O Estado de Mato Grosso*, Cuiabá, p. 08, 25 maio 1942.

⁴³⁰ FREIRE, Júlio De Lamonica. *Por uma poética popular da arquitetura*. Cuiabá: EdUFMT, 1997. p. 115.

ligações nas disputas entre o Norte e o Sul de Mato Grosso pela hegemonia política, e traçar uma análise problematizando a atuação do Filinto Müller nesse processo.⁴³¹

A instituição dessa memória histórica atrela também a formulação dos espaços cineteatrais tratados nesta pesquisa, que são alçados a simbolizar os espaços de tradição de uma época. Entende-se por “memória histórica” a conceituação de Carlos Aberto Vesentini, que diz ser:

[...] uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um precioso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória.⁴³²

É importante tratar que nos anos 80 - com o debate sobre patrimônio cultural – os edifícios dos Cine-Teatro Cuiabá e Cine-Teatro Goiânia foram tombados por seus respectivos Estados. O Cine-Teatro Cuiabá “[...] *a posteriori* [...], tornar-se-ia símbolo preservado de representatividade discursiva da classe dominante”.⁴³³

No entendimento deste trabalho, posteriormente com as sucessivas reformas e/ou restaurações, os cineteatros das capitais se tornariam marcos de uma memória histórica instituída durante um período, por determinadas práticas culturais e estilos artísticos. Essas tradições inventadas durante as Intervenções de Júlio S. Müller e Pedro L. Teixeira seriam associadas como a imagem cultural de toda uma época.

No terceiro capítulo, essas práticas artísticas e culturais levadas para os Cine-Teatro Cuiabá e Goiânia foram tratadas, demonstrando os embates existentes no campo teatral e como o cinema teve a prioridade para os usos dos edifícios. No entanto, estes espaços também foram usados para a propaganda do regime estado-novista, fosse pelo cinema ou pelo “potencial” educativo das diversas práticas que eles exerceram.

A experiência das pessoas que foram aos cineteatros durante o período do Estado Novo passa da classificação de meros expectadores, se pensar que eram usurários dos espaços. A soma da experiência arquitetônica e urbanística com as experiências vivenciadas a partir dos

⁴³¹ Recentemente foi publicado em um jornal cuiabano o quão importante foi a intervenção de Filinto Müller na política federal, para que o estado de Mato Grosso não fosse dividido entre os anos 30 e 40. Também atribui igual importância para a retificação urbana que Cuiabá passou durante o governo de seu irmão, Júlio S. Müller. Cf. GOMES, Eduardo. Filinto Müller, o homem que retardou a divisão de Mato Grosso. *MT Aqui*, Cuiabá, 04 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.mtaquionline.com.br/artigos/2015/04/08/filinto-m%C3%BCller-o-homem-que-retardou-divis%C3%A3o-de-mato-grosso>>. Acesso em: nov. 2016.

⁴³² VESENTINI apud PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 35.

⁴³³ FUNCK, op. cit., p. 13.

usos dos edifícios, fossem pelo teatro, cinema e/ou outras atividades mostram a relação entre o tempo histórico com a produção de “novas” práticas. Neste âmbito, a partir da teoria de Bruno Zevi em entender as múltiplas dimensões que a arquitetura possui, a experiência desses usuários pode ser entendida como uma *performatividade* nos espaços culturais, ora aqui tratados pelos cineteatros.

Esta relação entre os sentidos das dimensões percebidas por Zevi da arquitetura, não sendo apenas um objeto com uma quarta dimensão – altura, largura, profundidade e sentir o espaço por nele poder adentrar. Daí o autor entender que não são obras de arquitetura os monumentos que contam apenas com as fachadas, obeliscos ou qualquer outra construção que não dá toda a experiência arquitetônica para o usuário.

O “sentir” o espaço se torna para Bruno Zevi uma “dimensão”, por uma obra arquitetônica pressupor a interação entre pessoas e espaço construído. Mas o autor diz que a arquitetura deve ter muitas outras dimensões. Se pensar pelos usos, esta “experiência” dos usuários é entendida como uma *performatividade* já que o corpo em movimento por entre a obra arquitetônica, além de sentir e poder penetrar o espaço, faz nele um lugar de práticas que incitam outras experiências, outros sentidos, outras “dimensões”.

A soma de todos os elementos que compuseram os programas de usos dos cineteatros tratados na pesquisa, revelou o caráter híbrido destes espaços. A importância da intervenção do Estado na forma que os edifícios exerceriam suas funções, considerando as prioridades dos Interventores, configurou-os como “equipamentos cineteatrais”.

REFERÊNCIAS

A) ACERVOS CONSULTADOS/FONTES

ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL (GO)

Correio Oficial (GO) (1942 - 1943)

Diário Oficial (GO) (1944)

IMPRENSA OFICIAL DO ESTADO. Processo de renovação de registro do *Correio Oficial*. Goiânia, 1943. Cx. 09/Goiânia – 1940 -1967.

Revista *Oeste* (GO) (1942). 1 CD-ROOM.

CASA BARÃO DE MELGAÇO (MT)

CANAVARROS, Zulmira d' Andrade. *Caderno terceiro*. Cuiabá, [194-?]. Manuscrito. Acervo Firmo Rodrigues, código UI2.

_____. *O maluco da avenida*. Cuiabá, 1943. Manuscrito. Acervo de Dunga Rodrigues, código UI – 258.

LARAYA & CIA LIMITADA. *Cine-Teatro Cuiabá*. Cuiabá, 1942. ACBM/FM – 1.003.

CINEMATECA BRASILEIRA (SP)

CINE JORNAL Brasileiro, v. 1, n. 133. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1940. 1 DVD.

_____, v. 2, n. 137. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1942. 1 videocassete.

_____, v.1, n. 138. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1940. 1 DVD.

_____, v. 2, n. 55. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1941. 1 videocassete.

_____, v. 2, n. 56. Produção: Departamento de Imprensa e Propaganda. Rio de Janeiro, 1941. 1 videocassete.

CUIABÁ, CIDADE VERDE. Direção: William Gerick. Produção: Cinédia e Serviço de Proteção ao Índio. Rio de Janeiro, 1940. 1 videocassete.

GOIÂNIA- CIDADE DA PROMISSÃO. Direção de Fotografia: Arno Voigt. [s.l.], 1940-1950. 1 videocassete.

GOIÂNIA, CIDADE CAÇULA. Direção Nobre Almeida. Produção: Cinédia. Rio de Janeiro, 1948. 1 videocassete.

HEMEROTECA DIGITAL/BIBLIOTECA NACIONAL (RJ)

(<<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>)

A Cruz (MT) (1940)

A Pena Evangélica (MT) (1942)

Diário de Notícias (RJ) (1940-1942)

Gazeta de Notícias (RJ) (1939)

O Estado de Mato Grosso (MT) (1940-1944)

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES (SBAT) (RJ)

GONZAGA, Armando. *Cala a bocca, Etelvina!...* Rio de Janeiro: [s.n.], 1925. Localização 000546, CAIXA VC Nº 0023 DOCUMENTO Nº 000551.

SUPERINTENDÊNCIA DE ARQUIVO PÚBLICO (APMT)

Diário Oficial (MT) (1941-1942)

MÜLLER, Júlio Strübing. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas presidente da República pelo Bel. Júlio Strübing Müller Interventor Federal em Mato Grosso*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1940.

MÜLLER, Júlio S. *Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas presidente da República pelo Bel. Júlio Strübing Müller Interventor Federal em Mato Grosso*. Cuiabá: [s. n.], 1941 – 1942.

B) BIBLIOGRAFIA

ACADEMIA MATO-GROSSENSE DE LETRAS. *Acadêmicos*: Cadeiras: Archimedes Pereira Lima. Cuiabá, [2014?]. Disponível em: <<http://academiadeletrasmt.com.br/cadeiras/cadeira-13/102-archimedes-pereira-lima>>. Acesso em: set. 2015.

_____. *Acadêmicos*: Cadeiras: Oscarino Ramos. Cuiabá, [201-?]. Disponível em: <<http://academiadeletrasmt.com.br/cadeiras/cadeira-26/149-oscarino-ramos>>. Acesso em: jan. 2016.

AGUIAR, Flávio. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AGUIAR, Ronaldo Conde. *Almanaque da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

ALENCASTRO, Aníbal. O cinema em Mato Grosso: patrimônio cultural. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso*, Cuiabá, n. 70, p. 75-105, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Fernanda Chaves de. *Propaganda política e trabalhismo na imprensa Campograndense durante o governo Vargas (1930-1943)*. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2011.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE GOIÁS. *Perfil biográfico de Gerson de Castro Costa – PSD*. Goiânia, [201?]. Disponível em: <<http://al.go.leg.br/deputado/perfil/deputado/1641>>. Acesso em: dez. 2015.

BARROS, João Moreira de. *Cuiabá de hoje*. Cuiabá: IHGMT, 1984.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura – vol. I*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITTAR, Marisa. *Mato Grosso do Sul, a construção de um estado: regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso*, vol. I. Campo Grande – MS: Ed. UFMS, 2009.

BORGES, Gilson Pedro. *Teatro Goiânia: história e estórias*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

BORGES, Luiz Carlos de Oliveira. *Memória do cinema em Mato Grosso*. Cuiabá: Entrelinhas, 2008.

CÂMARA MUNICIPAL DE CUIABÁ. *Código de posturas*. Cuiabá: Typographia Official, 1922. Disponível em: <http://200.129.241.80/ndihr/acervo-digital/codigo_de_cuiaba_postura_1922.pdf>. Acesso em: set. 2016.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas: Papirus, 1998.

CARDOSO, Lilian A. Maciel. O jornal A Cruz: uma visão da educação no período de 1910 a 1920. *Revista Educação Pública*, Cuiabá, v. 5, n. 8, p. 99-111, jul./dez. 1996.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). CARMEM GOMES (1900-55). In: _____. *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

CARVALHO, Flávio de Rezende. *A origem animal de deus e O bailado do deus morto*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

CASTOR, Ricardo Silveira. *Arquitetura Moderna em Mato Grosso: diálogos, contrastes e conflitos*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. Modernidade e primitivismo na arquitetura de Mato Grosso. Confrontos da segunda metade do século 20. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, nº 126.05, nov. 2010. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.126/3637>>. Acesso em: jan. 2016.

CASTRO, Clarissa Costa Mainardi Miguel de. *O governo democrático de Vargas através dos cinejornais*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

CASTRO, Marcelo Bonavides de. *Helena de Magalhães Castro, 111 anos*. [s.l.]: Estrelas que nunca se apagam, 2013. Disponível em: <<http://bonavides75.blogspot.com.br/2013/09/helena-de-magalhaes-castro-111-anos.html>>. Acesso em: out. 2016.

CAVALCANTI, Lauro Pereira. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

CHOAY, Françoise. *O urbanismo: utopias e realidades: uma antologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COELHO, Gustavo Neiva. *A modernidade Art Déco na construção de Goiânia*. Goiânia: Editora do Autor, 1997.

_____. *Guia dos bens imóveis tombados em Goiás*. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.

_____. José Amaral Neddermeyer: arquiteto. In: *Casa Abalcoada*, 2009. Disponível em: <<http://casaabalcoada.blogspot.com.br/2009/04/jose-amaral-neddermeyer-arquiteto.html>>. Acesso em: jan.2015.

CONTE, Cláudio. Obras Oficiais. In: SIQUEIRA, Elizabeth Madureira (Org.). *Cuiabá: de vila a metrópole nascente*. 2. ed. Cuiabá: Entrelinhas, 2007.

CORDEIRO, Narcisa Abreu. *Goiânia: evoluções do plano urbanístico*. Goiânia: Composições Artes Gráficas e Editora, 1989.

CORREIA, Dom Aquino. *O presidente Vargas em Cuiabá. Te-Deum na Catedral*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.

CORREIA, Valmir Batista. *Coronéis e bandidos em Mato Grosso 1889-1943*. Campo Grande: Editora UFMS, 1995.

COSTA, Viviane Gonçalves da. *Zulmira D'Andrade Canavarros: uma mulher sem fronteiras na Cuiabá da primeira metade do século XX*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2007.

DINIZ, Anamaria. *Goiânia de Attilio Corrêa Lima (1932-1935) - Ideal estético e realidade política*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2007.

DUARTE, Adriano Luiz. Julho, 10! As artes da política e a política das artes nos anos 1940. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 31, p. 544-570, jul./dez. 2015.

FANAIA, João Edson. CORREIA, Aquino. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)*. São Paulo/Rio de Janeiro: CPDOC – FGV, [201-?]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>>. Acesso em: jan. 2015.

FELDMAN, Sarah. As Comissões de Planos da Cidade na Era Vargas. In: REZENDE, Vera F. (Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012.

FERNANDES, Ana. Urbanismo como política (1930-1945): formulações e experiências. In: REZENDE, Vera F. (Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012.

FERNANDES, Marilena Julimar. Disputas políticas: Pedro Ludovico Teixeira e Antônio (Totó) Ramos Caiado. *Building The Way*, Itapuranga-GO, v. 3, n. 1, p. 58-73, 2013.

FONTE, Barroso da. MAGALHÃES, António Joaquim da Silva Peixoto de. *Portugal.SOS*, 10 abr. 2013. Ilustres transmontanos e durienses. Disponível em: <<http://www.portugalsos.com/index.php/component/k2/item/17452-magalh%C3%A3es,-ant%C3%B3nio-joaquim-da-silva-peixoto-de>>. Acesso em: out. 2016.

FREIRE, Júlio De Lamônica. *Por uma poética popular da arquitetura*. Cuiabá: EdUFMT, 1997

FREITAS, Maria Auxiliadora de. *Cuiabá: imagens da cidade: dos primeiros registros à década de 1960*. Cuiabá, Entrelinhas, 2011.

FUNCK, Carlos Henrique Monschau. *A representatividade discursiva do Cine-Teatro Cuiabá*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. *Sertão, fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá: Entrelinhas: EdUFMT, 2012.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues. *Revolução e utopia: embates de um professor comunista em Aquidauana (1964-1985)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. *Goiânia: uma modernidade possível*. Brasília: Ministério da Integração Nacional: Universidade Federal de Goiás, 2002.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. IN: _____; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914. In: _____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Anjos do Inferno*. In: _____. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro, [200-?]. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/anjos-do-inferno/dados-artisticos>>. Acesso em: out. 2016.

ITAÚ CULTURAL. Barreto Júnior. In: _____. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, [200-?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa521511/barreto-junior>>. Acesso em: out. 2016.

_____. O maluco da avenida. In: _____. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo, [200-?]. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento404076/o-maluco-da-avenida>>. Acesso em: out. 2016.

JUCÁ, Pedro Rocha. *Júlio Müller, um grande estadista*. Cuiabá: Editora Memórias Cuiabanas, 1998.

JUNQUEIRA, Christine. Biografia de Eva Todor. In: *Brasil memórias das artes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. Disponível em:

<<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/atores-do-brasil/biografia-de-eva-todor/>>. Acesso em: out. 2016.

KRACAUER, Siegfried. Culto da Distração. In: _____. *O Ornamento da Massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEÃO, Beto; BENFICA, Eduardo. Goiás no século do cinema. 2. ed. *Mnemocine*, 2009. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/cat_view/74-cinema-brasileiro>. Acesso em: dez. 2015.

LENHARO, Alcir. *Colonização e trabalho no Brasil: Amazônica, Nordeste e Centro-Oeste, os anos 30*. Campinas - SP: UNICAMP, 1986.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Imagens da modernização no contexto teatral: sertão, urbanização e progresso na Cuiabá dos anos 1940 pela obra de Zulmira Canavarros. *Mnemosine Revista*, Campina Grande, v. 6, n. 3, p. 47-66, jul./set. 2015.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. O asilo para os sem-teto e a construção da “falsa consciência” – segundo Siegfried Kracauer. *Verinotio - Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, [Belo Horizonte; Rio das Ostras], ano 8, n. 14, p. 60-70, jan. 2012. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.98568411915161.pdf>>. Acesso em: set. 2015.

_____. Walter Benjamin: crítica à idéia do progresso, história e tempo messiânico. Seminário Internacional Políticas de la Memoria, 3., 2010, Buenos Aires. In: *Anais...* Buenos Aires: Centro Cultural de La Memoria Haroldo Conti, 2010.

MAIA, João Marcelo Ehlert. As ideias que fazem o Estado andar: imaginação espacial, pensamento brasileiro e território no Brasil Central. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 3, p. 621-655, 2010.

MARIANO FILHO, José. *A margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: Estúdio de Artes Gráficas C. Mendes Junior, 1943.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MEDEIROS, Wilton Araujo. Jeronimo Coimbra Bueno - Apontamentos iniciais sobre uma trajetória profissional. *Urbana*, Campinas, v. 5, n. 7, p. 109-128, 2013.

MOREIRA, Maria Ester Lopes. Diário da Noite. In: ABREU, Alzira Alves de (Coord.). *Dicionário da Elite Política Republicana (1889-1930)*. São Paulo/Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, [201-?]. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/dicionario-primeira-republica>>. Acesso em: jan. 2015.

NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor: estudo da revista A violeta*, publicação do Grêmio Literário “Júlia Lopes”. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

O CRUZEIRO. Margarida Lopes de Almeida (1897 - ?). In: SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Orgs.). *Dicionário mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

OLIVEIRA, Benícia Couto de. *A política de colonização do estado novo em Mato Grosso (1937-1945)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1999.

OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *História Cultural de Goiânia*. Goiânia: AGEPEL/UEG, 2002.

OLIVEIRA, Marcel Steiner Giglio de. *Arquitetura em São Paulo na Era Vargas. O art déco e a arquitetura fascista nos edifícios públicos (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PARIS, Robert. A Imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. *Revista Brasileira de História*, n. 15, v. 8, São Paulo, p. 61-89, 1987-1988.

PEREIRA, Eliane M. C. O Estado Novo e a Marcha Para Oeste. *História Revista*, Goiânia, v. 2, n.1, p. 113-129, jan./jun. 1997.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTRA, Rosangela. *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista: Editora Universidade de São Francisco, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CUIABÁ. *Evolução do perímetro urbano de Cuiabá – 1938 a 2007*. Cuiabá: IPDU - Instituto de Planejamento e Desenvolvimento Urbano, 2007.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Mato Grosso/Mato Grosso do Sul: divisionismo e identidades (um breve ensaio). *Diálogos*, Maringá, v. 10, n. 2, p. 149-184, 2006.

REIS, Márcio Vinicius. *O art déco na Obra Getuliana. Moderno antes do modernismo*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

REVISTA DE TEATRO – SBAT. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1942.

REZENDE, Vera F. A Era Vargas, o planejamento de cidades e a circulação de ideias: um olhar a partir do Distrito Federal, a cidade do Rio de Janeiro. In: _____(Org.). *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto, 2012.

RICARDO, Cassiano. *Marcha Para Oeste: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil – vol. II*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

SÁ, Cassio Veiga de. *Memórias de um cuiabano honorário 1939-1945*. São Paulo: Editora Resenha Tributária, [1980?].

SANTORO, Paula Freire. A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação

e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 11., 2005, Salvador. *Anais...Salvador*: ANPUR, 2005.

SANTOS, Isabel Silveira dos. Arthur Rocha: Um Intelectual Negro no “Mundo dos Brancos”. In: Encontro Estadual de História, 10., 2010, Santa Maria – RS. *Anais...* Porto Alegre: ANPUH-RS, 2010.

SCHWAB, Mariana de Castro. *Os intelectuais no Estado Novo (1937-1945): a trajetória de Paulo Figueiredo e as Revistas Cultura Política e Oeste*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

SECRETO, María Verónica. A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas: do “Discurso do rio Amazonas” à saga dos soldados da borracha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 115-135, jul./dez. 2007.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da USP, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Genilder Gonçalves da; MELLO, Marcelo de. A revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha Para o Oeste. *Cordis*, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

SILVA, Jussara Alves da. *O Cine-Teatro Cuiabá: um estudo de práticas e representações (1942-1950)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

SILVA, Marcelo Medeiros da. História Literária, Cânone e Escritas de Autoria Feminina: reflexões sobre Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco. *Miscelânea*, Assis-SP, v. 11, p. 97-117, jan./jun. 2012.

SILVA, Maria Thereza Gonzaga Ferreira da. *O Teatro de Armando Gonzaga (1884-1953)*. Rio de Janeiro: [s.n.], [200-?]. Disponível em: <<http://www.armandogonzaga.com.br/index.html>>. Acesso em: out. 2016.

SILVA, Nancy Ribeiro de Araújo e. Desenho de uma vida: crônica sobre Jorge Félix de Souza. *Revista UFG*, ano 13, nº 11, Goiânia, p. 109-119, dez. 2011.

SILVA, Susana Constantino Peixoto da. *Arquitectura de cine teatros: evolução e registro, 1927-1959*. Coimbra/Port.: Edições Almedina, 2010.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira (Org.). *Cuiabá: de vila a metrópole nascente*. 2. ed. Cuiabá: Entrelinhas, 2007.

SOUZA, José Inacio de Melo. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 43-62, 2003.

TEIXEIRA, Pedro Ludovico. *Memórias*. 2. ed. Goiânia: Editora Cultura Goiana, [1973?].

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

TREVISAN, Ricardo. *Cidades Novas*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Editora da UFG, 2001.

VASCONCELOS, Laura Cristina da Silva. O processo de Expansão urbana de Cuiabá: Mato Grosso, Brasil. In: Encontro de Geógrafos da América Latina – EGAL, 12., 2009, Montevideu. *Anais...* Montevideu: Observatorio Geográfico de América Latina, 2009.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIEIRA NETO, José. A Urbanização da Região Centro-Oeste Brasileira. *Espaço em Revista*, Catalão-GO, vol. 10, n. 1, jan./dez. 2008.

VIEIRA, Thaís Leão. O edifício teatral e os sentidos do *art déco* como discurso de progresso no Estado Novo em Mato Grosso. In: Simpósio Nacional de História, 27., 2013, Natal. *Anais...* Natal: ANPUH-SP, 2013.

XAVIER, Ana Paula da Silva. *Processos educativos da infância em Cuiabá (1870-1890)*. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano*: tomo I: A cena na capital: os chamados “pioneiros”. Goiânia: Editora da UCG, 2005.