

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
SHEILA SCHVARZMAN

HUMBERTO MAURO E AS IMAGENS DO BRASIL

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob a orientação do
Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca

Este exemplar corresponde à
redação final da tese
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
25/08/2000

BANCA


Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca (orientador)


Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani


Profa. Dra. Izabel Andrade Marson


Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos


Prof. Dr. João Luiz Vieira

200015414

UNIDADE	Be
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	SCH 89h
V.	Ex.
TOMBO BC/	42627
PROC.	16/278100
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.	R\$ 11,00
DATA	11/10/00
N.º CPD	

CM-00145848-3

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Sch 89 h **Schvarzman, Sheila**
Humberto Mauro e as imagens do Brasil / Sheila
Schvarzman . - - Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Edgar Salvadori De Decca.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Mauro, Humberto, 1897- . 2. Roquette-Pinto, Edgard, 1884-1954. 3. Cinema brasileiro. 4. Ensino visual. 5. Cinema política. 6. Positivismo – Brasil. 7. Brasil – História – 1920-1970. I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Ao professor Paschoal Lemme, que me abriu
portas e janelas

À d. Beatriz, que coloriu esses horizontes

In memoriam

À Maribel, mais uma vez

Ao Inácio, mais uma vez por tudo e mais um pouco

INDICE

Agradecimentos.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo 1: Uma essência rural?	
Parte I: Um tesouro perdido.....	13
Parte II: Na Capital Federal: Cinédia e outros caminhos.....	61
Capítulo2: “Pelos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil”	87
Capítulo 3: “O Descobrimento do Brasil”.....	147
Capítulo 4: “O livro das letras luminosas”.....	213
Capítulo 5: Um país extraordinário.....	269
Capítulo 6: Um país ordinário.....	339
Conclusões finais.....	379
Figuras.....	389
Anexos	
I – Lista de filmes.....	431
II - Filmes por temática.....	443
Filmografia.....	445
Bibliografia e Acervos	461

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas a quem desejo agradecer pela enorme ajuda que me deram nesse trabalho, em aspectos e formas distintas, mas igualmente significativas.

As primeiras a serem lembradas, são certamente aquelas que no início, quando as coisas parecem ainda mais difíceis, nos abrem portas e janelas. A primeira é certamente Mauro Domingues do Centro Técnico Áudio Visual da Funarte no Rio de Janeiro que me ajudou a conhecer os filmes de Mauro e a desvendar trilhas por onde toda essa história teria se passado. Mas sou grata também a todos com quem lá estive: Rosângela Sodré, Fátima, Ronaldo, Dilma Nascimento, Wanda Ribeiro, Sergio Sanz no início e depois a Roberto Leite o atual diretor, e mesmo aqueles de quem não lembro o nome. Recebi sempre apoio e incentivo, Roseane da Fonseca da Funarte na rua São José foi quem me deu as primeiras pistas sobre possíveis documentos escritos, e com Márcia Mello percorri depósitos empoeirados na busca vã (mas espero que não definitiva) dos arquivos do antigo INCE. Meu agradecimento especial à Helena Ferrez, coordenadora da Documentação da Funarte, a Márcia Cláudia e Mosquito que me auxiliaram com a iconografia.

Antônio César Lemme me introduziu ao seu pai, o professor Paschoal Lemme, que conhecia o Embaixador Roberto Assumpção de Araújo que além de muitas memórias me deu ainda documentos e me introduziu à Dona Beatriz Bojunga. Com eles o INCE tornou-se uma coisa viva, palpável, cheia de emoções. A esse trio incluo o professor Carlos Chagas Filho. Visitar a todos sempre foi uma alegria e um privilégio. As viagens da memória são certamente as mais coloridas. Participar com eles desse mergulho no tempo foi uma aventura. Ao Embaixador, sempre muito interessado, terei o prazer de entregar uma cópia desse trabalho. Aos outros que não puderam esperar pelo fim, a minha enorme gratidão e saudade. Mas estão aí Antônio César e Maria Lúcia Lemme, Gilda e Cláudio Bojunga que compartilharam comigo suas lembranças e observações preciosas. E desse grupo, não pode ficar de fora Antônio Venâncio Filho, filho de Francisco Venâncio Filho que, se tinha pouca lembrança de *Euclydes da Cunha*, filme cujo texto foi feito por seu pai, me deu preciosas pistas também.

Percorrer o Rio de Janeiro em busca de traços vários para a pesquisa foi uma experiência à parte. Não imaginava o quanto influiria na minha percepção o fato de sair de

São Paulo e percorrer a antiga Capital Federal. Andar por uma cidade que ostenta história e onde a imaginação ainda pode se ancorar sem muito esforço em paisagens, edifícios. Como ficar indiferente aos grandes prédios públicos do Castelo, à sua aspiração de eternidade, e em meio a eles o Ministério de Educação e Saúde, com seus pilotis, suas esculturas modernas, os painéis de Portinari. Quantos projetos, quantas promessas... Lá está Márcio Souza, presidente da Funarte, que me contou histórias, projetos, me pôs em contato com os vizinhos da Educação, mas certamente devemos agradecer-lhe por tornar os filmes de Mauro (longas) acessíveis em vídeo. Jorge Miguel, do setor de documentação do Ministério da Educação fez o que pôde para me ajudar, consultando inclusive os arquivos de Brasília, infelizmente sem qualquer resultado, e a Cristina Silveira também.

Na Cinelândia, bem a propósito está a Riofilme. José Carlos Avellar trouxe para a instituição o acervo de Pedro Lima. A ele, a Rosângela Sodré que localizou as pastas no Arquivo da Cidade e à Mara e Zaira, que dividiram o espaço do seu escritório comigo, agradeço a possibilidade de consulta dessa documentação e a atenção constante..

Na Academia Brasileira de Letras estão os arquivos de Roquette-Pinto, abertos em maio de 1998. Tive o privilégio de ser a primeira pessoa a consultá-los detidamente. Paulino e sua equipe tornaram mais fácil essa tarefa fascinante. A Maria Lúcia Stein, a diretora do Centro de Documentação, meu agradecimento.

Perto da Academia está o Museu de Arte Moderna, onde pude conversar com Hernani Heffner, que me introduziu ao arquivo de Alex Viany. Hernani é uma história à parte. É um grande pesquisador, generoso,, que me ajudou muitíssimo e de formas variadas. Ele junto com Lécio Augusto Ramos trabalha no precioso arquivo de Adhemar Gonzaga, que dona Alice, sua filha,, conserva na Cinédia em Jacarepaguá. Aos três o meu reconhecimento.

Essa foi certamente outra das grandes aventuras cariocas: o estúdio de Adhemar Gonzaga, não aquele que ele montou em 1930 em São Cristóvão, mas ainda um lugar que recende à cinema, e onde D. Alice tem muitas, muitas histórias para contar e guarda documentos preciosos.

No Flamengo, Mirce Gomes, antiga funcionária do INCE nos anos 50 e 60 também tinha lembranças, não as melhores. Mirce acompanhou o desmonte do INCE e se encarregou de enviar para universidades a antiga biblioteca. Jurandyr Noronha, cineasta,

pesquisador de cinema e outro ex-funcionário do INCE do mesmo período também tem muito para contar. Na verdade não pudemos conversar o tanto que gostaríamos. A ambos a minha gratidão.

Com Walter Lima Jr. pude entrever, com o seu olhar generoso, um outro momento, um outro universo, o Mauro visto pela nova geração de cineastas brasileiros.

E o que dizer de Zequinha Mauro, como agradecer a sua atenção, o seu carinho, a generosidade, as histórias deliciosas. O privilégio de ouvi-lo contar sobre as filmagens, onde pode-se entrever o diálogo silencioso com o pai, onde um outro Mauro vai despontando. E Dona Cleusa por perto, lembrando também.

Durante as comemorações do Centenário de Mauro em Volta Grande e Cataguases em 1997, a convite da Funarte, pude percorrer as paisagens caras ao diretor. Lá estavam todos os Mauro reunidos. As paisagens, a ponte metálica de Cataguases, o interior da igreja de Volta Grande onipresente nos filmes e fotos, assim como o Aporá lá estavam também. Mas sem a luz de Zequinha Mauro não tinham o mesmo carisma. A frondosa árvore de *Engenhos e Usinas* também não é a mesma, mas essa busca do tempo e das imagens perdidas, refazendo o caminho entre o Rio e Minas, tantas vezes trilhado por Mauro, foi mágico. Conversei por lá com Lídia Mattos, a ‘Redentora’, e Neusa de Pina, a ‘Maria Fausta’ de *Canto da Saudade*, que partilharam comigo suas recordações.

Infelizmente não sei o nome dos funcionários do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, que me atenderam por várias vezes na antiga sala de consulta, mas devo agradecer-lhes por permitir que “a paulista” ficasse um pouco mais do que o tempo regulamentar. Na última vez, Luciana Quillet já havia localizado o que eu precisava e me orientou nos fichários dessa instituição, sem a qual grande parte desse trabalho não teria sido possível.

O Setor de Pesquisas da Biblioteca Nacional, do Museu de Petrópolis, do Museu do Índio, devem ser lembrados. Obrigado aos seus pesquisadores, que abreviaram o meu trabalho. E aos pacientes atendentes do Arquivo Nacional, do Museu da Imagem e do Som, da Biblioteca da Funarte e do Museu Nacional também.

Danton Voltaire, diretor da Igreja Positivista do Rio de Janeiro me conduziu pelas crenças e espaços que embalaram antigos projetos nacionais.

Em Salvador, o Instituto do Cacau da Bahia é hoje um museu. A documentação foi consumida por um incêndio, o cacau pela vassoura de bruxa, mas Ana Nogueira, a

museóloga responsável pelo acervo, contou o que sabia e mostrou o que restou do período em que *O Descobrimento do Brasil* foi filmado. E tal qual em 1936, passei por entre colunas e móveis decorados com motivos marajoaras, em meio a vitrines de tipos de cacau, hoje todos extintos! Na documentação que restou, a renitente ausência de menções ao filme. Obrigada Ana pela sua atenção. Ana Beatriz Galvão da Universidade Federal da Bahia e da Docomomo, foi quem conseguiu cópias e informações mais precisas sobre o edifício. Obrigado 'prima'.

Na Cinemateca em São Paulo, Eliana Queirós sempre um anjo da guarda, Olga Futema e Jair no Centro de Documentação e com os filmes Jutilde e Vânia. A todos o meu agradecimento. Ao Instituto de Estudos Brasileiros também.

No Centro de Documentação do Museu Paulista, Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima me auxiliaram muito. Solange, inclusive, me indicou D. Heloísa Azevedo, neta do fotógrafo Militão, que foi secretária do INCE e me forneceu informações sobre o cotidiano do órgão.

Ana Maria Barbosa, autora de trabalho sobre Roquette Pinto me deu dicas e me apresentou a D. Carmem Lúcia.

Mas um trabalho como esse não se faz apenas do prazer dos contatos e das pesquisas, mas ao contrário de inúmeras indagações, sendas inférteis, angústias, e alegrias. Aqui estão os interlocutores queridos. Edgar De Decca que não foi apenas um orientador, mas certamente aquele que com suas observações e sugestões sempre instigantes e bibliografia certa ajudou a dar a esse trabalho um sentido preciso e fértil. Iara Lis Souza Schiavenatto, com suas sempre preciosas pontuações e o afeto constante, Márcia D'Aléssio, amiga de todas horas e de todas as indagações. Olgária Mattos, sempre disponível e cristalinamente esclarecedora. Marly Rodrigues, com quem pude pensar muito sobre tantas coisas. E o que dizer do diálogo com o Paulo Del Negro, outro colega do Condephaat com quem pude tornar mais agudo o meu olhar sobre o visível. E Ana Luíza Martins, Celina Kuniyoshi, Silvia Wolff com quem reparti dúvidas e descobertas. Com Suzana Souza Ferreira nos embrenhamos pelas histórias da Cinédia, pelas lendas das montanhas ferrosas de Minas à deslumbrante paisagem carioca. Quem disse que mineiro não é solidário?

Seria repetitivo, mas como deixar o Inácio Araujo de fora dessas elaborações e conversas que tanto nos enriqueceram. E da Maribel Sion, o que dizer?

Gostaria de agradecer especialmente ao prof. José Murilo de Carvalho, que com enorme desprendimento e atenção sempre esteve disponível ao diálogo e às dúvidas, e com quem pude conhecer, ainda que desavisadamente, várias facetas do ser mineiro, tão inesperadamente esclarecedoras sobre Mauro e o mundo por ele descrito.

Ao prof. Jorge Coli que me deu indicações e passou textos seus, naquele momento ainda inéditos sobre o tema do Descobrimento. A Annateresa Fabris, que também colaborou de forma generosa, lendo textos e indicando leituras.

Aos colegas da pós-graduação, o carinho e a camaradagem. Cândido Grangeiro, Ana Cláudia Breffe, Henrique Espada, Jeziel de Paula.. A muito querida Ana Edith Montoya de tantas conversas. E a todos os outros com quem dividi as incertezas e conquistas do nosso dia a dia.

Aos meus professores da pós-graduação, o agradecimento constante: Silvia Lara, Michael Hall, Stella Bresciani, Vavy Borges, e a sempre cunhada querida Leila Algranti.

A Izabel Marson do IFCH e Fernão Ramos do Instituto de Artes o meu agradecimento especial pela leitura e sugestões no exame de qualificação, que, aproveitadas, espero tenham conduzido esse trabalho a um resultado frutífero.

A Teresa Epitácio, minha colega do Condephaat, que com enorme competência e generosidade fez o caderno de imagens.

A Antônio Carlos de Souza Aranha, Flávio Gaiarsa, Rose Schuartz, Cecília Dias, Antônio Jesus, Maria Magdala o meu reconhecimento pelo apoio constante.

À querida Mara Rahsmunsen, que me recebeu sempre com enorme carinho em sua casa em Campinas.

Aos meus filhos Heloísa e Francisco, cuja paciência e compreensão, permitiram que esse trabalho, tão longo e por muitas vezes árduo, se incorporasse ao cotidiano familiar. Nesse sentido participaram e ajudaram também os meus queridos pais Hermes e Sophia, minha irmã Rosana, minha cunhada Teresa, o Diego, o José Luiz, que agregaram essa tese em nossa convivência, como se fosse mais um membro da família. Aos meus primos, que me colaboraram comigo de uma forma muito especial.

Ao CNPQ pelo financiamento desse trabalho e ao programa de pós-graduação em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP que me permitiu embarcar nessa fascinante viagem.

Introdução

O

cinema brasileiro tem mais de 100 anos, mas sua existência é sempre questionada como algo por se fazer. No Brasil, o cinema terá sido, sem dúvida, a única arte cuja pertinência nacional foi (e continua sendo) incessantemente discutida, e teve que encontrar uma justificação além do próprio fato de existir, para, ao longo de tropeços e ciclos, se realizar.

Num país em constante exercício de formulação de uma identidade, assomado pelas dualidades sobre a sua verdadeira natureza, formular o Brasil no cinema é um exercício marcado por disputas, onde até a impossibilidade de um cinema nacional chega a ser devidamente pensada.

Humberto Mauro (1897-1983) fez filmes entre 1925 e 1974¹, tendo sempre como tema e foco o Brasil, e foi reconhecido por isso como o “mais brasileiro” dentre os diretores do cinema nacional. Realizou filmes nos vários momentos em que o cinema de ficção

¹Conforme filmografia estabelecida por Carlos Roberto de Souza - “ Filmografia Integral de Humberto Mauro” IN Cinema Brasileiro: Catálogo de Cinema Brasileiro, Cinemateca Portuguesa e Fundação Gulbenkian, Lisboa, 1987, p. 123

parecia nascer ou renascer das próprias cinzas - do ciclo regional em Cataguases nos anos 20 (5 filmes), passando pelo sonho conjunto com Adhemar Gonzaga na Cinédia entre 30 e 33(3 filmes), onde dirigiu seu filme mais conhecido e reconhecido - *Ganga Bruta*. Realizou com a atriz e produtora Carmen Santos seu filme de maior sucesso de público - *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936) ambos irremediavelmente perdidos num incêndio da Brasil Vita Filmes. Em 1937, dirigiu *O Descobrimento do Brasil* para o Instituto do Cacau da Bahia. Em 1940 fez *Argila*. Em 1952, criou seu próprio estúdio, o Rancho Alegre, reatando os laços com a cidade natal, Volta Grande, onde filmou *Canto da Saudade*, seu último filme longo. Em 1974, *Carro de Bois* foi o último filme. Entre 1936 e 1967 foi o cineasta responsável pela realização de 357² filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado pelo Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema e dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto até 1947³.

Mauro, portanto, percorreu e construiu com suas lentes o país que se inventa e reinventa sem cessar. Colocou em movimento as imagens e o imaginário que conformara o Brasil até então e continuava a se produzir, dando-lhes a sua interpretação, acrescentando símbolos, reiterando outros. Como diretor dos filmes do INCE, órgão criado em 1936 para ser um meio avançado de educação, participou com o antropólogo Edgard Roquette-Pinto, seu diretor, da grande empreitada de, através das imagens de seus vultos históricos, suas riquezas naturais, suas descobertas científicas e tecnológicas, criar um novo país. Nesse sentido, estes inúmeros filmes que procuram abordar diferentes aspectos nacionais terminam por compor um novo inventário sobre um país que, acreditava-se, devia se conhecer para se forjar, e o cinema seria um grande aliado nessa tarefa.

Nessa trajetória de 50 anos de filmes, Humberto Mauro constrói um Brasil em imagens que vêm a se tornar, elas mesmas, matrizes do cinema brasileiro. E o próprio Mauro torna-se um símbolo de brasilidade e autenticidade, “a substância maior que não foi

² Conforme Souza, Carlos Roberto de (org.) “Filmes Produzidos pelo INCE”, Fundação Cinemateca Brasileira, mimeo, 1990. A contagem e classificação temática desses dados, encontra-se no anexo I e II do nosso trabalho

³ Se os catálogos dão conta dessa quantidade de filmes, foi possível assistir a 75 deles, entre os acervos da Cinemateca Brasileira em São Paulo e o CTAV – Centro Técnico Audiovisual da Funarte no Rio de Janeiro.

percebida”⁴, transformado em bandeira por Glauber Rocha e pelo Cinema Novo, descoberto e redescoberto por críticos e historiadores do cinema. Alex Vianny, Paulo Emílio Salles Gomes e o próprio Mauro só reiteram os signos que são identificados como os de sua autenticidade a cada nova diferente fase da defesa e da construção da nacionalidade (anos 50 a 70). No momento de seu depoimento de 1966 ao Museu da Imagem e do Som, por exemplo, é interessante perceber como já historiciza as suas memórias, de forma a caber nos discursos que soam bem aos ouvidos dos críticos. Se percebe neo-realista antes do neo-realismo, por exemplo, dando a si e aos brasileiros a primazia na criação do novo estilo cinematográfico.

Por outro lado, a contribuição de Mauro não se esgota na construção de uma identidade nacional no cinema. Pelo contrário, ao filmar o Brasil, se forja como um cineasta universal, transcendendo justamente a mera transposição em imagens de um período e uma temática histórica delimitados. Tanto Georges Sadoul⁵, como Glauber Rocha⁶ apontam, antes de tudo, suas qualidades como narrador: regional e universal.

Mauro testemunha todas as fases do desenvolvimento e dos percalços do cinema brasileiro, entre os anos 20 e os anos 70. Faz filmes do chamado Ciclo Regional (1923-1930), prega a possibilidade de um cinema ficcional junto com Adhemar Gonzaga, mas como ele acaba fazendo obras educativas ou de atualidades para poder continuar a sobreviver filmando. Se sua carreira documenta a própria história do cinema nacional por 50 anos, documenta sobretudo as tensões de como construir a imagem do país no cinema. E apesar disso ou por isso mesmo acaba por constituir uma visão pessoal até mesmo nos filmes de encomenda institucional. O que lança um outro olhar sobre este período e a própria imagem de Brasil que construía. E é justamente em meio à oficialidade, a ícones preestabelecidos, um programa cujo ideário vinha sobretudo do intelectual Roquette-Pinto, e mesmo depois, sozinho, que vai construir o seu próprio Brasil, carregado pelas visões do seu tempo e subvertido pelo seu olhar cinematográfico. Aqui a questão da autenticidade

Muitos dos filmes se perderam ainda na vigência do próprio INCE, por problemas de conservação, mas restam ainda muitas matrizes conservadas que podem vir a ser tornadas positivos.

⁴ Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963, p. 25

⁵ Sadoul, Georges – História do Cinema Mundial vol. II, São Paulo, Martins Editora, 1963., p.499

nacional subverte-se entre o cumprimento de um programa oficial e a sua própria possibilidade de invenção.

A escolha de Mauro e do cinema como objeto de estudo histórico não é fortuita. É a forma que encontramos de melhor “ver a tessitura imaginária do real”. Essa imagem contrabandeada de Merleau Ponty⁷ quando define o exercício da pintura, bem pode ser aplicada ao cinema. O cinema trabalha com esta dualidade. Ele é uma máquina que capta de forma objetiva o real – conforme sustenta Bazin na “Ontologia da imagem fotográfica”⁸. Mas essa mesma “objetividade” garantida pela máquina torna possível o artifício e carrega o cinema, ao contrário da pintura, de uma crença que recobre e duplica a imagem de “realidade”, de tal forma que nos dá a ver a imagem e ao mesmo tempo a construção de sua tessitura imaginária. É justamente nesse âmbito que nos interessa trabalhar as imagens produzidas por Mauro, na juventude, no Instituto Nacional de Cinema Educativo ou na maturidade. É nessa dualidade entre a máquina objetiva e a crença no poder mágico do cinema que as construções de imagem e do imaginário sobre o Brasil se estabelecem. É no encontro destas ordens que a originalidade, a contribuição, a autenticidade, e até mesmo a subversão das imagens de um Brasil tido como oficialmente determinado podem emergir. Aí estará estabelecida, no nosso entender, a contribuição de Humberto Mauro na formulação de uma imagem do Brasil no cinema, e na construção de um cinema para o Brasil.

Foi a partir da crença na magia do cinema como máquina que capta o real de forma objetiva que se cauciona o poderio atribuído ao cinema como máquina de propaganda, de informação e educação. Merleau Ponty quando fala da visão na pintura nos esclarece que a “pintura desperta, levada à sua última potência um delírio que é a própria visão, já que ver é *ter à distância*”⁹. O cinema só potencializa esse delírio, que observamos aqui, num momento em que começa a ser usado de forma racional pelas máquinas de Estado. São os soviéticos, são os nazistas alemães e os fascistas italianos que o erigem como um dos

⁶ Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, op. cit. p. 22

⁷ Merleau-Ponty, Maurice - L’Oeil et L’Esprit, Gallimard, 1964, p.24

⁸ Bazin, André – Qu’est-ce que le cinéma? Éditions du Cerf, Paris, 1975, p.9

⁹ Merleau-Ponty, Maurice – L’Oeil et L’Esprit, op. cit. p. 27, grifo do autor

principais instrumentos de educação dos sentidos e de transformação desde os anos 20. Mussolini, quando inaugura o “Instituto Luce”, o cinema educativo e de propaganda italiano em 1925, segura uma câmera como se fosse uma metralhadora – Paul Virillio também notou a semelhança entre uma câmera e uma arma¹⁰ – diz a seu compatriotas que “o cinema é a arma a mais forte”.¹¹

Toda a questão do uso educativo do cinema no Brasil desde o final dos anos 20 está ancorada nessa crença. O cinema é um artifício, uma “arma” moderna que será a portadora, a transmissora, da modernidade e das transformações. Pensava de igual forma Getúlio Vargas, para quem o cinema seria o lugar de contato entre brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, se ver como “povo” uno apesar das múltiplas diferenças; os militares que desde os anos 10 já usam o cinema como meio de documentação e de divulgação de seus feitos na conquista e incorporação das fronteiras. Os filmes das expedições de Rondon, eram muito prestigiados pelo público¹² dos mais diferentes locais em que eram exibidos, mostrando a atuação do exército na efetiva conquista do território e dos povos que ali se encontravam – os índios – agregados e devidamente circunscritos à Nação brasileira. Dos “cavadores” de imagens, aos educadores, políticos, militares, e até mesmo aos artistas, o cinema circunscrevia o Brasil. Ver, é Ter o Brasil à distância.

Em 1958, André Bazin, no capítulo concernente à evolução da linguagem cinematográfica¹³, definiu o cinema dos anos 20 aos 40 a partir de duas grandes tendências – a dos diretores que acreditam na imagem e aqueles que acreditam na realidade. No primeiro caso, o artifício do cinema se sobrepõe ao objeto filmado. “Por imagem compreendo tudo aquilo que pode se agregar à coisa representada sua representação na tela. A plástica da imagem e os recursos da montagem”¹⁴. Os exemplos clássicos, ainda que com resultados opostos na utilização destes recursos, podem ser localizados em Griffith e

¹⁰ Virilio, Paul – Guerra e Cinema, Tradução de Paulo Roberto Pires, São Paulo, Escrita Editorial, 1993

¹¹ Conforme o documentário “Umberto Mussolini” exibido pelo GNT em 1995. Umberto Mussolini, o filho do ditador fascista era o diretor do cinema educativo e de propaganda da Itália, o Instituto Luce, e será um dos mentores da criação de Cinecittà.

¹² Maciel, Laura Antunes – A Nação por um fio, tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica, mimeo 1996,

¹³ Bazin, André – Qu’est-ce que le cinéma? op. cit. p. 63. Nos reportamos a 1958 pois esse é o momento da publicação original. O volume que consultamos de 1975 aparece como “édition définitive”.

Eisenstein. No caso brasileiro, Mário Peixoto seria o melhor exemplo.

Para os diretores que acreditam na realidade, diz Bazin, “o que conta na imagem é antes de tudo, não aquilo que agrega à realidade mas aquilo que revela”¹⁵. Bazin filia Murnau e Stroheim nesta tendência. No Brasil, creio que Humberto Mauro, pode ser aí incluído.

Nessa mesma linha, Eric Rohmer, discípulo crítico de Bazin e cineasta distingue dois cinemas: um que se toma como objeto e como fim, e aquele que toma o mundo como objeto e é meio:

“Tenho a sensação que é muito difícil apresentar a realidade tal qual é, e que a realidade tal como é, é sempre e será mais bonita que no meu filme. Ao mesmo tempo, somente o cinema pode dar à visão dessa realidade tal como é: o olho não consegue.”¹⁶

Quando Mauro descreve a filmagem de uma cachoeira, ou da natureza, dizendo que se esconde para que ela não se perceba filmada, e perca a sua naturalidade, expõe na sua forma característica e num animismo todo seu não apenas sua visão de encenação, mas a partir dela a sua própria visão de mundo e de como “enquadrar o Brasil” pela câmera. Mauro, como iremos mostrar ao longo deste trabalho, não desdenha do artifício cinematográfico, pelo contrário, mas ele o utiliza como meio e não como fim, para tornar visível a realidade.

Mas tornar visível o real é altamente problemático num país de identidades tão cindidas. Mauro vive esse conflito com Adhemar Gonzaga, na campanha pela existência do cinema brasileiro.

Ao mesmo tempo, foi sem dúvida essa crença no real que fez do seu cinema no INCE - uma produção oficial - um cinema não exaltatório ou massificador. Nesse sentido, Leni Reinfeinstahl é o seu oposto paradigmático. A diretora alemã acredita na beleza

¹⁴ Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma? op. cit. p. 64

¹⁵ Bazin, André - Qu'est-ce que le cinéma? op. cit. p. 67

¹⁶ Rohmer, Eric - Ensaio sobre a noção de profundidade na Música: Mozart em Beethoven, Tradução de Leda Tenório da Motta e Arthur Nestrovski, Imago, Rio de Janeiro, 1997, p.55

inerente das coisas, mas as produz cientificamente através da câmera, de forma a exaltar pela estética, os valores que julga responsáveis por essa mesma emanção. Em Mauro, ao contrário, muitas vezes, a imagem subverte a ideologia

Humberto Mauro participou de momentos centrais da constituição de uma imagem do Brasil no cinema. Foi discípulo e companheiro de Adhemar Gonzaga entre 1926 e 1933. Juntos, conceberam filmes, lutaram e viram frustradas suas esperanças. Como observa Mauro Domingues, cineasta e restaurador do CTAV¹⁷, a relação entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga foi o primeiro grande encontro do cinema brasileiro, onde se forjaram os entendimentos e desentendimentos primordiais sobre as concepções de como fazer cinema no Brasil e levar o Brasil no cinema. Na realidade, “Humberto Mauro, Cataguazes e Cinearte”, livro de Paulo Emílio Salles Gomes¹⁸, é o exercício de compreensão desse encontro, filtrado pela vontade de definir ali os vetores que teriam embasado a formação e/ou sobretudo a deformação do cineasta Humberto Mauro em relação à influência de Adhemar Gonzaga e aos ideais estéticos e nacionais forjados pelos críticos de Cinearte. Paulo Emílio institui esse encontro e essa ruptura como fundantes das questões e dualidades do cinema nacional.

Assim, cabe-nos revisitar esses anos de formação ou deformação de Humberto Mauro, onde se estabelecem o aprendizado e a maturidade em relação ao seu meio de expressão – *Brasa Dormida*, seu terceiro filme longo mostra com eloquência esse processo - e sobretudo o olhar que vai configurando um Brasil no cinema, em meio a regras que definiriam a imagem e a representação correta do Brasil e dos brasileiros, entre cineastas que despontavam em diferentes cantos do país naquele momento.

Nos anos 30 se reinventam as invenções. Vamos examinar como a obra do diretor, sobretudo aquela realizada a partir de 1936 com o surgimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a realização de *O Descobrimento do Brasil* (1937), aliado às necessidades de um cinema voltado para a educação, ressignifica os ícones instituídos da nacionalidade, inventa outros e institui um Brasil no cinema.

¹⁷ Centro Técnico audiovisual da Funarte, Ministério da Cultura

Propomos, portanto, a investigação da constituição dessas imagens, mediadas tanto pelo projeto de um Estado que financia essa instituição e esses trabalhos, assim como pelas idéias e projetos de seu criador em conjunto com Roquette-Pinto.

Se o cinema atinge algum estatuto no Brasil, é através de sua utilização política oficial como cinema de propaganda e educativo. Como já observou Marc Ferro, é o cinema visto com fins educativo desde os russos que nobilita esse meio de expressão originalmente popular.¹⁹

Mas, embora o caráter educativo persista, o cinema de Mauro vai se transformando, e com ele vai documentando novas mudanças e tensões e a própria instituição do diretor como matriz de cinema brasileiro, que em sua fase final de produção, a partir de meados dos anos 60, será marcada por um olhar que se debruça sobretudo nos elementos perenes, nas persistências frente a uma modernização que muitas vezes não aconteceu, ou que é vista com outros olhos. Os olhos críticos de quem apostou no progresso mas vê agora com reservas suas conseqüências. Emblematicamente, seu último filme produzido no INCE em 1964 é *A velha a Fiar* uma reflexão sobre o tempo, a morte e o artifício cinematográfico.

Sendo assim, vamos investigar no primeiro capítulo a obra de Mauro desde os seus primórdios até 1936, quando passa a trabalhar no Instituto Nacional de Cinema Educativo. O segundo capítulo é dedicado à Roquette-Pinto, futuro diretor e parceiro de Humberto Mauro. O que faz de um etnólogo e antropólogo um entusiasta do cinema? De que forma influenciou no cinema brasileiro daquele momento? Como suas crenças e sua formação vão influir na imagem do Brasil que constrói junto com Humberto Mauro no INCE?

O terceiro capítulo é dedicado ao filme *O Descobrimento do Brasil*. É lá que vamos encontrar a carta de intenções do Instituto Nacional de Cinema Educativo, assunto do quarto capítulo, onde estarão apresentados o seu histórico e desenvolvimento, as relações com o governo varguista que o criou e a temática cronológica dos filmes. O quinto capítulo

¹⁸ Salles Gomes, Paulo Emílio – Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974

será dedicado à análise dos filmes do INCE durante a gestão de Roquette-Pinto e de *Argila* (1940), o filme de longa metragem desse período. No sexto capítulo serão analisados os demais filmes de Mauro no Instituto e *Canto da Saudade* (1952), seu último longa metragem. A análise será empreendida segundo as temáticas recorrentes: a imagem da natureza e o mundo natural; as imagens da ciência e dos avanços técnico ou o mundo em transformação e os vultos pátrios e a constituição da civilização brasileira, procurando resgatar também nessas produções o diálogo que vai realizar com os novos cineastas e críticos que terminam por erigir Mauro, nesse último momento, como uma matriz do próprio cinema nacional.

Por último, é necessário salientar as dificuldades com a documentação. Pouco existe, disponível, salvo a correspondência de Mauro com Adhemar Gonzaga no Arquivo da Cinédia, ou seus depoimentos gravados ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, ou as emissões radiofônicas dos anos 42-43, documentação primária sobre a vida ou a obra de Mauro. A documentação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão federal que funcionou por mais de 30 anos, também não foi localizada, apesar de buscas incessantes ao longo dos últimos 6 anos em que me dedico a esse trabalho. Por outro lado, tive a grata satisfação de poder examinar o arquivo particular de Roquette-Pinto, fechado desde 1954, e aberto em 1998. Apesar da riqueza enorme de dados desse arquivo, naquilo que concernia diretamente ao INCE, a documentação é escassa, residual, já que lá estavam apenas a correspondência iminentemente pessoal, mas de enorme auxílio. Seja como for, ter o privilégio de entrar em contato com todo o universo riquíssimo que esse arquivo tornou possível, foi uma aventura e uma ventura sem igual.

Por outro lado, na esperança de preencher tantos vazios sobre os filmes, excursionei por diferentes arquivos e locais, sobretudo no Rio de Janeiro: o Arquivo Nacional, o Museu Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas, Igreja Positivista do Brasil, Edifício Gustavo Capanema, CPDOC- Fundação Getúlio Vargas, Museu do Índio Centro de Memória da Academia Brasileira de Letras, Biblioteca da Academia Brasileira de Letras, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Itamaraty, Colégio Pedro II, Centro de Documentação da Funarte, Arquivo Cinédia, Arquivo da

¹⁹ Ferro, Marc – *Dix Leçons sur l'Histoire du Vingtième Siècle*, Paris, Vigot, 1997, p. 105 a 115

Colégio Pedro II, Centro de Documentação da Funarte, Arquivo Cinédia, Arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na Bahia fui ao Instituto do Cacau da Bahia, e em São Paulo no Centro de Documentação da Cinemateca Brasileira, Bibliotecas da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Centro de Documentação do Museu Paulista.

Desta forma, esse trabalho que procura conhecer o Brasil através do cinema, se fez em grande medida, usando prioritariamente, e por vezes exclusivamente, os próprios filmes como fonte do seu conhecimento.

Finalmente, gostaria de adiantar que adotei como critério nas citações de documentos de época atualizar a ortografia, mantendo, entretanto, apenas a grafia dos nomes próprios.

Capítulo 1

Uma essência rural?

Parte I: Um tesouro perdido

“O

Cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se forma. Se o Cinema Americano

já nos habituou ao luxo e à variedade das suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que teremos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos ser. O Cinema brasileiro, para vencer, não necessita caminhar pari-passu com o Cinema americano que isto seria uma tentativa vã; necessita exclusivamente de propriedade. O luxo nababesco das películas americanas é exagero “yankee” das suas montagens, o excessivo conforto material que ali se vê, que de tanto se requintar já nos parece afetado e prejudicial aos dramas que ornaram, nada disto é indispensável para que o Cinema brasileiro alcance desde já, sob o argumento de estarmos habituados a vê-lo, mas é indispensável sim e até essencial que o nosso Filme saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que está, o nosso conforto como o temos e utilizamos, as nossas aspirações no período de vida histórica e econômica que atravessamos, o nosso caráter e nosso ambiente social enfim. Nada precisamos tirar ao Filme americano que não seja a técnica do Cinema, os elementos de expressão, os instrumentos e a maneira de usá-los com eficiência, pois que foi na Norte América que eles surgiram e se desenvolveram”¹

¹ Mauro, Humberto – “Cinema Falado no Brasil”, Emissão radiofônica na Rádio Educadora do Brasil, Rio de Janeiro IN Cinearte, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1932, p. 10

Neste texto lido num programa de rádio em maio de 1932, Humberto Mauro esclarecia os ouvintes sobre como deveria ser realizado, no seu entender, o cinema no país. Estão aí resumidas, grosso modo, as principais tensões pelas quais passava o cinema brasileiro de então, e que persistem em grande medida até hoje. Qual é a imagem do Brasil, ou que imagem do Brasil se deve ou se deseja projetar no cinema? Como produzi-la com autonomia, se o público está influenciado por um tipo definido de imagem mais próxima de ideais que escapam às suas próprias possibilidades e necessidades técnicas, econômicas e culturais?

Essa tensão era muito clara para Humberto Mauro em 1932 quando realizava para a Cinédia, a produtora de Adhemar Gonzaga, o seu filme mais ambicioso, e para muitos o mais bem sucedido: *Ganga Bruta*, 1933. São essas mesmas tensões, aguçadas neste filme, que vão marcar o rompimento entre esses dois personagens um ano depois, e que restaram como paradigmas do cinema brasileiro.

Vamos examinar neste capítulo a elaboração das imagens produzidas por Mauro até 1936, quando entra para o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Na primeira parte analisaremos os 5 filmes de Cataguases, realizados entre 1925 e 1929: as invenções e dificuldades de produzir imagens cinematográficas, o contato com Adhemar Gonzaga e a revista Cinearte e sua influência sobre o trabalho de Mauro. Na segunda serão examinadas as obras realizadas no Rio de Janeiro na Cinédia e na Brasil Vita entre 1930 e 1936. De que forma aparecem os embates em torno da construção de uma imagem do Brasil, que aspectos privilegia e que persistem na encenação maureana ao longo de toda a obra.

UM PIONEIRO?

Mauro começa a filmar em Cataguases em 1925, com o fotógrafo italiano Pedro Comello. Como desconhecia qualquer filme brasileiro, acreditava-se pioneiro. Na realidade, embora com deficiências de todo tipo, o cinema brasileiro já produzira algumas dezenas de filmes posados – filmes de ficção – e naturais – documentários, reportagens

ou de propaganda desde 1898. Apesar disso, não há notícia da exibição de nenhum deles em Cataguases².

Seus primeiros filmes – *Valadião o Cratera*, 1925, e *Na Primavera da Vida*, 1926, de há muito perdidos, são influenciados pelo que os seus realizadores viam no cinema. Mauro, técnico em eletricidade e espírito curioso e inventivo, aprende os rudimentos do funcionamento de uma câmera, as técnicas de impressão e revelação de filme com Pedro Comello e, munido de uma “Pathé Baby”, começa a fazer fitas, “uma coisa fácil”, no seu entender.

No primeiro filme, *Valadião*, a trama é convencional: um bandido rapta a mocinha, que é resgatada pelo mocinho. Em *Na Primavera da Vida*, mocinhos e bandidos estão envolvidos numa trama de contrabando de bebidas na fronteira de dois estados brasileiros. Os dois filmes estão perdidos, mas pode-se depreender que seu universo ficcional decalcava o que então se fazia nos filmes americanos que aqui chegavam, com as devidas adaptações locais, influenciadas pelas vivências e relatos sobre a “Mata”, região onde vivia o diretor, e cujas histórias e lendas de conquista da terra Paulo Emílio Salles Gomes procurou desvendar no primeiro capítulo do seu trabalho sobre Mauro.

Em 1926, depois de exibir com sucesso *Na Primavera da Vida* em Cataguases e vizinhanças, com êxito suficiente para pagar os custos da realização, Mauro, Comello e os produtores da Phebo Sul América Film – Homero Cortes e Agenor de Barros, empresários da cidade que criaram e tocavam produtora³ – querem ver o filme projetado para além dos limites de sua região. No Rio de Janeiro, Mauro conhece Adhemar Gonzaga na revista *Paratodos*, onde este trabalhava e preparava então o lançamento de *Cinearte*, revista especializada em cinema. A partir desse contato, Mauro se põe voluntariamente sob a

² Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, *Cinearte*, op. cit. p.80, nota 15: o autor que pesquisou nos jornais de época da cidade, encontrou apenas uma pequena menção a um filme curto de atualidade exibido em 22/7/1923, *Sua Majestade a mais bela* da Botelho Film.

³ Paulo Emílio Salles Gomes descreve com detalhes a constituição da Phebo, o entusiasmo de Agenor de Barros, grande amigo de Mauro, e o envolvimento da cidade no negócio do cinema, pois a produtora se formou inicialmente como uma sociedade por ações. Entretanto, foram muito poucos os entusiastas de primeira hora que honraram seus compromissos com a nova empresa, que ficou baseada no capital de Agenor

órbita de influência de Cinearte e de seus ideais de como formatar o Brasil no cinema. Passa a fazer parte daquilo que Adhemar Gonzaga nomeava como a sua “Campanha pelo Cinema Brasileiro”.

O contato com Adhemar Gonzaga opera na vida de Mauro uma mudança significativa. Mineiro nascido em 31 de abril de 1897 em Volta Grande, município de Além-Paraíba, na Zona da Mata, abandonara a Escola de Engenharia em Belo Horizonte no primeiro ano, e com isso o sonho acalentado pelo pai imigrante de origem italiana, de ser engenheiro. Depois de fazer cursos por correspondência, trabalha na Companhia de Força e Luz em Cataguases, no Loyde Brasileiro no Rio de Janeiro, e termina por instalar com o irmão Chico uma firma de serviços de eletricidade que serve às fazendas de café da região de Cataguases, que buscavam diversificar a sua atividade original, na época em decadência.

Cataguases, onde Mauro passou a viver com 15 anos, já havia vivido o melhor daquilo que lhe cabia do fausto trazido pelo café no Vale do Paraíba fluminense, que se estendeu também pela Zona da Mata mineira, mas sobrara-lhe ainda uma mentalidade urbana e menos provinciana, que foi capaz de alimentar inclusive o surgimento do grupo modernista reunido em torno da revista Verde.

Conforme as descrições colhidas por Paulo Emílio Salles Gomes, Mauro era caracterizado como um jovem intuitivo, curioso, de grande habilidade para a música, os esportes e aptidões técnicas: “um playboy”, segundo a esposa, D. Bebê, com quem se casa em 1920 depois de um namoro longo e tumultuado, já que a família da moça, tradicional da região, mas empobrecida e convertida ao protestantismo, via com reservas sua união com o filho de um imigrante italiano pobre, católico e um tanto descabeçado.

Em resumo, Cataguases era uma cidade relativamente estagnada, do ponto de vista econômico, e distante dos grandes centros, mas trazia marcas da época do café. É verossímil supor, assim, que Mauro não destoava enormemente do ambiente em que se

de Barros e Homero Côrtes, ricos comerciantes de Cataguases. Cf. Salles Gomes, Paulo E. – Humberto

da ligação o com cinema (não é menos verdade, porém, que na cidade mesmo ele encontrava financiamento para seus primeiros filmes). Expressão mais conhecida das tendências vanguardistas que ali se impuseram com força nos anos 20, os integrantes do grupo Verde eram amigos de Mauro e até haviam colaborado em seus primeiros trabalhos: Enrique Resende escreveu as legendas de *Na Primavera da Vida* e Rosário Fusco ajudou nas filmagens. Apesar da camaradagem, nem Mauro se abeberou no Modernismo, nem os modernistas enxergaram naquilo que fazia o amigo manifestações que poderiam se conjugar a seus interesses literário.

Mas, naquele momento, o cinema brasileiro não se realizava necessariamente nos grandes centros, como atualmente. Histórias semelhantes aconteciam em regiões tão distintas e distantes como Campinas, Pouso Alegre, Botucatu, Pelotas, Guaranésia, Recife, Porto Alegre, além de São Paulo e Rio de Janeiro. O surgimento de uma câmera, como conta Alex Viany, era suficiente para desencadear um ciclo cinematográfico, como aconteceu em Recife⁴. Este período que se convencionou datar entre 1923 e 1933 passou à história do cinema brasileiro como a era dos “Ciclos Regionais”, a terceira época de desenvolvimento da produção nacional de filmes⁵, e configura um fenômeno bastante particular, pois, ao contrário dos países desenvolvidos, o cinema não tinha uma ou duas sedes.

No Brasil, fazer filmes em Cataguases, Manaus ou Campinas não era fato corrente. Por isso mesmo, convém abrir um parêntese sobre a evolução do cinema brasileiro na era muda, essencial para a compreensão do surgimento e da evolução de Mauro, bem como de suas perplexidades, como a de descobrir que não era um pioneiro do cinema.

Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit., capítulo 3

⁴ Viany, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 75

⁵ Conforme os históricos de Salles Gomes, Paulo E. e Gonzaga, A. - 70 Anos de Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura. A estrutura básica de análise dos períodos em “ciclos de produção” se mantém em outros ensaios de Paulo Emílio, assim como em obras de Souza, Carlos Roberto de e Galvão, Maria Rita – O cinema brasileiro, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987. Na reedição do “Panorama do Cinema Brasileiro: 1896/1966” publicada em 1980 no livro “Paulo Emílio- cinema: trajetória no Desenvolvimento, São Paulo, Paz e Terra.

A periodização aqui utilizada foi estabelecida a partir de 1966 por Paulo Emílio Salles Gomes e Adhemar Gonzaga⁶, e vem sendo mantida em linhas gerais nos estudos mais recentes⁷. Tem início em 1896 com a chegada e exibição do primeiro filme no Brasil, no Rio de Janeiro, e prolonga-se tomando como norte a produção de obras ficcionais. A caracterização de cada período pontua o caráter cíclico da realização de filmes de enredo, que acompanha as oscilações da demanda por filmes brasileiros, a cada crise na produção externa (dificultada com a 1ª Guerra, ou com o advento do som), atrelando a possibilidade de existência do filme nacional às oscilações e interesses dos produtores internacionais, sobretudo americanos vinculados aos exibidores brasileiros⁸, e também a dificuldades internas como o desenlace entre os interesses entre produtores e exibidores nacionais.

Entre 1898 (data estabelecida como a inaugural da “filmagem brasileira” - quando Afonso Segreto, vindo da França, filmou a entrada do seu navio, o paquete “Brésil” na baía da Guanabara⁹) e 1907, a produção e exibição de filmes nacionais ou estrangeiros era incipiente. Entre 1901 e 1907 foi possível contar apenas 15 títulos de filmes realizados e exibidos em São Paulo, todos de atualidades como: *Sociedade Paulista de Agricultura, Procissão do Corpo de Deus, Rua Direita* ou *Avenida Central da Capital Federal*¹⁰. Com a chegada da eletricidade, a partir de 1907, abrem-se salas de cinema em São Paulo e no Rio. Entre 1908 e 1912 há uma “época de ouro”¹¹ pois, embora a produção de filmes já estivesse plenamente estruturada, na Europa e nos Estados Unidos, havia interesse por

⁶ Gonzaga, Adhemar e Salles Gomes, Paulo E. – 70 Anos de Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966

⁷ Viany, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1959; Bernardet, Jean Claude – Propostas para uma história, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979; Souza, Carlos Roberto de – A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1981; Ramos, Fernão (org.) História do cinema brasileiro, São Paulo : Art Editora, 1987; Souza, Carlos Roberto de – Nossa Aventura na Tela, São Paulo, Cultura Ed. Associados, 1998

⁸ A definição cíclica da produção cinematográfica não escapava do mesmo viés empregado na compreensão do desenvolvimento econômico do país, desde os tempos coloniais que se fazia no mesmo momento pela historiografia, como nas obras de Caio Prado ou Celso Furtado

⁹ Como em toda data de origem, como em todo mito de origem, pesquisas tem apontado outras datas e outros antecedentes. A data vale como marco, e em artigo sobre “Acreditam os Brasileiros nos seus mitos? O cinema Brasileiro e suas origens” Jean Claude Bernardet pensou esse fato. IN O Direito à Memória, São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1992, p.175

¹⁰ Bernardet, Jean Claude – Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935: Jornal o Estado de São Paulo. São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.

¹¹ Salles Gomes, Paulo E. – “Pequeno Cinema Antigo” (1966) IN Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento, São Paulo, Paz e Terra/Embrafilme, 1980, p.

filmes brasileiros. Impulsionados pela audiência, os exibidores patrocinam a realização de fitas nacionais. Imigrantes italianos e portugueses, muitos deles experimentados nos filmes naturais, passam a dirigir filmes de enredo, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro.

O enredo dos filmes, como ocorria na Europa e nos EUA, tirava muito dos seus temas do romance de folhetim do século XIX, da história, e no nosso caso, da literatura romântica – *O Guarani* teve 3 versões ao longo dos primeiros ciclos, e certamente José de Alencar terá sido o autor mais adaptado. Os crimes, como o da Mala também tiveram várias versões.

Os “cantantes” foram outra uma forma recorrente nesta época, tanto no Rio como em São Paulo, tomando em cada uma das cidades o aspecto preferido: a Revista Ilustrada Anual a que se dedicara Artur Azevedo no Rio de Janeiro e a ópera ou opereta italiana em São Paulo. Em ambas o espetáculo é filmado e os cantores interpretam suas falas ou canções atrás da tela.

Em 1912 com o incremento da produção internacional e sua progressiva organização industrial, o interesse do exibidor e do produtor brasileiro se separam, e o financiamento de filmes nacionais é abandonado em favor da compra do produto estrangeiro, que entrava com todas facilidades e cativava o público com sua técnica mais aprimorada.¹² Isso provoca a queda na produção de posados que era esparsa, encontrava dificuldades para ser exibida, e não chegava a criar um público cativo.

Ao lado desse quadro, desde que começam as filmagens no Brasil, o filme de cunho não ficcional foi uma constante. Eram “atualidades” que enfocavam acontecimentos

¹² Na realidade a questão é mais complexa e difícil de ser explicada rapidamente. Ocorre que as salas de exibição, para garantir a sua programação e seus lucros, eram ligada a um determinado estúdio estrangeiro, e mais tarde são as próprias companhias, tanto americanas, como alemãs ou francesas que se encarregam da exibição com salas próprias. Dessa forma pode-se entender alguns dos muitos entraves à exibição de filmes nacionais. O exibidor brasileiro ligado a uma determinada companhia não podia escolher livremente os filmes que passaria. Seu calendário era determinado pelas Companhias produtoras, assim como o envio ou não dos melhores filmes. Política que segue igual. Política que explica porque houve momentos em que se demandou a intervenção do Estado para garantir um número determinado de dias de exibição para os filmes brasileiros. É a partir de 1912, por exemplo, que Francisco Serrador, que produzira alguns filmes nacionais, se torna

relevantes, ou aspectos do Brasil: as belezas da Capital Federal, as atividades de políticos de destaque, ou até mesmo propagandas. Foram realizados, em sua maioria, por imigrantes, “mascates de vistas” que adentram o país em busca de suas belezas naturais e de seus habitantes desconhecidos, os índios, entre outros.

O caráter de encomenda não artística, de proposta arranjada de cunho político e laudatório, aliado a certa falta de seriedade de alguns dos realizadores, além da origem estrangeira de muitos deles, leva a atividade a ser denominada pelo termo depreciativo de “cavação”.

As produções, de início restritas aos esplendores da Capital Federal, começam a adentrar o território produzindo imagens que não mostravam somente as belezas polidas da nova Avenida Central, mas as características inusitadas do interior: a pobreza, os negros, mestiços ou índios, o que contrariava a imagem européia que queriam de si os homens das cidades ‘civilizadas’ como Rio ou São Paulo. “E se forem para o exterior?” vociferavam alguns na imprensa, preocupados com o que iriam pensar dos brasileiros, os americanos ou europeus. “Os estrangeiros faziam conhecer o interior ao litoral, mas o que deveria ser feito era o inverso”¹³. Apesar das restrições, o “natural” foi impulsionado pelos festejos do Centenário da Independência, demandando o trabalho de cinegrafistas em vários pontos do país.

O caixa levantado por essas produções não pode ser desprezado na consideração do ressurgimento de um novo período de produções regionais de enredo, a partir de 1923, que vai se beneficiar também, no final dos anos 20, das dificuldades por que passava a indústria cinematográfica americana com o advento do som (ainda não haviam sido criadas as legendas, e o público não compreendia as versões dos filmes sonoros que chegavam em inglês ou espanhol) e dos sucessos e da modernização por que a economia vinha passando no Brasil. Tudo isso fez com que empresários brasileiros também investissem na atividade, na esperança de obterem lucro. Há dados sobre a participação de Irineu Marinho, do Conde

representante de firmas italianas, francesas, americanas dinamarquesas e alemãs, cujos filmes monopolizam a exibição.

¹³ Salles Gomes, Paulo E. – “Um festejo muito especial” IN Calil, Carlos A. e Machado, Maria T. (org.) Paulo Emílio- Um intelectual na linha de Frente, São Paulo, Brasiliense, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1986, p. 318

Matarazzo, que vai ter também uma distribuidora de filmes, e de fazendeiros enriquecidos.

14

A partir de 1923 começam a surgir filmes em diferentes regiões do Brasil. Obras de fatura desigual, mas que tinham em comum, além da distribuição regional e do desconhecimento recíproco dos realizadores, a vontade de filmar e fazer histórias com os próprios recursos técnicos, dramáticos e cenográficos; o carisma da cidade e da modernidade; a tensão entre um mundo cambiante em suas formas e a persistência da mentalidade tradicional que caracteriza a ação dos personagens. É o exemplo de *A Filha do Advogado*, de Jota Soares, 1926, feito em Recife, ou de *Sangue Mineiro*, filme de Humberto Mauro de 1929, que, se começam com cenas mostrando a agitação e o dinamismo das cidades, a ação gira em torno de questões como a honra ou problemas morais de moças envolvidas por rapazes inescrupulosos, temáticas da literatura do século XIX. Entretanto, como manifestação episódica, o cinema brasileiro de enredo continuava a ser “uma coisa ignorada”¹⁵ pelo público.

MAURO, GONZAGA E CINEARTE

Era esse o quadro da cinematografia nacional, em que Humberto Mauro viria se inserir, julgando-se um pioneiro. E é nessa produção que vai influir Adhemar Gonzaga, líder de um grupo de jovens cariocas. fãs de cinema, que, acreditando na possibilidade da realização de filmes no Brasil, procuram coordenar e dar organicidade a essas realizações. Eles tentam, por um lado, transmitir aos jovens realizadores sua experiência de cinéfilos e conhecedores da linguagem cinematográfica. Por outro, cativar o interesse do público para a necessidade e possibilidade da criação e manutenção de uma produção própria, tomando como modelo os exemplos da bem sucedida cinematografia americana, já então, hegemônica no Brasil¹⁶ depois da Primeira Guerra.

¹⁴ Salles Gomes, Paulo E. – “Panorama do Salles Gomes, Paulo E.” IN Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, op. cit. p. 50 e 60

¹⁵ Gonzaga, Adhenar, – “Esboço para minha biografia- fevereiro de 1973 IN Aquino, Carlos e Gonzaga, Alice Gonzaga por ele mesmo, Rio de Janeiro, Record, , 1989, p.16.

¹⁶ De acordo com Paulo Emílio, em 1925, o Brasil era o 5º importador de filmes americanos, que compunham 95% do universo de filmes exibidos no país. Conforme Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p.302

Se Mauro enveredara pela atividade cinematográfica adulto, quase que por acaso, como uma contingência de quem se interessava por mecanismos e máquinas modernas, como havia feito com o rádio - que introduzira em Cataguases -, Gonzaga era um apaixonado pelo cinema desde criança. Nascido em 1901 no Rio de Janeiro, em 1914 já era tal a sua ligação com o cinematógrafo que os seus pais, de uma família próspera que explorava o comércio de Loterias, vêem-se obrigados a destruir sua coleção de revistas, recortes e tudo o que vinha colecionando e colocá-lo num colégio interno. Mas é exatamente lá que vai conhecer Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Ramos, com quem vai partilhar e desenvolver ainda mais sua paixão. São esses colegas do 'Pio Americano' que vão constituir o núcleo inicial daquilo que virá a se tornar a partir de 1926, "Cinearte", que dedica à "Filmação Brasileira" suas páginas de abertura.¹⁷

Gonzaga envereda pelo jornalismo e em 1920 já é crítico de cinema de "Palcos e Telas". Em 1923 passa a dividir com Mário Behring a coluna de cinema da revista "Paratodos". Behring, admirador de filmes estrangeiros, historiador, maçom e diretor da Biblioteca Nacional, não vê com bons olhos o entusiasmo do jovem colaborador pelo filme nacional de enredo. Acreditava que essa era uma atividade muito dispendiosa, especializada e que o Brasil estava muito longe de poder realizá-la. Não havia equipamentos, dinheiro e sobretudo profissionais habilitados para a sua realização. Para ele, o cinema de enredo devia ser feito por profissionais estrangeiros dada a precariedade que identificava no que era feito aqui. Entretanto, era favorável ao filme "natural", necessário para o conhecimento do Brasil pelos brasileiros, por seu caráter didático e educativo, e pela facilidade e custo baixo de sua realização, idéia comum a intelectuais e educadores, mas que horrorizava Gonzaga e seus companheiros, francamente contrários à "cavação" e partidários do filme artístico.

Mário Behring acaba deixando a coluna "Cinema Para Todos", entregue a Gonzaga que, ao lado de Pedro Lima na revista Selecta, começa a divulgar as manifestações regionais que estavam ocorrendo. Gonzaga e Pedro Lima vão se tornar pólos de atração

para os novos diretores que de pontos diferentes do país passam a se corresponder com os críticos em busca de conselhos, divulgação e sobretudo exibição dos filmes no Rio de Janeiro, o que selaria o reconhecimento de cada um desses trabalhos “nacionalmente”. Como disse Paulo Emílio a propósito de Mauro, para a “Cataguases daquele tempo, ser nacional era interessar o Rio de Janeiro.”¹⁸

Com o sucesso dessa seção, confirmado pelo envio de numerosas cartas de fãs e pessoas interessadas em trabalhar com cinema – como atores ou candidatos a roteiristas que querem mandar suas propostas para Hollywood, Gonzaga consegue com os diretores da “Paratodos” o apoio para produzir uma revista inteiramente dedicada ao cinema. E em junho de 1926 surge “Cinearte”, onde vão se juntar Pedro Lima, Paulo Wanderley e Álvaro Rocha, os antigos companheiros de internato, e ainda Pery Ribas, Sérgio Barreto Filho, Gilberto Souto, Octávio Gabus Mendes, de São Paulo, e L.S. Marinho, que será enviado a Hollywood como correspondente, fato então inédito numa revista brasileira .

“Voltada fundamentalmente para o fã tradicional, Cinearte apresentava um amplo noticiário sobre os acontecimentos e os ídolos de Hollywood, mas não se limitava a isto: dedicava também grande espaço ao cinema europeu, à legislação cinematográfica, às questões técnicas, ao cinema amador e às discussões estéticas sobre o cinema. A redação chegou a receber mais de mil cartas de leitores mensalmente.”¹⁹

Os críticos de Cinearte procuravam chamar a atenção para as manifestações nacionais, formatando-as ao gosto do espectador de cinema de então, e mimetizando o *star system* americano: seus artigos falam dos incipientes atores e atrizes nacionais, que eles muitas vezes encontravam e criavam a pedido dos próprios diretores de lugares distantes, contando pequenas fábulas sobre suas vidas, como vieram do interior e se tornaram astros de determinada produção, os seus gostos pessoais, etc., alimentando no público brasileiro a curiosidade e a empatia pelo seu próprio cinema, da mesma forma que se fazia com Rudy Valentino ou Greta Garbo.

¹⁷ Ramos, Lécio A. – Adhemar Gonzaga IN Ramos, Fernão e Miranda, Luis Felipe A. - Enciclopédia do Cinema Brasileiro – São Paulo, SENAC, 2000, p.278

¹⁸ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p.80

Ao mesmo tempo, vão esboçando nos artigos críticos o seu ideário, onde se desenha com muita clareza uma idéia definida da imagem do Brasil que deveria ser projetada nas telas pelos realizadores aspirantes. Assim, se os filmes que estavam surgindo tinham em sua maioria um aspecto local e uma fatura tosca, seja pela precariedade de equipamentos, película, laboratórios de revelação; seja ainda pelo desconhecimento de regras básicas da linguagem cinematográfica, os críticos procuram ensiná-las associando o exercício filmico à criação de imagens ligadas à idéia de modernidade, riqueza, e juventude. Elementos, naquele momento, profundamente identificados ao Americanismo.

A influência americana no Brasil data do início da Primeira República, quando Rio Branco, chanceler, reorienta a política externa brasileira²⁰. Passada a Primeira Guerra Mundial, a influência econômica, política e cultural dos países europeus vai sendo substituída decisivamente pela dos Estados Unidos, que conhecem nesse momento um nível de desenvolvimento econômico e transformação tecnológica sem paralelo. A urbanização acompanhada da construção de arranha-céus, a proliferação dos automóveis, o crescimento industrial e de riqueza que marcam esses anos que antecedem o crash de 1929 com a vertiginosa transformação no modo de vida tradicional pela introdução de máquinas em grande escala, atingindo a própria vida doméstica e os hábitos cotidianos, dão ao cinema um papel central: ele é produto e portador dessas transformações, a vitrine de um novo modo de vida onde imperam o bem estar, a realização individual pelos próprios méritos e a crença num destino grandioso e feliz. Associados a esses ingredientes, e como resultado deles, o luxo e a juventude são elementos indissociáveis.

O apreço brasileiro pelos EUA – que remonta aos Inconfidentes em 1792, e mais tarde, em 1891, à adoção pelos brasileiros da Constituição Americana como modelo da brasileira – não se separa de um conteúdo anti-aristocrático e anti-europeu que toma aqui as cores do anti-lusitanismo associado à herança colonial, monárquica e escravista, do qual a Primeira República liberal e oligárquica, agrária mas em processo de urbanização e de

¹⁹ Ramos, Lécio A. – Adhemar Gonzaga IN Ramos, Fernão e Miranda, Luis Felipe, *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, op. cit.

²⁰ Carvalho, José Murilo de – *Pontos e Bordados*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998, p.122

incipiente industrialização dá as costas, procurando forjar de si a idéia de jovem nação americana.²¹

Adhemar Gonzaga e seu grupo partilham desses ideais que nos anos 20 incensam o novo, com sua fotogenia específica ligada à beleza física, a um ideal atlético de saúde, limpeza, onde a sanidade é resultado da higiene aparente nos corpos e a pureza dos espíritos, idéia associada aos ideais eugênicos corrente no período, como observa Ismail Xavier²², ao qual opõem repetidas vezes o que identificavam no cinema europeu:

“Nós contamos com a nossa inteligência, a nossa cultura. E temos uma vantagem, além de orientação comercial e de publicidade, maior do que se pensa, maior do que na Europa. É nossa fotogenia ou “aspecto característico” como uma vez foi classificado por Cinearte. Pode-se observar isso nos jornais cinematográficos. Um aspecto europeu desagrada em geral ao público que deseja ver o moderno, o belo.

O filme americano se apresenta filmado no jardim que é Hollywood. O filme europeu se apresenta com becos de um metro de largura, sujos, realistas... (...)

Nós mesmos não podemos apresentar tipos asquerosos e maltrapilhos como delegados de polícia, como nos filmes realistas europeus. Precisamos apresentar um Brasil bonito, bem vestido, moderno, com os seus arranha-céus e suas fábricas, muitas fábricas...

O filme europeu nunca constituiu grande concorrência aos americanos, porque não tem esse “aspecto” de país novo e fotogênico que também possuímos.”²³

É verdade que essa imagem unívoca e otimista do cinema americano não corresponde à sua diversidade, nem mesmo nas produções dos diretores preferidos de Adhemar Gonzaga como Henry King, de *David o Caçula*, e King Vidor, (1921) de *A Turba* (1928) ou *Halleluia*. (1929). Mas, para Cinearte, na composição do cinema brasileiro, o que conta é a identidade com o país novo, que a América representa, em oposição a um país de hábitos e cultura cristalizados, e sobretudo retrógrado. O exemplo que vem da América, em seus filmes, é percebido como benigno, sólido, palpável, aparentemente fácil de ser copiado, mas sobretudo construtivo para uma sociedade com aspirações à mudança, e

²¹ Carvalho, José Murilo de – Pontos e Bordados, op. cit. p. 122

²² Xavier, Ismail – Sétima Arte: um culto moderno, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 178

²³ Gonzaga, Adhemar – Cinearte – 3/2/32 apud Aquino, Carlos e Gonzaga, Alice – Gonzaga por ele mesmo, op. cit. p.43

profundamente desigual onde, entretanto, a aparência do novo é facilmente assimilável, mas a ascensão à modernidade é sempre, cordialmente, adiada.

É a aspiração de construção de uma imagem cinematográfica do Brasil, fotogênica, de contrastes aparados, expurgados das cores locais, que explica a batalha de Cinearte a favor do posado e contra o natural. Mais do que uma luta moral, ou um primado estético, o que este conflito e esta campanha refletem é o combate à veiculação de qualquer imagem do Brasil não devidamente “tratada”.

O cinema não encenado escapava ao controle e compunha outras imagens, outras histórias, onde as coisas se mostravam sem uma ordenação prévia. O Brasil se dava a ver sem retoques em suas pequenas e grandes verdades. Já o posado garantia, aos olhos de seus estimuladores, o controle das imagens. A câmera do repórter, que capta negros, pobreza, a natureza exotizada ou o descontrole asséptico, é rejeitada, e nessa medida, desautorizada pelos redatores de Cinearte. Depreciando seus realizadores, sua origem estrangeira como atributo de desconfiança à sua verdadeira lealdade, a forma como conseguiram seus intentos, quase que como pequenas contravenções, furtos arrancados a realidade, depreciam e negam as imagens como válidas. Dessa forma, a campanha pelo posado, contra o natural é uma das formas de tentar influir sobre a produção de imagens que se poderia e se deveria imprimir sobre o Brasil. Só havia espaço para uma imagem, um Brasil.

Mas não se deve atribuir exclusivamente ao grupo de críticos essa preocupação. Ao contrário, Cinearte era um entre os vários focos onde a questão se colocava, catalizando para a imagem cinematográfica o conflituado embate pela definição de uma identidade nacional, onde a eugenia estava implicada, com seu conteúdo moralizante, seu racismo muitas vezes ostensivo em relação à estrangeiros. Em 1926, o diretor de origem italiana Vittorio Capellaro, seu colaborador G. Minichelli, e o ator Tácito de Sousa filmavam em Itanhaem cenas para “O Guarani” quando foram presos pela polícia de Santos,

“sob a alegação de que estavam a menosprezar os brios do Brasil, mostrando os índios do Bananal numa fita, quando aqui havia tanta coisa de progresso a ser contada pelo cinema... Só por

ordem do general Rondon se viram em liberdade, mas a câmera e a película que nela se continha e mais os chassis contendo cenas já tomadas ficaram totalmente inutilizados.”²⁴

Por outro lado, é inegável que se deve a Adhemar Gonzaga e seus pares a ação de instaurar o cinema como preocupação nacional, o cinema em toda a sua plenitude: ficcional e expressão de sua realidade, ou como eles a viam. Gonzaga quer um cinema livre dos ranços da representação teatral e da herança literária, muito frequente ainda naquele momento na produção brasileira. Como observou Alfredo Bosi na arguição da tese de Paulo Emílio Salles Gomes:

“A revista Cinearte, conscientemente ou não divulgava os temas da autonomia do objeto artístico em oposição ao que seria um modo naturalista de fotografar. Nisso Ademar Gonzaga é um legítimo crítico modernista, apesar da sua mais que medíocre bagagem literária” ²⁵

Através da sua ‘Campanha pelo Cinema Brasileiro’ – aproveitando-se do interesse de intelectuais, políticos e eventualmente do próprio Estado e de parcelas do público, além do relativo vácuo causado pela instabilidade temporária na exibição dos filmes americanos às voltas com os problemas colocados pelo cinema sonoro - Cinearte procura contribuir para a realização de filmes, tentando fazer do cinema brasileiro, definitivamente, uma expressão artística e uma atividade econômica possível e desejável²⁶. A correspondência entre Mauro e Gonzaga é cristalina a esse respeito.

Por outro lado, a aversão de Gonzaga ao cinema europeu, tem haver também com o seu lado ainda teatral de encenação, claro na persistência de dramas de inspiração literária e reconstituições históricas. Gonzaga quer para o Brasil a nova arte, a arte que fala por seus próprios meios, e não aquela que ainda decalca o teatro e a literatura numa sensibilidade ultrapassada. Nesse sentido ele é efetivamente moderno.

²⁴ Depoimento de familiares de Cappellaro aos organizadores da Retrospectiva do Cinema Brasileiro. IN “Vittorio Capellaro e O caçador de diamantes”, Programa da Retrospectiva do Cinema Brasileiro, I Festival Internacional de Cinema do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, fevereiro de 1954. Apud Viany, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 42

²⁵ Bosi, Alfredo – “Paulo Emílio Sales Gomes, Cataguases e Cinearte na Formação de Humberto Mauro”, Discurso n. 8, São Paulo, Depto. De Filosofia da USP, Hucitec, 1978. Agradeço ao professor Edgar De Decca por ter encontrado este precioso texto.

Em 1927, certo de que um dos grandes entraves à produção cinematográfica nacional era a falta de conhecimentos técnicos e sobretudo de equipamentos, Adhemar Gonzaga vai à Hollywood e faz o que chama de “estágio” em diferentes estúdios. Percebe que um estúdio era feito sobretudo dos equipamentos necessários para uma boa filmagem. Retorna convencido de que realizar filmes de boa qualidade no Brasil não seria difícil.²⁷ (fig.1)

Se o grupo de Cinearte já procurava exercer sua influência sobre realizadores dispersos, o desejo do Circuito Nacional de Exibidores, em 1926, grupo formado por exibidores independentes que não integravam a cadeia dos principais exibidores de filmes de estúdios estrangeiros, de se quotizar para realizar filmes nacionais para exibir em suas salas é a chance concreta de pôr em prática essas idéias. Surge então *Barro Humano*

Barro Humano foi realizado de forma coletiva e voluntária pelos membros da revista. Filmava-se durante os finais de semana, já que todos tinham outras ocupações, o que explica os dois anos de trabalho. O filme falava de romance entre jovens da Capital Federal, recheados pela fotogenia proposta por Cinearte, e incluindo pela primeira vez no cinema brasileiro, o papel uma moça pobre que tinha que trabalhar²⁸:

O filme tinha entre outras características, o fato de mostrar 15 interiores diferentes. O que ocorria em geral com os filmes brasileiros naquele momento é que, por falta de condições técnicas e de equipamento, era muito difícil filmar em ambientes fechados, devido à dificuldade de iluminá-los, ao contrário da produção corrente, tanto européia quanto americana, que já era realizada em estúdios, onde esses problemas haviam sido equacionados. No Brasil, no mesmo momento, Mauro chegou a destelhar os locais em que filmava para conseguir a luz suficiente para fazer esse tipo de cena, que na realidade era evitada pelos realizadores, e cuja ausência era um motivo de desgosto, sobretudo para

²⁶ Infelizmente parece que essa mesma batalha persiste, e os termos da discussão de ontem, soam hoje assustadoramente atuais.

²⁷ Ramos, Lécio A. – Adhemar Gonzaga IN Ramos, Fernão e Miranda, Luis Felipe A. - Enciclopédia do Cinema Brasileiro, op. cit.

²⁸ Aquino, Carlos e Gonzaga, Alice – Gonzaga por ele mesmo, op. cit. p. 131

Pedro Lima²⁹. O crítico nota como a falta, a pobreza e a repetição dos mesmos interiores dá as fitas um caráter provinciano. Assim, a filmagem de diversas cenas em interiores e o requinte de sua decoração era valorizado como um grande feito técnico e artístico.

Gonzaga, em carta dirigida a Mauro contava de *Barro Humano* explicando que:

“Ontem, domingo, trabalhei o dia inteiro com o Carlos (Carlos Moreno) e como interior agora é sopa³⁰, fiz cenas dele só passeando por uma bruta sala! Barro já tem 15 interiores fora os de E.[Eva] Schnorer. Com esta começo nesta semana e já estamos preparando a cena do baile que é o final. Vou tirar no Cassino de Copacabana com gente a beça e sem “mats”! Ultimamente tem aparecido tipos admiráveis e o interesse de Cinema Brasileiro tem aumentado na sociedade”³¹

O filme, exibido em 1929, foi um sucesso. As pregações se confirmavam na prática. A recepção de *Barro Humano* cauciona Cinearte, sua Campanha e suas concepções sobre como deveria ser o filme brasileiro³²:

TESOURO PERDIDO

Quando conheceu Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro já estava envolvido com *Tesouro Perdido*, 1927, filme em que vai aplicar os ensinamentos e críticas de Adhemar Gonzaga feitas a partir da exibição de *Na Primavera da Vida*, 1926, e do que observa dos filmes que vêem em conjunto. A principal delas era sobre o subentendimento.

Gonzaga chamara a atenção de Mauro para o excesso de letreiros do seu filme anterior³³, mostrando que no cinema a significação é criada pelos recursos próprios à linguagem das imagens (cortes, elipses etc.) e não por letreiros explicativos. É impossível afirmar com certeza se Mauro não sabia usar esses recursos, e até que ponto, pois *Na Primavera da Vida* perdeu-se. Mas, caso isso acontecesse, *Tesouro* mostra que aprendeu

²⁹ Salles Gomes, Paulo. –“O Cinema Visto de Cinearte” IN Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. op. cit.p.295

³⁰ A iluminação por carvão é substituída pelo uso do arco voltaico.

³¹ Correspondência Adhemar Gonzaga, Arquivo Cinédia, Agosto de 1928. Datação estabelecida por Lécio Augusto Ramos e Carlos Roberto de Souza

³² O filme não existe mais.

³³ Segundo seu relato a Paulo Emílio Salles Gomes IN Salles Gomes, Paulo E. -Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte”, op. cit. p.126

Apesar de alguns senões relativos à ambientação, considerada pobre, Cinearte julga *O Tesouro Perdido* como o melhor filme brasileiro já visto.

Esse filme, o preferido de Mauro guarda o sabor das coisas primevas, espontâneas, um quê de amadorismo que vinga e mistura-se ao entusiasmo dos participantes. É a satisfação das descobertas, como a transcrição literal do exemplo que lhe dera Gonzaga, sobre como caracterizar um vilão - ao invés de anunciar o medonho bandido com um letreiro, ele chuta um gatinho - ou a capacidade de transpor obstáculos técnicos com os poucos recursos existentes e muita inventividade e improvisação fazendo dos amigos e parentes atores, ou transformando as paisagens dos arredores onde viviam em lugar de intrigas que então só podiam ser vistas em obras que vinham de longe. O filme é carregado dessa liberdade e de um prazer que a própria profissionalização de Mauro e as aspirações da Phebo de agradar a um público maior e de âmbito nacional, somadas ao respeito às regras sugeridas por Cinearte, e aceitas como cânones do que seria um cinema brasileiro que vingasse, vão transformando.

Nesse sentido, veremos como no filme posterior, *Brasa Dormida* Mauro chega a uma realização plena, onde a espontaneidade do *Tesouro* ainda é sensível, as adaptações à fotogenia de Cinearte satisfatórias, sem no entanto criar na imagem o sentido *recherché* que já é claro e um tanto incômodo em *Sangue Mineiro*. Não terá sido outro o motivo que levou Paulo Emílio a dividir os capítulos de seu livro entre a descrição de Cataguases e seu costumes, a análise detida de *Na Primavera da Vida*, *Tesouro Perdido* e *Brasa Dormida*, entremeada por um capítulo sobre “O Cinema Brasileiro visto de Cinearte” para então analisar *Sangue Mineiro*, onde observa nos ajustes paulatinos à fotogenia que Cinearte apontava como a melhor para o cinema nacional, um processo de perda de autenticidade nacional em favor de uma estética americanizada. Veremos essas questões com mais vagar, tentando ampliar a discussão.

BRASA DORMIDA

Embora mantivessem contato desde 1926, a correspondência escrita entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga começa apenas em fins de 1927³⁷, quando Mauro iniciava *Brasa Dormida*. Gonzaga e Pedro Lima foram encarregados da escolha no Rio, dos atores principais da nova produção: O fotógrafo será indicado por Haroldo Mauro, o irmão que vivia no Rio. Edgar Brazil, um tradutor e funcionário público, amante de fotografia, vai se converter a partir do trabalho em Cataguases em um dos mais importantes fotógrafos de cinema brasileiro.

No momento em que Mauro está começando *Brasa Dormida*, Adhemar filma *Barro Humano*. Ambos trocam idéias sobre suas experiências, as inúmeras dificuldades com atores, equipamentos, profissionais, e os embates da ‘Campanha’. Mauro precisa do apoio e do reconhecimento do grupo carioca em Cataguases para fortalecer sua produção, e fazer com que o dinheiro necessário flua. Vai ser contemplado com o Medalhão Cinearte e espera ansiosamente a visita do grupo.

“quando vens?”...Estou ansioso para que venhas aqui...Tenho muita coisa que falar, mas só mesmo pessoalmente.³⁸

Há em Mauro e Gonzaga uma sofreguidão em ser aceitos, compreendidos e ver sua idéia encampada, que convivem com dificuldades de toda ordem. Desde conseguir as “pequenas”, e muitas não querem ir para Cataguases, dificuldades com a câmera, revelação, iluminação. “Coragem, Mauro”, incentiva Gonzaga.

A insistência maior do jornalista é quanto à propaganda. Cobra constantemente as fotos das filmagens, de forma a criar uma expectativa do público em relação ao filme, e alimentar o incipiente *star system* nacional, aproveitando-se também do interesse pelas fitas nacionais que o período parecia desencadear, segundo sua visão.

“A Phebo precisa de propaganda. Agora é que eu avalio mesmo como adianta. O pouco que temos feito tem causado furor. Nunca recebi tantas cartas falando de um filme brasileiro em preparo. [refere-se à sua produção de Barro Humano] Lelita, Gracia e etc. estão com grande correspondência. Este negócio de película é mesmo um caso sério. Só

com o nosso cinema adiantado é que se pode resolver exigindo coisa melhor das fábricas, ou tendo a nossa aqui...[refere-se à dificuldade de obtenção de filme virgem]

Nós temos que ter. Faz parte dos meus sonhos. O cinema falado está causando sucesso e avassalando os E.U.

Eles não poderão fazer filmes em brasileiro e isso não é um bom horizonte para nós?
[Gonzaga refere-se as dificuldades que o filme sonoro vem enfrentando no exterior, no momento em que a produção americana procura se adaptar à nova realidade do som, que é veiculado em sua forma ainda original, o inglês e depois em espanhol, o que afasta os espectadores das salas.]³⁹

Ao desânimo do amigo com os vários contratempos inerentes a filmagem, e a problemas com os produtores, aconselha:

“Agentas tu a mão aí porque eu aguento aqui. Os nossos dois grupos somente podem sacudir o Brasil”⁴⁰ (...) “Se conseguirmos vencer nesta questão de “Cinema Brasileiro”, seremos uns heróis” responde Mauro.⁴¹ E o amigo volta à carga: “Não desanime e venceremos porque estamos com a consciência, o patriotismo, o direito e com Deus.”⁴²

O tom de Mauro em algumas das cartas, é de insegurança, por vezes desânimo de quem está fazendo um trabalho, com muitas dificuldades de produção, e muitas dúvidas na concepção, e projeta no outro suas verdadeiras esperanças. Enquanto realiza *Brasa* com suas “esperançazinhas”, Mauro vê *Barro Humano* “com toda confiança”.⁴³ Mas apesar dos estímulos mútuos, e talvez pelo envolvimento de Adhemar com seu próprio filme, as sugestões para a concepção de *Brasa* não são numerosas, e em muitos casos era pelo telefone que se esclareciam.

A propaganda do filme e dos progressos da Phebo é incrementada em Cinearte depois de 1928, quando finalmente, Gonzaga e Pedro Lima viajam a Cataguases para entregar o “Medalhão Cinearte” por *Tesouro Perdido*⁴⁴. A visita é um acontecimento na cidade e confere a Mauro o reconhecimento esperado.

Gonzaga volta entusiasmado com o que vira: a cidade: o estúdio, o filme em desenvolvimento e pede a Mauro que lhe envie fotos para uma matéria que faria sobre “Catag e a Phebo”⁴⁵. Nas fotos solicitadas, a preocupação de reproduzir de Cataguases, o seu viés mais moderno e sofisticado, o seu desenvolvimento, marcado então pela

construção de novos edifícios art-decô, o que mostra que a cidade não era assim tão estagnada e tão distante do que se realizava então nos grandes centros. Pede entre outras uma vista geral da cidade, dos modernos *bungalows*, a porta do estúdio e do hotel em que estavam hospedados os atores, de *Brasa Dormida* que estava sendo realizado⁴⁶.

Tempos depois o diretor ainda recorda com entusiasmo dos efeitos da visita e das conversas que tiveram juntos. Se Gonzaga é uma espécie de orientador de Mauro, ele é também aquele que lhe enuncia suas próprias possibilidades, e Mauro encanta-se com todos os horizontes que se abrem e esclarecem. Isso criou uma relação muito profunda, que lembra o enamoramento de um apaixonado, com seus arrebatamentos e incertezas. A vontade de agradar e ser aceito e o temor da discordância que afasta:

“Por enquanto, ainda ando só para conversas sobre Cinema. Sim, mas me adiantam mais, conversas ou considerações sobre -1° plano- seqüência -técnica- colocação de máquina, etc. etc. Essas quiquicas são canjas.

Quero entrar mais no miolo. Quero sentir o cinema na sua essência. Compreender melhor o espírito da cena. Modo de direção, etc... Mas ...para isso preciso do teu auxílio.

Quero ouvir calado, 10, 20, 50 preleções tuas, como aquela, na noite em que estávamos com o So [Soroa] e o Franco, no Bar do Fonseca.

Nós precisamos, de qualquer forma trabalhar juntos. Eu quero fazer um filme contigo.

Ou melhor, auxiliar-te numa produção colosso. Acho isso perfeitamente realizável. Vai depender do Brasa. (...)

“Vocês é que estão nos fazendo. Esta é que é a pura verdade” [esta frase está grifada a lápis por Gonzaga]⁴⁷

Mas ao enamoramento, corresponde também a insegurança de Mauro quando discutem o roteiro de *Sangue Mineiro*, encomendado ao jornalista: as diferenças de concepção estremecem o contato, mas logo se desfazem:

“Pelo telefone, tive a impressão de que estás um pouco desanimado comigo?! Ou melhor menos animado?” (...). “de fato, pelo telefone não nos entendemos bem. (...) Só mesmo em conversa é que poderemos nos entender melhor. (...)”⁴⁸

“Sabes que faço os meus filmes para ti. O resto pouco me importa. [grifo posterior de Gonzaga] Quero saber a tua opinião, o mais são histórias. (...) Conta também sempre comigo. Nós ainda trabalharemos juntos...”⁴⁹

Gonzaga responde satisfeito por perceber que o amigo continua fiel.

“Com teu silêncio cheguei a pensar que estavas aborrecido comigo por alguma coisa. Entretanto eu tirei logo isso da minha cabeça, porque sei que és especialista em “tirar psicologias” e assim em mim, tu só podias ver a sinceridade e a estima que te dedico”⁵⁰.

A observação da correspondência do período da filmagem de *Brasa Dormida* (entre janeiro e junho de 1928) mostra que, ao menos por escrito, não há sugestões concretas quanto à realização do filme, além das diretivas gerais de fotogenia, e as conversas sobre cinema, que tanto encantavam Mauro. Envolvido com *Barro Humano* e com o roteiro de *Sangue*, que ainda não recebera o qualificativo de mineiro, não há registro escrito de outras sugestões de Gonzaga.

Brasa Dormida conta o romance entre Luís Soares, (Luís Soroa) jovem gerente de uma usina de açúcar, e Anita (Nita Ney) a filha do usineiro. Luís substitui Pedro Bento (Pedro Fantol), homem violento e sem escrúpulos que, tendo sido demitido da usina por Carlos, (Côrte Real), o seu proprietário e pai de Anita, continua a exercer sua brutalidade sobre o enteado (Máximo Serrano) e o colega (Rosendo Franco) um bêbado covarde, e faz de tudo para atrapalhar o romance e a vida do novo chefe.

Luís Soares, apesar de ter sido caracterizado inicialmente como um ‘estróina’, que gasta os seus últimos centavos numa corrida de cavalos, converte-se em operoso trabalhador. O filme mostra a atividade da usina e as maquinacões de Bento contra os empregados e contra o gerente que corteja a moça. Envia regularmente cartas anônimas ao pai da moça, que decide separar os jovens, já que, embora trabalhador, desconhecia a origem de Soares. O pai leva a filha de volta ao Rio de Janeiro, e é no momento em que Luís vai escondido à casa da moça na cidade, em seu aniversário, que o ex-gerente dinamita as chaminés da usina. Chamado às pressas, o proprietário volta com sua filha à usina, onde Soares e Bento se enfrentam. O ex-gerente acaba morrendo durante a briga, ao cair na caldeira de melado fervente. Nesse momento, o usineiro já sabe que Luís Soares era filho de uma boa família e permite o casamento entre os dois enamorados.

O filme se abre com tomadas de paisagens do Rio de Janeiro onde Luís que lê um jornal, enquanto pessoas se movimentam apressadamente pela calçada. O artifício de abrir os filmes mostrando as cidades é um elemento comum a vários filmes da época. Talvez possamos tributá-lo à influência de Gonzaga, embora esse tipo de imagem, com o carisma da grande cidade moderna, com a sua agitação, os carros e bondes fosse comuns no cinema em geral⁵¹ e desperta o interesse do público brasileiro, já que é recorrente não só nos posados, mas sobretudo nos filmes naturais que tiravam dessa possibilidade de fazer ver as cidades e a modernização um dos seus assuntos de maior interesse. Mauro, em uma de suas cartas, refere-se também ao conselho de E. Szekler, representante da Universal que virá a distribuir o filme no Brasil, recomendando que a ação se iniciasse com “tiros no Rio”.⁵²

O jornal nas mãos de Luís anuncia o último recurso para escapar da bancarrota que se anunciara em sua carteira praticamente vazia. Vai ao Jóquei, onde Mauro detém-se na filmagem do ambiente, dos espectadores e da corrida. Aproveitando-se do próprio público, e inserindo alguns amigos de Cataguases que fazem as vezes de apostadores, compõe cenas documentais, onde procura ao mesmo tempo criar algum humor com a excitação dos espectadores, em meio a um Luís desesperançado que perdera ali seus últimos vinténs. A cena final desta sequência, quando todos já se foram e Luís resta só em meio ao estádio vazio é preciosa. Todas as esperanças pareciam perdidas.

Mas é de novo num jornal que o personagem vai encontrar a solução de seus problemas. Esse jornal servira de toalha à refeição de um passante que comia seu lanche no mesmo banco de um parque onde Luís viera sentar e revolveia seus problemas. Enquanto isso, o homem observava gulosamente as belas pernas de uma mulher que ajustava a sua meia.

Toda essa elaboração para caracterizar e introduzir o personagem de Luís e seu estado de espírito mostram o sentido de observação de Mauro, o apuro na composição das cenas, um olho/câmera que vai captando a realidade na qual está imerso e do qual vai se desfazer com facilidade, quando encontra no jornal já meio roto o anúncio que solicita um gerente de usina de açúcar para trabalhar no interior. Essas e outras cenas servem como

exemplo do que já dissemos sobre Mauro, baseando-nos em André Bazin, sobre um cinema que acredita na imagem que capta, e outro que constrói suas imagens. A câmera de Mauro se serve da realidade que filma, ao invés de transformá-la.

Se no filme anterior Mauro desenhava uma narrativa que tomava por base o enredo de um faroeste, desta feita o avanço na composição dramática é nítido. A ancoragem num território conhecido, como uma usina de açúcar, é a chance para cenas documentais, onde o mecanismo é um elemento atraente. O maquinário, a chegada da cana, os tanques de melado e o próprio ensacamento do açúcar surgem como parte da ação. A usina existe como um personagem atuante.

Entremeando as cenas de trabalho na usina às tramóias do vilão, Mauro vai construindo o romance, que se anuncia tão logo os jovens se conhecem, quando Anita pede ao pai que conserte, ainda na casa da cidade, o balanço. Vê-se uma cena, onde num jardim bucólico, Soares empurra Anita no balanço. Essa e as outras cenas vão compor o romance através das recordações de Soares que, ao ler o seu diário, relembra os momentos prazerosos que passa com a jovem. São imagens únicas no cinema brasileiro. Há nelas uma beleza excepcional: um campo bucólico, uma luz envolvente e cheia de sensualidade, porque é nelas que se inscrevem as promessas do amor, da paixão e do desejo, e também de seus perigos e contravenções. São paisagens aprazíveis, afeitas ao encontro amoroso, com pequenos córregos, árvores frondosas, quedas d'água. A natureza está ali como um lugar de deleite, de amor, mas nunca de trabalho. Não há imagens de plantações, trabalhadores ou animais pastando. A natureza é paradisíaca, não é produtiva. (fig.5)

Essa imagem da natureza associada ao idílio, à felicidade e ao lirismo que não se dissocia também dos perigos a ela inerentes - como Mauro vai mostrar em *Sangue Mineiro*, *Ganga Bruta*, e também no contraponto cômico da cena final de *Lábios sem beijos*, quando um boi irrompe em meio ao idílio do casal - imprime-se como a primeira e a principal matriz do seu trabalho. Não é o pitoresco, o exuberante ou o extravagante, que buscavam os viajantes, do pincel, da pena ou do celulóide: na natureza de Mauro reside a harmonia e a tensão; é o lugar onde se é quase sempre feliz. E essa imagem não vai abandoná-lo.

A imagem do trabalho não passa, portanto, pelo campo, e está associada às máquinas. O carro de bois, elemento recorrente nos filmes do INCE e em *Canto da Saudade* (1952), ainda não surgiu e a cana chega num vagão sobre trilhos. A usina é um lugar dinâmico, moderno, rico, que representa vários aspectos da existência humana - a rudeza, a violência, mas também a integridade, o trabalho duro, a responsabilidade. Caracterizado dessa forma, o campo aparece como uma extensão da modernização da cidade, e não o seu elemento oposto. Além disso, aqui não há pobreza, embora homens simples sejam representados com rusticidade – como na cena em que se mostra a sola do sapato de ex-gerente, ou a cena do bar que já aparecera em *Tesouro Perdido*.

No mais, os bares são sempre o pior lugar - os homens são, feios, sujos, e muitos deles ameaçadores. É o reino dos instintos. É sempre um ambiente fechado, sombrio e freqüentado exclusivamente por homens. É o oposto do campo, onde reinam os elementos femininos: a luminosidade, as montanhas, a água, a figura da mulher que é caracterizada como um ser frágil, afeita ao amor.

No campo ou na cidade, Anita usa salto alto, chapéu, vestidos esvoaçantes. Apesar de filha do proprietário da fazenda, é moça da cidade. Aqui convém lembrar as regras de fotogenia na composição dos personagens, e a vontade de extirpar deles o tom provinciano, enfatizado nas críticas de Pedro Lima. Um exemplo disso é quando Gonzaga recomenda a Mauro uma atriz, enfatizando o fato de que tem “belos vestidos”. Nesse sentido, e até mesmo devido aos conselhos de Cinearte para apagar da cena o elemento rural, associado ao atraso, não há um choque entre o campo e a cidade. Fora a restrição do pai ao romance clandestino da filha com o gerente, o que mostra uma rigidez moral maior no campo do que na cidade, nesse filme, e em outros dessa primeira fase de Cataguases, há sobretudo uma complementaridade entre os dois ambientes.

Por outro lado, podemos ver também nessa ausência de dissociação entre o campo e a cidade, uma característica propriamente mineira, onde as cidades, eram o centro mesmo de onde gravitava a vida rural, sem a dissociação violenta que foi se impondo, por exemplo,

em São Paulo ou no Rio de Janeiro. É interessante lembrar ainda da própria construção de Belo Horizonte, fruto de um acordo político que visava dar ao Estado, pulverizado entre a importância da região das Minas, dos Gerais e da Zona da Mata, a sua centralidade e unificação, algo inquestionável em São Paulo, por exemplo⁵³.

Mauro soube também explorar com economia de recursos a brutalidade, a animalidade personificada em Bento, o ex-gerente que maltrata o enteado (como é de lei em toda fábula sobre padrastos; e, como todo mau padrasto, sofrerá uma morte punitiva).

Mas ele é também insidioso: escreve cartas anônimas numa escrivadinha que, apesar do quarto tosco, é detalhadamente arrumada, com a pena, o tinteiro e uns livros empilhados. Não é portanto a ignorância que o torna mau. É a sua natureza sádica, expressa na cena em que sacode violentamente os cabelos vaselinados do enteado, até que voltem à carapinha habitual, ou quando destrói o seu violão.(fig.4)

Mas é justamente em torno dessa brutalidade do ex-gerente que se desenha uma cena significativa. Numa noite em que, mais uma vez o enteado desobedece Bento e acompanha Luís em uma serenata, o gerente lhe prepara uma armadilha: os três viviam na construção que ficava atrás do engenho de açúcar, lugar desativado da usina que substituíra a antigo engenho movido a água. Bento faz com que, ao pisar num determinado lugar, o enteado acione a roda d'água. O barulho da água correndo o acorda, e ele pune o jovem com violência. A roda d'água é, assim, o elemento que denuncia a chegada do enteado.

Vinte anos depois em *Engenhos e Usinas*, filmado exatamente no mesmo local de *Brasa Dormida*, o foco da câmera de Mauro muda de direção. O engenho e a roda d' água são recuperados como um elemento de poesia, de nostalgia, enquanto a usina representa o progresso e o fim da poesia. Em *Brasa Dormida*, o engenho está associado a um malfeitor, à pobreza, à decadência. É um artefato ultrapassado, sem função ativa na usina. Serve só como armadilha. Não há lirismo, nem a evocação de uma utilidade passada, nem beleza. Neste filme, neste tempo, a imagem do engenho é a imagem do atraso, da decadência, do

arcaico, do inútil. Portanto, o trabalho e as formas tradicionais da zona rural brasileira não interessam a Mauro, mostrar naquele momento.

Apontamos o caráter de fábula do desfecho dado ao filme, com o vilão padraço morrendo num tanque de melado fervilhante, cuja imagem se assemelha às larvas incandescentes de um vulcão, e onde Mauro teve que operar uma elipse, já que não tinha como mostrar realmente o ator caindo naquele caldo.

O cineasta havia planejado um desfecho mais espetacular, conforme relata a Gonzaga:

*“Não pude fazer o negócio do arrombamento da porta como queria. O negócio do caminhão arrombando-a. No entanto, em comédias vagabundas americanas, derrubam até uma casa. (...) Em toda vida gostei mais dos clímax morais. Sempre achei, no entretanto, difícil organizá-lo na intimidade. Mesmo para nós que estamos começando, eles devem ser sempre preferidos, pois os interiores demandam muito trabalho e dinheiro”.*⁵⁴ (g.d.a)

A caracterização dos personagens e dos ambientes, apesar da preocupação de enquadrá-los nos moldes propostos por Cinearte, guarda ainda muito do seu caráter original. As roupas, salvo dos trabalhadores, não diferem daquelas usadas na cidade e, ao contrário, a caracterização de Anita, com seus vestidos esvoaçantes, seus saltos e chapéus citadinos, destoa das paisagens campestres por onde transita. No sentido oposto, poderíamos localizar a festa de aniversário de Anita, instalada diegéticamente no Rio de Janeiro. Filmada nos estúdios da Phebo em Cataguases, com uma decoração sumária, e o piano como centro do ambiente, estão vários jovens, moços e moças. Apesar de vestidos como mandava o figurino, o cabelo a *la garçonne*, e os jovens janotas com seus ternos, há naquele baile um tom eminentemente provinciano que o baile do filme posterior, *Sangue Mineiro*, procurará conter com maior empenho. Nesse sentido Mauro documenta muito bem a tênue fronteira entre o rural, o citadino e o provinciano, e é esse caráter que os nossos olhos contemporâneos tendem a valorizar, menos pela exatidão da encenação, e mais pela busca do tom correto, que tinha no aspecto urbano moderno da capital o seu ideal.

É nesse sentido que acredito ter Mauro chegado nesse filme à plenitude de suas propostas principais, que apesar de todas as transformações, da própria mudança para o Rio de Janeiro, vão restar como matrizes de sua criação:

1. a natureza como um elemento central que se relaciona e influi diretamente nos homens; criando um laço indissolúvel entre natureza e natureza humana, clara na forma como configura a mulher – acolhedora como a natureza.
2. o apreço pela técnica e pela modernidade, expressa no detalhamento de máquinas e maquinismos que tem a autonomia e o carisma de personagens. Moderno é também o comportamento mais livre e sem hipocrisia que procuram os jovens.
3. o bar como lugar da expressão dos aspectos primitivos, rústicos e instintivos. É um ambiente masculino por excelência.
4. as festas como elemento dramático, onde o caráter festivo se subverte em desenlace.
5. personagens de complexidade psicológica que vai se enriquecendo de filme a filme, banindo o maniqueísmo inicial;

A aparência da encenações será alterada pelas diretrizes de Cinearte que eram aceitas e seguidas como um cânone, o universo social se enriquece, mas esses elementos recorrentes persistirão em todos os seus filmes de ficção até “Canto da Saudade” de 1952 produzido em seu próprio estúdio.

Por mais que a estética de Cinearte tenha paulatinamente “contido” a filmagem mais espontânea e mais realista (no sentido de servir-se da realidade e servir à realidade), a sua tessitura não se rende por completo a ela. É como se a encenação resistisse, profundamente, aos elementos cosméticos que Gonzaga e Cinearte recomendavam e que, embora inseridos no filme, permanecem de certa forma exteriores a ele.

É por realizar imagens que aspiram a realidade, por criar imagens em que a coisa mostrada prevalece sobre o fato de mostrá-las, que Mauro pôde se entregar anos depois,

sem contradições ou constrangimentos ao documentário educativo. *Brasa Dormida* já anuncia o documentarista.

Em agosto de 1928 enquanto preparava *Sangue Mineiro*, e esperava pelos recursos necessários a filmagem, Mauro filma “*Sinfonia de Cataguases*”, encomenda pelo prefeito sobre a cidade, que foi apresentado ao governador Antônio Carlos.

Em carta a Gonzaga, o diretor dava detalhes sobre a concepção artística e a seriedade do filme, que ironizava chamando de “fox-trote da povoação”, inquieto com o julgamento do amigo, sobre sua deserção temporária para a cavação, que ele mesmo percebia ser uma ramificação possível e desejável de seu trabalho:

“Arranjei então com o Dr. Lobo Filho e vou fazer um filme de Cataguases em duas partes à la Symphonia de Berlim. Estou estudando muita coisa boa mesmo. Será naquele estilo. É lógico que não entrarei em detalhes filosóficos. Vou apenas seguir aquele estilo para mostrar Cata por dentro: vias de comunicações, fábricas, construções, serviço d’água, luz, telefone e telégrafos, ensino, esportes, etc, etc. No fim farei um bruto reclame da Phebo. Assim isso traz dinheiro para a empresa. (...) E assim lança-se também uma futura ramificação de trabalho na empresa. Penso que isso não é cavação ou é? Diga-me com sinceridade.”⁵⁵

Mas nem que quisesse Mauro não teria se transformado em cavador, já que a Phebo nunca recebeu um tostão em pagamento pelo filme.⁵⁶

SANGUE MINEIRO

Produzindo o seu quarto filme consecutivo, a Phebo já se dava ares de uma produtora de verdade⁵⁷, e *Sangue Mineiro* é cheio de pretensões. De olho num eventual apoio do governador mineiro Antônio Carlos, provável presidente da República em 1930, a primitiva história entre dois rapazes que desejam a mesma moça, se reveste de um tom mineiro e nacionalista que, se é eloquente nos letreiros iniciais, aparece nas imagens de forma particular. Ao contrário de seus filmes anteriores, sobretudo *Brasa Dormida*, que o forte aspecto documental torna imediatamente reconhecível como brasileiro, embora não

exista nenhum esforço aparente para que isso aconteça, em *Sangue* existe o empenho deliberado e consciente de construir o que seria o nacional e o mineiro.

Através de amizades comuns na cidade, Mauro e seus produtores conseguem chamar a atenção do governador de Minas, Antônio Carlos, para a atividade cinematográfica que se desenvolvia em Cataguases. Em novembro de 1928, em visita à região, o governador vai ao estúdio da Phebo, e afirma em discurso entusiasmado, que a iniciativa do grupo mineiro devia ter seu triunfo assegurado “sobretudo pelo governo”⁵⁸. Promessa de político, não cumprida. Em vista das promessas, e honrando a sua cidade, Mauro acompanha e filma toda a visita. Graciosamente.(fig.6)

Em fevereiro de 1929 a estréia de *Brasa Dormida* agrada ao público o que deixa Mauro satisfeito e seguro. Quer fazer vários filmes logo, para junto com Gonzaga, poderem firmar definitivamente o cinema brasileiro. Em carta a Gonzaga, Mauro fala confidencialmente da possibilidade de arranjar com o governador mineiro um empréstimo de 200 ou 300 contos.

“Sabes, empréstimo com o Estado leva-se a vida toda pagando.

*De mais, nós com 300 contos, ou mesmo 200... Estou com esperanças no negócio. Assim, calculo fazer este ano umas 3 produções. (...) Naturalmente este negócio do Estado não sai assim tão depressa, mas enquanto trabalhamos com a Carmen resolve-se tudo”*⁵⁹

Animado pela possibilidade do empréstimo, o filme vai incluir manifestações nacionalistas que se expressam com veemência nos letreiros iniciais, na escolha de Belo Horizonte como o centro da ação e na preocupação em caracterizar aspectos da mineiridade. Ao longo da narrativa, e certamente à medida que se desfaziam as ilusões quanto à ajuda do governo de Minas, esses aspectos se dissolvem, como poderemos observar.

Gonzaga insistia em sugerir ao amigo as fórmulas que estavam consagrando o cinema de Hollywood e que ele mesmo vinha aplicando na realização de “*Barro Humano*”, filme que será bem recebido pelo público e crítica.

"(...) eu penso (que) de qualquer maneira precisas apresentar agora um filme mais bilheteria. Não são beijos nem farras, mas um sensualismo elegante, um aspecto agradável, um 'it' qualquer. Notei mais isso com as tuas cenas do baile. Para te explicar como foi, pois as cenas estão boas, só em duas horas de conversa no mínimo". [Refere-se às cenas do baile de Brasa Dormida, que ele vê com restrições.]

(...) "Outra coisa importante que venho observando é que todo filme deve ter uma boa dose pelo menos de mocidade, de vivacidade, tem que respirar mocidade, alegria, cenas agradáveis, alegres.

Um filme, na minha opinião de hoje, + experimentado em filmagem, em tudo, tem que ser agradável, gostoso, com algo de valor no fundo ou nele metido."(...)

*"E fica certo que estarei para o que quiseres até para teu extra . Sei da tua situação aí em Catawood e quero ver o nosso Cinema de fato. Conta comigo."*⁶⁰

Com efeito, Mauro se empenhou em produzir um filme mais apurado, na expectativa de ir ao encontro do gosto do público, firmando o nome da Phebo e a sua própria carreira. Contou ainda com a participação de Carmen Santos, atriz conhecida e experiente, que participou também como produtora⁶¹, e que tinha suas idéias sobre como fazer cinema brasileiro.⁶² As filmagens se iniciaram em março de 1929 e em fim de julho do mesmo ano o filme era apresentado pela primeira vez em Cataguases.⁶³

Sangue Mineiro conta a história de Carmen (Carmen Santos), filha adotiva do industrial Sampaio (Pedro Fantol), homem austero que vive em uma casa rica e de tradições mineiras. Sua irmã Neuza, (Nita Ney) a filha legítima de Sampaio, está chegando do colégio interno depois de quatro anos de ausência. Carmen namora Roberto (Luís Soroa), e juntos passeiam pelos arredores da cidade onde está a chácara de Acaba Mundo, onde vivem Marta Tavares (Augusta Leal), seu filho Máximo (Máximo Serrano), o neto Tufy (Elie Sone), e onde passa férias o sobrinho carioca Cristóvão (Maury Bueno).

Na festa que comemora a chegada da filha, Roberto corteja Neuza e despreza Carmen que, magoada, foge, tenta afogar-se e é salva por Cristóvão, sendo acolhida por D. Marta em Acaba Mundo. Lá, a jovem desperta o interesse de dois primos. O desaparecimento da filha adotiva, porém, contraria o industrial e deixa a irmã culpada. Carmen, disputada pelos dois irmãos, acaba se casando com Cristóvão, mas deixa saudades em Max.

Antes de se desenhar essa intriga, um letreiro inicial anunciava o ideário nacionalista que conferiria ao filme importância singular: não se tratava apenas de mais um filme brasileiro, era um filme brasileiro porque tinha como preocupação primeira o registro dos costumes e aspectos nacionais, e sua maior contribuição, a filmagem no Solar Monjope, documento maior de brasilidade:

“Apresentando hoje Sangue Mineiro a Phebo realiza seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denominá-lo assim, longe de ser um sentimento de bairrismo, foi antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar de algum modo um pouco da alma simples e boa de nossa gente.

Grande parte desta película foi tomada em várias seqüências internas e externas no Solar de Monjope, de José Mariano Filho, o grande reinvidicador de nossas tradições coloniais, constituindo esse fato, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho”

No letreiro seguinte, com o mesmo tom arrebatado, se anunciavam os encantos de Belo Horizonte, que a câmera iria percorrer: “Cavada entre as montanhas no seu ingênuo deslumbramento de menina, Belo Horizonte é Cidade-encantamento, a cidade repouso, a cidade- vergel...”

A câmera em panorâmica enfoca e se detém nas montanhas que circundam o antigo “Curral del Rei”, emblema e explicação da alma mineira⁶⁴, até chegar às imagens da urbe pacata, ainda uniforme, calma, onde dois passantes apenas, e um carro transitam pela Praça da Liberdade, em frente ao palácio do governo. Nenhuma agitação comum aos centros urbanos. Dessas imagens de tom ‘belle époque’, que caracterizavam ainda a Belo Horizonte eclética de padrões afrancesados construída no final do século XIX, passamos para uma soturna e pesada portada barroca. Chegamos a casa de Juliano Sampaio

O filme, que anuncia como tema a evocação das profundas tradições mineiras, embora se abra com uma tomada em panorâmica da capital, com seus principais atrativos, é depois rodado inteiramente em Cataguases, e nos interiores da casa de José Mariano Filho, no Rio de Janeiro, em estilo neocolonial, o que é bastante significativo da pouca identidade que sentem os próprios mineiros em relação àquela cidade de feições européias. Prova disso

Em fevereiro de 1929 a estréia de *Brasa Dormida* agrada ao público o que deixa Mauro satisfeito e seguro. Quer fazer vários filmes logo, para junto com Gonzaga, poderem firmar definitivamente o cinema brasileiro. Em carta a Gonzaga, Mauro fala confidencialmente da possibilidade de arranjar com o governador mineiro um empréstimo de 200 ou 300 contos.

“Sabes, empréstimo com o Estado leva-se a vida toda pagando.

De mais, nós com 300 contos, ou mesmo 200... Estou com esperanças no negócio. Assim, calculo fazer este ano umas 3 produções. (...) Naturalmente este negócio do Estado não sai assim tão depressa, mas enquanto trabalhamos com a Carmen resolve-se tudo”⁵⁹

Animado pela possibilidade do empréstimo, o filme vai incluir manifestações nacionalistas que se expressam com veemência nos letreiros iniciais, na escolha de Belo Horizonte como o centro da ação e na preocupação em caracterizar aspectos da mineiridade. Ao longo da narrativa, e certamente à medida que se desfaziam as ilusões quanto à ajuda do governo de Minas, esses aspectos se dissolvem, como poderemos observar.

Gonzaga insistia em sugerir ao amigo as fórmulas que estavam consagrando o cinema de Hollywood e que ele mesmo vinha aplicando na realização de *“Barro Humano”*, filme que será bem recebido pelo público e crítica.

“(…) eu penso (que) de qualquer maneira precisas apresentar agora um filme mais bilheteria. Não são beijos nem farras, mas um sensualismo elegante, um aspecto agradável, um ‘it’ qualquer. Notei mais isso com as tuas cenas do baile. Para te explicar como foi, pois as cenas estão boas, só em duas horas de conversa no mínimo”. [Refere-se às cenas do baile de Brasa Dormida, que ele vê com restrições.]

(…) “Outra coisa importante que venho observando é que todo filme deve ter uma boa dose pelo menos de mocidade, de vivacidade, tem que respirar mocidade, alegria, cenas agradáveis, alegres.

Um filme, na minha opinião de hoje, + experimentado em filmagem, em tudo, tem que ser agradável, gostoso, com algo de valor no fundo ou nele metido.”(…)

“E fica certo que estarei para o que quiseres até para teu extra . Sei da tua situação aí em Catawood e quero ver o nosso Cinema de fato. Conta comigo.”⁶⁰

⁵⁹ Correspondência Humberto Mauro, op. cit. fevereiro, 1929

⁶⁰ Correspondência Adhemar Gonzaga – idem. Agosto de 1928. Grifos de .Gonzaga

Com efeito, Mauro se empenhou em produzir um filme mais apurado, na expectativa de ir ao encontro do gosto do público, firmando o nome da Phebo e a sua própria carreira. Contou ainda com a participação de Carmen Santos, atriz conhecida e experiente, que participou também como produtora⁶¹, e que tinha suas idéias sobre como fazer cinema brasileiro.⁶² As filmagens se iniciaram em março de 1929 e em fim de julho do mesmo ano o filme era apresentado pela primeira vez em Cataguases.⁶³

Sangue Mineiro conta a história de Carmen (Carmen Santos), filha adotiva do industrial Sampaio (Pedro Fantol), homem austero que vive em uma casa rica e de tradições mineiras. Sua irmã Neuza, (Nita Ney) a filha legítima de Sampaio, está chegando do colégio interno depois de quatro anos de ausência. Carmen namora Roberto (Luís Soroa), e juntos passeiam pelos arredores da cidade onde está a chácara de Acaba Mundo, onde vivem Marta Tavares (Augusta Leal), seu filho Máximo (Máximo Serrano), o neto Tufy (Elie Sone), e onde passa férias o sobrinho carioca Cristóvão (Maury Bueno).

Na festa que comemora a chegada da filha, Roberto corteja Neuza e despreza Carmen que, magoada, foge, tenta afogar-se e é salva por Cristóvão, sendo acolhida por D. Marta em Acaba Mundo. Lá, a jovem desperta o interesse de dois primos. O desaparecimento da filha adotiva, porém, contraria o industrial e deixa a irmã culpada. Carmen, disputada pelos dois irmãos, acaba se casando com Cristóvão, mas deixa saudades em Max.

Antes de se desenhar essa intriga, um letreiro inicial anunciava o ideário nacionalista que conferiria ao filme importância singular: não se tratava apenas de mais um filme brasileiro, era um filme brasileiro porque tinha como preocupação primeira o registro

⁶¹ Mauro explica a Gonzaga o acordo com Carmen Santos: “Vamos aceitar a 2ª proposta d’ela. Ela entra com 15:000 e com o trabalho de estrela correndo por sua conta (d’ela) todas as despesas necessárias ao desempenho do papel e despesas de viagens e estadia aqui. Nós entraremos com 15:000 e estúdio, direção, laboratório, operador, etc. A Phebo explorará o filme e na renda 50% para nós 50% para ele”. Correspondência Humberto Mauro, op. cit. 19/1/29

⁶² Santos, Ana Maria Pessoa dos – Sob a Luz das Estrelas: Carmen Santos e o cinema brasileiro silencioso (1919-1934), tese de mestrado, mimeo, Escola de Comunicações da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992

⁶³ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. 385 e 387.

dos costumes e aspectos nacionais, e sua maior contribuição, a filmagem no Solar Monjope, documento maior de brasilidade:

“Apresentando hoje Sangue Mineiro a Phebo realiza seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denominá-lo assim, longe de ser um sentimento de bairrismo, foi antes de tudo, e principalmente, esse vigoroso sopro de brasilidade, que hoje reanima e reeduca a nova geração brasileira. Registrando costumes e aspectos da terra mineira, embora em rápidos detalhes, procuramos fixar de algum modo um pouco da alma simples e boa de nossa gente.

Grande parte desta película foi tomada em várias seqüências internas e externas no Solar de Monjope, de José Mariano Filho, o grande reivindicador de nossas tradições coloniais, constituindo esse fato, um dos maiores, senão o maior dos interesses do nosso trabalho”

No letreiro seguinte, com o mesmo tom arrebatado, se anunciavam os encantos de Belo Horizonte, que a câmera iria percorrer: “Cavada entre as montanhas no seu ingênuo deslumbramento de menina, Belo Horizonte é Cidade-encantamento, a cidade repouso, a cidade- vergel...”

A câmera em panorâmica enfoca e se detém nas montanhas que circundam o antigo “Curral del Rei”, emblema e explicação da alma mineira⁶⁴, até chegar às imagens da urbe pacata, ainda uniforme, calma, onde dois passantes apenas, e um carro transitam pela Praça da Liberdade, em frente ao palácio do governo. Nenhuma agitação comum aos centros urbanos. Dessas imagens de tom ‘belle époque’, que caracterizavam ainda a Belo Horizonte eclética de padrões afrancesados construída no final do século XIX, passamos para uma soturna e pesada portada barroca. Chegamos a casa de Juliano Sampaio

O filme, que anuncia como tema a evocação das profundas tradições mineiras, embora se abra com uma tomada em panorâmica da capital, com seus principais atrativos, é depois rodado inteiramente em Cataguases, e nos interiores da casa de José Mariano Filho, no Rio de Janeiro, em estilo neocolonial, o que é bastante significativo da pouca identidade que sentem os próprios mineiros em relação àquela cidade de feições européias. Prova disso é que Mauro ao compor um personagem que ele chama “mineiro de tradição, coloca-o no interior da casa de Mariano Filho. Esta casa, edificada nos anos 20, em estilo “brasileiro”

⁶⁴ Segundo Lima, Alceu Amoroso- Voz de Minas. Rio de Janeiro, Agir, 1945; o caráter mineiro era definido pela montanha. A contenção, o respeito aos limites, o gosto clássico, a alma moderada. Lima compara Minas à Suíça e sua moderação, e era esse o lugar de Minas no país.

no Rio de Janeiro, funcionava como um manifesto vivo do que seria a verdadeira arquitetura nacional de então”⁶⁵.

Tratava-se na realidade de uma mistura de elementos do barroco espanhol português, e baiano Um ecletismo de feições barrocas.

Mauro constrói um estilo mineiro identificado com o neocolonial, ou melhor o “estilo brasileiro”, procurando tirar partido da austeridade da casa, com suas portadas escuras, seus azulejos decorados com motivos barrocos, os móveis joaninos, que nada tinham de mineiros, e vinham diretamente do mobiliário português. A partir dessas características, confere ao industrial a estranheza com que buscava caracterizá-lo.

No entanto, se o filme constrói a mineiridade a partir de um pastiche do barroco em voga nos anos 20, é porque a arquitetura colonial recorrente em Minas Gerais, opunha-se à idéia de modernidade. Em *Sangue Mineiro*, a tradição significa nobreza ou algo semelhante, e não coisa antiga e ultrapassada, avessa à leveza, à limpeza que não apenas Cinearte, mas a própria época apregoavam, como atributo de civilização, em oposição ao atraso colonial. Desta forma a inserção do neocolonial nesta paisagem, serve como o estilo de compromisso para caracterizar ao mesmo tempo identidade mineira, nacional e modernidade. Nesse momento, Mauro está muito longe do culto que muito mais tarde vai nutrir pelas “Velhas Fazendas Mineiras”.(fig.8)

O outro pólo da ação é a chácara de Acaba Mundo, nos arredores da cidade, aliás “há pouco transformada em elegante COTTAGE, por um dos seus últimos senhores, e propriedade ainda de um descendente dos Tavares – severa nos seus costumes e ciosa das tradições do seu passado” conforme a legenda Entretanto, o *cottage* elegante referido pomposamente no letreiro, está hipotecado, e D. Marta, sua proprietária, transmite uma

⁶⁵O neocolonial, como se denominava, foi concebido por Ricardo Severo, um arquiteto português, e Victor Dubugras, um francês, no final dos anos 10 em São Paulo, mas veio a se tornar conhecido sobretudo com as edificações da Exposição do Centenário da Independência, como o edifício que abriga o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro. Em conferência sobre o novo estilo, Ricardo Severo pregava o desencadeamento de uma “Renascença Brasileira”, IN “A Arte Tradicional no Brasil” Apud. Cavalcanti, Lauro – As preocupações do Belo, Rio de Janeiro, Taurus, 1995, p. 47-48. Sobre a identidade mineira e o neocolonial ver também Schvarzman, Sheila – “Cidadania, um simulacro das cidades” IN História e Cidadania vol. II, org.

idéia de austeridade própria da decadência econômica, cobrando do filho Máximo que a ajude nos trabalhos, ao invés de acompanhar o primo carioca em caçadas.

Na casa de Marta, a aparência exterior não combina com o interior, e sobretudo com a situação que é vivida no filme. Portanto, a concepção inicial de um ambiente elegante, não se vê confirmado pela imagem e ação dos seus personagens. E de novo aqui, como no caso de Sampaio, a mineiridade combina com a austeridade, a severidade de D. Marta, contrastada pela leviandade do sobrinho carioca que desvia o sério e bom filho Máximo para noitadas na cidade.

Na trama do filme, o encontro entre os habitantes do Solar e da Chácara vai se dar a partir da Festa de São João, na casa de Sampaio. Um baile requintado sem nenhum sinal que caracterize aquela festa como de São João, além do letreiro. (fig.7)

A festa de São João em Acaba Mundo não acontece para a tristeza de d. Marta, mas também lá não há qualquer sinal típico Mauro falara da Festa de São João como um artifício desencadeador da trama, a Gonzaga, observando que seria concebida num “luxo relativo”, tentando coadunar, provavelmente, as suas aspirações quanto ao aspecto peculiar da comemoração, às do amigo carioca:

“Uma noite de São João brasileira, com ambiente de certo luxo – relativo –

Nesta noite de São João tenho muita coisa boa para encaixar e seria um ponto forte na curva tonal do filme. Havemos de conversar muito sobre tudo isto.”⁶⁶

As festas em geral são celebrações, momentos em que a afetividade é reafirmada. Bruno Bethelheim⁶⁷, fala da importância da festa de aniversário para a criança, quando toda a família presente reassegura o afeto que tem por ela, demarcando seu universo - as gerações que a precedem - inserindo-a numa história que vai além de sua própria individualidade. E é por isso que ela é tão importante e esperada. A criança adquire a

Martins, Ismênia; Iokoi, Zilda; Sá, Rodrigo – São Paulo, Humanitas Publicações/ FFLCH-USP, ANPUH, 1998, p.338.

⁶⁶ Mauro, Humberto – Correspondência, op. cit. 15/12/28

⁶⁷ Bettelheim, Bruno – Uma vida para seu filho, Rio de Janeiro, Campus, 1988

certeza, de que além dos pais, há ainda um outro círculo no qual está apoiada. As celebrações de datas nacionais, ou a construção de monumentos, lugares de memória evocam esses mesmos sentimentos de pertencimento, estendidos à nação, reassegurando aos indivíduos seu enraizamento e papel numa realidade determinada, numa família específica.

A escolha por Mauro do artifício da festa para desencadear seus dramas usa dessa crença, subvertê-la. É na festa que Carmen toma conhecimento de que não é amada por Roberto, e de que apesar de adotada, não faz parte efetiva daquele universo. Na festa de aniversário de Anita, em *Brasa Dormida*, o efeito é o contrário. Havia a festa, os amigos de sempre, mas o mais importante em sua vida estava ausente, o seu amado.. Portanto, num filme como no outro a festa, momento de reassegurar os afetos e pertencimentos, expõe e desencadeia a própria crise dos personagens. Mas é também por onde, Mauro, em filmes posteriores (*O Canto da Saudade*) enuncia o seu pertencimento ao Brasil e suas tradições que ele evoca e com o qual se identifica.

Por outro lado, os choques entre os hábitos tradicionais, que se associam aos adultos e à mineiridade, e o comportamento mais volúvel dos jovens, caracteriza a tensão entre um mundo de aparência cambiante, mas ainda conservador em sua essência.

Mauro faz destas questões, da tensão entre o tempo que muda e o que deve permanecer, o elemento recorrente de suas tramas. O cerne da sua trama é justamente o choque da modernidade, não nos aspectos exteriores, os mais facilmente mutáveis e fáceis de compor, mas no comportamento e na mentalidade que resiste. E nesse sentido, apesar do tratamento exterior modernizado, com o qual ele e seus produtores apostavam para atrair a adesão do público e uma distribuição extensa pelo Brasil, Mauro se mantém fiel a suas crenças, mesmo quando parece querer superá-las. Há um esforço determinado por construir o real filmado, ao invés de aspirá-lo, como aconteceu em *Brasa Dormida*⁶⁸

⁶⁸ Nesse sentido vale lembrar a definição de Eric Rohmer, cineasta e discípulo do crítico André Bazin. “Tenho a sensação que é muito difícil apresentar a realidade tal qual é, e que a realidade tal como é, é sempre e será mais bonita que no meu filme. Ao mesmo tempo, somente o cinema pode dar à visão dessa realidade tal como é: o olho não consegue.” Rohmer, Eric – Ensaio sobre a noção de Profundidade na música: Mozart em

Todos esses aspectos fazem emergir o imaginário do final dos anos 20 no Brasil: o anseio por mudanças, pela inserção em um mundo tido como civilizado e avançado tomado como padrão ideal (europeu ou norte americano), e as resistências próprias à formação brasileira mais arcaica, conservadora, religiosa, configurada nesse filme nos personagens adultos de Sampaio e Marta Tavares, e na jovem mas respeitosa Carmen. Esses filmes pontuam, justamente, essa busca pela justa medida do que seriam os brasileiros, que, se em seus discursos apregoavam as necessidades de mudança, no comportamento social e psicológico mais profundo e na mentalidade resistem às suas próprias consequências. Nesse sentido, cria-se uma contradição entre as imagens do que seria nacional – a festa de São João, por exemplo, e o mundo civilizado, desprovido de regionalismos, ou características próprias e de origem antiga. Portanto civilização e modernidade formam um só polo que precisa reprimir o que seria típico⁶⁹.

"Os tempos mudaram e as tradições se foram. Desapareceu o culto pelo passado", diz o letreiro quando observa o fracasso da festa de São João de Acaba Mundo. A inserção desse narrador assinala uma preocupação do momento com o qual o jovem Mauro brinca, uma preocupação que fala a jovens e velhos, e tem como substrato a questão da nacionalidade- as tradições de São João, a casa colonial. A preocupação, e a exposição destas idéias tornadas enredo em 1929 nos apontam a tensão vivida por sociedades "atacadas" por grandes mudanças. Cataguases pode ter sido uma cidade de interior, que não realizou o fausto que o café prometia, conforme observou Paulo Emílio, mas suas atividades econômicas diversificadas depois do café, garantem uma continuidade de seu desenvolvimento e uma relação positiva com a modernidade, que se expressa não apenas pela existência de um grupo modernista, uma produtora de cinema como a Phebo, mas também no próprio dinamismo de novas construções em art-decô que surgem nos anos 20

Bethoven,, Rio de Janeiro, Imago, 1997, p.55

⁶⁹ Mas isso é uma discussão sem fim, que o Movimento Modernista trata justamente de atualizar. É porque é moderno que Mário de Andrade se faz "Turista Aprendiz" nos interiores do Brasil, e Tarsila do Amaral pinta paisagens interioranas, abusando do rosa e do verde, cores e combinação que atribuía ao gosto popular.

e 30 e que mais tarde adere francamente à arquitetura moderna⁷⁰. Mauro vive essa querela que se pode ver impressa em Cataguases até hoje, e cujos filmes são documento rico.

Desta forma, essas tensões recorrentes naquele período na arte na arquitetura, na educação, na política, e sobretudo na vida nacional, sempre tão marcada pela desigualdade social e regional, e que Cinearte sintetizava para o cinema, apontam para um universo mais amplo de circunstâncias e adaptações, que aparecem nesse filme e nos próprios anseios de reconhecimento de Mauro e sua produtora, que não se limitariam apenas à influência e o respeito ao ideário de Adhemar Gonzaga e seus pares. Isso ocorreu, é fato, mas não pode servir de filtro único para a compreensão das múltiplas contradições que então se vivia e que o filme evoca, por seus erros e acertos.

Em outubro de 1929, o filme ainda não tinha sido lançado por falta de um distribuidor interessado, enquanto Gonzaga, iludido com o momentâneo desinteresse do público pelo filme sonoro estrangeiro, vê nessa situação a chance excepcional para o cinema brasileiro se firmar de vez,

“Escrevo-te para saber afinal o que resolveram aí sobre “Sangue”. Vão esperar a virada da época? A época em que vão pedir por amor de Deus os nossos filmes.(...)”

Bem, Humb, estou apressado. Mas agora chegou mesmo o nosso momento. É preciso mais união do que nunca e mais esforço e animação. Agora eu vejo a nós todos no final de “Brasa” com aquele tronco (referência ao grupo que arromba a porta da usina, onde o vilão e mocinho estão brigando). A porta vai ceder! Escreva, diga o que há !! Já vencemos, Humberto! Agora é não deixar os outros virem dormir na rede que arrumamos com sacrifício. (...) Conto com todos. E tenho fê em Deus que vamos achatar mesmo, agora, este pessoal.

Gon⁷¹

Apesar do empenho de Mauro, do investimento custoso, do qual agora é parte também Carmen Santos, o filme não faz sucesso, tornando a situação de Mauro em

⁷⁰ Cataguazes tem uma série de edifícios de arquitetura moderna construídos nos anos 50 e 60, um painel de Djanira que decora uma igreja, e tinha ainda um importante mural de Portinari sobre Tiradentes que foi vendido e encontra-se hoje no Memorial da América Latina. Lima Barreto fez um curta-metragem sobre esse mural para a Vera Cruz. Esse interesse pela arquitetura moderna chamou a atenção do próprio IPHAN já que forma um conjunto significativo e original pela sua implantação, e está sendo listando e estudando com vistas à sua preservação.

⁷¹ Correspondência Adhemar Gonzaga, op.cit., fins de 1929

Cataguases, junto a seus produtores, insustentável. Mauro se queixa ao amigo carioca, que no início de 1930 havia comprado um terreno em São Cristóvão, e partia para a montagem da 'Cinearte Studio', o primeiro estúdio de cinema no Brasil em moldes americanos.

Envolvido com o novo trabalho, Gonzaga convida Mauro para dirigir *Lábios sem Beijos* filme iniciado e interrompido em 1929, com a gravidez da atriz principal, Carmen Santos. Ele se ocuparia da produção desse e dos futuros filmes que já tinha projetado, e continuaria a cuidar com redobrado afinho de Cinearte e da Campanha pelo Cinema Brasileiro.

*"Estive com o Harold [Haroldo, irmão de Mauro] e já lhe disse também o seguinte" Você, terá, digamos 9 contos para dirigir o filme. Você calculou a filmagem em 4 meses. Receberás um conto em cada mês de filmagem e depois os cinco primeiros contos de lucro. Assim, penso que olhamos a tudo com atenção e poderás voltar a fazer um filme para a Phebo, que neste tempo se fortalecerá com o dinheiro recebido pelo Sangue, economias de ordenados, etc. Este foi o negócio aqui combinado, sem precisar dar a entender que a Phebo fechou. Entretanto aqui estou cavando para que você fique para sempre, com a licença é lógico, de fazer algum filme para a Phebo. Tenho várias idéias, agora que estás ao meu lado, fato que sempre almejei como sempre disse. Você é sério, honesto, trabalhador, ativo e sabe cenarizar, dirigir, trabalhar e operar! Eu preciso de homens como você ao meu lado neste arranco que cada dia aumenta devido as circunstancias! Pretendia apenas ter 1 barracão. Tenho agora estúdio, máquinas, etc."*⁷²

Na realidade Mauro se licenciara da Phebo por 6 meses, mas sua pretensão era de não voltar a Cataguases. A expectativa com a sua mudança para o Rio é grande de parte a parte. Cartas trocadas indicam a excitação com a possibilidade de poderem finalmente trabalhar juntos.

"Aqui sempre tenho eu a arranjar tudo. Pode torcer, modificar o argumento quanto quiser. Estou animado!" diz Gonzaga.⁷³

A última carta de Mauro, um telegrama, avisa que está prestes a chegar. "Estou animadíssimo. Está tudo muito bem. Aí conversaremos muita coisa" Com lápis vermelho

⁷² Correspondência Adhemar Gonzaga, op. cit. provavelmente início de 1930

⁷³ Correspondência Adhemar Gonzaga, op. cit., provavelmente início de 1930

há uma anotação de Gonzaga, feita certamente muito tempo depois: “Amizade que P[Pedro] Lima tentou destruir também e conseguiu em grande parte”⁷⁴”

Com a vinda de Mauro para o Rio, encerra-se o que se denominou o “Ciclo Cataguases”, e tem início o trabalho com Adhemar Gonzaga na Cinédia. A respeito desse período, a avaliação de Paulo Emílio, concluindo o seu minucioso trabalho, é a de um paulatino encolhimento da “seiva” criativa de Mauro, da perda de sua autenticidade nacional encoberta pelas regras importadas e colonizadas de Cinearte.

*“O progresso evidente que se manifesta de O Tesouro Perdido até Sangue Mineiro é acompanhado de um empobrecimento igualmente evidente. A primeira fita possui uma agilidade, e sobretudo um frescor, que diminuem consideravelmente em Braza Dormida e que desaparecem em Sangue Mineiro. Tudo se passa como se uma seiva que animava o primeiro filme se esvaísse no segundo até desaparecer completamente no terceiro. Essa seiva seria constituída pelos dados do mundo humilde de Humberto e que pulsam através de todo O Tesouro Perdido, insinuam-se ainda sub-repticiamente em Braza Dormida, mas que não tem vez em Sangue Mineiro. A fórmula para definir e resumir o fenômeno é dizer que no conflito que se manifestou dentro de Humberto Mauro entre Cataguases e Cinearte, esta tinha levado a melhor.”*⁷⁵

Na visão de Paulo Emílio, Mauro irrompe como uma autêntica consciência brasileira em processo de colonização, para tornar-se mais tarde – uma vez superadas as influências inautênticas (a de Gonzaga e Cinearte, primeiro, em seguida Roquette-Pinto com seu ideário oficial) – a autêntica consciência brasileira descolonizada.

“Se conseguir delinear o homem de 33 anos que no primeiro semestre de 1930 filmava Lábios sem beijos no Rio, terei encontrado uma conclusão válida para este levantamento da contribuição da cidade de Cataguases e da revista Cinearte para a formação de Humberto Mauro. Formação, aliás, que nesta altura ainda se encontra longe do término. Depois de Cyrpriano Teixeira Mendes, Pedro Comello e Adhemar Gonzaga, ainda falta ao discípulo, cujos cabelos começam a branquejar, o encontro do quarto e último mestre: Roquette-Pinto. O encontro só se produzirá daí há alguns anos e terá, como o anterior, uma face positiva e outra negativa. Quando esta última – que assumiu notadamente a forma de respeito pedante pela cultura oficial – for superada é que Humberto Mauro chegará à sua tardia e luminosa maturidade. Tudo nos leva a crer

⁷⁴ Pedro Lima sempre foi severo com os filmes de Mauro, e será também com seus filmes da Cinédia. Gonzaga rompeu com o antigo amigo em 1932, por conta de questões afetivas com Didi Viana, atriz descoberta por Pedro Lima, e que acabou se casando com Gonzaga. Pasta Humberto Mauro, Arquivo Cinédia, Rio de Janeiro, 8/3/30.

⁷⁵ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p. 454

que o traço principal da plenitude alcançada será a volta ao tempo de O Tesouro Perdido e não me parece provável que o aprofundamento da pesquisa venha perturbar o círculo harmonioso que vislumbro.”⁷⁶

A análise empreendida por Paulo Emílio vê um Mauro que se transforma, desnaturado por ideais que lhe seriam estranhos. No entanto, como pudemos observar, esses ideais e idéias e as tensões que revelavam, estavam na sociedade por inteiro. Paulo Emílio estudou detidamente o pólo de Cataguases, sua história e mentalidade, e fez o mesmo com Cinearte, localizando nas pregações da revista uma aceitação acrítica de modelos e aspirações da cultura e do cinema americano. Havia, sem dúvida, um mimetismo e uma influência americana na forma de conceber e levar adiante a idéia de um cinema brasileiro de molde industrial e de grande público, como em várias partes do mundo aliás.

Como já pontuamos ao longo da análise dos filmes, acredito que Paulo Emílio supervaloriza a influência de Cinearte, e ao mesmo tempo minimiza o próprio contexto em que essas idéias foram geradas e ecoaram. Não era apenas Cinearte, mas as elites e seus letrados que estão em busca da identidade e portanto da fotogenia do Brasil. Qual aspecto privilegiar: a imagem de uma sociedade de maioria branca civilizada nos moldes europeus? Ou uma sociedade original dos trópicos e missigenada? Questão egressa do século XIX, que se atualiza e persiste no novo século e toma no cinema, contornos irreconciliáveis, como tão bem expressa a luta de Cinearte contra o filme documentário. Campanha preconceituosa, e moralista como as próprias elites, que em parcelas significativas e em diferentes âmbitos (cultural, político, racial), está em busca do seu próprio rosto.

Por outro lado, creio que Paulo Emílio, preocupado em construir as dualidades em que gravita sua análise, minimiza o próprio interesse de Mauro pela modernidade, como se ele fosse apenas o interiorano, brasileiro, puro, humilde e preservado de todo contato alienígena, quando é nítido pelos filmes, o seu interesse por tudo que é moderno, das máquinas ao próprio cinema, o seu conhecimento de vários diretores, americanos e europeus e da própria técnica cinematográfica, dentro das condições restritas que dispunha. Como se a influência americana ou estrangeira existisse apenas a partir dos grandes centros

⁷⁶ Salles Gomes, Paulo E. – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p. 451

como o Rio de Janeiro, e não penetrasse em Cataguases, até mesmo pelo cinema, mas também pela cultura em geral, já que havia lá, no mesmo momento, o Grupo Verde, responsável pelo seu interesse original pela cidade.

Paulo Emílio toma Mauro como uma alma romântica, egressa do campo, um autêntico que vai se desnaturando pela aceitação cada vez maior de um ideário do qual partilha mais por necessidade de aceitação do que de convicção. A análise é marcada pelo questionamento do colonialismo cultural, e do imperialismo econômico que permeia o momento em que escreve. Mauro está para Paulo Emílio, como o Romantismo brasileiro esta para Antonio Cândido, seu amigo e companheiro do grupo Clima. Seu texto é contemporâneo dos trabalhos de Celso Furtado, de Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Octavio Ianni, vinculados pelas questões da dependência e ocupados com a afirmação positiva do 'Terceiro Mundo'⁷⁷. "Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte" instituiu na trajetória de Mauro a origem dos embates do cinema brasileiro. Mauro não é apenas matriz e pai, ele é sobretudo aquele que vai realizar a dialética da colonização, e se descolonizar.

Penso portanto que, hoje, essa leitura deve ser relativizada. Em primeiro lugar, ela embute um "mea culpa" do próprio Paulo Emílio, que com enorme sinceridade afirma nunca ter conhecido "ninguém mais colonizado do que eu". De maneira mais ampla, ele fazia ali a crítica das elites letradas, incapazes de se reconhecer nas imagens produzidas no Brasil.

"Não culpo ninguém pelo retrógrado que fui mas o fato é que durante anos a fio - décadas- não conheci uma única pessoa com cultivo de cinema brasileiro. Quando cruzei com Humberto Mauro, no INCE, uma manhã de 1940, não lhe liguei a mínima. "

(...) "Procuro ser compreensivo com muito do que leio e ouço por aí em torno de cinema brasileiro. Tenho ótimas razões para ser bonzinho: desconheço alguém tão completamente colonizado quanto fui. Dai praticar minha exibição como exemplo, o que não é mais pecado a julgar pelo exército ,

⁷⁷ Obras como as de Furtado, Celso- Dialética do Desenvolvimento. Rio de Janeiro, Fundo de Cultural, 1964; Cardoso, Fernando Henrique – Dependência e Desenvolvimento na América Latina. Rio de Janeiro, Zahar, 1970, ou do mesmo autor Política e Desenvolvimento em Sociedades dependentes, São Paulo, Ceupes, 1964; Ianni, Octávio – Política e Revolução Social no Brasil, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 e Fernandes, Florestan

digamos da salvação. Permaneço convencido de que se pode ser descolonizado, então é porque essa graça de libertação se encontra ao alcance de qualquer um de nós.

Um de nós intelectuais, etc.. pois com o povo a jogada é outra, como são com outras libertações a que aspira. Uma idéia clara de vez em quando é bom: a elite é mais fundamentalmente corroída pela desnacionalização cultural do que o povo, aqui preservado pela própria ignorância que o sufoca e oprime.”⁷⁸

“Humberto Mauro, Cinearte, Cataguases”, livro instituinte de praticamente toda discussão sobre cinema no Brasil, ainda hoje, cria o divisor de águas entre o autêntico e o inautêntico no Brasil. Ali, Mauro é instituído no papel de paradigma do autor que, apesar das contingências, e do colonialismo dominante, resiste e readquire sua verdadeira identidade brasileira. No sentido oposto, estava justamente Gonzaga, que filiava a existência do cinema brasileiro a uma estrutura industrial de matriz americana. Ao fazer essa distinção, Paulo Emílio criou para o cinema brasileiro seu mito de origem. Na verdade, sua leitura de Humberto Mauro é tributária do Cinema Novo, movimento que chamou, organizadamente, a atenção para a necessidade de mostrar o Brasil nas telas. Mauro era o seu precursor natural, conforme já haviam notado Glauber Rocha⁷⁹ e Alex Viany⁸⁰. Paulo Emílio ocupa-se, assim, de instituir uma tradição, a partir da obra de Mauro, na qual o Cinema Novo viria a se inserir: não apenas chamava a atenção para a necessidade de mostrar “a verdadeira imagem do Brasil”, como lhe atribuía um sentido: nossa história é a de um povo colonizado, em luta contra essa colonização. Luta solitária, no caso de Mauro nos anos 20/30. Luta coletiva, no caso dos cineastas dos anos 60/70. A trajetória de Mauro dá sentido e profundidade históricas, em sua visão, aos conflitos do presente, mesmo que para tanto tenha que forçar polaridades, como essa entre Mauro e Adhemar Gonzaga.

Além dessas questões, há ainda uma diferença de fundo muito grande entre Gonzaga e Humberto Mauro, que vai além da origem citadina ou interiorana, da extração social, ou da educação muito diferentes de cada um deles e que ajuda a compreender o seus

⁷⁸ Salles Gomes, Paulo E. – “Um festejo muito especial” texto publicado originalmente na revista “Cinema”, Fundação Cinemateca Brasileira n. 5, 1980. IN Calil, Carlos Augusto e Machado, Maria T. (orgs), - Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente - coletânea de textos, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, p.319

⁷⁹ Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

⁸⁰ Viany, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, op. cit.

ideais cinematográficos. Gonzaga cresceu como um fã do cinema e de sua mitologia, alimentando-se dos filmes, da história dos atores e diretores e da curiosidade de produzi-los, dentro da ilusão na qual tudo isso se alicerçava, ou seja, daquilo que, como explica Bazin, a câmera poderia agregar aos objetos filmados. Assim, a noção de *mise-en-scène* para Gonzaga é a própria criação da fantasia cinematográfica, em um universo fechado em si mesmo, com suas próprias regras, - a transparência, o subentendimento, e a fotogênia que é antes de tudo própria ao cinema, e não somente em respeito ao que seria eventualmente “a realidade”, o Brasil. É por isso que Gonzaga e seu grupo têm a idéia de que podem construir imagens do Brasil segundo cânones estabelecidos para o cinema e que aviavam a todo aquele que lhes consultasse.

Já Mauro, como vimos, acredita que a câmera esta a serviço da realidade. Como ele mesmo explicou em sua entrevista em 1966, ele não escrevia roteiros ou diálogos definidos. Tinha uma idéia do que queria filmar, mas deixava-se levar também pelo que a própria situação, ou aquilo que o lugar onde estava filmando sugeria:

“Eu nos meus filmes, nunca pus nada no papel. Dividia o argumento em sequências. O cenário (roteiro) era o desdobramento. Eu sempre fiz de improviso. É como se estivesse escrevendo. Os planos não eram determinados antes. Há coisas bonitas que você vê de improviso e tem que filmar”.⁸¹

Portanto, há nessa construção do Brasil pensada por cada um deles, a própria concepção do que é o cinema: uma máquina de construir a realidade e a ilusão, ou a de fazer da câmera o instrumento que aspira o real. É essa diferença primeira que ordena a visão que imprimem ao que fazem. Acredito que essa diferença é fundamental e se explicita com muita clareza em “*Lábios sem Beijos*”, o primeiro filme da Cinédia dirigido por Humberto Mauro, e produzido por Adhemar Gonzaga

⁸¹ Mauro, Humberto, Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 25/11/1966

Parte II: Na Capital Federal:

Cinédia e outros caminhos

Q

uando chega à Cinédia, Mauro já tinha o encargo de filmar *Lábios sem beijos*, idéia de Gonzaga, que tornava-se agora produtor.

LÁBIOS SEM BEIJOS

Em *Lábios sem Beijos* filme concebido por Adhemar Gonzaga, e dirigido por Humberto Mauro há 2 diretores, e 2 filmes que se sobrepõem. O de Gonzaga, seu produtor: filme luxuoso nos ambientes, figurinos e caracterizações que constróem uma imagem de riqueza e sofisticação sobre a juventude abastada da Capital Federal; e outro, o de Humberto Mauro, que ironiza essas mesmas crenças e se debruça com vagar e gosto sobre as paisagens do Rio de Janeiro.

Em fins de 1929, depois de mais uma viagem à Hollywood, e entusiasmado com o sucesso de *Barro Humano*, que lhe mostrara o acerto das idéias de Cinearte sobre

encenação, Gonzaga explica a Mauro que para fazer sucesso: “Os filmes precisam de sex, charm e gags . Hoje Cinema é indústria, não se pode fazer arte, infelizmente”¹.

Lábios sem Beijos mostra a história de dois jovens burgueses modernos e sem juízo. Lelita (Lelita Rosa) e Paulo Morano (Paulo Morano) se conhecem no meio da chuva, quando disputam um mesmo taxi. Um encontro ao acaso num baile será a chance para dar início à corte. Quando o romance parece engatar, e Lelita deixa-se beijar, descobre que Paulo seduzira sua recatada e ajuizada prima Didi (Didi Viana). Lelita o despreza e preocupada com a prima metida em apuros, vai em busca de Morano para esclarecer a situação, obrigando-o a se casar. Descobre, entretanto, que o sedutor era um homônimo que sumira para tornar possível o casamento com a jovem Didi. Feliz, Lelita reata com seu bem amado.

Pelo resumo sintético pode-se observar que *Lábios sem Beijos* procurou seguir a receita *sex, charm e gags* à risca.

Entretanto, a oscilação no tratamento das cenas é muito grande. Se por um lado há um rebuscamento excessivo nas caracterizações – muitas sedas, brilhos, smokings, chapéus e trajes de banho, uma alternância de ambientes requintados: jardins e carramanchões, casas à beira mar, salões com divãs e almofadas adamascadas (fig.9) que certamente tornavam o filme um páreo a altura de *Barro Humano* no quesito riqueza de interiores, há um outro filme que vai se desenrolando nos enquadramentos de Mauro, que dão a certas imagens, sobretudo das mulheres (como o detalhamento das pernas e do rosto de Lelita, o corpo Tamar de roupão, ou a forma como os corpos aparecem jogados nos divãs) não só do ar *sexy* desejado por Gonzaga mas uma perversidade que, ainda em 1941, quando o filme é reapresentado, fazem o crítico Renato de Alencar reputá-lo como uma exposição de anormalidades patológicas dignas de Freud:

“Nunca vi tanta imoralidade” (...) “*ingênuo propaganda do Rio e a mais descarada demonstração de libertinagem em nosso meio*”. A história se passa ‘em rodas de certa distinção

¹ Correspondência Adhemar Gonzaga, op. cit. fins de 1929..

social' mas algumas sequências até parecem um estudo patológico das perversões sexuais nos indivíduos tarados pelas anormalidades freudianas"²

Na época do lançamento, o filme foi classificado como "impróprio para menores e senhoritas" pela censura, então Delegacia de Costumes e Jogos – Gabinete de Investigações, Censura Cinematográfica e Teatral.³

O enredo, que procura construir uma certa idéia de juventude burguesa sofisticada ao gosto de Gonzaga, ganha recortes e ironias que a câmera de Mauro vai introduzindo, desnudando a composição contraditória dos personagens. O filme, nesse sentido, parece uma exposição ilustrada sobre os desejos e aspirações dos "frementes anos 20" de que fala Nicolau Sevcenko a propósito de São Paulo⁴. Os jovens teriam sido realmente permissivos, como procura caracterizar Gonzaga, ao menos no seu comportamento exterior, da mesma forma que se refere Sevcenko com relação aos constantes bailes noturnos que mobizavam e agitavam a juventude da elite paulistana, ou essa era apenas uma fachada que encobria nos jovens o seu próprio medo da liberdade ou da liberalidade recém adquirida, num momento histórico, onde o questionamento da antiga ordem era o que se impunha a todo ser que pretendesse ser considerado "moderno"? O olhar de Mauro se debruça justamente nessa contradição entre a aparência moderna e a sua essência vivida mais pela imposição da mudança, do que propriamente pela verdadeira transformação da mentalidade, circunscrita, vale lembrar, apenas à incipiente burguesia das cidades, como bem mostra, a hipocrisia que cerca Carmem, personagem de *Mulher*, filme de Octávio Gabus Mendes, de 1931, sobre uma jovem pobre.

Nesse sentido, creio que as idéias de Gonzaga sobre a mocidade e a leveza que as imagens deveriam ter em sua concepção, comuns ao cinema hollywoodiano, são subvertidas pela encenação de Mauro, que joga com a ingenuidade e perversidade, ou mais prosaicamente com os temores sexuais dos personagens. Lelita não se entrega, não se deixa

² Conforme Souza, Carlos Roberto de – "Um Pioneiro ainda à espera de discípulos" Jornal do Brasil, 14/5/77
IN Viany, Alex (org.) Humberto Mauro- sua vida, sua arte, sua trajetória no Cinema, Rio de Janeiro, Embrafilme/ Artenova, 1978, p.89. O artigo citado é d'A Cena Muda, 18/4/41

³ Gonzaga, Alice – 50 anos de Cinédia, Rio de Janeiro, Record, 1987, p.37

beijar. É impetuosa, voluntariosa, independente, mas na realidade tem medo do desejo e do amor, da mesma forma que Morano, que começa o filme afirmando que apaixonar-se é uma coisa fora de moda.

Ao lado disso, há um filme paralelo sobre o Rio de Janeiro, a paisagem por onde Lelita transita. É a chance de Mauro debruçar-se sobre a beleza natural da paisagem e do progresso, figuradas no próprio carro e na cidade. Graças a esse gosto da observação, característico de Mauro, *Lábios sem Beijos* pode ser visto hoje como um excelente documento sobre a cidade do Rio de Janeiro no início de 1930: a Avenida Atlântica, Ipanema, Leblon e Av. Niemeyer praticamente inabitados. Os edifícios do centro. E é tão grande o interesse pela cidade, que o mesmo crítico de 41 que apontara as perversões do filme, reputa-o como um filme de propaganda sobre a Capital Federal.

Os caminhos de Lelita com seu carro veloz, que não respeita nem os velhinhos distraídos, serve de pretexto para Mauro observar a cidade a partir do ponto de vista do próprio carro, pontuando os diferentes tempos que ali se defrontavam: o da jovem com a máquina que corre irresponsável em busca dos seus interesses, e o do velho distraído que atravessa a rua lendo um jornal obrigando a jovem a breicar violentamente. O velho tenta ainda impor pela sua distração, com seu imperturbável caminhar, a sua noção de tempo e o respeito à sua figura. Nitidamente, como nos letreiros de Sangue Mineiro, alusivos à tradição, e à mudança dos tempos, aqui também Mauro faz dois tempos e mentalidades se defrontarem, com simpatias claras pela modernidade.

Se os créditos do filme, cuidadosamente desenhados no formato decô, (fig.10) procuram transmitir a atualidade do tema que será tratado, a ação começa anunciando no letreiro que : “Essa história podia ter-se passado em Londres, mas para fugir do nevoeiro, resolvemos filmá-la no Rio... apesar da chuva”. Portanto, o filme procura filiar suas imagens e seu enredo a um universo internacional, mesmo se faz questão de afirmar-se como realização nacional. Ou melhor, é brasileiro justamente por ser capaz de mostrar-se evoluído, moderno e nada típico.

⁴ Sevcenko, Nicolau – Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20. São

Lábios sem Beijos restou na filmografia de Mauro como o seu filme menor, aquele de que menos gostava. É perceptível, já que o universo de personagens lhe era estranho, postiço. Mas dentro desse estranhamento, a câmera de Mauro está lá, ironizando, brincando com um universo antes de tudo particular ao cinema, sobretudo ao cinema americano e que, Gonzaga acredita, caracterizaria aspectos da mocidade carioca. Exemplo dessa ironias, é a suspensão do *happy-end* romântico, quando o casal, finalmente reunido numa paisagem bucólica ensaia um beijo e é surpreendido pela irrupção extemporânea de um boi, que aborta o idílio e o *happy end* convencional.

O filme carrega portanto dois enfoques muito claros: a construção cuidadosa de um universo de ambientes burgueses, personagens e situações que seriam cinematograficamente palatáveis, segundo a visão e a seleção de Adhemar Gonzaga, em relação ao ideal hollywoodiano, e as observações e pontuações de Mauro, que agrega a esse universo o aspecto vivo da captação do documental que percorre em paralelo a essas construções. O enfoque de Mauro refugia-se naquilo em que vê alguma verdade.

Se Lábios sem beijos é um filme partido, em *Ganga Bruta* de 1933 Mauro atinge o equilíbrio. Ao contrário do filme anterior, e da tensão que marca os filmes de Cataguases, a resolução filmica está una, e a questão da identidade nacional, se parece resolvida, na realidade, já foi ultrapassada. Entretanto, entre as imagens dos dois filmes há um hiato significativo que nos obriga a procurar explicações.

Entre a realização dos dois filmes decorrem mais de dois anos. A filmagem de *Ganga Bruta* começou em setembro de 1931⁵, mas sua continuação foi retardada por inúmeros contratemplos: o frustrado projeto de Gonzaga de rodar o filme na Amazônia, falta de dinheiro, de filme virgem, a participação do ator principal, Durval Bellini, nas

Paulo, Companhia das Letras, 1992

⁵ Gonzaga, Alice – 50 anos de Cinédia, Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 40

Olimpíadas de 1932. Tudo isso acabou acarretando, entre outras, a própria transformação do filme em “quase sonoro”⁶

Em 1931, Mauro participou de *Mulher* de Octávio Gabus Mendes, como diretor de fotografia, trabalho que não foi sem consequência em sua obra. No mesmo ano também foram rodadas na Cinédia as cenas de interior de *Limite* de Mário Peixoto, e pelo uso inédito de alguns enquadramentos, acreditamos que Mauro não ficou indiferente à filmagem, da qual participou Edgar Brazil, um dos câmeras de *Ganga Bruta*.⁷

Apesar da escassez de informações sobre *Mulher*, sabemos que Gabus Mendes havia se encantado com *Brasa Dormida* em São Paulo, vindo a se juntar ao grupo de Cinearte, como seu representante paulista. Mauro também é receptivo ao crítico que, assim como o diretor mineiro, instala-se no Rio de Janeiro em 1930 para trabalhar na Cinédia.

O trabalho conjunto parece explicar alguns aspectos novos do trabalho de Mauro em *Ganga Bruta*, e lança também novas indagações sobre as aspirações cinematográficas de Adhemar Gonzaga.

Mulher

Mulher começou a ser filmado em janeiro de 1931 a partir de uma idéia que Adhemar Gonzaga data de 1929, quando estava em Hollywood. Depois de realizar *Barro Humano*, ele levou os dois atores principais— Eva Schnoor e Carlos Modesto — à Hollywood, na expectativa de produzir um filme parcialmente falado sobre as aventuras de dois brasileiros que se encontravam naquele lugar durante um casamento. Gonzaga filmou

⁶ Segundo Cinearte em 15/4/33 “*Ganga Bruta* não é um filme propriamente falado, mas não é silencioso: tem ruídos, falas, músicas e melodias que exprimem situações e muitas são as cenas silenciosas que falam mais do que a voz do movietone(...)”

⁷ “Um detalhe importante que notamos numa Filmagem de *Ganga Bruta* da Cinédia e que vem provar o que é o moderno Cinema Brasileiro — vimos, nada menos de quatro câmeras utilizadas para a tomada de uma sequência passada em interiores! É a primeira vez que vemos isso, no nosso Cinema. Antigamente o operador tinha que andar com a máquina às costas, toda a vez que se tomava uma nova colocação. Hoje já se procede como nos Studios de Hollywood. Há a camera para os *Close-ups*; uma outra já assestada para os *long-shots*; outra aguardando do momento de apanhar outras cenas”. Cinearte, 18/5/3

o casamento de uma atriz americana, para utilizá-lo no filme. Chegou a contratar um estúdio da United Artists a 500 dólares por dia para fazer a primeira película falada em português, mas diversos fatores frustraram a iniciativa.⁸

O argumento final do filme, realizado em 1931, mudo, foi escrito por Gonzaga e Gabus Mendes. Conta a história de Carmen (Carmen Violeta), uma jovem pobre que vive com a mãe (Gina Cavalieri) e o padrasto (Humberto Mauro). Bonita, atrai os olhares dos homens da vizinhança, sofre o assédio do padrasto, e é seduzida por um malandro, e por isso é expulsa de casa e passa a viver sozinha numa pensão. Na procura de um trabalho, há sempre um olhar mal intencionado do empregador. Sem dinheiro, fora da pensão, desmaia de fome na rua e é socorrida por Oswaldo (Carlos Eugênio), rapaz rico que a deixa aos cuidados de Flávio (Celso Montenegro), homem ressentido pelo abandono de Lígia (Ruth Gentil), a ex-noiva, que estava se casando com Arthur (Luís Soroa). Nasce entre Flávio e Carmem a cumplicidade do abandono e depois o amor. As diferenças sociais vão dificultar o romance no meio abastado, marcado pelos preconceitos. Mas, apesar das dificuldades, o afeto verdadeiro garante o final feliz.

A primeira parte do filme, no subúrbio pobre, é marcado pela sensualidade, o erotismo e o preconceito. A construção sintética e rápida, baseada em planos curtos e cortes precisos, caracteriza de maneira expressiva a situação de pobreza, a exploração feminina e o machismo. Cenas como a da sala da casa humilde descomposta depois dos avanços do padrasto, ou fusões que misturam as pernas da moça com os olhares desejosos dos vizinhos, fazendo com que os olhos dos homens fiquem por debaixo da saia da moça, inéditas no cinema brasileiro, dão ao filme um caráter ousado tanto na construção fílmica, como no seu significado. Se *Limite*, de Mário Peixoto assimilava o ensaísmo visual da vanguarda europeia, Gabus Mendes fazia do corte e da montagem, um elemento de escrita e comentário, com agilidade, precisão e uma ironia impecáveis compondo imagens e metáforas da sensualidade feminina e de lubricidade masculina.

⁸ Viary, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, op. cit. p. 103 e 104. É interessante observar que tanto em - 50 anos de Cinédia - , como em - Gonzaga por ele mesmo - , livros organizados por Alice Gonzaga, a partir de documentos e relatos de Gonzaga, esses dados não tenham sido referidos.

Na pensão, o enfoque da câmera sobre o corpo da colega de soutien, diante do espelho e fumando, dão ao ambiente o tom incerto entre a decência almejada e a queda possível, um universo indefinido de fronteira muito tênue entre feminilidade e vulgaridade. Carmem procura manter sua dignidade, mas a busca por uma ocupação decente é árdua. Sozinha, jovem, bonita em busca de uma colocação, é sempre tomada como uma mulher decaída..

Entre Flávio e Carmem, nasce a cumplicidade e, da troca das experiências de abandono, uma relação amorosa. Quando o amor emerge, o registro da sensualidade de Carmen transfigura-se em afeto. O erotismo característico do subúrbio desaparece e passa a habitar os ambientes ricos, na figura do dr. Arthur, o marido de Lígia, um sedutor contumaz que trai a esposa com as clientes. O romance entre Carmen e Flávio, que não se consuma em casamento, terá impedimentos: a moça não é bem vista nos ambientes frequentados pelo amante rico e culto. Flávio, apesar de sério e apaixonado por Carmem, sente-se atraído por Helena (Alda Rios) uma moça culta e da mesma condição social. Carmem convencida por uma carta anônima, e pelos conselhos de Oswaldo de que a união com o talentoso rapaz impediria a sua felicidade, abandona-o, para não prejudicá-lo. Mas Flávio a ama de fato, e eles terminam juntos.

Nessa história, a oscilação entre modernidade/rusticidade, característica dos filmes de Mauro, é substituída pelos pólos riqueza/pobreza, subúrbio/ cidade, tendo como elo comum a hipocrisia persistente nos dois ambientes. Portanto, o que *Mulher* introduz de significativo, e novo para Mauro é o viés social, a caracterização de riqueza e pobreza, sem entretanto opo-los de forma maniqueísta. Ao degenerado padrao de Carmem, no subúrbio, se contrapõe o finório mas leviano Dr. Artur no ambiente burguês. Além disso, o acento erótico é claro e sem subterfúgios.

Mulher trata com bastante realismo, da falsa moralidade de homens e mulheres, ricos e pobres, cultos e incultos, e das dificuldades de inserção social da mulher fadada à relação amorosa e à família, ou à exclusão. Essa Dama das Camélias moderna, tem no

filme, ao contrário do romance, uma nova chance, que a convenção do *happy end* cinematográfico lhe concede.

Gabus Mendes expõe as noções estabelecidas e contraditórias de civilidade, modernidade, educação, e retrata com sensibilidade as dificuldades do universo feminino, a sua exclusão social derivada e acrescida pelos preconceitos morais. A moralidade corrente é criticada de alto a baixo. Mas apesar do viés crítico em relação à própria mentalidade da sociedade e seus fundamentos sociais e morais, persiste na caracterização de Carmem o tratamento como heroína solitária, vítima dessa conjugação de fatores.

Se na construção narrativa a heroína persiste, o uso criativo dos elementos cinematográficos como a montagem, os enquadramentos, as elipses carregam o filme de um erotismo inédito e metafórico, que critica o maniqueísmo de universos que se distinguiriam pela suposta civilidade e educação. Além disso, a cenografia, aspecto que preocupa particularmente Adhemar Gonzaga, está mais contida e adequada aos ambientes e seres que procura retratar, assim como o figurino. O tratamento dramático se impõe com maior intensidade do que a aparência exterior, muito ressaltada em *Lábios sem beijos*.

Pode-se ver portanto que a participação em *Mulher* influenciou na composição de *Ganga Bruta*, seja do ponto de vista estritamente formal: a linguagem metafórica, as elipses, que marcam com tanta riqueza o começo de *Ganga Bruta*, assim como a presença do erotismo e a composição mais complexa dos seus personagens.

Apesar disso, ou por isso mesmo, a concepção de *Mulher* não encontrou muitos adeptos. O filme foi lançado em outubro de 1931 sem as cenas do subúrbio, cortadas a pedido dos exibidores, “pois desagradavam ao público”⁹

Lembrando que esse argumento foi concebido originalmente por Adhemar Gonzaga, pode-se perceber que as suas idéias e roteiros iam mais longe daquilo que parecia pregar sobre o cinema, mesmo se o resultado final de *Mulher* deva ser creditado a Gabus

⁹ Gonzaga, Alice – 50 anos de Cinédia, op.cit., p. 39

Mendes. Gonzaga terminou *Mulher e Ganga Bruta*, o que leva a crer, que concordava com o encaminhamento dado por seus diretores: o erotismo explícito, a crítica social e moral, a concepção narrativa e formal nada convencional.

GANGA BRUTA

Ganga Bruta, enredo escrito por Octávio Gabus Mendes conta a história do rico engenheiro Marcos (Durval Bellini), que mata a esposa (Lu Marival) em plena noite de núpcias, ao descobrir-se traído. Absolvido pela justiça, Marcos refugia-se no interior, onde espera esquecer sua tragédia, ocupando-se da construção de gigantesca usina. Lá conhece Sônia (Déa Selva), jovem criada pela mãe de Décio (Andréa Duarte), de quem é noiva. Entre ingênua e sedutora, Sônia namora Décio, mas procura atrair o torturado Marcos, que não lhe é indiferente, embora evite a moça comprometida. Provocado por seus ardis, o engenheiro acaba por seduzi-la. Ameaçado de vingança por Décio, Marcos provoca acidentalmente sua morte numa cachoeira. Procurando no campo a paz perdida na cidade, o drama e as culpas do engenheiro crescem ainda mais com a morte da mãe de Décio. A redenção chega pelo casamento com Sônia.

O filme se organiza de maneira bem mais complexa do que os anteriores, e denota um amadurecimento estilístico sensível em relação a eles. Para se dar conta disso basta observar o caráter sintético da exposição: casamento, assassinato, julgamento, absolvição e deslocamento para o interior ocupam não mais de 6 minutos. De imediato, o espectador é projetado no interior do drama de Marcos.

O filme começa e termina com cenas de casamento, o que caracteriza um percurso circular: o início e o final da história são quase idênticos, embora o que importe seja o percurso que leva do primeiro ao segundo matrimônio – que pode ser resumido como o calvário de Marcos (assassinato da mulher, julgamento, libertação, exílio no interior, o segundo – e involuntário – crime), ou como caminho de sua remissão.

Da parte de Sônia, também, a trajetória é traumática: traição amorosa, ruptura com um romance de conveniência, culpa pela morte do noivo e da mãe adotiva. Percurso tortuoso, em que a idéia de matrimônio passa por uma transformação sensível: casto e ingênuo, no princípio, ele se revelará ao final conquista de uma custosa libertação do passado

Também o cristianismo tem um peso grande nesse trajeto, o que é evidenciado pelas imagens finais, em que se alternam cenas do casal com imagens de Cristo na cruz, que, de imediato, suscitam mais de uma leitura: tanto existe identificação entre o calvário de Cristo e o de Marcos, como a idéia de remissão dos pecados humanos pela crucificação de Jesus. Pode-se acrescentar uma terceira forma de ver essa cena, mais irônica, em que o casamento e a crucificação se identificam. É bastante possível que Mauro tivesse conhecimento de *Queen Kelly*, de Erich Von Stroheim, 1928, em particular da cena de casamento em um prostíbulo, em que o sórdido e o sublime se encontram. Ou mesmo de outra cena de casamento criada pelo mesmo Stroheim, em *A Marcha Nupcial*, 1927, em que, através de uma janela, ao fundo, observa-se a passagem de um cortejo fúnebre. Essa ambigüidade, essa convivência em um mesmo espaço, em uma mesma cena, do bem e do mal, que já se esboçavam em filmes anteriores, neste torna-se motivo central.

Por outro lado, se Marcos é pecador, apesar de suas tentativas de andar pelo caminho certo, a moça tida como pura e ingênua, em que o ideal de feminilidade confunde-se com o recato, faz desse atributos os próprios elementos da sedução. Ela é portanto pecadora também. Todos os signos, papéis sociais e morais estão subvertidos. A mulher não é apenas pura, o engenheiro não é apenas civilizado, o campo não é lugar de retorno e muito menos de paz, mas de conflito como na cidade. Não há certeza alguma, valor seguro, imagem unívoca. Mauro desfaz o homem unívoco, a mulher pura, o caráter de civilidade que o estudo e mesmo um meio privilegiado, como aquele em que nascera e vivia o engenheiro, poderiam garantir.

Essa mesma complexidade explica a representação da natureza, tão presente em Mauro desde seus primeiros trabalhos. Ela não é lugar de idílio como em *Brasa Dormida*.

Não há um só idílio nesse filme: os casais – Marcos e a noiva, Décio e Sônia, ou o casal adúltero, estão sempre deslocados, não expressam felicidade e encontro. Ao contrário, ninguém está no lugar certo, salvo Marcos, que se deixa justamente trair, apesar do olhar fugidio da noiva. Esses tormentos se estendem pela natureza que aparece numa exuberância agressiva, sobretudo nas águas nada plácidas, que, assim como servem à gigantesca usina, são lugar de uma energia descontrolada; imagem do desejo, mas também da morte.

A caracterização violenta parece tornar tudo força da natureza. E é nesse sentido que o progresso e a usina, sua portadora, não se opõem às imagens da natureza nas quais estão inseridos. Ao contrário, sua estrutura gigantesca, seus tubos e silos, parecem brotar do próprio solo, como os personagens, também nada etéreos. Mas a usina, o elevador, o carro, o trem, a velocidade não são um mal, ou elementos que se opõem ao mundo natural. São sua extensão progressiva, componentes que o homem deve gerir, como a si próprio em suas pulsões. Portanto não há bem nem mal, mas a capacidade de compreendê-los, dominando o seu potencial. Esse é o trajeto de Marcos em direção à sua salvação.

Como fizera Gabus Mendes em *Mulher*, Mauro expõe a dupla vigência dos valores de uma sociedade que se quer forjar harmônica, civilizada, cordial, mas que o filme mostra carregada de primitivismo, conservadora e preconceituosa. *Ganga Bruta* fala com eloquência sobre a pretensão de uma fotogenia nacional uma que na realidade é ainda incerta, contraditória, conflituada. A sociedade brasileira é muito mais complexa e carregada de resistências às mudanças do que pretendiam as elites modernizadoras. (fig.12)

Os mundos civilizado e primitivo, rural e urbano, não se separam em suas problemáticas constitutivas e perenes, já que a construção do mundo urbano brasileiro ocorreu como extensão, e não por oposição ao mundo rural. A modernidade não é o que se apregoa. Mauro faz de seu personagem principal um engenheiro – uma figura portadora de um conhecimento e uma formação, um homem ao mesmo tempo violento, brutal e remoído por culpas. Nesse brasileiro reside a cordialidade e a truculência, a cultura mas também a arcaica noção de honra.

Portanto, toda aspiração de modernidade, evolução e até mesmo controle de uma certa imagem nacional vão por terra. O universo modernizado que se aspirava construir já está questionado. Questionado seja pelos aspectos de caráter humano, como a agressividade ou a animalidade, seja pela resistência da própria formação social e cultural brasileira - como o código de honra que ainda autoriza a absolvição pelo assassinato “em defesa da honra”, a herança patriarcal da submissão feminina (convertida aqui em elemento de sedução e perversidade), as noções de autoridade da posição social e do saber. Nada disso garante ou carrega em si a transformação modernizadora, ou a virtude moral.(fig.11)

O diretor documenta os conflitos entre tradição e mudança, a cordialidade e a truculência, o sublime e a boçalidade, desenhando personagens não mais contraditórios, mas bem mais complexos e conflituados do que os que criara até então, influenciado agora também pelo contato com Octávio Gabus Mendes, embora, mesmo em relação à composição dos personagens, *Ganga Bruta* vá mais longe, eliminando a heroína e o vilão, ainda vigentes em *Mulher*. O tratamento do enredo vai do realismo ao naturalismo, sobretudo na abordagem da figura do engenheiro e de sua natureza arrebatada, governada em grande medida pelos instintos, assim como da protagonista, moça à primeira vista pura, mas presa ela também da paixão. Suponho que seja esse naturalismo no tratamento dos afetos e comportamentos, assim como a montagem metafórica que viu em *Mulher* que leva Mauro a utilizar Freud como explicação e caução para a sua encenação, quando o filme veio a público e foi criticado justamente por enfocar esses aspectos.¹⁰

Marcos, o engenheiro, é a imagem do macho latino, e esta imagem está ali desde o princípio para ser subvertida, derrubada. Apesar de seu porte másculo, deixa-se enganar pelas aparências, já que a câmera mostra claramente o quanto a noiva é esquiva. Entretanto ser esquiva poderia ser um ardil feminino, uma convenção social cuja aparência de recato serve à vaidade do homem. Traído pelos seus próprios sentidos, diante da realidade, tem

¹⁰ Na realidade, não consegui localizar a entrevista onde Mauro teria feito essas referências, apenas a crítica de Henrique Pongetti chamada “Freud em Cascadura”. Em sua entrevista gravada no MIS em 1966, Mauro fala de péssima recepção da crítica ao filme “em parte porque falei de Freud, e o Pongetti me esbrachou, me chamou de Freud de Cascadura. Eu conversando com o Sadoul num francês medonho de ginásio percebi que ele pensava que aquilo era um elogio!”. Acervo fonográfico, MIS, Rio de Janeiro, 1966

que matar a mulher em defesa de sua honra. Mas, apesar de justificada social e moralmente, a morte não aplaca seus tormentos.

Mesmo absolvendo o assassinato, resgatando Marcos e sacrificando a mulher, não havia como ser de novo íntegro. O mundo estava partido entre as aparências enganadoras e as desculpas omissas e encobridoras. Esse é o ponto de Mauro. As imagens podem trair o olhar, como a mulher, como a natureza, aparentemente acolhedoras, protetoras. As aparências, como no cinema, podem construir um mundo próprio, na qual pode-se ou não acreditar, ser arrastado, encantar-se. Se o machismo e os valores patriarcais a que estava submetida a sociedade davam a ela a aparência segura, una e controlada, na realidade encobria enganos, dores e um desgoverno do qual homens e mulheres eram vítimas. Entretanto, como o próprio filme mostra, é nas imagens também que está a verdade. Se Marcos olhasse realmente para a noiva, veria que ela se esquivava. Sônia não pode admitir o quanto deseja Marcos, mas os seus gestos visíveis o tempo todo, a traem.

É nesse sentido que *Ganga Bruta* fala da sociedade brasileira, de comportamentos como o machismo e a brejeirice, e fala ao mesmo tempo, e a partir do próprio artifício do cinema sobre essas mesmas realidades e ficções que se erigem e podem ser percebidas, reiteradas ou desmontadas no cinema.

O mundo é pura aparência, e como no cinema, pode ser enganador ou revelador. Basta olhar. A questão é toda essa. De que forma se olha o que está em torno? Marcos envolvido em sua própria ficção, não percebe o que está diante dos seus olhos. Sônia é sedutora todo o tempo. Produz os gestos, mas não pode aceitá-los, já que a consequência, a sedução, não pode ser admitida ou perdoada, ao contrário do assassinato pela honra, no caso do homem. O mundo está diante dos nossos olhos, da mesma forma que produzimos sinais todo o tempo, mas seu significado nos foge. O cinema capta essas dualidades, a distância entre o que se deseja, o que se mostra e o que é possível ver.

Um filme quase sonoro

A produção de *Ganga Bruta* foi tão arrastada que o som tornou-se uma necessidade impositiva, sob risco de tornar o filme anacrônico aos olhos de seus contemporâneos. Gonzaga já tomara contato com a inovação em Hollywood, em 1929, onde percebera que, com o uso de discos, seria possível fazer uma adaptação. Como dissera, “70% é *bluff* e fita”¹¹.

O processo usado foi ainda o do Vitaphone, através de discos sincronizados com a exibição do filme que introduziam as músicas, ruídos e algumas poucas falas pontuais, previstas no roteiro. A música, usada pela primeira vez por Mauro (já que não existem registros de nenhuma partitura específica para os filmes anteriores), é inserida de forma sensível, procurando caracterizar personagens e ambientes. Há um tema central recorrente, entremeado por músicas cantadas que dialogam com as imagens, como “a música do outro mundo” que pontua toda a cena do ressentimento e das lembranças de Marcos. Essa música de Heckel Tavares foi gravada em disco e vendida comercialmente.

Nela estão contidas as imagens românticas habituais da época, cheias de sentimentalismo e grandiloquentes do tipo “era uma terra imensa, de jatobás gigantes” que servem de contraponto às imagens em que Sônia e Décio se embalam sem grande envolvimento, agregando certa ironia e incerteza ao amor, o que a imagem sombreada da varanda só faz ressaltar.

Nas cenas populares, o maxixe é o tema preferido que acentua a caracterização solta e desleixada dos homens que frequentam o bar por onde passa também o engenheiro. A cena de um baile popular ao ar livre, com um dos participantes de camisa listrada e os casais sambando, nos permitem entrever algo daquilo que o diretor terá feito em seus filmes subsequentes desaparecidos, *Favella dos Meus Amores* e *Cidade Mulher* - filmes musicais e de sucesso popular.

O exame de *Ganga Bruta* mostra uma idéia muito precisa sobre a utilização dramática do som, embora ele não fosse previsto inicialmente. Por outro lado, a utilização

¹¹ Correspondência Adhemar Gonzaga, op. cit. fins de 1929..

de compositores, maestros e cantores consagrados da época serviu para acentuar o caráter nacional do filme, na escolha dos ritmos diversos como a valsa, a seresta, o maxixe, o batuque, que se alternam durante todo o filme, fato que não se deve creditar unicamente a Mauro, mas também ao empenho de Adhemar Gonzaga.

Apesar de todo esse empenho, apesar da exaustiva propaganda de Cinearte ao longo de praticamente três anos, o filme foi mal recebido pela crítica e pelo público em seu lançamento em 29 de maio de 1933¹². Henrique Pongetti em artigo no Globo de 2 de outubro de 1933, comenta com sarcasmo:

“Esse filme anacrônico foi exibido no seu ambiente lógico: o Instituto de Surdos Mudos”(...)

“(...)O último filme made in Cascadura, que vimos na Cinelândia, tinha dois mil metros de celulóide, esticando uma bobagem que caberia nas costas de um selo. O público riu do drama até onde pôde e, quando não pôde mais, foi chorar o dinheiro da entrada na cama, que é lugar quente... Pois bem: quando se referiam ao insucesso do filme em conversas com seus incorrigíveis perpetradores, eles diziam como um sorriso de vitória: “O público não percebeu que o drama era freudiano... O nosso público nem sabe quem é Freud! (sic). Meu caro ‘leitor assíduo’, porque não contribuí para a grandeza da nossa cinematografia, alfabetizando o teu país e ensinando-lhe psicanálise?...”¹³

Pode-se entender que o filme tenha sido um fracasso. No início dos anos 30 ele já antevê o conflito agônico mas persistente de uma estrutura patriarcal que quer se fazer moderna e que, que embora deixe homens e mulheres mais livres, tornando inclusive o amor elemento das uniões, mantém no imaginário os papéis feminino e masculino e os lugares sociais e raciais herdados do século XIX.

As matrizes forjadas ao longo da carreira de Mauro aqui examinadas: a natureza, a sensualidade, o papel feminino - puro e perverso, ou brasileiro brejeiro, a tensão de um tempo cambiante e suas permanências, persistem e adquirem complexidade em *Ganga Bruta*. A utilização do artifício cinematográfico ganha uma consistência mais clara e definitiva. O cinema faz ver o mundo e os enganos da visão. Ele é que permite o

¹² Assaf, Alice Gonzaga – 50 anos de Cinédia, op. cit. p. 40

encantamento, a sedução, mas o olhar tem que garantir o desnudamento, a liberdade, nem que para isso, cada personagem tenha que cumprir o seu calvário, como Marcos, como Luciana em *Argila*, ou o carreiro cegamente apaixonado de *O Canto da Saudade*.

A obra posterior de Mauro vai adquirindo matizes mais suaves, simplificando ou omitindo certos aspectos dessas matrizes, até fazer do diretor, na leitura de críticos dos anos 60 e 70, a figura consagrada do autor lírico por excelência. Vamos nos dedicar a isso no tempo devido.

ENSAIANDO UMA SÍNTESE

O percurso da obra de Mauro, de *Tesouro Perdido* a *Ganga Bruta*, indica uma série de transformações, a começar pela da ficção, que ganha em vigor e síntese, com enredos progressivamente mais consistentes e mais bem elaborados dramaticamente e cinematograficamente. Os triângulos iniciais, tributários do cinema clássico griffithiano, cedem lugar a personagens distantes do maniqueísmo e mais contraditórios, até que as contradições que convivem na tela se convertam em conflitos.

Ao longo dessa trajetória narrativa, alguns elementos temáticos, como a representação do amor e da família vão ganhando novos contornos.

Em nenhum dos filmes há um casal completo. Apenas viúvos ou viúvas. E em todos eles agregados, filhos de criação ou adotivos, órfãos tutelados. Esses personagens tendem a manter relações afetivas com os membros de suas famílias. O amor é permitido, ou enfocado dentro do grupo endogâmico a que pertencem.

Esse percurso nos dá conta da própria evolução das possibilidades do amor no interior da família brasileira nos anos 20 e inícios dos anos 30, da condição ainda muito comum do agregado, da estreiteza do destino possível para as mulheres, associado exclusivamente ao amor e à constituição de uma família. Mostra também as tensões com relação às ligações entre o amor romântico e a sexualidade. Foi por juntar e mostrar

¹³ APUD Viany, Alex(org.) Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema, Rio de Janeiro,

claramente desejo e amor que *Ganga Bruta* se tornou chocante a seus contemporâneos. Mesmo se o tratamento do amor romântico nos filmes de Mauro procurava se pautar pelo que se fazia no cinema americano da época, “sex, charm e gags”, o seu resultado num filme brasileiro é ainda chocante aos olhos de seus espectadores.

Nesse sentido, todos esses filmes nos falam das mudanças pelas quais passavam a sociedade e a mentalidade brasileiras. Esta sociedade, embora se desejasse moderna, aferrava-se ao padrões de moralidade, ética, justiça, aos papéis sociais e raciais do século passado. Desnecessário lembrar que não há um só negro em nenhum dos filmes, salvo uma rapidíssima imagem em *Tesouro Perdido*. Na fotogenia nacional que Mauro terminou por forjar nesse período, os negros estão excluídos.

Da mesma forma, o carisma da cidade como elemento dramático vai perdendo a sua importância paulatinamente. Se no início a presença de imagens das cidade e seus elementos (edifícios, automóveis, trens, movimento) são imprescindíveis para marcar a vinculação com a modernidade, em *Ganga Bruta* a questão se dissolve. Campo e cidade, natureza e progresso são igualmente territórios de conflitos antes de tudo humanos, onde o sujeito é dilacerado entre a permanência e a mudança.

A imagem da natureza, identificada à paisagem, ao idílio e ao universo feminino vai ganhando novos contornos, passando a refletir a própria humanidade dos personagens que nela habitam, como em *Ganga Bruta*. Constrói-se uma simbiose onde a natureza é a extensão do homem e vice-versa, aspecto que os filmes posteriores só vão aprofundar, configurando a natureza como a imagem matriz maureana por excelência. Há exuberância, mas ela não está a serviço unicamente da beleza, ou de um diferencial exótico nacional. A natureza não é o estribilho de que falara Mauro em 1932, se referindo à exploração excessiva e exultatória dessas imagens nos filmes realizados pelos “cavadores” e que acabavam inibindo outras expressões sobre o Brasil. A câmera de Mauro, ao contrário, realiza “uma compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social. Sendo

entendimento e não êxtase frente à exuberante paisagem brasileira.”¹⁴ A paisagem não é o atrativo, mas um elemento dramático que serve à beleza e à poesia ou à crueza e à crítica social e moral.

A prevalência da natureza como matriz nacional primeira, que caracteriza o Brasil desde os tempos coloniais persiste como o diferencial nacional também no cinema, para muitos, a máquina portadora da modernidade. Essa matriz primeira confirma mais uma vez, a identidade imaginária entre o Brasil e a natureza.

O último aspecto a ser ressaltado é a fidelidade ao enfoque cinematográfico. O cinema está a serviço da realidade, da sua compreensão. Cinema, como disse Glauber Rocha como “expressão visual de problemas” e não “arquitetura de efeitos”.¹⁵

NOVOS RUMOS

Com o fracasso de *Ganga Bruta*, a situação de Mauro na Cinédia se fragiliza, acirrada pelos descontentamentos mútuos. Com as dificuldades da empresa, Mauro não recebia o seus salários, e ao final ele é desligado dois dias depois da estréia do filme (fig.13). Esse episódio deixou mágoas profundas em ambos. Embora tenham voltado a se falar, nos cantos de cartas ou artigos sobre Mauro, no arquivo de Gonzaga, aparecem anotações pesarasas, raivosas. Da mesma forma em Mauro, pode-se ver ainda em seu último depoimento ao MIS em 1979 a mesma emoção, o mesmo pesar. Sinal da enorme ligação e expectativa que depositaram no trabalho conjunto, mas que na prática, e no confronto com as dificuldades do dia a dia, e das indiossincrasias e visões pessoais, tomou contornos muito distintos daquele entusiasmo que se vê na correspondência que trocaram entre 1927 e 1930.

Antes do rompimento, e do fracassado lançamento de *Ganga Bruta*, Mauro fez ainda alguns trabalhos para a Cinédia. Com o incentivo do decreto 21240 de 1932 aos

Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, op. cit. p. 29

filmes curtos de caráter educativo [tratado no próximo capítulo], Gonzaga, refratário aos naturais, passa também a realizá-los, assim como as *Atualidades Cinédia*, sendo que mais tarde virá a realizar em sua companhia também os filmes do *Cinejornal Brasileiro* para o Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1933, Mauro participou da realização de “*Como se faz um jornal moderno*”, o primeiro documentário nacional sonoro¹⁶, realizado pela Cinédia e fotografou as cenas de interior do filme “*Honra e Ciúme*”, de Antônio Tibiriça¹⁷. Fez ainda mais um filme, co-dirigido por Gonzaga e, infelizmente, perdido: *Voz do Carnaval*, que aproveitava os festejos carnavalescos daquele ano.

Fazer filmes documentando os carnavais era uma atividade frequente desde 1909¹⁸. Em 1918 já aparece o primeiro deles “cantante”. Em 1932 há menção de um filme “todo sincronizado”, pelo sistema de discos, *Carnaval Cantado de 1932 no Rio* com a participação de Carmem Miranda¹⁹. Em 1933, *Voz do Carnaval* reproduzirá o som diretamente a partir dos novos equipamentos americanos que a Cinédia passou a dispor desde novembro de 1932, anunciados com grande alarde por Cinearte²⁰.

A idéia do filme foi de Gonzaga, com argumento de Joracy Camargo. Palitos (Pablo Palitos), paródia de Carlitos, vem ao Rio de Janeiro na pele de Momo para conhecer o carnaval carioca. Essa historieta incluída em meio às cenas do próprio Carnaval foi a forma que se encontrou para alongar a ação tradicional destes filmes, criando o que veio a caracterizar o “filmusicarnavalesco”²¹, que se tornou um novo filão explorado pelo cinema brasileiro no período, derivando para os filmes musicais dos anos 30 e nas chanchadas a partir dos anos 40. O filme musical reproduzia o mesmo gênero comum então no cinema americano (as comédias de Fred Astaire e Ginger Rogers, os filmes de Busby Berkley), mostrando os cantores de rádio, então em grande voga, como Silvío Caldas, Almirante e outros. Os dois filmes seguintes de Mauro, se filiarão, justamente, ao gênero musical.

¹⁵ Rocha, Glauber – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, op. cit. p. 26

¹⁶ Hernani Heffner - “Primeiro e Maiores” IN Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe – Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo, SENAC, 2000

¹⁷ Assaf, Alice Gonzaga – 50 anos de Cinédia. Op. cit. p. 43

¹⁸ Bernardet, Jean Claude – Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935 Jornal O Estado de São Paulo, op. cit.

¹⁹ Bernardet, Jean Claude - idem

²⁰ Cinearte 2 de novembro de 1932

Em *Voz do Carnaval* são executadas canções, trechos de sambas e marchinhas de Lamartine Babo, como “Linda Morena”; “Formosa”, de Nássara; “Fita Amarela”, de Noel Rosa; “Trem Blindado”, de Carlos Braga e outros com a participação de Carmem Miranda na Rádio Mayrink Veiga e cenas do Baile das Atrizes.

O filme foi quase todo rodado na rua (fig 14), e em um telegrama de repúdio ao seu conteúdo, enviado ao chefe da censura da época, Roquette-Pinto, podemos ter alguns detalhes de sua filmagem, do enfoque de Mauro, do moralismo e da sempre presente preocupação com a imagem do Brasil no exterior:

*“Embora convencidos não caber vossencia responsabilidade filme Cinédia haver escapado censura protestamos contra cenas passadas tela Odeon mostrando gentis senhoritas vestidas maillot atitude constrangedora como também campanha derrotista contra Lloyd Brasileiro e aspectos foliões dormindo pela avenida como estivessem embriagados causando tudo isso péssimo efeito espirito estrangeiros nos visitam – assinado Joaquim Rodrigues”.*²²

E com efeito, o filme foi exibido em Paris em 1936, levado pelo embaixador francês no Brasil, e segundo Cinearte, foram apresentadas cinco exibições com grande êxito e com a presença de numerosas personalidades do mundo político e diplomático.²³ A apreensão do exotismo presente nas imagens do carnaval documentado no filme, para o olhar de um estrangeiro, se sobrepõe à imagem desleixada e nada civilizada que aterrorizava a elite bem pensante, da qual o missivista é testemunha.

Fora da Cinédia, Mauro passa por apertos financeiros. Segundo o seu testemunho ao MIS, algum tempo depois encontrou trabalho com Lourival Fontes, fazendo um filme sobre a Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro. Logo depois Mauro encontra trabalho com Carmem Santos, na Brasil Vox Film, que teve o seu nome mudado para Brasil Vita Film por sugestão de Mauro, já que a 20th Century Fox não gostava da semelhança do nome da produtora brasileira²⁴. (fig.15)

²¹ Expressão utilizada por Alex Viany cf. Introdução ao Cinema Brasileiro, op. cit. p. 107

²² Telegrama de 7 de março de 1933. Arquivo Roquette-Pinto, A. B.L. s/i

²³ Cinearte 15 de maio de 1936 APUD Assaf, Alice Gonzaga – 50 anos de Cinédia, op. cit p. 43

²⁴ Depoimento de Mauro ao MIS, 1966

Lá Mauro vai realizar 4 filmes curtos: *As sete maravilhas do Rio de Janeiro*, *Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro*, *General Osório e Pedro II*, todos de 1934²⁵. Podemos acrescentar também *Taxidermia*, listado em Cinearte, realizado em 1935, para o Museu Nacional, sob a supervisão de Paulo Roquette-Pinto²⁶.

Em 1935, Mauro dirige seu filme de maior sucesso popular, *Favela dos Meus Amores*, com argumento de Henrique Pongetti, músicas de Custódio Mesquita, Ary Barroso, Silvío Caldas e Orestes Barbosa. O filme contava a história de dois rapazes recém chegados de Paris que instalam um cabaré na favela, e um deles se apaixona por uma professora no morro²⁷. Os principais atores são Jayme Costa, Carmem Santos Armando Louzada, e Silvío Caldas. *Favela* foi um filme especial para Mauro, não só pelo sucesso, (ficou várias semanas em cartaz, no centro, e nos cinemas populares dos bairros distantes), mas porque acreditava que havia lá uma expressão do neo-realismo que os italianos criariam anos depois.

Mauro dizia, que havia sido neo-realista em *Favela dos Meus Amores*, antes dos italianos, já que em 1935, foi à própria favela para filmar as cenas de exteriores, usou moradores como atores e figurantes, entrou em acordo com os bandidos locais para permitir que a filmagem não fosse incomodada²⁸. Por conta dos muitos figurantes negros, foi incomodado pela censura que atribuiu ao fato tendências comunistas e queria cortar as cenas.²⁹

²⁵ Catálogo Mostra Humberto Mauro, op. cit. p. 25

²⁶ Cinearte n. 410, 1/3/35, p. 10.

²⁷ Catálogo da Mostra Humberto Mauro, Embrafilme, julho de 1984. Textos de Carlos Roberto de Souza e Luiz Alberto Sanz, p. 26

²⁸ Mauro fala do assunto em diferentes ocasiões – no seu depoimento ao MIS em 1966, em sua entrevista a Pedro Bloch na revista Manchete, 25/7/64, na entrevista que deu em 1937 quando voltou do Festival de Veneza em 1938, onde apresentara filmes do INCE e O Descobrimento do Brasil, e percebera que os italianos faziam “Cipião o Africano” e outras reconstituições históricas grandiloquentes, mas no seu entender ultrapassadas, enquanto ele já estava na rua, filmando a própria realidade e o povo.

²⁹ “Era a cena do enterro na favela, importantíssima, que a Censura queria cortar, alegando que mostrávamos muitos pretos, era triste demais. Foi uma luta tremenda, mas consegui que o filme permanecesse intacto” Jornal do Brasil, 15 de fevereiro de 1975 IN Viany, Alex (org.) Humberto Mauro, sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema, Artenova/Embrafilme, 1978, p. 206. Quanto a alusão ao comunismo, Viany, Alex – op. cit. p.229

Mauro era um frequentador dos bares da Lapa, conhecia os sambistas, gostava de sua música. Morava, como eles, num bairro popular da zona norte, na rua da Liberdade, no bairro do Andaraí. Assim, as descrições e os tipos do filme não deviam ser muito distante do próprio universo que frequentava no Rio de Janeiro.(fig.16). Talvez essa não fosse a mesma proximidade de Candido Portinari, que volta-se também, num outro viés, para o mesmo tema, a favela, que torna-se o assunto de uma série de obras do período,(aparece também em Tarsila do Amaral) apontando para a apropriação letrada da cultura popular, e nesse caso da cultura popular carioca de raiz negra. Num segundo momento, os próprios desfiles carnavalescos seriam “tomados” pelo governo Vargas, com a mediação de Villa-Lobos.

Se Mauro foi ou não precursor do neo-realismo, é um caso a se pensar, mas o seu procedimento não está distante, no cinema, do que faziam então os escritores regionalistas. À sua maneira, revelava sem preconceitos, mas com uma dose de idealização, uma realidade até então inexplorada, ou conhecida apenas como um território obscuro e marginal: o morro carioca.

Tentando repetir o sucesso de *Favela*, em 1936, realiza *Cidade Mulher*, com 6 músicas de Noel Rosa - já alquebrado pela tuberculose, mas que segue de perto as filmagens no Casino Beira Mar (fig. 17 e 20) - Assis Valente, José Maria de Abreu, Vadico e Raul Roulien³⁰ Segundo a sinopse de A Noite :

*“À margem de um entrecho cômico, desenvolvido por Jayme Costa e Sarah Nobre, e de episódio sentimental urdido entre Carmem Santos e Mário Salaberry, desenvolve-se uma revista com números musicais a cargo de Mara Costa Pereira, Bibi Ferreira, Orlando Silva e Irmãs Pagãs.”*³¹

Pela sinopse podemos supor um enredo menos urdido do que o anterior, e mais próximo dos filmes musicais e das futuras chanchadas, embora, é bom lembrar, Mauro sempre esteve distante da chanchada. A atriz Lídia Mattos, que trabalhou com Mauro em 1940 em *Argila*, e trabalhava também em chanchadas com Oscarito e Grande Otelo, foi enfática ao apontar a diferença entre o que fazia Mauro, tido como algo mais aprimorado e

³⁰ Catálogo Mostra Humberto Mauro, op. cit. p. 26

até mesmo ‘erudito’, e o que se fazia na chanchada, que segundo o seu testemunho, era apreendido no período como algo de caráter popularesco, vizinho do circo, e do teatro de revista.³² Apesar das restrições eventuais ao filme, suas músicas, assim como a de *Favella* deram ensejo a discos de sucesso. (fig.18 e 19)

Mauro passou portanto, a seu modo, pela experiência que marcava então o cinema brasileiro, quando eram realizados outros filmes musicais, como *Alô Alô Brasil* (Wallace Downey, 1935), *Alô, Alô Carnaval* (Adhemar Gonzaga, 1936) pela Cinédia e outros. Mas o sucesso efêmero desses filmes não foi suficiente para manter a produção nacional de filmes de longa metragem, e a própria carreira do realizador no posado.

Em 1936 são realizados apenas 6 filmes de enredo, e Mauro, com a pouca repercussão de *Cidade Mulher* está de novo desempregado. O cinema sonoro americano encontrara no letreiro sobreposto às imagens o ajuste final de seus problemas com o público estrangeiro. Não havia mais espaço nem interesse dos próprios exibidores nacionais, além da pressão contrária das produtoras americanas sobre eles, para exibir ou mesmo produzir filmes nacionais. Os produtores remanescentes, como Adhemar Gonzaga e Carmem Santos, entre outros, voltam-se para o filme documentário de exibição obrigatória para garantir sua sobrevivência. Cabia a Mauro encontrar o seu novo caminho. Encontrou-o na Quinta da Boa Vista, no Museu Nacional, dirigido Edgard Roquette-Pinto, o futuro diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo com quem passa a trabalhar. Estamos em março de 1936³³

³¹ A Noite 27/7/1936 APUD Catálogo Mostra Humberto Mauro, op. cit. p. 26

³² Conforme o testemunho da atriz em março de 1997

³³ Existem duas versões para a entrada de Mauro no INCE. São versões, mas como me lembrou Fernão Ramos, elas tem sempre um papel interessante na história do cinema brasileiro. Beatriz Bojunga, filha de Roquette-Pinto conta que Mauro, desempregado, dedicando-se ao comércio de eletrodomésticos, foi ao Museu Nacional vender enceradeiras. No contato com Roquette-Pinto, este viu tratar-se de alguém de grande talento, e levou-o para o cinema educativo. Zequinha Mauro não lembra o que se passou, mas acha essa versão verossímil, já que seu avô, Caetano Mauro era do ramo elétrico, e pode ter ajudado o filho no momento de dificuldade. Já Alice Gonzaga, afirma que Roquette-Pinto havia pedido a Adhemar Gonzaga que dirigisse os filmes do INCE a partir da experiência com o filme curto ‘A Ameba’ realizado em 1933 pela Cinédia para o Museu Nacional. Mas ocupado com sua própria produtora, Gonzaga teria indicado Mauro que estava desempregado. No arquivo de Roquette-Pinto encontrei um cartão pessoal de Mauro, com a atribuição de diretor da Brasil Vita Filmes, ou seja, o cartão foi entregue a Roquette-Pinto entre 1934-36. Seja como for, e como veremos a seguir, independente de enceradeiras, ou do conselho de Adhemar Gonzaga, Roquette-Pinto já devia conhecer Mauro pelos trabalhos que realizara para o Museu Nacional, e pela própria ligação e interesse do antropólogo pelas atividades do cinema nacional. Mas ficam aqui registradas as diferentes versões que, se não elucidam por completo, e numa versão definitiva, a maneira pela qual os dois homens se aproximaram, nos falam de circunstâncias e personagens importantes nessa história, e como são vistos por aqueles que nos falam de seus legados.

*Capítulo 2: “Pelos que vivem
em
nossa terra, pelo progresso
do Brasil”*

“D

iante dos meus olhos, em poucos instantes, desfilam todas as regiões da Terra, a flora e a fauna do Mundo; quadros da

vida das raças distantes e a história de todos os povos; ressuscitam os mortos, na sua íntegra personalidade, falando, sorrindo, chorando ou cantando com o mesmo timbre de voz dos tempos em que viviam; vejo correr os glóbulos do sangue, desfilando nos capilares; vejo em minutos, como o ovo se transforma na larva de um peixe; assisto, num momento, ao mágico desabrochar de um flor, que no campo leva horas; e à eclosão de uma plantula que leva dias a romper da terra; até mesmo o desprendimento do perfume das flores ELE surpreende e mostra, aos olhos do homem novo maravilhado, do homem novo que espera da ciência e da técnica a transformação da Espécie, que há de perder, um dia, o gosto do sangue, para inundar-se de Fraternidade.

*ELE é o cinema...*¹

Roquette-Pinto escreveu inúmeros artigos, discursos, históricos, justificativas e projetos sobre o cinema educativo, mas nenhum deles reflete com tanta precisão e concisão aquilo que pensava sobre o assunto quanto no pequeno texto acima. No momento em que alinhavou estas idéias, o Instituto Nacional de Cinema Educativo,

¹ Página escrita para um inquérito da Fox Film, realizado entre os escritores do mundo inteiro, e irradiada na PRA -2 à 13-7-38. Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, .sem indexação.

alinhavou estas idéias, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, onde Mauro realizava os filmes, já era uma realidade havia dois anos e muito daquilo que projetara e procurava realizar para o rádio e o cinema estava em curso.

Quando examinamos os escritos e as ações de Roquette-Pinto (1884-1954) desde o momento em que da medicina - formara-se em 1905 - deriva para a fisiologia, para a antropologia, e para a etnografia, ainda no início de sua carreira como médico, mas também como professor de antropologia no Museu Nacional a partir de 1906², uma preocupação é constante: aliar o conhecimento científico às possibilidades concretas de ação, de forma a intervir e modificar a vida dos homens do país, sobretudo os desvalidos e incultos, erradicando a ignorância, responsável, no seu entender, pela miséria e pelo atraso.

Se é médico e profundo conhecedor das teorias científicas por onde transita, um erudito, amante de Goethe e de sua visão sobre a natureza, que conhece e comenta óperas, discute e critica a visão da história do Brasil do amigo Affonso de E. Taunay, um orador apaixonado e vigoroso como só aquele momento tornava possível, sempre se interessou e dedicou às formas práticas de tornar o conhecimento, que para ele seria transformador, acessível a todos. Daí procurar caminhar de passo, sempre, entre a produção científica e cultural e a sua divulgação e popularização.

Esse é provavelmente o traço mais marcante de sua trajetória, e deriva do fato de não associar o atraso nacional exclusivamente a fatores biológicos, como era a maneira científica mais corrente de equacionar a questão no período, e como fizera, por exemplo,

²"Em 16 de outubro de 1905, ainda estudante, conseguia o primeiro lugar em concurso para a seção de Antropologia e Etnografia no Museu Nacional, especialidade mal cultivada entre nós, sobretudo por brasileiros, entrechocando-se entre os ww ensarilhados, os yysibilantes, o estalar dos kk, e o ranger emperrado dos rr de alguns nomes arrevesados e estranhos." Cf. Francisco Venâncio Filho -Roquette-Pinto. *Rio de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1935 (Primeiro Suplemento). Apud Barbosa, Ana Maria de Sousa - O Pássaro dos rios nos afluentes do saber - Roquette-Pinto e a Construção da Universalidade. Doutorado em Ciências Sociais, PUC, São Paulo, 1996, p.111. Além de professor, exerceu também a medicina junto do sogro e antigo professor Dr. Henrique Baptista, na Santa Casa, e trabalhou durante 8 anos como médico legista na Polícia. Nesse mesmo ano faz sua primeira expedição científica pelo Museu Nacional, estudando os sambaquis na região das lagoas no Rio Grande do Sul. Apud Barbosa, Ana Maria Souza, *idem*, p. 121

Nina Rodrigues, o fundador da antropologia científica brasileira,³ mas a fatores como a educação.

A preocupação em divulgar e mesmo popularizar o conhecimento científico, explica muito de sua trajetória e a direção que vai imprimir ao Museu Nacional, primeira instituição de pesquisa brasileira⁴, que dirigiu entre 1926 a 1937.

RAÇA OU CULTURA?

Estudar e exercer a medicina no início deste século no Brasil significava participar do amplo debate no qual estava imersa a elite nacional, dividida sobre os destinos e a identidade da jovem nação que se formava, marcada pela diversidade étnica de seus habitantes. Naquele momento, o conhecimento e definição sobre os seres humanos estava depositado nas características do corpo biológico, resultado de heranças de múltiplos cruzamentos, de fatores biológicos – genéticos – tidos como intrínsecos, ou mesmo adquiridos em diferentes circunstâncias do meio ambiente.

Essa visão, resultado de um longo processo de transformação social e intelectual do século XIX, passa a interpretar a vida humana como resultado de leis biológicas⁵. Como mostra Michel Foucault, na análise sobre a genealogia em Nietzsche, o pertencimento, a

³ Nina Rodrigues realizou suas pesquisas baseado na Antropometria, que esquadrihava as características genéticas dos indivíduos a partir de medições cranianas e outros tipos de observação. Sua conclusão foi de que o Brasil era um país complicado, multirracial, heterogêneo que não forjou um tipo étnico estável, e portanto o seu futuro seria nefasto. Segundo Stepan, Nancy – *The Hour of Eugenics: Race, Gender and Nation in Latin America*. Ithaca, Cornell University Press, 1991, p.46

⁴ O Museu Nacional, antigo Museu Real surgiu com D. João VI em 1808, como lugar de exposição e pesquisa sobre os recursos naturais do país. Naturalistas estrangeiros recebiam subvenções para suas expedições e deviam depositar parte do material e artefatos recolhido em seus acervos. No Rio de Janeiro, em 1906 quando começa a trabalhar, existiam apenas o Museu Nacional e o Instituto Manguinhos como locais de pesquisa científica, e grande parte da atividade era marcada pelas necessidades pragmáticas, marca significativa da atividade científica no Brasil nesse período. Conforme Schwartzman, Simon – *Formação da Comunidade Científica no Brasil*, São Paulo, Cia. Ed. Nacional/Finep, 1979 e Ferri, Mário Guimarães e Shozo Motoyama – *História das Ciências no Brasil*, volume 2, São Paulo, EPU e EDUSP, 1980

⁵ Stepan, Nancy – *The hour of eugenics: race, gender and Nation in Latin America*. Ithaca, Cornell University Press, 1991

proveniência a um certo grupo ou raça, para os cientistas do século XIX, diz respeito ao corpo.

“Ela se inscreve no sistema nervoso, no humor, no aparelho digestivo. Má alimentação, má respiração, corpo débil e vergado daqueles cujos ancestrais cometeram erros (...) porque o corpo traz consigo, em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza, a sanção de todo erro e de toda a verdade como ele traz consigo também e inversamente sua origem – proveniência.” (...) “O corpo – e tudo o que diz respeito ao corpo, a alimentação, o clima, o solo – é o lugar da Herkunft⁶: sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito.”⁷

Esse longo processo inscreve portanto no corpo físico, e na transmissão de diferentes características, a chave do próprio destino dos homens. Da apropriação das leis biológicas de Darwin, aplicadas ao estudo das sociedades, pôde-se derivar para a idéia de que existem raças humanas, e estas são melhoradas ou pioradas por cruzamentos, aliada à própria localização geográfica onde se encontravam. Pensadores como Gobineau, Gustave Le Bon, Lapouge e outros darwinistas sociais, viam no trópico e na população miscigenada fatores avessos ao desenvolvimento de uma verdadeira civilização: moderna evoluída e saudável. Caberia, a partir desta forma de explicação da vida humana, criar formas de melhorar as características herdadas: a eugenia⁸.

Se a mobilização em torno da eugenia é intensa na Europa e nos Estados Unidos, no Brasil de meados dos anos 10 e 20 é candente. Divididos entre o Lamarckismo – teoria científica segundo a qual a hereditariedade assimila fatores exteriores⁹ – e o Mendelismo –

⁶ “Herkunft [segundo Nietzsche] é o tronco de uma raça, é a proveniência, é o antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixa. Frequentemente, a análise da herkunft põe em jogo a raça, ou o tipo social.” Apud Foucault, Michel – “Nietzsche, A genealogia e a história” IN Microfísica do Poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979, p. 22

⁷ Foucault, Michel - idem

⁸ Sobre a Eugenia, me baseei em Stepan, Nancy – The Hour of eugenics: race, gender and nation in Latin América, op. cit.

⁹ Lamarckismo – Teoria criada por Jean Baptiste de Monet Lamarck (1744-1829) em 1809. Para Lamarck a influência das variações do meio determina e explica a evolução dos seres vivos, isto é, a modificação do meio ambiente provoca a mudança das necessidades, a seguir dos hábitos e, por fim dos órgãos e das formas

em que a hereditariedade se baseia exclusivamente na transmissão genética¹⁰ -, médicos, sanitaristas, psiquiatras, criminólogos dedicam-se a construir ou regenerar o povo brasileiro.

A chamada “questão social” que agita a República, para os cientistas era uma questão de meio (entendido como ambiente) - que deveria ser higienizado de doenças ou vícios - ou de hereditariedade, que deveria ser acompanhada e tratada. Isso torna médicos e cientistas figuras de relevo na constituição política do “corpo” da nação.

Campanhas saneadoras¹¹ percorrem o país tentando erradicar doenças e endemias como a febre amarela, a peste bubônica¹², a tuberculose, ou a malária, além da desnutrição. Mas havia também campanhas de forte acento moral contra o alcoolismo, as doenças venéreas, vistas pelos especialistas como responsáveis pela degeneração das classes baixas afetadas por distúrbios mentais e tendências perniciosas que, alguns acreditavam, seriam transmissíveis, segundo a visão lamarckiana, e influiriam sobre a qualidade das futuras gerações. Eram promovidas por órgãos públicos, capitaneadas por médicos, sanitaristas, ou mesmo leigos como Afrânio Peixoto¹³ (entusiasta do cinema educativo como instrumento desse e de outros saneamentos), partidários dessa corrente, ou por associações

corporais, pelo fato de que todo órgão se desenvolve quando mantido em ação e se atrofia se não for utilizado. Cf. Grande Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo, Nova Cultural, 1998, vol.14, p. 3479

¹⁰ Mendelismo – Conceção tirada a partir dos trabalhos de Gregor Mendel, botânico austriaco (1822-1884) relativo à transmissão de certos caracteres hereditários desenvolvida entre 1856 e 1864. O mendelismo levou à teoria cromossômica da hereditariedade e à noção da genética moderna quando retomadas a partir de 1900 por De Vries, Correns e outros. Cf. Grande Enciclopédia Larousse Cultural, op. cit. vol.16, p. 3921. Ao contrário da teoria anterior, o mendelismo não acredita em influências do meio, mas na transmissão genética de caracteres através dos cromossomos.

¹¹ Em “A força da Tradição” José Murilo de Carvalho tratou dessa verdadeira onda que toma conta das elites preocupadas com a transformação e a regeneração das população pobres e incultas. IN Pontos e Bordados, op.cit, p. 107

¹² Oswaldo Cruz se torna herói entre as elites segundo Stepan, Nancy – The hour of eugenics, op. cit.

¹³ Júlio Afrânio Peixoto (1876-1947) foi médico, leigo e advogado. Escreveu entre outros: Noções de Higiene(1914), Psicopatologia Forense (1923), Criminologia(s/d), Sexologia Forense (s/d) e Amor e Responsabilidade Criminal (1932).

como a Liga da Saúde Mental. Havia nelas um forte acento salvacionista e voluntarista, que a figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato expressou com clareza¹⁴.

Como aponta Nancy Stepan, no princípio a eugenia no Brasil não foi marcadamente racista, mas sobretudo higienista.. Era entendida como política de saúde pública que visava o fortalecimento físico e moral da “raça brasileira”. No entanto, se o viés sanitário e higienista de homens como Juliano Moreira, (diretor do Hospital Psiquiátrico), Artur Neiva (do Instituto Oswaldo Cruz), Vital Brasil (do Instituto Butantã), que compõem o que era então a Sociedade Eugênica do Brasil, junto com o educador Fernando de Azevedo, e Roquette-Pinto predomina sobre o racismo, havia quem entendesse a eugenia como uma forma de seleção racial. Caso de Renato Kehl, advogado paulista, fundador da Sociedade Eugênica de São Paulo. A data aqui é o fundamental: a sociedade surge no ano seguinte às greves de 1917, atribuídas à liderança de operários imigrantes.

Como médico, legista e antropólogo Roquette-Pinto participa das várias instituições que se dedicam ao saneamento físico e moral, como a Liga de Saúde Mental, ou a Sociedade Eugênica Brasileira, mas, mendeliano convicto, não acredita na transmissão hereditária de caracteres adquiridos, como os vícios, e também não vê nos cruzamentos raciais entre brancos e negros fator de degeneração da raça. Como presidente do Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia em 1929, se opôs ao viés racista que pretendia dar às resoluções finais a corrente liderada por Renato Kehl.¹⁵

Por certo, devem ter contribuído para isso, sua formação humanista, sua prática médica, o estudo da etnologia, o contato com teorias antropológicas de Franz Boas – que debitava à cultura, e não às raças, as diferenças entre os povos –, o conhecimento e o interesse pela formação étnica e cultural brasileiras, a partir de suas viagens etnográficas, o

¹⁴ Não podemos deixar de ver na “Campanha pelo Cinema Brasileiro” de Adhemar Gonzaga e do grupo da Cinédia, descrita no capítulo anterior, traços desse mesmo voluntarismo modernizador que tomava conta das elites letradas.

¹⁵ Kehl queria promover o controle oficial sobre a imigração. Junto com Miguel Couto, eram desfavoráveis à entrada de japoneses. Stepan, Nancy – *The hour of eugenics: race, gender, and nation in Latin America*, op.cit. p. 203

contato com Cândido Rondon e a participação na expedição liderada por este em 1912. O positivismo, doutrina muito difundida nas escolas de Engenharia, Medicina e dentro do próprio Exército, também o influenciou.

Essa corrente de pensamento supunha uma evolução histórica pela qual os povos evoluíam, fatalmente, do estado fetichista (primitivo), ao metafísico filosófico (a monarquia escravocrata brasileira) e por fim ao positivo, marcado pelo progresso técnico e econômico, pelo esclarecimento e transformação ordenada do proletariado conduzido pelos sábios e pela elite econômica, sob a liderança de um líder capaz e altruísta¹⁶. A filosofia positivista não era racista em seus princípios. O positivismo brasileiro também¹⁷. Na Constituição Positiva, escrita em 1890, Miguel Lemos e Teixeira Mendes previam que o Brasil estaria organizado em Estados Confederados. Um deles seriam os “Estados Ocidentais Brasileiros”, que viriam da fusão “do elemento europeu com o elemento africano e o americano aborígene”¹⁸.

“Durante mais de trinta anos de minha modesta vida de naturalista e professor dediquei todo o meu renitente entusiasmo ao estudo da raça, da gente, dos tipos do Brasil. E quando os dados objetivos da ciência, livres de qualquer influência sentimental, me convenceram de que os problemas humanos não derivam, no Brasil, de influências nocivas de cruzamentos ou atavismos biológicos e são exclusivamente questões de meio, de herança social e de cultura – voltei-me apaixonadamente para tudo quanto pudesse elevar, no plano físico e no moral, os meus irmãos. Foi minha velha antropologia que me abriu esse novo caminho, no desejo de ser útil, única ambição

¹⁶ Comte, Auguste, *Appel aux conservateurs*. Paris, E Thunot et Cie, 1855. Em português, tradução de Miguel Lemos, *Apelo aos Conservadores*, Rio de Janeiro, Sede Central da Igreja Positiva, 1899

¹⁷ Segundo José Murilo de Carvalho “Eles não só pregaram a abolição da escravatura como foram os primeiros a considerar positiva a contribuição da raça negra para a formação da sociedade brasileira. Desde o início eram favoráveis ao movimento republicano como um fator de transformação social. Combateram vivamente a posição da Igreja Católica como religião do Estado. Opuseram-se aos planos do governo, sob a pressão dos escravistas, de importar trabalhadores asiáticos para substituir os escravos negros, e em geral combateram a imigração européia, considerando-a nociva aos trabalhadores nacionais. Finalmente, lutaram em favor de uma política de proteção aos índios. A adoção de uma legislação social nos anos 1930 também deve ser considerada pelo menos em parte, como consequência da influência positivista sobre os políticos do Rio Grande do Sul, dentre os quais o Presidente Vargas e o Ministro do Trabalho, Lindolfo Collor”. Carvalho, José Murilo, “A ortodoxia positivista no Brasil: um bolchevismo de Classe média” *IN Pontos e Bordados*, op. cit. p. 198

¹⁸ Lemos e Mendes - *Constituição Positivista do Brasil*, apud Lemos e Mendes, 1890: 1 *IN Carneiro da Cunha, Manuela org. - História dos índios no Brasil*, op. cit. p. 136

*veemente da minha alma brasileira. E então, Sr. Presidente, julguei encontrar na ciência e na técnica os dois “anjos da guarda, que devem marcar a estrada do nosso povo.”*¹⁹

É devido a essa crença repensada ao longo de sua carreira que se interessa pelos dos meios de comunicação: a imprensa, o telégrafo, o telefônio sem fio – o rádio –, passando pelo cinema e até mesmo com experiências na montagem de transmissões de televisão. Seus contatos com os meios de comunicação visavam colocar em prática as formas de atingir o maior número de pessoas: os carentes, os analfabetos, as populações do interior insuladas pela insipiência de transportes e de vias de comunicação. Reflete, ainda, sobre o papel das estradas, dos correios. Era preciso levar as mensagens que acreditava libertadoras a todos os brasileiros, da maneira que fosse: em revistas, pelas ondas do telégrafo, do rádio, pelas imagens do cinema.

Leitor e seguidor apaixonado, mas crítico, de Euclides da Cunha²⁰, toma a si o chamado desse pensador, que criticara com veemência as elites nacionais pelo estado de abandono em que permanecia a maior parte da população brasileira, sobretudo no interior. No mesmo momento em que contemporâneos como Oliveira Vianna pensavam as desigualdades sociais brasileiras em função de uma suposta fraqueza racial, porque miscigenada e portanto impura, ele ao contrário, vê na mistura um fator de enriquecimento.

Em suas obras de antropologia, constrói uma série de classificações, segundo os cânones científicos da época. Entretanto, ao contrário de Nina Rodrigues, conclui que não havia raças inferiores ou superiores, mas diferentes. Procura pensar de forma não racista sob bases de um pensamento construído a partir de um princípio que pressupõe a possibilidade de uma melhoria genética dos seres: a eugenia, e que introduz, portanto, em

¹⁹ Roquette-Pinto, E. - “O cinema educativo no Brasil”, Revista da ABL, vol. 68, Anais de 1944, julho a dezembro, p.278. Este o texto é parte do discurso feito em homenagem ao presidente Getúlio Vargas em sua visita ao Instituto Nacional de Cinema Educativo quando o novo edifício na Praça da República foi inaugurado, a 27-10-1944.

²⁰ Roquette-Pinto, E. “Euclides da Cunha Naturalista” IN - Seixos Rolados. Rio de Janeiro, Mendonça, Machado & Cia, 1927, p. 294 o autor critica a visão negativa do autor sobre a miscigenação: “Eis aí a grande ilusão de Euclides: considerou inferior, gente que só era atrasada; incapazes, homens que só eram ignorantes.” A parte isso, considera “Os sertões” uma das maiores obras brasileiras, livro de “ciência e fé”.

suas diferentes apropriações, uma hierarquia entre eles, baseada na crença da existência de um “tipo ideal” ou “superior”. Segundo Nancy Stepan “muitos eugenistas acreditam na evidência de que as diferenças entre indivíduos ou grupos dependia da herança orgânica, o que era suficiente para concluir que a geração seletiva era a chave do aperfeiçoamento humano”²¹. Para Roquette-Pinto, ao contrário “a eugenia”, estava “exatamente, na ponte que liga a biologia às questões sociais, à política, à religião, à filosofia e... aos preconceitos”²²

Como seus contemporâneos antropólogos, procede a medições cranianas e a todo o tipo de esquadramento tipológico, pela antropometria, como se pode observar pelas próprias fotos e textos que produziu sobre os índios pareci e nhambiquara que conhece em 1912, quando participa da expedição de Rondon, que naquele ano percorreu a região da Serra do Norte, posteriormente denominada Rondônia, de onde se origina justamente de seu livro publicado em 1916.²³

Mas como explicar então as diferenças sem atribuir-lhes uma gradação que implicaria hierarquia? Esta vai ser determinada pelas aptidões que seriam inatas às próprias raças que compara ao espectro das cores, idéia que lhe teria sido sugerida por estudos de Goethe.²⁴

“Diversificam-se efetivamente as raças humanas nos atributos do corpo todo e o tipo cerebral de cada qual não permite que se as considerem no mesmo grau de semelhança. Até aí, todos estão de acordo. Onde, porém, a dissidência começa e os erros se avolumam, de um lado, é na seriação dos tipos; porque a verdade é que elas se diferenciam no mesmo nível. As raças são desiguais como as radiações do espectro. Do vermelho ao violeta todos os raios ocupam o mesmo plano

²¹ Stepan, Nancy – The hour of eugenics: race, gender and nation in Latin America, op. cit. p. 29

²² Roquette-Pinto- Ensaios de Antropologia Brasileira, vol.22, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1933, p. 69.

²³ Roquette-Pinto, E., Rondônia, Brasileira vol. 39, 5a. edição, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1950

²⁴ Segundo Barbosa, Ana Maria de Sousa - O Pássaro dos rios nos afluentes do saber - Roquette-Pinto e a Construção da Universalidade, op. cit. p. 409, Roquette estudara a “Teoria das cores”, elaborada por Goethe em 1810.

*É inegável que há raças mais **inteligentes** ; outras mais **sentimentais** e terceiras mais **pertinazes** . Também no espectro, há raios caloríficos, raios luminosos e raios actínicos. Ide pedir calor dos raios ultravioletas; e se vos não derem chamá-lo-eis de **inferiores**?*

*Não, As raças não se podem colocar em planos de altura diferente, como as zonas do espectro não podem adiantar ou atrasar, senão em intensidade. Se a vossa fantasia vos levar a exigir do **negro** a inteligência que não é o grande apanágio da sua feição psíquica; do branco a **paciência** do amarelo e deste a **sentimentalidade** do primeiro, fareis vários quadros, em que a inferioridade étnica de todos, será brilhantemente documentada, cada qual de sua vez...*

E tereis assim, realizado, porventura, a observação científica das raças?"²⁵

Se essas observações deterministas e de fundo caracterológico são contraditórias com as idéias que expressa sobre a não inferioridade das raças ou a negatividade dos cruzamentos, sobretudo em relação ao negro, no caso específico do Brasil não escapa de sua análise que a diferenciação e portanto a desigualdade são antes de tudo sociais, derivando consequentemente para a cultura, o desempenho físico, intelectual e moral. No mais, o exercício como médico em hospital público e como legista ajuda-o a entender que no caso dos negros essa situação só multiplica os efeitos da discriminação que aumenta o preconceito e a marginalização:

*"(...) não o esqueçamos, por amor ao preconceito disfarçado ou manifesto, que o problema nacional não é transformar os mestiços do Brasil em gente branca. O problema é a educação dos que aí se acham, claros ou escuros."*²⁶

Entretanto, sem apregoar um possível branqueamento como ideal, Roquette-Pinto explica historicamente como a contribuição dos negros ao desenvolvimento do país foi fundamental, mas com a marginalização que se seguiu à Abolição, as condições penosas e desiguais de vida, agravadas pelos preconceitos, fizeram com que diminuíssem numericamente pela mortalidade alta e o crescimento vegetativo baixo e pela mestiçagem, enquanto a presença branca aumentava²⁷. Essa visão não estava imune, portanto, à crença

²⁵ Roquette-Pinto, E. – Seixos Rolados, op. cit. p. 288,289 – Grifos do autor

²⁶ Roquette-Pinto, E. – Seixos Rolados, op. cit. p 62

²⁷ No texto "O Brasil e a Antropogeografia", de 1913, Roquette-Pinto explica a distribuição populacional do Brasil, os negros localizados sobretudo na faixa litorânea, seguindo os caminhos dos produtos agrícolas que ajudaram a cultivar. "Grupados, assim entre os maiores núcleos de população, os descendentes da raça negra - sem a qual não haveria, hoje, aqui nem união e nem progresso - são absorvidos e transformados rapidamente,

no “branqueamento”, tomada sob um viés positivo, do qual se alimentou Gilberto Freyre, aproveitando das visões de Roquette²⁸.

Para o antropólogo, a diferença fundamental, levando-se em conta o determinismo que definiria aptidões de povos ou raças, se dava basicamente no âmbito da cultura. É a partir dela que observa os níveis da evolução humana. E o hiato nessa evolução, conforme observa, dependia da educação. Por outro lado, tendo assistido aos horrores da Primeira Guerra Mundial, entre os povos tidos como os mais evoluídos culturalmente, questiona a própria noção de civilização. Nesse sentido, percebe que há povos cultos, porém distantes da civilização, o que parece combinar bem com a diferenciação que fazia entre as noções de educação e instrução. A instrução é a apreensão de conteúdo, mas a educação é a internalização de práticas sociais, morais e éticas. Assim, os europeus podem ser considerados cultos, mas possivelmente distantes da civilização.

Essa visão se explicita no seu encontro com os índios. São, no seu entender, exemplares do homem em seu estágio primitivo de evolução, “uma civilização fóssil no coração da América do Sul.”²⁹

Observa a língua, os hábitos, os vários instrumentos, os falares e cantares que recolhe, e intercambia, mais tarde, com Mário de Andrade, ou que servirão de inspiração a músicas de Villa-Lobos. Analisa detidamente as tramas e trançados dos utensílios de palha,

porque não foram insulados por nenhum preconceito. Essa distribuição geográfica é, pois, um dos fatores mais importantes do desaparecimento dos negros, desaparecimento esse que se vai apressando, por outro lado, por causas puramente sociais, estranhas à geografia. Em 1872 formavam cerca de 16% da nossa população global; em 1890, já desciam a 12%; em 1912 deveriam andar por 9%. Enquanto os brancos subiam de 38% em 1872, a 44% em 1890 e cerca de 50% em 1912. (...)”Foi a terra que impôs a repartição dos negros pelo Brasil.”(...) .”Como um ator cujo papel findou na peça do nosso caminhar histórico, ele se recolhe aos bastidores, vindo morrer nas cidades onde a concorrência o esmaga. (...) Vivem num regime de pobreza semelhante ao dos índios. semi-servidão. Mesmo nas cidades como o Rio de Janeiro, são os mais ignorantes, suscetíveis a doenças.(...)” IN - Seixos Rolados , op. cit. p. 55 e 56

²⁸ Segundo Stein, Stanley J – “Freyre’s Brazil Revisited: a Review of New World in the Tropics: The Culture of Modern Brazil”, *Hispanic American Historical Review* 41, 1961 Apud Stepan Nancy – *The Hour of Eugenics: race, gender and nation in Latin America*, op. cit. p. 167

²⁹ Roquette-Pinto, E. – *Rondônia*, op. cit p. 18

os desenhos da cerâmica marajoara, que equipara àquela produzida na Grécia antiga³⁰. São provas de um desenvolvimento cultural original e sofisticado, embora fruto de homens primitivos na escala de evolução.

Guarda todos estes materiais, assim como aqueles que Rondon vinha recolhendo de suas expedições, e os transforma em peças de estudo e exposição do Museu Nacional³¹. Com os filmes da mesma expedição e outros que reputa como educativos, inclusive de instituições internacionais, organiza a partir de 1910 uma filmoteca, a primeira do Brasil, segundo ele³².

É significativo o momento em que narra o seu primeiro contato com os índios Nhambiquara. Estivera com outros índios que já haviam tomado contato com os brancos, estivera com os Parecis, dos quais estudara os hábitos, recolhera os cantos, mas os Nhambiquaras eram ainda desconhecidos dos brancos, e significam para ele o encontro do homem em seu estado puro, intocado pela civilização em pleno 1912:

"Dormir, excitado por aquele quadro de magia, desenrolado à meia-noite? Dormir naquela noite inesquecível em que a sorte me tinha feito surpreender, vivo e ativo, o homem da idade da pedra, recluso no coração do Brasil, a mim que acabava de chegar da Europa³³, e estava ainda com o cérebro cheio do que a terra possui de requintado, na diferenciação evolutiva da humanidade!

*Que gente é essa, que fala idioma tão diferente das línguas conhecidas, tão diferente da língua dos seus mais próximos vizinhos, que tem costumes tão estranhos aos que vivem perto; que não conhece os objetos essenciais da vida dos seus companheiros de sertão. De onde veio? Por onde passou, que não deixou rastros? Quando chegou àquelas matas, onde vive há tanto tempo? Que ligações tem com os outros filhos do Brasil?*³⁴

³⁰ Roquette-Pinto Edgard. – Seixos Rolados, op. cit. p. 139

³¹ Se o Museu Nacional não modificou seu salão de exposições que percorri em 1996, suas vitrines mostram ainda essas formulações, fazendo do Museu Nacional um verdadeiro meta-museu da museologia nacional.

³² Roquette-Pinto, E. – O cinema educativo no Brasil, 1938, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 35.00.00/2

³³ Acompanhara João Baptista de Lacerda, então diretor do Museu Nacional ao Congresso das Raças realizado em Londres onde apresenta o trabalho: "Note sur la Civilization des Indiens du Brésil". Aproveita sua estada na Europa para frequentar as aulas dos professores Richet, Brumpt, Tuffier, Verneau e Luschan. Segundo Ribas, João Baptista Cintra Ribas – O Brasil é dos Brasileiros: Medicina, Antropologia e Educação na figura de Roquette-Pinto. Tese de mestrado, UNICAMP, mimeo, 1990,

³⁴ Roquette-Pinto, E., Rondônia, op. cit. p. 164

Relata com espanto e preocupação a atração dos índios pelos objetos trazidos pelos brancos, cena que pode ser vista nos filmes do Major Thomaz Reis, sobre as Expedições de Fronteiras³⁵. Sabe que a entrega destes objetos é de enorme valia para os índios, que logo percebem suas qualidades e possibilidades, mas teme pelas mudanças rápidas que a sua introdução pode trazer, sem a mediação da própria descoberta dos índios em relação aos novos utensílios, como facas e martelos de metal, substituindo os antigos de madeira ou pedra. Suas práticas logo “estarão deturpadas pela intromissão de elementos estranhos, que os nossos fornecem continuamente”³⁶. Esse olhar apreensivo não é diferente daquele esboçado por Pero Vaz de Caminha em “O Descobrimento do Brasil”, de Humberto Mauro, (1937) quando, no filme, observa o interesse dos índios pelos espelhos e badulaques oferecidos pelos portugueses.

“Tentei tirar um instantâneo da situação social, antropológica e tecnológica dos índios da Serra do Norte, antes que principiasse o trabalho de alteração que nossa cultura vai processando. A prova fotográfica – um clichê cru”³⁷.

A diferença entre os homens, conforme sua observação, não estava portanto numa identidade racial e biologicamente dada, mas numa escala da evolução cultural. Daí o papel da educação como agente de transformação.

No contato com o primitivo, percebe a diferença, no entanto não deseja que os índios sejam assimilados ao povo brasileiro, ao contrário. Prega o respeito e a manutenção de seu modo de vida e do seu espaço, o que não foi exatamente o que fizeram o Serviço de Proteção ao Índio ou as Missões Salesianas, orgulhosos de seu trabalho de transformação do índio em mais um trabalhador brasileiro.³⁸

³⁵ “Ao redor do Brasil”, filme da Inspeção das Expedições de Fronteira, direção do Major Thomaz Reis, 1930. Edição em vídeo, Funarte, 1997.

³⁶ Roquette-Pinto, E. - Rondônia, op. cit. p. 21

³⁷ Roquette-Pinto, E. Rondônia, op. cit. p. 10. Grifo do autor

³⁸ Conforme se pode ver em “Ao redor do Brasil” que contém imagens que vão de 1924 a 1930, quando os índios recebem as roupas padronizadas do S.P.I. – Serviço de Proteção ao Índio, ou no filme “Fronteiras do Amazonas” de 1938, da Inspeção e Expedição de Fronteiras que mostra as atividades da Missão Salesiana, onde os índios aparecem vestidos, as índias com os cabelos presos e enormes laçarotes nos cabelos e vestidos rodados e engomados sentados nos bancos da escola, e os índios fazendo tijolos ou marcenaria.

Em 1916, participa da criação da Sociedade Brasileira de Ciências³⁹, fundada pelo físico Henrique Morize, seu antigo professor no Colégio Aquino⁴⁰ e membro da Escola Politécnica. Ali se discutiria ciência e não apenas a sua aplicação prática, como se fazia então nos vários institutos científicos já existentes, e seriam acolhidos visitantes como Einstein que vem ao Brasil em 1925.

Em seu arquivo pessoal há o projeto de uma revista - “Ciência – Revista de Vulgarização Científica” - uma de suas tentativas de popularizar e divulgar as investigações ali desenvolvidas, de inspiração eminentemente positivista, a começar pelo chamado “aos operários”:

“Aos operários

“Sciencia” a vossa Revista sairá brevemente

O saber não ocupa lugar.

Trata especialmente de assuntos relativos ao Brasil. Astronomia, Física, Química, História Natural, Medicina, Cirurgia, Engenharia, Geografia, História Universal, História do Brasil, Sociologia, etc., etc.”

“Sciencia” é a revista ideal para o operário, o artista, o estudante. Trata de assuntos puramente científicos em linguagem acessível a todos “⁴¹

Mas não foi desta vez que o seu projeto de levar o saber aos operários, tornou-se realidade.

O RÁDIO E A RÁDIO

Ao lado de todos esses estudos e vivências antropológicas e etnográficas, a fisiologia conduz Roquette-Pinto por outros caminhos, que complementam as suas ações.

³⁹ Em 1921 a Sociedade torna-se Academia Brasileira de Ciências. Conforme Schwartzman, Simon – Formação da Comunidade Científica no Brasil, São Paulo, Ed. Nacional/ Finep, 1979

⁴⁰ Henrique Morize (1860-1930) introduziu o ensino experimental renovado de física na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, importando vários equipamentos didáticos e instrumentos de medida então inexistentes no Brasil. Cf. Motoyama, Shozo – “A Física no Brasil” IN Ferri, Mário Guimarães e Motoyama, Shozo (coordenadores) História das Ciências no Brasil vol 1, São Paulo, E.P.U/EDUSP, 1979, p. 70

⁴¹ Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/i

Vira na expedição Rondon a importância do telégrafo, não só como forma de comunicação, mas sobretudo para proteger e circunscrever o território. Mas a questão o interessa também do ponto de vista estritamente científico. No estudo de uma perna de rã encontra as conexões da fisiologia com o T.S.F. – telefonio sem fio, que é o rádio e que, junto com o professor Morize vai experimentar e do qual será finalmente o introdutor no Brasil⁴².

Sua visada e seus caminhos são marcados pelas crenças positivistas numa forma particular de apropriação, onde o conhecimento científico e o saber humanista devem redundar de imediato num progresso para a vida e a elevação cultural dos homens, sobretudo os carentes. Quer introduzir o rádio no Brasil, como uma forma de estabelecer e estender o contato entre os brasileiros, tornando possível o enriquecimento cultural, a identidade e a proximidade, mas as autoridades temem pela segurança nacional. Nos percalços para a criação de sua rádio, a primeira do Brasil, a partir de 1923, todos os medos da novidade, as ondas e mensagens incontrolláveis..⁴³

Como já procurara fazer com “Ciência”, como fará posteriormente com a Revista Nacional de Educação a partir de 1932, onde divulga os modernos conhecimentos para os educadores, e entre eles a sua luta por um cinema educativo, edita em 1923 a revista “Rádio”, para divulgar o novo aparelho, seja do ponto de vista estritamente técnico e científico (seus princípios, as ondas, a montagem de aparelhos e emissoras), seja do ponto

⁴² “Não. Não se trata de erro tipográfico. Isso mesmo: numa perna de rã. Foi assim: o professor Roquette-Pinto, absorvido em suas pesquisas científicas, fazia experiências de alta frequência numa perna de rã. Atento a todas as circunstâncias, notou qualquer correspondência entre a atividade da estação radiotelegráfica do Arpoador e os movimentos da perna de rã. Interessado, procurou amigos seus, conhecedores de radiotelegrafia com os quais tivera contato em Mato Grosso” IN Macedo, Roberto - Efemérides Cariocas, Rio de Janeiro, 1943 p. 97-98). Apud Ana Maria Barbosa, p.357

⁴³ Em carta de 11 de maio de 1923 ao Ministro da Viação e Obras Públicas Francisco de Sá, Roquette, Morize, e outros membros da Academia Brasileira de Ciências explicam que: “A proibição da recepção do T.S.F. é científica e praticamente um absurdo e uma ingenuidade; (...) A antena especialmente armada, único sinal visível capaz de permitir a descoberta de um receptor clandestino, é hoje geralmente dispensada nas cidades, (...) Aqui mesmo no Rio de Janeiro, pode-se documentadamente, afirmar que os postos de amadores sem antena visível são a maioria. O restante de um posto simples nunca poderá ser descoberto e apreendido senão em condições muito especiais. por outro lado, não se pode compreender a vantagem da proibição, quando se sabe que qualquer navio estrangeiro, em pleno oceano, fora dos nossos limites territoriais pode interceptar à vontade (...) os despachos dos nossos postos militares, mesmo quando transmitidos em pequena potência” Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/i

de vista do conteúdo a ser veiculado. Orienta como deveriam ser as programações – o rádio tornara-se viável pela legislação então vigente apenas como sociedade sem fins lucrativos. Divulga os programas de sua rádio, a PRA-2 Radio Sociedade, ao mesmo tempo em que comunica o surgimento de emissoras similares em vários pontos do país. Patrocinam a revista as lojas e indústrias de equipamento radiofônico.

Mais do que um progresso técnico e uma atividade comercial, o rádio para Roquette-Pinto e seus associados, todos eminentes cientistas e intelectuais da época, como Juliano Moreira (médico psiquiatra), Afrânio Peixoto (médico legista e advogado), Humberto de Campos (escritor e poeta), José Oiticica (sociólogo), João Ribeiro (crítico literário), Edgard Sussekind de Mendonça (botânico), é veículo de cultura e instrumento de contato entre os brasileiros. Quer aproximá-los, instruí-los, levar até eles as luzes do saber que, segundo suas crenças, libertam da ignorância e do atraso.

No editorial do primeiro número da revista esboça os seus objetivos:

“Nosso programa é, pois, todo de cultura popular. Estamos convencidos de maneira absoluta e definitiva, de que todos os grandes problemas a resolver no Brasil são facetas de um grande núcleo que está quase todo por construir: a cultura espiritual, a educação e a instrução. Produzir mais, o Brasil, no grau de atraso em que se encontram as classes produtoras? Ser o povo mais forte, mais patriota, mais progressista, mergulhado na bruta escuridão mental em que se agita com tanto esforço e com tão digno e trabalhoso afã?

O Brasil atingiu o máximo de progresso compatível com a situação de atraso intelectual da maioria de seus filhos, gente forte, inteligente e sofredora. Daqui por diante o Brasil só progredirá em passo razoável, de acordo com seus recursos sociais e materiais, se for possível dar ao seu povo o que lhe falta para caminhar menos lentamente – Fé – em seu destino, que a sorte fez realmente deslumbrante, se ele souber arrancar de sua Terra o que ela dá sempre aos que sabem”⁴⁴.

“Rádio Educação no Brasil”⁴⁵ artigo publicado em março 1926, explicita de forma prática como o rádio resolveria os principais problemas brasileiros em cinco ou seis anos, através da criação de rádio-escolas em 20 capitais subsidiados pelo Estado.

⁴⁴ Roquette-Pinto, E. – “Editorial” IN Radio, n. 1, ano 1, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1923, p6. Grifos do autor

Nos trechos selecionados, encontramos não só o ideário de seu autor, mas idéias e ideais recorrentes nos anos 20, fortemente influenciados pelo positivismo: idealizações transformadoras e utópicas, crença ilimitada nos poderes da ciência e do progresso como regeneradores de um povo inconsciente de sua própria potência, idéias estas, no caso de Roquette-Pinto, postas acima e para além do próprio funcionamento de uma sociedade democrática, como era aquela em que vivia, onde o voto era limitado e fraudado sem peias e onde a política e os mecanismos democráticos acabam sendo vistos por uma fração significativa dos intelectuais, como o próprio Roquette Pinto, como formalidades que não influenciavam na implementação dos altos objetivos a que se ambicionava conduzir o povo.

O liberalismo da Primeira República mostrava seus limites numa sociedade partida entre uma minoria pensante, uma incipiente classe média e uma massa informe de trabalhadores miseráveis no campo e na cidades. A falta de experiência de cidadania da elite - que, como diz Roquette descrevendo sua geração, crescera “ouvindo os ecos dos eitos”, e parte para “contar as estrelas” e ver se “os nossos bosques tem mais vida”, e começa a “falar claro aos seus concidadãos”⁴⁶ - acaba redundando num voluntarismo entre pessimista (Paulo Prado- Retrato do Brasil) e visionário, que as iniciativas e os ideais de Roquette-Pinto ou Mário de Andrade traduzem tão bem. e onde a esfera política, lugar dos embates e da diferença, converte-se em mera formalidade, campo secundário e desprezado.

“A alma coletiva já se deu conta de que todos os males do país não podem ser curados nem com o voto secreto, nem com a organização dos partidos, nem com o serviço militar obrigatório, nem com a reforma da Constituição, nem com o protecionismo às indústrias, nem com a reforma do ensino, nem com a quinina do Estado, nem com a imigração européia.

(...) Há um trabalho de desbravamento intelectual e moral a realizar antes daquilo tudo. É obra de educação inicial que hoje, felizmente, pode ser feita em condições muito favoráveis. Essa grande empresa depende do telefonio sem fios, do aeroplano e das estradas de rodagem. O aeroplano levará o correio ao país todo.(...) As estradas ligam os núcleos próximos e concorrem

⁴⁵ Roquette-Pinto, E. – “Radio Educação no Brasil” IN Rádio, n. 57, Rio de Janeiro, março de 1926, p.11

⁴⁶ Revista da ABL, vol. 49, Rio de Janeiro, Canton & Reile, 1935 p.79

para a formação de grupos solidários.(...). O T.S.F. (telefonio sem fio) nesse conjunto, representa o papel preponderante de guia diretor, grande fecundador de almas, porque espalha a cultura, as informações, o ensino prático elementar, o civismo, abre campo ao progresso, preparando os tabaréus, despertando em cada qual o desejo de aprender.

*(...) Há mais de três anos começamos a praticar aqui a rádio-telefonía educativa. Malgrado todas as dificuldades **esperadas e encontradas**, já agora temos em mãos documentos que provam a perfeita possibilidade de executar, no Brasil, um grande plano de educação e de instrução pública, mediante o telefonio sem fios. Creio que o Brasil tem hoje, cerca de trinta mil lares providos de aparelhos receptores. Cada receptor serve, em média, a meia dúzia de pessoas. Porque no interior, pelas provas que possuo, cada alto-falante é rodeado pela população da vila ou da fazenda. Há portanto, umas cento e cinquenta mil pessoas que ouvem diariamente as nossas lições, conferências, música, História do Brasil, Higiene, conselhos úteis à agricultura, notícias cambiais e comerciais, notas de ciência, etc. Se muitos dos ouvintes são pessoas cultas para as quais **aquilo** é passatempo, alguns milheiros são homens e mulheres do povo que, **sem saber ler, vão aprendendo um pouco. Temos tudo feito? Que esperança!***

*(...) O Estado dá de graça (**de graça** é um modo de dizer...) luz elétrica, água, escola. Pois dará pelo preço do custo, a cada brasileiro, o seu modesto rádio, em que ele, descalço, até mesmo roto, esfarrapado, amarelo, mole de doença e de ignorância, aprenderá, antes de saber ler, que a preguiça é quase sempre doença; que é preciso plantar o melhor da colheita para obter maior rendimento; que ser soldado não é ser escravo e sim receber instrução e educação, em lugares asseados, dirigidos por patrícios dedicados, fraternalmente, a serviço do país; que o Brasil não é de fato o país mais rico do mundo, mas que pode vir a ser, facilmente, se os seus filhos souberem tirar da terra tudo o que ela pode dar; que os povos fortes, são hoje em dia, **os povos que sabem** aplicar a ciência e a arte em melhorar a vida. ”⁴⁷*

Tanto quanto é longa, essa citação define bem o pensamento de Roquette-Pinto, e não só em relação ao rádio. Suas palavras vão ao encontro do que preconizava o filósofo positivista Luís Pereira Barreto na segunda metade do século XIX: “Temos que criar uma nova aristocracia, que só tenha por princípio: a virtude cívica, a inteligência e o saber”,⁴⁸

⁴⁷ Roquette-Pinto, E. – Seixos Rolados, op. cit. Trechos escolhidos entre as páginas p. 234 a 240. Grifos do autor

⁴⁸ Barreto, Luís Pereira - As três filosofias. Apud Costa, João Cruz – Contribuição à História das Idéias no Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956, p. 155

Elas explicitam a presença do positivismo em suas palavras e ações –presença que procuraremos detalhar ainda neste capítulo-, e de certo modo desenvolvem as proposições dos dois chefes do positivismo ortodoxo no Brasil, Miguel Lemos e Teixeira Mendes, para quem com a abolição da escravatura, “concluía-se o preâmbulo da questão social no Brasil”. O centro dessa questão, para os positivistas, é a integração do proletariado à sociedade moderna, que se baseia na “dupla máxima comtiana: a dedicação dos fortes pelos fracos e a veneração dos fracos pelos fortes” .⁴⁹

Roquette-Pinto julgava que o rádio seria a verdadeira alavanca do país, independente do próprio avanço das lutas democráticas e da cidadania, imprescindível e anterior e todas outras ações que o estado liberal de então devia levar a efeito. Em seu projeto, o povo é o ouvinte de um emissor autorizado. A crença onipotente, altruísta, mas também paternalista na palavra liberadora dos que sabem, aliada ao meio “rádio” acordará harmônica e ordenadamente o roto, o esfarrapado, o amarelo, mole de doença e de ignorância que aprenderá pelo rádio antes mesmo de saber ler.

Neste texto é claro também o viés autoritário, sob a influência de Alberto Torres e dos embates políticos e intelectuais do período, quando se discutem as premissas de uma nova organização nacional, mudanças na Constituição visando um maior controle das manifestações sociais, dúvidas quanto à instituição do voto secreto, preocupações com as consequências da imigração para a nacionalidade - (desnacionalização pela formação de enquistamentos culturais, receio de agitadores políticos, criminosos ou doentes mentais que influenciariam negativamente o meio ou a descendência) e sobretudo a diretriz de clara inspiração euclidiana, de que cabia às elites letradas, conduzir e moldar o povo inculto, compondo e reformando a nação que a Republica não ainda não forjara a contento⁵⁰

Entretanto, se os ideais de Roquette Pinto se assemelham a muitos de seus contemporâneos para os quais o problema central do país era a falta de unidade nacional, o antropólogo tem da questão uma visada mais moderna e pragmática ao tomar os meios de

⁴⁹ Costa, João Cruz - Contribuição à História das Idéias no Brasil, op. cit. p. 235

⁵⁰ Roquette-Pinto, E. - “O Brasil explicado a si mesmo na obra de Alberto Torres” IN Ensaios Brasileiros, Cia. Editora Nacional, 1933

comunicação - sobretudo o rádio e depois o cinema - como os condutores privilegiados de suas mensagens. Roquette já pensa a construção nacional de forma massiva.

Para cumprir com esses objetivos, levando a cultura popular, a programação da Rádio Sociedade levou ao ar, por exemplo, a seguinte programação no dia 15 de janeiro de 1924:⁵¹

- 1- *Notícias e informações de interesse geral, fornecidas pelo "O Jornal".*
- 2- *Gianetti: Serenata andaluza – Piano pelo autor*
- 3- *Leoncavallo: Prólogo de Pagliacci – Barítono, Sr. A. Lima*
- 4- *Poesias de Gonçalves Dias*
- 5- *Puccini: Boheme, Raconto de Mimi – Soprano, Sra. M. Ribeiro*
- 6- *A luz veículo do som – Palestra científica por um sócio da Radio Sociedade*
- 7- *Nepomuceno: Dor sem consolo – Barítono Sr. A. Lima*
- 8- *Efemérides Brasileiras do Barão do Rio Branco*
- 9- *Gianetti: Serenata da opera Cuori e Maschere – Sra. M. ^a Ribeiro*
- 10- *Donizetti: Favorita – Ária – Barítono Sr. A. Lima*
- 11- *Puccini: Butterfly – Sra. M. A. Ribeiro*
- 12- *Cinco minutos de telegrafia*
- 13- *Hora do Observatório pelo Hino Nacional*

No início, as emissões começavam às 17:15 hs. e eram apresentadas pelos próprios sócios. O noticiário era feito e irradiado pelo próprio Roquette-Pinto.⁵² Na edição de setembro do mesmo ano, observamos que o caráter da programação continua basicamente o mesmo, acrescida do “quarto de hora dedicado à crianças” que era apresentado por Beatriz Bojunga, sua filha. Ela contava histórias, transmitia às crianças noções que iam da física à história do Brasil e dirigia um coro orfeônico, inspiração de Villa-Lobos, que nos anos 30 fazia dessa prática outro grande remédio para os males nacionais, crença partilhada por Roquette-Pinto que exaltava os elementos de ordem, harmonia e unidade que resultavam dessa prática.

⁵¹ Radio, n. 8, Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1924, p.2

⁵² Segundo depoimento de D. Beatriz Bojunga, fevereiro de 1996

Até doar a sua rádio para o Ministério de Educação em 1936, na esperança de que em mãos do poder e no interesse do público seguisse com o seu ideário, no momento em que as emissoras comerciais ganham espaço e Roquette vê-se confrontado à necessidade de aderir ao patrocínio, o que fatalmente influiria na programação e sobretudo no seu cunho educativo e cultural, a programação da rádio era ainda basicamente a mesma. Canções populares nacionais cantadas por Francisco Alves, Pixinguinha ou Almirantes são executadas, mas sob o crivo de Roquette.

O caráter cultural que corria o risco de se perder parece confirmado justamente pelo texto de 1935 em “Syntonia – Semanário Ilustrado sobre Rádio - Crítica, Informes e Comentários sobre Rádio, seus artistas e seus programas”, que ao homenagear os 12 anos da pioneira Rádio Sociedade, fala do elitismo de sua programação. O artigo recortado está entre os guardados de Roquette-Pinto.⁵³

“Estação de elite e para a elite, pelo microfone da veterana sociedade da rua da Carioca, passavam as figuras mais representativas das nossas letras, das ciências e de tudo o que reflete progresso e educação. Dando por vezes ao povo o que ele gosta e o que ele não gosta para que saiba o que gostar, que a linha de conduta da Rádio Sociedade tem sido uma única: a da verdadeira rádio difusão na acepção da palavra”

A cultura popular de que fala Roquette-Pinto em seus objetivos, e tal qual é veiculada pela Rádio Sociedade, deve ser entendida como cultura tornada popular, popularizada. A noção de cultura de Roquette-Pinto, pode-se ver pela programação, constituída basicamente de música erudita, poesias, efemérides históricas, conhecimento científico e técnico e atualidades, era entendida não como produção dos homens em seu sentido amplo, mas, em seu sentido de “alta cultura”, como a produção excepcional, dos espíritos nobres e elevados e os avanços desinteressados da ciência. Ou como diferencia e emprega por exemplo Fernando Azevedo em “A Cultura Brasileira” de 1940.

“A cultura, diz Azevedo, citando P. A. Bastide, “não pode senão designar um certo desabrochar da inteligência, em virtude do qual se torna o homem mais humano, isto é, mais apto a

⁵³ Arquivo Roquette-Pinto, ABL, 17-4-35, s/i

compreender e a amar os outros homens. . A cultura é parte da inteligência na obra da civilização, (...) designa o impulso das letras, das ciências e das artes que, enobrecendo as instituições, enriquecem e fecundam sem cessar a civilização.

“A cultura pois, nesse sentido restrito, e em todas as suas manifestações filosóficas e científicas, artísticas e literárias, sendo um esforço de criação, de crítica e de aperfeiçoamento, como de difusão e de realização de ideais e valores espirituais, constitui a função mais nobre e mais fecunda da sociedade, como a expressão mais alta e mais pura da civilização”, conclui Azevedo.⁵⁴

Portanto, o que Roquette-Pinto entendia por educativo numa rádio não é a transmissão de um conhecimento pragmático, instrutivo, didaticamente embalado para um público tido como ignorante e incapaz de apreender o que é apresentado. Na realidade até hoje as emissoras educativas – tanto o rádio como a televisão – se debatem sobre qual o conteúdo a veicular em meios desta natureza. A PRA-2 transmite o que se entendia por cultura na época: a expressão maior da criação dos homens, e que por seu caráter elevado os faria melhores. Era o que Roquette-Pinto, Fernando Azevedo e muitos outros de sua geração, de diferentes formas, queriam para o que percebiam ser o carente povo brasileiro, e para o qual cumpria que se mobilizassem.

Doada a Rádio Sociedade ao Ministério de Educação, Roquette continua ainda a dirigi-la por mais alguns anos.

OS LUGARES DA EDUCAÇÃO

Em 1926, torna-se diretor do Museu Nacional. Em 1918, em discurso na comemoração do seu centenário Roquette-Pinto já esboçara suas concepções sobre o papel dessa instituição:

“um museu em país de formação étnica não definida, onde as massas populares tem as admiráveis faculdades nativas em grande parte anuladas pela bruta ignorância em que se debatem, deve ser, antes de tudo, casa de ensino, casa de educação. (...) Nossa principal missão nesta casa,

⁵⁴ Azevedo, Fernando - A Cultura Brasileira. Série Nacional, 1. edição. Vol. I - Introdução, Tomo 1. Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943, p. 7

hoje, é tratar de difundir em nosso povo uma parte daquilo que ele precisa para vir a ser o que merece ⁵⁵

Nos onze anos que ali permanece como diretor, vai marcar a sua atuação justamente pelo enlace entre a pesquisa, a guarda e exposição de documentação antropológica, etnográfica, arqueológica, geológica e botânica e zoológica sobre o Brasil – é lá que estão as marcas do homem da Lagoa Santa, aquele que seria o ancestral brasileiro mais antigo, descoberto pelo naturalista Lundt, a Sala Sertaneja, organizada sob influência da obra de Euclides da Cunha –, com a divulgação e popularização desses saberes que já vinha realizando desde de 1910 com a criação e organização da filmoteca. O Museu Nacional será o marco de onde todas as suas ações e pregações encontram apoio institucional. É também o lugar político e oficial que o legitima nessas ações.

Com a “Revolução de 30”, é mantido em seu posto pelo presidente. “A revolução não foi feita para tirar homens como o senhor” foi, segundo D. Beatriz, a resposta que recebeu do presidente provisório quando colocou o seu cargo à disposição. Na realidade, houve também apreensões, como contou a Mário de Andrade ⁵⁶. Pela versão de D Beatriz, devemos entender que o novo regime, não podia prescindir de um homem de sua estatura. Entretanto, como o antropólogo será não apenas mantido na direção do Museu Nacional, como também será peça importante dentro do próprio Ministério da Educação, como diretor da Censura Cinematográfica entre 1932 e 1934, do Instituto Nacional de Cinema Educativo a partir de 1936, colaborador da Hora do Brasil e um orador em eventos oficiais como o “Cinquentenário da Abolição” em 1938, entendemos que seu ideário e suas ações não destoavam da nova ordem que se impôs, mesmo se enfrentou dissabores (com a perda Revista Nacional de Educação em 1934), e pressões constantes de Lourival Fontes. Além disso, interessava ao regime ter nos seus quadros figuras de expressão intelectual, como era o caso do diretor do Museu Nacional.

⁵⁵ Roquette-Pinto- Ensaios de Antropologia Brasileira, SP. Companhia Ed. Nacional, 1933, pp. 23

⁵⁶ “(...) Penso que já me livrei da intriga infame, que anda por aí às soltas. O Ministro Fr. Campos afirmou a confiança do governo na obra que aqui vou realizando com todo o meu coração” Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP, Correspondência passiva. 29/11/1930. MA-C-CPL 5679

Sua atuação no Museu será marcada pela reestruturação em 1931, e pela criação de vários serviços de apoio pedagógico como a “Biblioteca Pedagógica”, o Serviço de Assistência ao Ensino em 1927, e o Serviço Educativo de Museus.⁵⁷

Ao observar a indigência da pesquisa científica e a pobreza do ensino médio, pleiteia a melhoria de condições dos ginásios, que sequer dispunham de microscópios.

*“Penso que em ciências sociais quem não mostra não ensina. (...) estamos na hora de formar pesquisadores. Isso é vital para o Brasil e depende principalmente do ensino técnico ginásial. De acordo com estas idéias foi criado (em 1929) o Serviço de Ensino da História Natural e assim desenvolveram-se as suas publicações”.*⁵⁸

Nesse ponto é necessário investigar mais de perto a sua relação com a educação e os educadores. Desde o princípio de sua carreira, Roquette-Pinto deposita na educação grande parte de seu interesse e de seus esforços. A partir de 1906 foi professor de Antropologia do Museu Nacional. Em 1916, leciona História Natural no Instituto de Educação, a antiga Escola Normal, lugar onde se preparam professores. Teve entre seus ex-alunos discípulos como Venâncio Filho, professor de física do Colégio Pedro II, autor de livros didáticos, atuante nas discussões de renovação pedagógica. Ele é um dos autores de “Cinema e Educação” de 1930⁵⁹, e também pensou o papel dos museus como elemento complementar ao ensino escolar.

É nesse mesmo momento também, que o pensamento educacional está sendo revolido no Brasil e no mundo. Como explicou Paschoal Lemme, educador carioca que começou sua carreira em meados dos anos 20 e trabalhou com os “3 príncipes da educação brasileira”: Fernando Azevedo, Anísio Teixeira e Lourenço Filho, participando ativamente da implementação de diferentes reformas educacionais,⁶⁰ a questão da educação torna-se

⁵⁷ Roquette-Pinto, Paulo - O Museu e o ensino da História Natural, Rio de Janeiro, 1933, p 24-5 Apud Barbosa, Ana Maria O Pássaro dos rios nos afluentes do saber, op. cit. p 454

⁵⁸ Roquette-Pinto, E. – “Ensino Experimental” IN Movimento Brasileiro, Ano I, n.8, Agosto de 1929, separata

⁵⁹ Serrano, J. e Venâncio Filho, F – Cinema e Educação. São Paulo, Melhoramentos, 1930

⁶⁰ Paschoal Lemme foi funcionário do INCE entre 1947 e 1966, substituindo Roquette-Pinto nas funções de cunho educativas, ficando Pedro Gouveia Filho com os encargos administrativos. Quando o conheci em maio de 1995, tinha 90 anos, e era então o último signatário vivo do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova de

premente no mundo com o final da Primeira Guerra. A falência da civilização, invocada como a causa que redundara no conflito de proporções inéditas instigava a repensar a condição humana – o homem tinha que ser renovado. Cabia portanto repensar a educação: deixar de lado a repetição escolástica onde quem conta é antes o professor e o saber consagrado que transmite, e voltar-se para o aluno, suas necessidades, seu “interesse” e o seu potencial. Isso era o que, em reduzidíssimas palavras, pregava John Dewey, o mentor da Escola Nova, a filosofia educacional americana que encontra inúmeros adeptos no Brasil, e sob a qual vão se orientar as reformas educacionais aqui encetadas.

Por outro lado, no Brasil, independente dos efeitos da Primeira Guerra, o sistema educacional tinha que ser construído. “A sociedade senhorial escravista brasileira (no período colonial e monárquico) prescindia da escola como instrumento de preparação do homem para a vida prática intelectual e coletiva”⁶¹. É a partir da instalação da República, que tinha na instrução um de seus postulados, que se organizam as escolas primárias, uma das prioridades dos governos provinciais da Primeira República, interessados em formar quadros de trabalhadores, alfabetizar e unificar culturalmente os inúmeros imigrantes que aqui aportavam. A urbanização, a dinamização da economia com o café e o surgimento de uma incipiente indústria leva à diversificação de funções e do setor de serviços, o que redundou numa grande demanda social por educação, sobretudo nas cidades.

1932. Foi através de suas entrevistas que comecei a deslindar o nó que me levaria a outros entrevistados e caminhos. Educador experiente, vivido – esteve inclusive preso, depois do Levante de 35 num episódio ligado a Roquette-Pinto. Em 1935, com o dismantelar do governo de Pedro Ernesto, Lemme que trabalhava com Anísio Teixeira, *persona non grata* ao regime, foi afastado também. Roquette, na tentativa de ajudá-lo, chama-o para trabalhar na rádio-educativa municipal. Isso desagrade os integralistas que pedem sua cabeça. Além disso, conforme contou-me, na sua agenda de endereços havia o nome de Luís Carlos Prestes. Na prisão, Roquette-Pinto, sua família e amigos tentam livrá-lo, mas como ele assinava todos os manifestos deplorando a situação dos presos políticos, teve que cumprir seus dois anos de cárcere. Nos quatro volumes de suas Memórias, marcadas pelos acontecimentos políticos, por sua militância e pelas figuras centrais da educação brasileira, encontrei apenas um artigo relativo a Humberto Mauro. Perguntei-lhe como um educador que trabalhou 14 anos no INCE não tinha nenhuma reflexão sobre o cinema e a educação, e ele confessou-me que na realidade, acreditava mesmo que a boa educação se dá na sala de aula, com professores bem preparados e remunerados, e alunos bem alimentados. O professor faleceu em 1997, e o último texto que escreveu, já doente e muito triste com a morte de um filho, foi uma carta dirigida a mim, em que ainda procurava me ajudar com suas lembranças sobre o INCE. É autor de “Memórias” em 4 volumes, São Paulo, Cortez/INEP, 1988

⁶¹ Infantosi, Ana Maria – A Escola na República Velha, São Paulo, Edec, 1983, p.26

“A implantação e extensão do ensino popular na Primeira República podem ser considerados como parte dos ideais de assimilação e aperfeiçoamento no Brasil, das formas econômicas, sociais, políticas e culturais de organização da vida, imperantes no “mundo ocidental moderno”.⁶²

Por outro lado, o alcance dessa escola era restrito e deixava de lado o ensino médio e superior.

Mas logo, acompanhando as próprias transformações dinâmicas do país nos anos 20, essa escola já é insuficiente e criticada por certos educadores, em seus métodos de ensino considerados arcaicos. Segundo Paschoal Lemme as idéias e diretrizes que vão conduzir à Escola Nova estão, por um lado, na insatisfação interna quanto à escola que se tem e, por outro, devem-se à chegada, da Europa do pós-guerra, de um conjunto de idéias que pregava a renovação dos métodos e processos de ensino, dominados ainda pelo regime de coerção da velha pedagogia jesuítica.

*“Esse movimento de renovação escolar que passou a ser conhecido como o da “escola nova” ou “escola ativa” baseava-se no progressos mais recentes da psicologia infantil, que reivindicava maior liberdade para a criança, o respeito às características da personalidade de cada um, nas várias fases de seu desenvolvimento, colocando o “interesse” como o principal motor de aprendizagem. Era o que John Dewey, considerado o maior filósofo e educador norte-americano, pregava como uma verdadeira revolução – a revolução copernicana”- em que o centro da educação e da atividade escolar passava a ser a criança com suas características próprias e seus interesses e não mais a vontade imposta do educador. “*⁶³

Helena Bomeny, que estudou a implantação da Escola Nova em Minas, com Francisco Campos - que será também o responsável pelas primeiras ações da implementação desta política no nível federal, ao se tornar Ministro da Educação e Saúde Pública no governo provisório, adaptando essa idéias ao ambiente e às necessidades nacionais - observou que, quando pregados por seus principais mentores (Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Lourenço Filho),

⁶² Infantsi, Ana Maria – A Escola na República Velha, op.cit. p.37

⁶³ Lemme, Paschoal “Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova e suas repercussões na realidade educacional brasileira” IN Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. Brasília, vol.65, n. 150, maio-agosto.

“(...)grandes temas davam ao movimento força de idéia moderna. A escola pública, universal e gratuita ficaria como sua grande bandeira. Experiência de democracia traduzida na convicção de que a educação deveria ser dada a todos, e todos deveriam receber o mesmo tipo de educação. A condição era que a igualdade de oportunidades fosse conquista básica, e as diferenças fluiriam a partir de especificidades e qualidades pessoais. O ‘interesse como o principal motor da aprendizagem’ era o que Dewey chamava a verdadeira revolução, ‘a revolução copernicana’, em que o centro da educação e da atividade pedagógica passava a ser a criança, com seus motivos e talentos próprios, e não mais a vontade imposta pelo educador. Sociologicamente, estamos no ambiente da criação do homo economicus, indivíduo moderno adaptado às exigências da divisão social do trabalho. Ao setor público caberia parte substancial de responsabilidade por esta tarefa, protegendo os beneficiários de privilégios particularistas. Este ensino seria leigo e sua grande função consistia na formação do cidadão livre e consciente, apto a incorporar-se, sem a tutela de corporações de ofícios ou organizações sectárias de qualquer tipo, ao grande Estado Nacional em que o Brasil estava se transformando”⁶⁴

A implantação do projeto, no entanto, choca-se com os ideais de grupos privados e sobretudo os da Igreja, que viam com maus olhos a laicidade defendida por seus principais introdutores, que ao longo do processo vão sendo afastados (Fernando Azevedo, Anísio Teixeira). A implementação prática da Escola Nova com Francisco Campos “no entanto foi emoldurada pela retórica do Direito que privilegia a ordem institucional de formação e consolidação do Estado Nacional”⁶⁵. Nessa moldura local, a liberdade individual, e as potencialidades do indivíduo, caras aos americanos e ao seu liberalismo no conceito original, cedem lugar às necessidades e aos controles em busca da unidade e da homogeneização. O resultado prático é a idéia da “reconstrução social pela escola. Da educação espera-se que seja um elemento homogeneizador, e das escolas, que sejam o local da igualdade de oportunidades na formação dos cidadãos, na conscientização dos novos súditos do Estado e construtores da ordem social.” Helena Bomeny conclui afirmando que na Escola Nova possível implantada no Brasil nos anos 30, democracia “define-se pela capacidade de solucionar problemas excluindo práticas que revelem conflitos, disputas e

1984, p. 255 a 272. A íntegra do Manifesto e os seus signatários está na revista “Educação- Órgão da Diretoria Geral do Ensino de São Paulo, vol. VI, n. 1, 1932

⁶⁴ BOMENY, Helena - Guardiões da Razão, op. cit. p. 128

⁶⁵ Bomeny, Helena – Guardiões da Razão: Modernistas Mineiros, op. cit. p. 128

diferenças. O lugar da igualdade é associado ao espaço da homogeneização⁶⁶. A noção liberal de igualdade é travestida em homogeneização, idéia cara ao regime autoritário que se está implantando.

Em torno do “novo” que apregoa a Escola Nova depositam-se enormes esperanças. Uma das preocupações recorrentes dos reformadores era o incremento da pedagogia como forma de substituir a palmatória como elemento da didática. “O cinema resolveu assim, o maior obstáculo que há para o docente: dominar a atenção das crianças, natural e instintivamente indócil”⁶⁷. A busca da motivação, o centro desse projeto educativo, e a transmissão eficaz de conhecimento fazem do rádio, do cinema, e do uso de imagens, “auxiliares do ensino”, nos vários textos das reformas, como a de Fernando Azevedo em 1928 no Distrito Federal⁶⁸. O interesse por imagens articuladas, em movimento, ilustrações, vários tipos de máquinas que projetam imagens figuram nos discursos dos professores como verdadeiras causas. O meio torna-se a mensagem, como já observou Marshall McLuhan. No Colégio Pedro II, instituição modelar da época, pode-se ver ainda hoje, no antigo Gabinete de Física, onde dava aulas Venâncio Filho, uma série de equipamentos deste tipo que datam do início do século. Jonathas Serrano, professor de História do mesmo colégio sugere que se façam “ressurreições históricas” através do cinema. A instrumentalização dos museus para uso pedagógico é pensada por Venâncio Filho, assim como por Roquette-Pinto, que foram aos Estados Unidos conhecer os museus

⁶⁶ Bomeny, Helena – Guardiães da Razão: Modernistas Mineiros op.cit. p. 130

⁶⁷ Graça, Venerando da – Cinema Escolar, Rio de Janeiro, Inspetoria Escolar, 1916- 1918, p.71

⁶⁸ A reforma Fernando Azevedo -decreto 2940 de 22 de novembro de 1928-não esqueceu da contribuição do cinema na obra de renovação dos processos de ensino, conforme se vê nos artigos 633 a 635

"As escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos. O cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino que facilite a ação do mestre, sem substituí-lo

O cinema será utilizado sobretudo para o ensino científico, geográfico, histórico e artístico.

A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares noturno e nos cursos de conferências.

A Diretoria Geral de Instrução Pública (*Distrito Federal*)

Orientará e procurará desenvolver por todas as formas, e mediante a ação direta dos inspetores escolares, o movimento em favor do cinema educativo" p. 12 (Cinema e educação - Serrano e Venâncio)

interativos de História Natural, museus vivos que os americanos praticam até hoje, e que Roquette procura adaptar no Museu Nacional.⁶⁹

Para pensar essas questões que levaram à implementação das várias reformas educacionais em diferentes pontos do país, em 1924 os educadores fundam a Associação Brasileira de Educação, à qual se filia também Roquette-Pinto. Em 1928, ele participa da Reforma Fernando Azevedo no Distrito Federal, na organização e direção da Rádio-Escola Municipal, mas ela só é realmente concretizada a partir de 1934, com Anísio Teixeira como Diretor da Instrução Pública, na gestão do prefeito Pedro Ernesto (ambos posteriormente perseguidos e tirados de seus cargos por desconfianças quanto a ligações com o Levante de 35). Em 1932, Roquette assina o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, quando educadores, cientistas e intelectuais liderados por Fernando Azevedo pleiteiam do governo federal a efetiva implantação das reformas educacionais que até aquele momento eram de alcance restrito, beneficiando o ensino médio e universitário. Assinam o Manifesto Cecília Meirelles, Afrânio Peixoto, Júlio de Mesquita Neto, Edgard Sussekind de Mendonça, entre outros.

A coincidência de propósitos entre a Escola Nova e as ações e projetos de Roquette-Pinto os reúne, e muitas das demandas reformistas vão ser úteis às postulações educativas do diretor do Museu Nacional, sem no entanto fazer dele um representante do movimento, já que o seu âmbito de ação não é a escola como instituição formal, mas a transmissão da cultura dentro e sobretudo fora dela, visando justamente atingir aqueles a quem ela não alcançava. Isso ficará mais claro no momento em que analisarmos mais detidamente o programa e o conteúdo dos filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo – “a escola dos que não tiveram escola” – cujo surgimento tem sido entendido como resultado da demanda dos educadores da Escola Nova⁷⁰, aliado aos interesses do

⁶⁹ No Museu Nacional, que visitei em 1996, havia ainda um elemento em exposição interessantíssimo. Sobre um texto anunciando o mais moderno equipamento da ciência, havia um pequeno e simpático microscópio!

⁷⁰ Conforme o artigo de Antonacci, Maria Antonieta (coord.) – Trabalho, Cultura, Educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930. Revista Projeto História, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, n. 10, dezembro 1993 e Morettin, Eduardo Vittorio – Bandeirante, Tese de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, 1994.

governo Vargas, através da política de Gustavo Capanema como ministro da Educação e Saúde. Na prática, isso foi apenas uma parte do processo. Como vamos observar mais adiante através das realizações do INCE, Roquette-Pinto foi mais um “compagnon de route” dos escola-novistas.

De maneira independente, mas convergente, as iniciativas educacionais que Roquette-Pinto desenvolve no Museu Nacional, antecipam na prática e fora da escola os preceitos da Escola Nova. Por outro lado, é como se com suas ações no Museu quisesse substituir as carências que via nas próprias escolas, já que vai do cinema educativo que exhibe e guarda desde o princípio dos anos 10, à criação da biblioteca pedagógica e ao serviço de ensino de história natural, inovações que posteriormente as reformas educacionais inspiradas pela Escola Nova vão introduzir. Sua idéia básica, recorrente em seus discursos sobre o Brasil e a educação, era fazer do Museu Nacional o grande centro de irradiação de cultura popular, entendida aqui no sentido que vimos anteriormente com relação à programação da Rádio Sociedade, um centro de irradiação da cultura para o povo.

CINEMA, EDUCAÇÃO E CENSURA

Com Escola Nova ou não, o cinema estava na ordem do dia e era alvo de esperanças, atenção e fascínio, mas, como suas imagens não são apenas cândidas e úteis, tratava-se de tê-lo sob o controle dos que “sabem”. O antropólogo emerge como figura importante, não só no estabelecimento das bases e depois da concretização de um cinema educativo, mas também da instalação no Brasil de um serviço de censura nacional e cultural, ao invés de estritamente policial e local que existia até então.

No primeiro capítulo, já observamos o que era o cinema no Brasil na época, e também suas necessidades e reivindicações. Em 1932 vamos vê-las convergir na edição do decreto 21.240 de 4 de abril com as demandas de educadores e intelectuais como Jonathas Serrano ou Canuto Mendes de Almeida, cuja preocupação central era separar o “bom” do

“mau” cinema.⁷¹ A divinização ou satanização dos poderes das imagens em movimento parece ser inerente ao cinema. Todos querem controlá-lo. Pio XII publicou até uma encíclica sobre o assunto, a “Vigilante Cura”, de 1939, seguida pela Ação Católica Brasileira, cujo Secretariado de Cinema, decide no artigo 1º de seus estatutos “trabalhar em prol da elevação do nível moral e cultural da arte cinematográfica, de acordo com as diretrizes traçadas por sua santidade o papa”.⁷²

Nos primeiros anos do cinema no Brasil, podemos arrolar um sem número de opiniões cuja tônica é por um lado o fascínio absoluto por este instrumento moderno, capaz de ver e aproximar o desconhecido, ensinando qualquer coisa sem que se perceba, para bem ou para o mal e por outro lado, justamente por essa possibilidade desavisada, mostrando o que não se espera que mostre e gerando daí temores profundos de ordem moral, sobretudo em relação as crianças. A questão parece compreensível. Na maioria dos países o acesso de crianças a qualquer exibição cinematográfica e teatral era gratuita e indiscriminada. Se na Inglaterra já existia censura desde 1912, no Brasil ela só será introduzida a partir de 1928, e mesmo assim de forma local, com “disposições especiais para cada Estado, e entregue à polícia da cidade, vila, ou lugarejo onde se exibia o filme”.⁷³ Em 1927 um outro decreto que ficou conhecido como “Código de Menores” impediu a entrada de crianças de até 5 anos em qualquer exibição, as de 14 anos desacompanhadas, e tirava das salas às 20 horas todos menores.⁷⁴

⁷¹ Almeida, Joaquim Canuto Mendes – Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil. São Paulo, São Paulo Editora, 1931

⁷² Serrano, Jonathas- “O Cinema e os problemas sociais” p. 15, Fundo Jonathas Serrano, Arquivo Nacional, AP 55, caixa 15. O autor do artigo que além de professor de história do Pedro II é, autor, com Venâncio Filho, Francisco de -Cinema e Educação. São Paulo, Melhoramento, 1932; é militante da Ação Católica Brasileira. Segundo ele é católico “todo filme que lembre, honestamente e sem desvios funestos, uma parcela ao menos da doutrina evangélica, em uma palavra, todo filme que ajude a propagar a concepção cristã de condição humana”. Fundo Jonathas Serrano, idem

⁷³ Roquette-Pinto – “Histórico do cinema educativo no Brasil”. Arquivo Gustavo Capanema 35.00.00-2, doc. 683/2, CPDOC-FGV

⁷⁴ Lebeis, Carlos Magalhães – “Cinema e Censura” IN Revista Nacional de Educação, n. 1, outubro, 1932, p. 36. Explicando esse decreto, Lebeis que era censor, mostra como a legislação brasileira se assemelhava a outras em uso na Europa, mas que mesmo assim, quando de sua implementação, muito pais impetraram habeas corpus contra o governo, invocando o seu pátrio poder como forma de desobedece-la. Mostrou

Na realidade, durante todo este período, até 1932, quando se institui uma censura nacional, muitas das opiniões externadas sobre o cinema passam pelo viés da moral. O cinema é apreendido como um instrumento de muitas possibilidades, mas que é preciso dominar corretamente, sabiamente. Por isso, impõe-se por um lado a existência de algum tipo de controle que impeça a divulgação indiscriminada de mensagens, sejam elas perniciosas às crianças, ou à imagem do país, e por outro lado medidas que incentivem a produção e exibição de um “bom” cinema nacional, como pleiteavam, por exemplo, Adhemar Gonzaga ou educadores e intelectuais como Roquette-Pinto e Jonathas Serrano, advogando pela produção de filmes educativos.

Essas duas posturas: a preocupação com a qualidade e o teor dos filmes dados a ver ao público - sobretudo crianças -, e a necessidade de produzir obras adequadas, que aproveitassem o “bom” potencial do cinema, como insiste Canuto Mendes de Almeida ⁷⁵, onde estivessem refletidos de maneira honesta, moral e cívica a realidade nacional, já aparece na publicação mais antiga que localizamos sobre cinema educativo no Brasil, o livro “Cinema Escolar”, de Venerando da Graça, inspetor escolar do Distrito Federal, de 1916. O autor é um entusiasta fervoroso do cinema como veículo de aprendizagem. Apreensivo, porém, com o que era oferecido ao público, parte para a produção de “4 fitas pedagógicas” filmadas com os próprios alunos, onde transmite emoções “puras e sãs”, o bem triunfa sobre o mal, o amor filial e o respeito aos mais velhos são a tônica. Sua iniciativa tinha por fim “educar, instruir, recrear e proteger a criança”. Iniciativas semelhantes à de Venerando da Graça, que entende o cinema educativo como um cinema feito na escola, para a escola e sobre a escola, parece ter se repetido também em São Paulo a partir de 1931⁷⁶. Foram encontrados na antiga Escola Normal e em outros locais traços de filmes, onde são os alunos que atuam em suas próprias festas ou em encenações mais

também que na Alemanha, “à hora legal da saída dos menores, interrompe-se a projeção do filme e aparece na tela a figura de um policial indicado a porta àqueles que ainda não se retiraram”p.37

⁷⁵ Almeida, Canuto Mendes de - Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil, op.cit.

⁷⁶ Antonacci, Maria Antonieta (coord.) – Trabalho, Cultura, Educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930. Revista Projeto História, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, n. 10, dezembro 1993.

próximas de um teatro filmado de conteúdo moral, como na experiência do Inspetor carioca.

"Podemos dizer que no cinema todos lêem, até os analfabetos"⁷⁷

Para Venerando da Graça o cinema é visto como um instrumento moderno e mágico onde até analfabetos lêem e também uma atividade físico-sanitária herdeira da visão higienista do século XIX, onde a idéia matriz é a circulação sangüínea, com o vai e vem dos fluxos limpos e sujos. O filme interessante é um bom indutor da circulação e como tal dos fluxos dos vasos sangüíneos, dos líquidos bons que entram e saem, beneficiando a própria apreensão do assunto, e o próprio desenvolvimento físico e mental do estudante. É como se o cinema tivesse tornado possível uma ginástica mental, estrito senso.

"Esse interesse [do aluno pelo filme] estimula e ativa a circulação geral, e principalmente a cerebral. As células em geral e principalmente a cerebral. As células cerebrais são por isso melhormente irrigadas, e esse fato concorre poderosamente para que elas sejam facilmente impressionadas e conservem por longo tempo as imagens que as impressionaram.

Uma boa circulação é um poderoso auxiliar da memória, porque as células cerebrais, quanto mais bem irrigadas, tanto maior poder de aquisição adquirem. E nada melhor para ativar a circulação do que as emoções, quaisquer que sejam.

(...) E como todas as emoções se dirigem e fazem sentir no cérebro, o educador deve ter todo o cuidado em fazer que o cérebro de seus alunos funcione regular e harmonicamente.

Podemos considerar o nosso cérebro como uma verdadeira máquina fotográfica, da qual os órgãos dos sentidos são a objetiva; as células cerebrais, as chapas fotográficas a serem impressionadas; e a memória, o grande revelador e fixador por excelência. É ela que se encarrega de revelar o que se contém nas chapas cerebrais- nas células.

A essa revelação se dá o nome de lembrança.

(...) Mas a lembrança está na razão direta da impressão. Se esta ficou bem nítida, a revelação também se fará com nitidez.

E como as impressões mais nítidas e que mais perduram são aquelas que afetam diretamente a objetiva visual - os olhos, compreende-se a razão porque os filmes cinematográficos são um poderoso, ou digamos, o melhor auxiliar da educação e do ensino."⁷⁸

Venerando da Graça constrói uma teoria funcional das emoções associada à circulação sangüínea, e da memória por analogia com o funcionamento mecânico da impressão de filmes. Quanto maior a emoção, maior a "impressão" da lembrança. Desta forma explica os efeitos físicos sobre o indivíduo e, portanto, a necessidade e o proveito do cinema como o mais poderoso instrumento de aprendizagem. Cria uma teoria mecânica

⁷⁷ Graça, Venerando, Cinema Escolar, op. cit. p. 74

⁷⁸ Graça, Venerando - Cinema Escolar, op. cit. p. 11 e 12

das emoções que agem nas células e induzem o conhecimento que "impressiona" (como numa película filmica) o cérebro. Dessa forma procura, ou acredita poder controlar o próprio cérebro dos alunos, para que "funcione regular e harmonicamente"⁷⁹

O caráter mefistofélico do cinema pode assim ser "domado" em proveito de um funcionamento "regular e harmônico", incidindo positivamente sobre um ser concebido intrinsecamente como puro.

Haveria muito a dizer sobre essa concepção da criança apreendida essencialmente como pura, mas a pureza da infância não interessa diretamente a Roquette-Pinto, muito embora tenha vindo a se tornar o diretor da censura cinematográfica nacional. Se nos detivemos sobre esse ponto foi justamente para mostrar essa mentalidade e como não era o viés da moralidade que pautava suas noções de bem e mal. Da mesma forma, não será pela moralidade que vão passar os filmes do INCE, mesmo se descontarmos o fato de que 20 anos vão separar a experiência pioneira de Venerando da Graça e os primeiros filmes do INCE.

Portanto, pelas incipientes ações de produção de filmes educativos que vão se realizando – com Venerando da Graça ou no Departamento de Instrução de São Paulo, em 1931 - percebemos que o viés da censura está associado à criação do que virá a ser o cinema educativo nacional. Poderíamos dizer que de início surge quase como uma indústria de substituição – à falta de um determinado produto, cabe fabricá-lo segundo as especificações dos interessados. Por outro lado, se acabamos de assinalar que não era a preocupação moral que agitava Roquette-Pinto, por que ele veio justamente a se tornar o diretor desse serviço que se instala também no Museu Nacional durante os dois anos que a censura não foi exclusivamente policial ou política?

Já assinalamos o interesse de Roquette-Pinto pelo cinema como veículo de documentação e educação desde 1910. Como faz com os outros serviços que cria no

⁷⁹ Graça, Venerando - Cinema Escolar, op. cit. p.11

Museu, procura fazer da “Filmoteca Científica do Museu Nacional”, que possui em seu acervo, entre outros, a coleção dos filmes da “Pathé Einseiment”⁸⁰, um lugar de divulgação e difusão do cinema educativo e científico, emprestando gratuitamente o filme e o salão Marajó para sua exibição aos interessados⁸¹. Depois da projeção dos filmes, era oferecido às crianças que vinham com suas escolas, o que ele chamava de “sobremesa”, desenhos animados. “Esta sobremesa”, conta-nos o repórter de Cinearte” citando Roquette “servia para estimular o aluno. Se alcançou o longo estudo, apesar de animado pelas projeções ainda que fixas [havia também no Museu uma grande quantidade de diapositivos e diafilmes feitos num processo desenvolvido por Roquette, a partir de sucata⁸², em geral, cada sessão educativa, que versava sobre temas científicos, etnológicos ou geográficos, começava com a projeção de diapositivos]⁸³, descansa quando a tela mostrar a “sobremesa”.

Roquette pensa o uso do cinema na educação exatamente da mesma forma que já vimos acontecer com o rádio. Mas, no caso do cinema, a questão se coloca de maneira diferente. Se introduz o rádio no Brasil e ensaia uma primeira programação, que gostaria que fosse tomada como exemplar para as emissões radiofônicas de todo o país, no caso do cinema aborda uma atividade já consolidada, num mercado tomado por companhias e mensagens de países estrangeiros.

Havia filmes em abundância exibidos onde existisse um cinema ou um projetor levado por algum exibidor ambulante, e dentre eles uma parcela ínfima que poderia ser qualificada como instrutiva ou educativa. Se para os defensores da moral e da infância o campo de visão oferecido pelo cinema estava partido entre imagens perniciosas ou imensas possibilidades edificantes, para Roquette-Pinto esta partilha se dava entre filmes estrangeiros que pouco valiam e os que nada valiam, ambos, porém, marcando presença no

⁸⁰ Matheus, Roberto Ruiz de Rosa – Edgard Roquette-Pinto, aspectos marcantes de sua vida e obra, Brasília. MEC, Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, Ministério de Educação e Cultura, 1984

⁸¹ “Um cinema de filmes educativos no Museu Nacional” IN Cinearte, Rio de Janeiro, 23/3/1932.

⁸² Serrano, J. e Venâncio Filho, F.- Cinema e Educação, São Paulo, Melhoramentos, 1930, p. 48

⁸³ Araujo, Roberto Assumpção de - O cinema sonoro e a educação. Tese para o concurso de Técnico de Educação, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1939-

imaginário e enchendo olhos e sentidos de mensagens sobre outras culturas. Tratava-se portanto de fazer a distinção entre o que poderia ser ou não útil e verdadeiramente educativo para os brasileiros.

Aos educadores da Escola Nova envolvidos nas reformas de ensino - que em 1929 realizam no Rio de Janeiro a 1ª Exposição de Cinematografia Educativa, onde apresentam equipamentos e filmes, para sensibilizar os professores sobre as vantagens de sua utilização, contando com a colaboração das companhias exibidoras e fabricantes de equipamentos interessadas no incremento do uso do cinema, seja lá como fosse - também interessava um cinema que pudesse ser usado como auxiliar pedagógico e depurado moralmente.

“Em 1931, a Associação Brasileira de Educação pediu a atenção do governo para a absoluta anarquia em que se encontrava o cinema público no país e propôs que se transformasse a censura policial em censura cultural. Com isso se visava uniformizar o processo de censura, fazê-la sob o ponto de vista cultural, e nacionalizá-la.”⁸⁴

A anarquia a que se refere Roquette é fruto do aparecimento do som, mais a necessidade de incrementar a exibição, mas é também devido ao sistema da própria censura, entregue a autoridades locais que de maneiras individuais e arbitrárias retalhavam os filmes. Da mesma forma, é interessante lembrar da observação do censor Lebeis, quando explicou que, apesar de existência desde 1927 de um Código de Menores, só no Brasil havia país que impetravam mandatos de segurança alegando o pátrio poder, sobrepondo-se assim à autoridade do Estado. Creio que os dois fatores devem ser levados em conta.

Por outro lado, no mesmo Decreto que contempla a nacionalização da censura, o governo provisório vai também “dar favores aos importadores e aos produtores de filmes brasileiros”⁸⁵.

O que explica essa conjunção?

⁸⁴ Roquette-Pinto, E. – “O cinema e o governo”, texto manuscrito, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 35.00.00-2, doc. 677/3 p. 1

⁸⁵ Roquette-Pinto, E – “O cinema e o governo”, op. cit. p. 1

Desde o final dos anos 20 os produtores cinematográficos brasileiros vêm tentando não só conseguir o reconhecimento de sua atividade, mas sobretudo definir o que era o cinema nacional a que aspiravam. Como já dissemos anteriormente, a produção de filmes brasileiros era marcada por uma grande e até lucrativa atividade de produção de filmes, chamados na época de “cavação”, filmes sobre “os rituais do poder”⁸⁶ financiados por políticos, ou sobre o “Berço Esplêndido”, onde se filmavam aspectos vários da natureza e dos costumes brasileiros. Estes filmes não eram bem vistos por cineastas e produtores como Adhemar Gonzaga e outros que acreditavam que muitas das imagens que mostravam índios ou o interior primitivo denegriam a verdadeira imagem do Brasil, que seria a moderna, desenvolvida e urbana..

Ao mesmo tempo, Adhemar Gonzaga estava no centro de um grupo de diretores que de pontos diferentes do país vinham realizando um incipiente mas bem aceito cinema regional. Entre os diretores ligados a Gonzaga estavam Jota Soares de Recife, autor de “A filha do Advogado” e “Aitaré da Praia”, Humberto Mauro que vinha realizando seu Ciclo de Cataguases, José Medina, autor de “Exemplo Regenerador” e “Fragmentos de Vida”, em São Paulo, entre outros. Este grupo batia-se pelo reconhecimento de sua atividade, e sobretudo pelo espaço de exibição nos cinemas, controlado inteiramente pela maciça produção e influência das companhias estrangeiras, já nessa época em sua maioria americanas. Assim, discutia-se a natureza da própria indústria cinematográfica brasileira a surgir: se deveria se dedicar aos filmes “naturais”, feitos em sua maioria pelos cavadores, ou aos “posados”, filmes de enredo, realizados pelo segundo grupo.

Interessava a esses diferentes grupos criar mecanismos que incentivassem a exibição de filmes e facilidades de produção, como o barateamento do custo do filme virgem, sobre o qual incidiam pesadas taxas de importação. Por outro lado, para os defensores do cinema posado, que se viam como os verdadeiros representantes da nacionalidade – até porque

⁸⁶ Definição de Paulo Emílio Salles Gomes sobre os filmes de rituais do poder, assim como o “berço esplêndido” expressão que usaremos mais adiante. Salles Gomes, Paulo Emílio A Expressão Social dos Filmes Documentais no Cinema Mudo Brasileiro (1898-1930) IN Calil, Carlos Augusto e Maria Teresa

entre os cavadores há muitos imigrantes – interessava o depuramento do bom cinema nacional, eliminando as cavações. O próprio nome destes filmes, que podemos classificar como documentais ou de atualidade, mostra a forma pejorativa como eram vistos por seus opositores.

É portanto pelo viés da classificação da qualidade e dos propósitos sinceramente nacionais que deveriam pautar as produções brasileiras que se pode entender a junção de demandas de incentivo de produtores com a demanda de censura. E é aí que tem o seu papel a censura cultural. Ela é que vai dar a chancela de exibição a qualquer filme, e sobretudo aos curtas nacionais, que serão produzidos para exibição obrigatória em todo o território nacional. É aí que encontra o seu papel como censor Edgard Roquette-Pinto, na medida em que nesse papel, acredita ele, e acreditam os educadores, se poderia participar da forma a mais ativa da seleção do que era apresentado aos brasileiros, influenciando pelo mecanismo o mais moderno em sua formação e regeneração.

O ponto de vista do governo sobre a questão aparece expresso num texto sem data nem assinatura, entre os documentos do arquivo de Gustavo Capanema, tendo sido escrito em 1932⁸⁷. Trata da política do ministério então ainda dirigido por Francisco Campos: objetivos e formas de ação, através, entre outras, da criação de um Departamento de Propaganda. Segundo o texto, cabe ao Ministério

“dirigir serviços, coordenar esforços, estimular e orientar iniciativas visando o aperfeiçoamento físico, intelectual e moral do brasileiro (...) buscando atingir, com a sua influência cultural, a todas as camadas populares. (...) Ele deverá ser um aparelho vivaz, de grande alcance, dotado de um forte poder de irradiação e infiltração, tendo por função o esclarecimento, a ilustração, o preparo, a orientação, a edificação, numa palavra, a cultura de massas.”

O cinema aparece como um meio de *“incalculável força de esclarecimento e persuasão que instrui, e tem poderosa influência sobre a formação moral do povo (...) Cumpre, portanto, ao Estado intervir no cinema, com o objetivo de fazer do simples meio de diversão que ele é, um aparelho de educação.”*

Machado (org.), - Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente - coletânea de textos de Paulo Emílio Salles Gomes, São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986, 401 p.

⁸⁷ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 34.09.22

A intervenção deveria ser feita em primeiro lugar através da censura, de forma a livrar os filmes dos

“elementos maléficos e corruptores que contiverem” , e depois pelo incentivo à “fundação e desenvolvimento de fábricas de cinema nacional, mediante a concessão de favores diversos, com o que buscará influir na própria produção cinematográfica, para que ela sirva não apenas aos interesses particulares das empresas, mas também e sobretudo à cultura do país . Pela mesma forma, deverá procurar influir, para melhorá-la, na importação das fitas estrangeiras. Poderão ser, assim obtidos, em grande quantidade filmes educativos os mais belos e variados.”

Sugere que se facilite a circulação e também a obrigatoriedade de exibição de filmes educativos junto aos filmes comuns, mas é contrário a sua produção pelo próprio Estado, “industrialmente incapaz”, inferior e mais caro que as empresas privadas, e além disso deve ser realizado com “inteira liberdade”.⁸⁸

Roquette-Pinto, como já vimos, partilha dessa visão oficial, que contempla em tese as demandas dos educadores e dos produtores cinematográficos, e fará parte, como diretor do Museu Nacional, órgão do Ministério dirigido por Francisco Campos, da comissão que discutiu e elaborou o decreto.

“Em consequência do apelo da Associação Brasileira de Educação e da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, o Chefe do Governo Provisório resolveu mandar estudar por uma comissão, presidida pelo Ministro Francisco Campos, o problema do cinema e da educação.

M. A .Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mário Bhering, Adhemar Gonzaga, Adhemar Leite Ribeiro e outros, depois de cuidadoso e exaustivo exame, formularam o anteprojeto, que se veio a converter em lei”⁸⁹

Dentre os membros dessa comissão, Adhemar Gonzaga representava os interesses dos produtores nacionais de cinema⁹⁰; Adhemar Leite Ribeiro, os exibidores afinados com

⁸⁸ “Departamento de Propaganda”, Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV. GCg 34.09.22, doc. 0006/2

⁸⁹ Roquette-Pinto – “O cinema e o governo” op. cit. p.2

⁹⁰ No primeiro artigo da revista Cinearte em 3 de março de 1926, Gonzaga já pregava : “Pugnamos sempre pelo saneamento dos programas oferecidos ao público. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse

os interesses das companhias estrangeiras. Mário Bhering diretor da Biblioteca Nacional, jornalista da revista Paratodos. Os demais nomes, são de educadores, ou profissionais ligados ao ministério da Educação, como Teixeira de Freitas. Por essa comissão já é possível ter uma idéia da correlação de forças e da representatividade dos grupos envolvidos na discussão e elaboração do decreto.

Posto em prática, o decreto 21.240 editado em 4 de abril de 1932 atendeu as reivindicações dos interessados, segundo José Inácio de Mello Souza:

“Os seus pontos de vista foram defendidos tanto na federalização da censura, isto é, a transferência de seu controle das policias civis estaduais para o Ministério da Educação, onde uma comissão de censura foi criada, como na inclusão de um filme considerado “educativo” em cada programa cinematográfico. Mas a medida legal também alterou as tarifas de importação dos filmes impressos (filmes destinados a exibição), atendendo às distribuidoras estrangeiras num momento em que a queda de receita com adaptação do mercado exibidor ao sonoro impedia a remessa de lucros para suas matrizes. Para o Cinema Brasileiro que vinha em queda constante de produção, a criação do filme “educativo” aliada a redução de tarifas para importação de filmes virgens foram bênçãos chegadas na hora certa”.⁹¹

Por outro lado, na análise do texto do decreto, o papel de Roquette-Pinto e dos educadores ligados a ele, na sua redação e a apropriação das disposições legais para os seus propósitos educativos centrados em iniciativas ligadas ao Museu Nacional parece clara.

Nos “considerandos” que abrem o texto, o cinema como fator educativo e de transformação popular é onipresente, enquanto a censura merece apenas um parágrafo. Mesmo assim, ela ali é despida de preocupação moral ou moralista, e convertida em

sentido. Tal a razão da nossa seção de crítica (tão malsinada), pelos que não enxergam, pelos que não compreendem o alto escopo que visamos, mantendo um estudo, algo severo às vezes, sobre o que nos oferecem importadores de filmes, agências produtoras e por fim os exibidores. ” INGonzaga, Alice e Carlos Aquino - Gonzaga por ele mesmo, op. cit. p. 38

⁹¹ Souza, José Inácio de Melo – A Ação e o Imaginário de uma ditadura, controle, coerção e propaganda nos meios de Comunicação durante o Estado Novo, São Paulo, Tese de Mestrado, ECA-USP, mimeo, 1990, p. 83

cultural. O incentivo à produção e exibição obrigatória de filmes curtos ficava vinculado ao seu caráter educativo, cuja atribuição dependia da avaliação da Comissão de Censura:

“ Serão considerados educativos, a juízo da Comissão, não só filmes que tenham por objetivo intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.”⁹²

É interessante notar a proximidade entre esta definição e o seus propósitos culturais, com aqueles que Roquette-Pinto desenvolve com relação à programação do rádio, por exemplo.

A Comissão de Censura, formada por um representante do Chefe de Polícia, do Juiz de Menores, um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e uma professora indicada pela Associação Brasileira de Educação era presidida pelo diretor do Museu Nacional, lugar onde estava instalada a secretaria e o arquivo da Comissão. O exame dos filmes pela Comissão ficava vinculado ao pagamento da “Taxa Cinematográfica para a Educação Popular”. Desta forma, todo e qualquer filme exibido em território nacional pagava um tributo que reverteria obrigatoriamente em benefício da educação e não para o incremento da produção de filmes brasileiros, por exemplo. (Os filmes nacionais pagavam a metade). O montante arrecadado por esta taxa recolhida ao Ministério da Educação seria destinado à publicação da Revista Nacional de Educação e à compra de filmes educativos e científicos para a Filmoteca Nacional. Tanto a revista quanto a filmoteca pertencem ao Museu Nacional. O decreto prevê ainda em seu artigo 22 que:

“No Ministério da Educação e Saúde Pública, dentro da taxa cinematográfica instituída neste decreto, será oportunamente criado um órgão técnico, destinado não só a estudar e orientar a utilização do cinematógrafo, assim como dos demais processos técnicos, que sirvam como instrumento de difusão cultural”⁹³

No item referente às Instruções para a aplicação do decreto, esse caráter fica ainda mais patente, e pode-se notar já, a articulação de mais um serviço do Museu Nacional:

⁹² Decreto n. 21.240 de 4/4/1932 IN Revista Nacional de Educação, ano I, n. 1, outubro de 1932, p. 12

“Artigo 20 . Até organizar-se o Instituto Cinematográfico Educativo, a taxa cinematográfica será recolhida à tesouraria do Departamento Nacional de Ensino, que dela manterá escrituração especial, e empregada pelo Museu Nacional, de acordo com a autorização do Ministro, na manutenção da Filмотeca Nacional do Ministério da Educação e Saúde Pública, no Serviço de Cópias e Circulação de Filmes técnicos, a serem fornecidos, rotativamente aos institutos de ensino oficiais e particulares, inscritos na linha de exibição cinematográfica do Ministério da Educação e Saúde Pública, e na publicação de uma revista popular de vulgarização de ciências, letras e artes, sob o título de “Revista Nacional de Educação”⁹⁴.

Ou seja, praticamente todas as iniciativas vinculadas ao decreto incidem em realizações centradas no Museu Nacional. Na redação e execução do decreto que organizava a censura nacional e estimulava a produção e exibição de filmes, as ações práticas revertem em benefício do fortalecimento de um estrutura que centralizava a censura, a filмотeca, a edição da revista, os futuros cursos de aperfeiçoamento, a compra e empréstimo de filmes no Museu Nacional, que paulatinamente viria a se tornar o centro do “Instituto de Cinema Educativo” que o decreto menciona. Este seria parte de um futuro “Instituto Brasileiro de Educação Popular” previsto por Roquette-Pinto com a utilização da mesma taxa cinematográfica, que unificaria sob esse nome uma série de serviços já desenvolvidos pelo Museu, como a assistência ao ensino, além da criação de uma discoteca e uma rádio educativa.”⁹⁵

Através da “Taxa de Educação Popular”, Roquette-Pinto, com o auxílio dos educadores e da própria estrutura do Ministério da Educação, engendra um projeto cultural que, sediado no Museu Nacional, estaria sob o seu controle. A justificativa para a centralização desses serviços no Museu era a economia de recursos para fazer cumprir as novas exigências do decreto, aproveitando-se da estrutura preexistente do Museu, que se

⁹³ Idem p. 9

⁹⁴ Ibidem, p. 15

⁹⁵ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 34.00.00/2 doc.6

constituía, segundo Roquette, na mais respeitada instituição de cultura popular do país, e onde já havia uma cinemateca.”⁹⁶

Em contrapartida, o incentivo à produção cinematográfica vinculada à educação significou na prática privilegiar a produção de filmes “naturais” contra os posados. A luta de Adhemar Gonzaga e dos cineastas brasileiros perde espaço para os “naturais”, e ele mesmo passa a produzir filmes curtos.

DE FREDERICH VON MARTIUS A CECIL B. DE MILLE

O acento educativo nos filmes vai se refletir também na forma como as próprias companhias estrangeiras passam a apresentar seus filmes, embalando-os como instrutivos, o que garantiria desconto da Taxa, e também cerrando seus laços com o diretor da censura através da publicação de anúncios dos filmes e das Companhias Cinematográficas na Revista Nacional de Educação, elemento central desse edifício (fig.21). Procurando demonstrar o caráter cultural e elevado de suas realizações, a Warner Bros, por exemplo, lembra que :

"O mundo deve ao cinema sonoro o seu mais precioso fator de instrução e Divulgação! O cinema deve a Warner Bros-First National" a mágica beleza e os inestimáveis recursos da voz e do som aliados à visão!"

A Fox oferece “Congorilla” como *“Um filme exclusivamente Educativo, o primeiro e único inteiramente filmado no coração do deserto africano! Desvendando o segredo das selvas africanas pela audácia dos homens! Veja uma mulher branca em luta com um rinoceronte enraivecido”*

Edição especial para o Brasil com explicações em português”. (fig.22)

A África parece ser um pólo de atração, pois “África Selvagem”, outro filme de aventura, é apresentado também como educativo,

⁹⁶ Roquette-Pinto, E – O cinema e a Educação Popular no Brasil – Discurso Inaugural do Convênio Cinematográfico Educativo realizado no Rio de Janeiro em 3 de janeiro de 1933. IN Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Ministério da Educação e Saúde Pública, p. 1

"sua vida, seus costumes, suas mulheres, sua ferocidade, os mistérios de seus ritos. As aventuras de uma Mulher Branca Miss Alice M. O'Brien - contados em um film da Sono-Arte".⁹⁷

O exotismo bem comportado de Tarzan, ao contrário, parece que não confundiu os censores. O filme foi proibido para menores. Em carta ao presidente da comissão, o representante da empresa argumenta a favor do filme, anexando fotos das filas enormes que os petizes fizeram nos EUA para ver o filho da selva.⁹⁸

Os anúncios cinematográficos, os únicos ali veiculados, aumentam a receita da revista, que tem uma tiragem expressiva - 15 mil exemplares distribuídos gratuitamente para diferentes entidades em todo o país-, conforme relata Roquette no artigo já referido onde trata dos resultados da revista e do emprego da Taxa Cinematográfica, sinal provável das pressões e críticas que deveria receber por monopolizar toda essa renda.

A Revista Nacional de Educação era o coração do projeto, seu veículo e o elemento difusor do ideário de Roquette-Pinto e do grupo de educadores e cientistas a ele associados. No editorial do primeiro número da Revista Nacional de Educação, que se abria justamente com o texto do Decreto 21.240, Roquette-Pinto deixa claro o que esperava com sua publicação. Reafirma a crença inabalável no povo brasileiro e nos poderes onipotentes do conhecimento que o salvariam, e a que a edição da revista por certo conduziria:

⁹⁷ Todos os anúncios aqui inseridos foram publicados na Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, Museu Nacional/Ministério da Educação e Saúde Pública, n. 1

⁹⁸ Em carta da Cia. Brasil Cinematográfica, Adhemar Leite Ribeiro da Associação Brasileira de Cinematografia escreve a a Pedro Baptista Martins e explica que: "Escrevi, há dias, ao ilustre Sr. Dr. Roquette-Pinto, uma carta, cuja cópia apenso, em que pedia fosse levantada a restrição que a Comissão de Censura houvera imposta ao filme "TARZAN O FILHO DAS SELVAS", da Metro Goldwyn Mayer do Brasil.

Peço-lhe a fineza de tomar conhecimento das considerações que me levaram a formular aquele pedido ao Sr. Roquette-Pinto, e mais, peço-lhe atentar na fotografia que envio, recebida da América do Norte, onde se vê uma numerosa assistência composta exclusivamente de menores, à espera da hora de entrada em um dos grandes cinema de Baltimore, para ver o filme de que se trata.

Esse filme foi exibido aos domingos nas grandes cidades da América do Norte pelas autoridades pedagógicas das associações católicas denominadas dominicais.

Vê-se, pois que a restrição feita à exibição de "impróprio para crianças", não parece justa, e assim, venho pedir a sua valiosa interferência junto ao Sr. Dr. Roquette-Pinto para conseguir ter o filme citado licença para ser exibido sem quaisquer restrições." IN Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/i.

“O Brasil não é terreno baldio, campo sem dono aguardando energias estranhas. Habita-o um povo que, para vencer suas dificuldades históricas, apenas precisa que lhe digam palavras tônicas para infundir-lhe a convicção do valor próprio.

(...)Que todos os lares espalhados pelo imenso território do Brasil recebam livremente, o conforto moral da ciência e da arte.

Para servir a este ideal manda publicar o Governo da República a Revista Nacional de Educação”.⁹⁹

Esse ideal aparece expresso também na capa do primeiro número (fig.23). Uma deusa do conhecimento alça o seu braço em direção à luz, conforme a frase “em todos os lares do Brasil, o conforto moral da Ciência e da Arte” que estará impressa nas capas dos 19 números da revista que, do número 2 em diante, passa a ter sempre uma barra com desenhos marajoaras e um selo com a imagem de algum vulto nacional: Feijó, Tiradentes, Caxias, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Pedro Américo, José Bonifácio. São em geral grandes homens, pensadores e sobretudo, no caso de Feijó, consagrado para a história por conter as lutas fratricidas da Regência, conforme o texto das “Notas e Informações” da revista n.3, onde se explicava a importância dos homenageados da capa. Esse mote unificador e de busca da coesão é um atributo do herói nacional de então.(fig.24)

Na revista n. 1 de outubro de 1932 o texto mais significativo é a transcrição da página manuscrita de Francisco Campos, escrita poucos dias antes de deixar o Ministério, onde acentua, como vinha fazendo Roquette-Pinto, a importância estratégica e a contribuição que a Revista Nacional de Educação trariam para o Brasil, sobretudo pelo caráter nacional inédito do empreendimento. Assim como a censura deixava de ser local, pela primeira vez no país, o Ministério da Educação não apenas legislava, mas procurava espalhar cultura :

“Até agora a União nada havia realizado em benefício da cultura popular. Esta revista representa a primeira contribuição federal à obra de educação do povo brasileiro, constituindo um notável empreendimento, destinado a ter uma longa e proveitosa repercussão no país.”¹⁰⁰

⁹⁹ Roquette-Pinto, E – “Reafirmando” Revista Nacional de Educação, MÊS, Rio de Janeiro, Museu Nacional, Outubro 1932, n.1, p.17

Significativamente, esse primeiro número se abria também com uma reprodução do quadro “A Primeira Missa” de Victor Meirelles, cujo centenário de nascimento se comemorara em agosto. Bênçãos, beneplácitos, apoios e até patrocínio. No final do número, Roquette-Pinto agradece o “concurso espontâneo que lhe ofereceram (...) – as companhias cinematográficas – (...) “dispostas a colaborar na grande, desinteressada e patriótica iniciativa que esta publicação representa”.

A estrutura da revista se mantém ao longo dos seus 19 números: se inicia em geral com discursos do Ministro da Educação, ou de Vargas concernentes à educação, ou mesmo com a reprodução do decreto que tornou o 7 de setembro “festa nacional brasileira”¹⁰¹ Havia sempre reproduções de quadros, que iam de Rembrandt a Pedro Américo, ou fotos feitas por Roquette em sua expedição à Serra do Norte em 1912. Belezas universais e as belezas e esplendores nacionais como o Salto Utiariti, em Rondônia, a Vitória Régia ou o Bandeirante de Bernardelli, a foto de Santos Dumont ou de um jovem índio com seu arco e flecha feita por Roquette-Pinto, ou ilustrações do primeiro viajante brasileiro, Alexandre Rodrigues Ferreira em sua “Viagem Filosófica”, criando também um repertório de imagens, que em certa medida vai ser retomado posteriormente nos filmes do INCE¹⁰²(figura 3)

Seguiam-se textos de biologia, astronomia, zoologia, história, comentários sobre cinema educativo. Há um número em que o artigo “A leitura de hieróglifos” do professor Alberto Childe se segue a “Pecados na colheita e manipulação do leite”, de Otto Frensel.¹⁰³ Ou “Como se obtém o título de eleitor, identificação e alistamento” e “Decálogos sanitários”. Havia um quê dos almanaques farmacêuticos nas questões pertinentes ao homem do campo e do interior, a preocupação higienista, mesclada à alta cultura e civilização – cerâmica grega, Idade Média na Rússia - com os avanços científicos, técnicos e questões pedagógicas. Embora a revista acabe por ter um perfil e sobretudo sessões

¹⁰⁰ Campos, Francisco – Revista Nacional de Educação, M.E.S., Rio de Janeiro, Outubro, 1932, n. 1, p. 3

¹⁰¹ Revista Nacional de Educação, op. cit. n. 3

¹⁰² Como bem me lembrou Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho Souza

¹⁰³ Revista Nacional de Educação, op. cit. n.2

determinadas, a cada número uma profissão, um segmento social parecem preocupar o editor que a todos quer abarcar. As provas do concurso do Instituto de Educação são transcritas, assim como as “Notas e Informações” davam conta dos vários acontecimentos culturais da capital da república: professores estrangeiros em visita, os concertos do Teatro Municipal, os encontros orfeônicos, decisões que interessavam professores, médicos, artistas. De tudo um pouco. Mas havia também “O céu do Brasil” um mapa astronômico com a posição das estrelas em dias determinados, tema de filme do INCE posteriormente. Na “Seara Alheia” eram publicadas traduções de grandes poetas alemães, como Goethe, Schilller, Lessing, Heine, e se vertiam para o alemão textos, de Euclides da Cunha, entre outros.

Em todos os números se podia ler a transcrição de um trecho da “Viagem ao Brasil” de Spix e Martius, cuja apresentação inicial de Roquette-Pinto ressaltava a importância que os viajantes atribuíram à formação étnica nacional baseada nas três raças, embora, observe Roquette, desdenhassem do índio, que, segundo ele, conheceram já degradados pelo contato com os brancos. O historiador Affonso E. Taunay também escreveu sobre as Bandeiras.

Os artigos eram escritos por professores e especialistas, alguns do Museu Nacional, cujas atividades são sempre que possível ressaltadas. Roquette, que editava a revista, escrevia os editoriais e prestava contas, explicando o que havia sido feito pela Comissão de Censura a partir da promulgação do decreto.”¹⁰⁴

Ali explica que em 1932 foram censurados 538.465 metros de filmes (718 películas), sendo que destes apenas 33.000 metros podiam ser considerados educativos. Isso o leva a mostrar como ainda se aproveitava mal o cinema educativo, e como havia no entanto um enorme potencial a ser explorado. Isso posto, dedica-se a mostrar o que foi

¹⁰⁴ “O Cinema e a Educação Popular no Brasil”. Originalmente este foi o discurso de abertura ao Convênio Cinematográfico de 3-1-1933. IN Revista Nacional de Educação, op. cit. n. 5, p. 1

feito com a taxa cinematográfica, sobretudo com relação à revista. Com os filmes examinados foram recolhidos 159:150\$300, aos quais

“tive a grande satisfação de mandar acrescentar 5:100\$000, provenientes dos anúncios publicados na Revista Nacional de Educação (...) A renda subiu para 164:250\$300.” O rendimento mensal foi de 19 contos. Destes, a Comissão de Censura consumia 6:600 e a revista 8:200, e o Serviço de Filmes Técnicos 1:125 contos.

Ou seja, a maior fatia da taxa de censura ia para a realização e distribuição da revista. “O povo compreendeu bem o alcance do que se está fazendo em benefício da sua elevação espiritual”¹⁰⁵

Segundo o seu relato, esta foi enviada e bem recebida em sindicatos, como o dos portuários, eletricitários, enfermeiros, trabalhadores agrícolas, operários industriais, estivadores, bem como associações patronais, escolas, Clubes 3 de Outubro, faculdades, asilos e instituições diversas de norte a sul do país. Centenas de cartas recebidas, e algumas delas citadas nesse artigo, demonstravam o sucesso e a lacuna enorme que a revista preenchia. Enfim, conseguia como pretendia levar “em todos os lares do Brasil, o conforto moral da Ciência e da Arte”.

O fato, de certa forma paradoxal, de ter sido possível existir uma censura cultural entre 1932 e 1934, surgida sob a jurisdição de Francisco Campos, parece sintomático dos caminhos ainda indefinidos da “modernização conservadora” que ia se montando a partir de 30, e da compreensão e apropriação multiforme dos sentidos da educação que se fazia então.

É apenas por esse viés que se pode entender como as aspirações de Estado num regime definido como “ditadura” permitiam que a censura cinematográfica se ocupasse apenas da moralidade e da edificação e depuração dos conteúdos produzidos e veiculados pelo cinema sob o viés da nacionalidade. É interessante o vácuo ou a própria indefinição política, sobretudo em se pensando num ministério dirigido por Francisco Campos, alguém

consciente da necessidade de explorar as forças irracionais das massas em proveito de um regime de Estado forte, com posições francamente conservadoras e fascizantes. Na realidade, quando Bomeny explicitou a implantação da reforma da Escola Nova pelo viés do Direito, levada a cabo por Campos, primeiramente em Minas, e depois como Ministro, demonstrou o entendimento que este fazia da educação, como fator de controle, homogeneização, unidade e racionalização de comportamentos, ações e pensamentos. Portanto, naquele momento, mesmo para os propósitos oficiais, incentivar a educação, sobretudo pelo cinema, era uma tentativa de agir e influenciar os indivíduos, que posteriormente serão abarcados de forma mais completa e autoritária, não só na escola ou pela formação cultural, mas pelo adestramento da consciência do indivíduo como “trabalhador do Brasil”.

Ora, isso não era exatamente o que estava fazendo Roquette-Pinto com a taxa cinematográfica e sua revista. Apesar dos 15 mil exemplares distribuídos gratuitamente, levando o “conforto moral da ciência e das artes”, havia formas mais eficazes de influenciar as massas. Em julho de 1934, o interregno esdrúxulo de uma censura “cultural” já expirara. A questão da propaganda e da divulgação dos propósitos governamentais dos diferentes Ministérios já não podia se resumir aos projetos educativos.

Por outro lado, não deixa de ser paradoxal verificar que, por um artifício empregado por Roquette-Pinto, durante um curto período, Greta Garbo e outras “estrelas” financiam a edição de trechos da Viagem ao Brasil de Spix e Martius e que Cecil B. de Mille financiava a publicação de artigo sobre como se deveria ministrar história nas escolas, ou a história das bandeiras.

Em julho de 1934, no entanto, dias antes de promulgada a Constituição, é criado Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC¹⁰⁶, que leva a censura de volta

¹⁰⁵Revista Nacional de Educação, op. cit. p. 8

¹⁰⁶ O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural foi criado pelo Decreto n.24651 de 10.7.34. Competia ao órgão o estudo do cinema, do rádio e demais processos técnicos como instrumento de difusão; estimular a produção, a circulação e a exibição dos filmes educativos; classificar os filmes educativos para difusão, orientar a cultura física e realizar a censura por meio de uma comissão com representantes do Ministério da

para o foro da Justiça e carrega também a Revista Nacional de Educação, assim como todas as atribuições cinematográficas educativas que cabiam ao Ministério da Educação, e mais diretamente ao Museu Nacional. O fato deixa Roquette-Pinto indignado, sobretudo porque a própria revista que lhe foi subtraída, nunca mais voltou a ser publicada e ele não entende o porquê disto. Mário de Andrade reclama em carta ao antropólogo sobre a ausência de remessa da revista¹⁰⁷ e Roquette responde:

“Rio, 8-9-34

Mário de Andrade, meu amigo

Ontem mandei a você um vol. de “Samambaia” - pecado de velhice que acabo de perpetrar... Há dias recebi sua boa carta cheia de V. Não respondi logo, porque ela me chegou às mãos na hora em que recebia um dos piores golpes que a inconsciência dos governantes até hoje, ao meu conhecimento desferiram no mais alto e puro das idéias: arrancaram-me das mãos, sem aviso nem razões, a Revista Nacional de Educação – menina dos meus olhos – feita com todo o coração para o serviço dos meus patrícios humildes. Cerca de 2000 cartas recebidas pelo ministério de todos os pontos do país, em 2 anos, mostram que era um maná espiritual para o meu pobre povo. Eu não ganhava com a Revista Nacional de Educação. um ceitil. Trabalhava como um mouro... por amor a arte. Dos 300 contos que a Taxa de Censura Cinematográfica rendeu por ano eu paguei todas as despesas, inclusive 10 contos mensais com 15.000 exemplares da Revista por número. Tudo pago, deixei de saldo 150 contos.

O governo só recebeu aplausos por motivo da Revista. Mas como nenhum retrato de gente viva nela deixei sair; como nela não se engrossam nenhum dos tipos que mandam para desmandos... Acabaram com ela!

Vou requerer a minha aposentadoria. Já vejo que não sou homem para a época.

Um grande abraço de

Roquette-Pinto”¹⁰⁸

Na resposta à carta do antropólogo, Mário de Andrade o aconselha a resistir e perseverar em sua tarefa, esquecendo as vilanias do poder:

Justiça, da Educação, do Exterior, do Juizado de Menores, da Associação de Produtores Cinematográficos Brasileiros e do chefe do DPDC cf. Souza, José Inácio Mello – Ação e Imaginário de Uma ditadura, São Paulo, ECA, tese de mestrado, mimeo, p. 103

¹⁰⁷ Em carta de 10/8/1934 Mário de Andrade conversa com Roquette sobre a publicação de um artigo seu no Boletim do Museu Nacional e no final faz “... um pedido em que ponho todo o meu coração e espero de sua amizade. Acabo de passar em leitura a Revista de Educação, e só lhe digo que já não se pode mais passar sem ela.” IN Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/i.

"S. Paulo I-X-34

Meu caro Roquette-Pinto

Não posso lhe escrever hoje longamente como queria, os trabalhos me tomam. Mas recebi sua carta e não ficarei sem mandar a você minha palavra de solidariedade. Simplesmente me assombrou. É uma injustiça tão veemente, um desconhecimento tão sombrio dos valores que não sei mais como tomo uma coisa dessas, si como sinais dos tempos ou sinais do Brasil. O seu ressentimento é justíssimo e pode ter a certeza que os seus amigos verdadeiros, os que foram por você por admiração hão de estar que nem eu ao lado de você. E é por isso mesmo que não me sai da cabeça esta idéia de que você devia retribuir a tamanha injustiça com outra... injustiça. Você diz que requererá aposentadoria. É justo. É justo par com os que nos governam que só podem merecer o circulo lá deles. Mas nós e o Brasil? Não seria o caso de você adquirir aquela "sem-vergonhice" admirável de ficar no seu posto, de continuar no trabalho, que não é pra esses "aqueles" dessa república, mas de todos? Você não se pertence mais, Roquette-Pinto, você é nosso. Pense bem nisso e resolva mais de caso pensado. Seja injusto com essa gente, não dê pra eles mais os seus postos na contemplação de afilhados.

Com o mais sincero abraço do

Mário de Andrade "109

Roquette-Pinto não deixa o Museu Nacional, como ameaçara no momento de maior indignação. O Ministério da Educação, já então com Capanema, reage à medida que tirou de sua alçada a Censura e o Cinema Educativo e envia sugestões para corrigir o que polidamente dizem atribuir a um erro e precipitação na redação do decreto que transferiu para Sales Filho, o diretor da Imprensa Nacional, o controle antes exercido por Roquette-Pinto e seu grupo. Mas foi em vão. O cinema educativo só voltará ao Ministério da Educação um ano depois, e sem a censura. No início de 1936, num dos primeiros projetos para a organização do que viria a se tornar o INCE, Roquette-Pinto volta à carga. Coloca como atribuição da futura instituição o controle do conteúdo de filmes, rádio, discos, canções, enfim, uma súmula dos controles que vinha procurando exercer em suas atividades de "educação popular". Mais uma vez, e definitivamente, em vão. Teve que se contentar com a produção dos filmes, edição de discos e diafilmes. A revista cujo esboço apresenta jamais chegou a ser editada.

¹⁰⁸ Correspondência Passiva de Mário de Andrade. Arquivo Mário de Andrade – IEB-USP, MA – C- CPL 5684. Os sublinhados são do autor.

De qualquer forma, o cinema educativo estava sendo assimilado pelas várias reformas educacionais nos estados: em São Paulo em 1931, no Rio em 1934. O Convênio Cinematográfico de 1933 estabeleceu as bases práticas de incentivo à produção nacional, com corte nos impostos que incidiam na importação de filmes, o que beneficiou muito as companhias estrangeiras e os exibidores nacionais que viram baixar seus custos. O produtor brasileiro, ao contrário, pagava pelo filme virgem o mesmo que pagava um exibidor por um filme já feito. 1935 e 1936 tiveram um número de produções de longa metragens baixíssimo. Foram 5 em 1936. No início desse ano, Humberto Mauro, que havia feito seus dois filmes de maior sucesso, “Favela dos Meus Amores”, um musical com canções de Noel Rosa, e “Cidade Mulher”, realizados na Brasil Vita-Film de Carmem Santos, estava sem trabalho e as perspectivas para posados não eram boas.

Se me detive na Revista, foi em primeiro lugar por observar o empenho que a sua publicação e divulgação significavam para o seu mentor – tinha papel central em seu projeto -, e por reconhecer em muitos de seus artigos um ideário que poderá ser observado posteriormente nos filmes produzidos pelo INCE. É como se aquilo que começou a fazer nesse período e foi, para Roquette, arbitrariamente interrompido, pudesse ser retomado. Nas diretrizes e práticas do decreto 21.240 encontramos portanto o esboço daquilo que virá a constituir, dois anos depois, o INCE.

Portanto, é a partir do momento em que o cinema e a censura são perdidos pela Educação que começa a se articular no Ministério da Educação a constituição definitiva do INCE, como parte da recuperação do terreno perdido em 1934, e como forma de consolidar o seu papel no próprio governo, com uma política própria de comunicação, que não podia desdenhar o cinema, nem a produção de uma imagética nacional, que estará associada a outras medidas do mesmo ministério. A questão, portanto, não era apenas a necessidade de produzir um cinema educativo, reclamado pelos educadores¹¹⁰, mas também

¹⁰⁹ Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/f.

¹¹⁰ Roquette-Pinto, E- “Histórico do Cinema Educativo no Brasil” CPDOC, op. cit.

recuperar o espaço perdido no próprio governo por Gustavo Capanema. Naquele momento, Capanema tratava de reformular o ministério, pela criação de novos órgãos e atribuições. Planejava, inclusive sua reformulação física, projetando uma nova e moderna sede, concebida por jovens arquitetos brasileiros liderados por Lúcio Costa e pelo então arquiteto mais arrojado do mundo, Le Corbusier.

No coração do antigo morro do Castelo, um novo centro do poder ia se configurando, com a construção simultânea dos edifícios do novo Ministério do Trabalho – criação do governo de Vargas, do Ministério da Fazenda, de feição nitidamente fascista, e o moderno edifício do Ministério da Educação e Saúde - visto pela maioria como obra de um “mentecapto”¹¹¹. O Estado egresso de 30 assentava raízes profundas no espaço público da Capital Federal. Anunciava com sua imagem e solidez o Novo Estado que vinha para ficar.

O surgimento do INCE não se desprende de todas essas iniciativas que iam conformando no espaço público e no imaginário, o governo que ia se consolidando. O Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Museu de Belas Artes, o edifício moderno do Ministério de Educação e Saúde, os painéis de Cândido Portinari, a tentativa de estátua do ‘homem brasileiro’ de Antônio Celso, são diferentes faces da contribuição do ministério de Capanema à feição do novo país e do novo Estado que se constituíam imaginária, política e imageticamente.

Nesse sentido, é interessante notar a criação quase simultânea do INCE, do Museu de Belas Artes, ambos de 1936, e do próprio Iphan, do qual Roquette é membro como conselheiro, e para o qual chega até mesmo a oferecer a Rodrigo de Mello Franco uma das salas do prédio onde funcionavam o INCE e a Rádio Educativa, na Rua da Carioca¹¹². O IPHAN, cujos arquitetos estavam envolvidos na construção do novo edifício do Ministério,

¹¹¹ Schwartzman, Simon, H. Bomeny e W. Ribeiro Costa- Tempos de Capanema, Rio de Janeiro, Paz e Terra, São Paulo/EDUSP, 1984, p. 13. Os autores atribuem o testemunho a Pedro Nava

¹¹² Carta de Rodrigo Mello Franco agradecendo a Roquette pela ajuda na instalação, ainda que provisória da SPHAN. Arquivo Roquette-Pinto, ABL.s/i

o que havia de mais novo e ousado no gênero, definia também a feição do passado nacional: o que preservar, o que glorificar, quais as nossas raízes, que como sabemos eram, segundo sua definição - barrocas e mineiras (mineiras como Capanema, Rodrigo de Mello Franco, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Francisco Campos). Cândido Portinari desenha os ciclos econômicos da evolução histórica brasileira, seguindo a orientação de Capanema, ao decorar a ante-sala do seu gabinete, mas, segundo AnnaTeresa Fabris, o pintor subverte as diretrizes da encomenda, quando glorifica não os produtos nacionais – o açúcar, o ouro, o algodão, o café – como pretendia Capanema, e sim o trabalhador brasileiro¹¹³.

De todos esses episódios que envolvem a constituição consciente de uma imagem do Brasil, a estatua ao “homem brasileiro”, encomendada por Gustavo Capanema em 1937, é sem dúvida o mais interessante e esclarecedor das múltiplas contradições que o momento e a vontade de definir uma face única para o povo brasileiro vão desenhando.

Embora apregoasse em seus artigos que não havia um tipo racial dominante e muito menos superior na constituição do povo brasileiro, Capanema solicita, pelo menos por duas vezes, que Roquette-Pinto, entre outros, opine sobre a concepção da estátua, que deveria ficar nos jardins do futuro ministério:

“(...)um colosso de cerca de 11 metros de altura. Constará apenas da figura de um homem sentado. Está claro que o trabalho, a sua realização pelo escultor não será simplesmente uma obra de arte. Há nele um lado científico importante, que é o de fixar já não digo o tipo brasileiro que ainda não existe, mas a figura ideal que nos seja lícito imaginar como representativa do futuro homem brasileiro.

Para a realização dessa obra, venho pedir a sua valiosa opinião.

Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma do seu rosto? A sua fisionomia?”¹¹⁴

¹¹³ Fabris, Annateresa – Portinari, pintor social, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1990

¹¹⁴ Bilhete de Capanema a Roquette – 30/8/37. Arquivo Roquette-Pinto, ABL, s/i.

Em meio a tantos desenhos da imagem nacional que aquele momento está compondo, Capanema cria finalmente, com a aquiescência de Getúlio Vargas, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 12 de março de 1936¹¹⁵, tendo Roquette-Pinto como o seu diretor¹¹⁶. O que esperar da produção deste órgão?

A opinião de Vargas sobre a necessidade de um cinema nacional, foi expressa em 1934 quando discursou para os representantes da Associação dos Produtores Cinematográficos na assinatura do Convênio Cinematográfico

“Sanear a terra, polir a inteligência e temperar o caráter do cidadão, adaptando-o às necessidades do seu habitat, é o primeiro dever do Estado. Ora, entre os mais úteis fatores de instrução de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam.

(...) Amparando a indústria cinematográfica nacional, o Governo Provisório cumpriu ditame imperioso e irrecusável. Por sua desmesurada grandeza geográfica, depara o Brasil ao estadista, uma série de problemas complexos, de ordem econômica, política e social, cujas soluções dependem da análise rigorosa de certos dados fundamentais, em geral obscuros e indecisos.

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caueiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Baía, seguirão de perto a existência de fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os citadinos os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir”.

¹¹⁵ Essa é a data do despacho presidencial. Roquette –Pinto data o início das atividades do INCE no dia 19 de março, dia de José de Anchieta, o primeiro educador do Brasil. Arquivo Capanema, CPDOC-FGV, CGg35.00.00/2, doc. 609

¹¹⁶ Jonathas Serrano, representante da Associação Brasileira de Educação, professor de História, autor de “Cinema e Educação” com Francisco Venâncio e responsável pelo cinema católico também fora cogitado por Capanema, mas, segundo Pedro Gouvêa Filho, o ministro preferiu seguir a indicação de Lourenço Filho para quem Roquette era o “Pai putativo do Instituto Nacional de Cinema Educativo”. Gouvea Filho, Pedro – E.Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, INCE/M.E.S., 1955, p. 36. Em telegrama a Capanema, Luiz Simões Lopes manifesta o agrado do presidente Vargas com a escolha. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV. GCg 35.00.00/2-A

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão.

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu.”¹¹⁷

Getúlio Vargas pensa o cinema, ficcional ou não, como um fator de educação – livro das imagens luminosas – instrumento de unificação e ordenação nacional, que, aliado ao esporte, criaria um sistema integral de formação da raça. Corpo e espírito devidamente assistidos e formatados. O discurso, contemporâneo à própria edição da Constituição de 1934, encara o cinema de forma benigna, sem temores morais ou políticos (a censura acabava de voltar à alçada do Ministério da Justiça). O cinema é janela, mais do que arma, como no discurso bélico de Mussolini. Uma janela cuja paisagem o presidente delimita com detalhes.

O que será portanto a produção deste órgão a que vem juntar-se Humberto Mauro e sobre o qual se depositavam esperanças tão grandiosas?

UM DESTINO, UMA MISSÃO

¹¹⁷ Vargas, Getúlio – “O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país” – discurso pronunciado na manifestação promovida pelos cinematografistas, em 25 de junho de 1934, IN A Nova Política do Brasil, vol. III – A Realidade Nacional em 1933, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938, p.182 a 189.

Acentuamos por várias vezes o ímpeto transformador das idéias de Roquette-Pinto, o seu voluntarismo e a crença desmedida na capacidade de transformação garantida por um ideário onde a ciência caucionava inquestionavelmente não os resultados possíveis ou mesmo previsíveis, mas inevitáveis de toda ação. O que havia de comum entre muitos intelectuais do período - esse traço tão forte, essa sanha transformadora, regeneradora - era a influência da doutrina positivista no Brasil, sobretudo em sua versão científicista, que se instalou no Brasil na segunda metade do século XIX.

A crença ilimitada no progresso e na intervenção transformadora do homem instruído são elementos centrais desta doutrina que, para Cruz Costa¹¹⁸, é a primeira corrente de pensamento estrangeiro que não foi apenas “macaqueada” pelos pensadores brasileiros, que ele chama por isso mesmo de “filosofantes”. Bem diferentemente, ele vai ocupar um lugar significativo na produção intelectual brasileira e será adotado como teoria e doutrina por intelectuais de formação científica - médicos, engenheiros, militares -, representantes de uma classe média que surgia com o apogeu econômico do Império, desvinculada da grande propriedade rural e de sua mentalidade tradicional, escravocrata, conservadora e beletrista.

Numa sociedade em franca transformação e imersa em problemas estruturais profundos, o contato com um ideário que garante científica e inapelavelmente o resgate da própria história, de um destino de atraso, pobreza, desigualdade, injustiça e inferioridade, a sedução é inquestionável a ponto de, como observa Sérgio Buarque, até mesmo impedir a visão da realidade, devido ao enamoramento que as possibilidades de alterar e sobretudo adiantar o curso inegável da história permitia entrever.

O positivismo teve no Brasil seguidores ortodoxos – os liderados por Miguel Lemos e Teixeira Mendes, que aderem cegamente aos preceitos de Comte, sobretudo em seu

¹¹⁸ Costa, João Cruz – Contribuição à História das Idéias no Brasil, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956

período religioso¹¹⁹ – aos quais Vicente Licínio Cardoso, um positivista, referiu-se como “homens que trocam as realidades da vida pelas contemplações fervorosas das coisas impossíveis”.¹²⁰ Para Cruz Costa, na rigidez excessiva dos comtistas ortodoxos

*“havia, talvez, uma dolorosa convicção da desordem geral reinante nas coisas e na inteligência e, ao mesmo tempo, a esperança de que na fórmula do Mestre se encontrava o remédio milagroso adequado para sanar essa confusa e lamentável desordem...”*¹²¹

Sérgio Buarque vai além:

“É realmente edificante a certeza que punham aqueles homens no triunfo final das novas idéias. O mundo acabaria irrevogavelmente por aceitá-las, só porque eram racionais, só porque a sua perfeição não podia ser posta em dúvida e se impunha obrigatoriamente a todos os homens de boa vontade e de bom senso. Nada haveria de deter e muito menos de anular o ascendente fatal de uma nova espiritualidade reclamada pelo conjunto das necessidades humanas. O mobiliário científico e intelectual que o Mestre legou à Humanidade bastaria para que se atendesse em todos os tempos e em todas as terras a semelhantes necessidades.”

(...) “Não existiria, à base dessa confiança no poder milagrosos das idéias, um secreto horror à nossa realidade? No Brasil, os positivos foram sempre paradoxalmente negadores. Não eram positivos...”

*(...) “Mas os positivistas foram apenas os exemplares mais característicos de uma raça humana que prosperou consideravelmente em nosso país, logo que este começou a ter consciência de si. De todas as formas de evasão da realidade, a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social.”*¹²²

O juízo paradoxal de Sérgio Buarque de Hollanda e Cruz Costa aplica-se, ao menos parcialmente, aos positivistas não ortodoxos e nos parece em muito esclarecedora da tenacidade e do voluntarismo de homens como Roquette-Pinto, e são muitos em sua geração, que se nutrem dessa crença desmesurada na possibilidade de, pela sua ação, adiantar o curso da história.

¹¹⁹ Depois de 1865, quando Clotilde de Vaux passa a ter forte influência na vida e no pensamento de Comte. Conforme Costa, João Cruz, op. cit. e Carvalho, José Murilo, “A ortodoxia positivista: um bolchevismo de classe média” op. cit.

¹²⁰ Vicente Licínio Cardoso- À margem da história da República” p. 294. IN Cruz Costa p. 424

¹²¹ Cruz Costa, João – Contribuição à História das Idéias no Brasil, op. cit. p. 248

¹²² Hollanda, Sérgio Buarque de – Raízes do Brasil. op. cit. pp. 117 a 119. Grifo do autor

É a certeza da eficácia desse poder que detêm, pela sua formação, e que julgam necessário partilhar, em vista da felicidade do outro, que autoriza o vanguardismo que José Murilo de Carvalho compara ao leninista, lembrando entretanto como esse voluntarismo autoritário reforçou na prática política brasileira a aversão ao conflito, a ênfase na hierarquia e no paternalismo, traços marcantes do regime que se instala em 30 e que podemos localizar nos discursos de Roquette-Pinto e em filmes produzidos pelo INCE:

Poder-se-ia mesmo dizer, forçando um pouco a comparação, que propunham um bolchevismo de classe média, isto é um voluntarismo político que acreditavam poder forçar a marcha da história pela ação de uma vanguarda política bem organizada, homogênea, disciplinada ou, na expressão de Comte, pela ação de um núcleo fortemente organizado. Como no bolchevismo leninista, não havia contradição com a filosofia da história que lhes servia de fundamento. Para o marxismo, tanto quanto para o Positivismo, a história é governada por leis que os homens não podem modificar. Mas isto não impede que eles possam fazê-la caminhar mais rápido. Nos dois casos, era na verdade a crença nas leis que dava aos militantes a certeza e a fortaleza de que tanto necessitavam.”¹²³

Como médico e cientista que se forma no início do século, a vinculação de Roquette-Pinto ao positivismo é quase inevitável. Leitor de Comte desde a adolescência, na faculdade de Medicina afeiçoou-se a Henrique Baptista, médico e professor seguidor do positivismo, que viria a ser seu sogro. Foi discípulo de Capistrano de Abreu seu professor no Colégio Aquino, assim como de Lícínio Cardoso, que promovia discussões sobre o assunto em sua casa, sem falar de Rondon, um positivista ortodoxo convicto.¹²⁴ Segundo Ivan Lins, Roquette-Pinto, assim como outros jovens de sua geração, frequentou as palestras de Teixeira Mendes¹²⁵.

¹²³ Carvalho, José Murilo de - Carvalho, José Murilo, “A ortodoxia positivista: um bolchevismo de classe média” op. cit. p.198

¹²⁴ Cândido Rondon praticava a religião Positivista, no Templo da Humanidade que existe até hoje, na rua Benjamin Constant, no Rio, onde se casou, segundo o depoimento do atual dirigente da Igreja Positivista Brasileira, sr. Danton Voltaire Pereira de Souza em fevereiro de 1999. Uma visita à Igreja é fascinante: a sua fachada copia o Pantheon francês com suas linhas neoclássicas que evocam as antigas construções gregas, e as colunas sólidas na trave anunciam o pensamento fundamental: “O Amor por princípio, e a ordem por base, o progresso por fim”. Em cada uma das três portas de entrada se lê: “Ordem e Progresso”, “Viver para outrem” e “Viver às claras”. As paredes laterais são em tijolos aparentes, inspiradas nas fábricas inglesas, evocando o progresso de que seriam portadoras, e o interior assimila a ordenação de uma igreja católica: no lugar das imagens de santos, grandes vultos da humanidade. No altar, a imagem de uma mulher figurada em Clotilde de Vaux, inspiradora de Augusto Comte, representa a Humanidade, um dos objetos de culto da religião positivista junto com a Mulher e a Pátria. O amor à Pátria é parte fundamental do culto, onde a

Roquette-Pinto escreveu um “Credo” publicado em 1935 na Revista da Academia de Letras, reproduzido até hoje por seguidores da Igreja Positivista do Brasil:

“Creio que o homem e a natureza são exclusivamente governados por leis imutáveis, superiores a quaisquer vontades;

Creio que a ciência, integrado o homem no universo, criou em sua mentalidade, ao mesmo tempo, uma infinita modéstia e um sublime simpatia para com todos os seres;

Creio que a ciência, mostrando ao homem como o ódio e o amor são condicionados pelas reações do seu cérebro, deu-lhe a posse de si mesmo, permitindo que ele se transforme e se aperfeiçoe à custa de suas próprias forças;

Creio que a ciência, a arte e a indústria hão de transformar a terra no Paraíso, que os nossos avós colocavam...no outro mundo;

Creio que, ao lado das grandes forças egoístas que vivem no coração dos homens, jazem ali tesouros imensos de altruísmo e fraternidade que a vida em comum há de fazer desabrochar cada vez mais;

Creio nas leis da Sociologia positiva e por isso creio no advento do Proletariado conforme foi definido por Augusto Comte, que nele via uma sementeira dos melhores tipos, “realmente dignos de elevação política”;

Creio, por isso, que a nobre missão dos intelectuais – mormente professores – é o ensino e a cultura dos Proletários, preparando-os para quando chegar a sua hora;

Creio que sendo muito difícil conciliar os interesses da Ordem com os do Progresso, muitas vezes antagônicos, só existe um meio de evitar perturbações e desgraças: resolver tudo à luz do altruísmo e, principalmente, da fraternidade;

Creio que a ordem material deve ser mantida, mormente no interesse das mulheres, que são a melhor parte de todas as pátrias, e das crianças, que são a pátria do futuro;

Creio que no estado de inquietação do Mundo Moderno só há um meio de manter a ordem material; é garantir a mais ampla, absoluta e definitiva liberdade espiritual;

*Creio cegamente no postulado de Fritz Muller: o pensamento deve ser livre como a respiração.”*¹²⁶

bandeira brasileira e francesa são hasteadas, e se encerra a cerimônia com A Marselhesa e o Hino Nacional Brasileiro.

¹²⁵ Lins, Álvaro – História do Positivismo no Brasil, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1967, p. 433

¹²⁶ IN Paulo E. de Berrêdo Carneiro, Homenagem a Roquette-Pinto na sessão solene consagrada à sua memória pela Academia Brasileira de Ciências, 1957, p.6 e 7

A interpretação e a aplicação destas e de outras de suas crenças, vamos vê-las refletidas nos filmes do INCE, nas matrizes sobre o Brasil que vão compondo: os mitos, o panteão de heróis da pátria, os grandes sábios, a divulgação do conhecimento científico, apresentados, formatados e algumas vezes subvertidos pelo olhar de Humberto Mauro e de muitos outros ingredientes e circunstâncias dos quais esses filmes foram o resultado.

Por ora nos cabe reter o enlace entre o seu ardor transformador, a crença no seu próprio papel e de homens como ele, na missão de conhecimento, condução e resgate do povo brasileiro e o uso do cinema para esse fim, que desenvolverá com Humberto Mauro.

Capítulo III: O Descobrimento do Brasil

Em fevereiro de 1936 Roquette-Pinto ainda não sabia como se estruturaria na prática a produção dos filmes do órgão que estava planejando. Em um dos vários projetos que redigiu e enviou a Capanema em 1936, consta ainda algo incerto entre a contratação de profissionais por tarefa ou quadros fixos¹. Naquele momento, ao contrário de suas iniciativas anteriores, como a direção e orientação do Museu Nacional, da Rádio Sociedade, ou de revistas, ele dependia de alguém que convertesse em cinema o que eram idéias.

É possível levantar algumas hipóteses sobre como Humberto Mauro e Roquette-Pinto se reuniram. Desde que Mauro vem para o Rio de Janeiro, em 1930, e acompanha Adhemar Gonzaga em sua ‘Campanha pelo Cinema Brasileiro’, a figura de Roquette-Pinto devia lhe ser familiar, pela própria atividade que o antropólogo exercia na área, através do Museu Nacional, e de sua ligação com os educadores. Em 1932, a Cinédia realizou *A Ameba* para o Museu Nacional, filme que é exibido pela primeira vez, junto com a versão não sonorizada de *Ganga Bruta*, em uma sessão com palestra do diretor do Museu. A realização desses filmes, assim como o sucesso da exibição, serviam para demonstrar a necessidade e a oportunidade de dispor de um cinema educativo, que já recebia amparo do

governo – graças ao Decreto 20.240, que isentara de impostos e incentivara a exibição de filmes desse tipo². Muito provavelmente, *A Ameba* foi dirigida por Mauro³. Em 1935, Mauro realiza *Taxidermia*, em conjunto com Paulo Roquette-Pinto, filho do antropólogo⁴, que consta como o primeiro filme realizado pelo INCE. Na realidade, ele é anterior à fundação do instituto, foi produzido pela Brasil Vox Film e posteriormente agregado ao acervo do INCE. Portanto, Humberto Mauro também estava longe de ser alguém distante de Roquette-Pinto e dos filmes científicos e educativos⁵.

Por outro lado, não obstante o grande sucesso de crítica e de público que obtém com *Favella dos Meus Amores*, Mauro estava sem trabalho após realizar *Cidade Mulher*, em 1936, para a Brasil Vita Film,⁶ da produtora Carmen Santos, devido à menor repercussão do filme. A produção de filmes de ficção declinara muito, chegando a 5 em 1935. O próprio Adhemar Gonzaga, o grande defensor dos posados, já se rendera, e tirava a parte de sua renda, dos filmes curtos, “naturais”, de exibição obrigatória.

Razões, portanto, havia de sobra para reunir Mauro e Roquette-Pinto, a partir de março de 1936, na primeira instituição criada pelo governo brasileiro para fazer cinema educativo.

¹ Conforme correspondência enviada por Gustavo Capanema ao Presidente Vargas em 24/2/36 e aprovado em 10/3/36, quando surge de forma provisória o INCE. Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 35.00.00/2

² “Cinema Brasileiro” - Cinearte n. 361, 15/2/33, p. 5

³ Quando o filme é referido em “Cinearte” aparece como “produção da Cinédia” sem especificar o seu diretor. Ver n. 361 e 362. Em Heffner, Hernani- “Notas sobre O Descobrimento do Brasil” IN O Descobrimento do Brasil-Restauração, Funarte/CTAV, 1997, p.18. O autor que é pesquisador da Cinédia afirma que Roquette ficara impressionado com “*Ameba*, dirigido por Mauro para a Cinédia em 1932”

⁴ Cinearte n. 410, 1/3/35, p. 10. O artigo que enumera os complementos nacionais do mês, se refere à “Taxidermia” que estava sendo exibido no cine Rex. “Filme científico, mais próprio para exibição em escolas.”

⁵ Em 1928 Mauro já fizera “Sinfonia de Cataguazes”, um documentário sobre a cidade. Em 1933 na Cinédia fez “Como faz um jornal moderno”, primeiro curta metragem nacional sonoro realizado pelo sistema ótico. Hernani Heffner “Primeiros e Maiores” IN Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe – Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo, SENAC, 2000. Entre 1934 e 1935, na Brasil Vox Filmes de Carmen Santos fez “As sete maravilhas do Rio de Janeiro”, “Inauguração da VII Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro”, “General Osório” e “Pedro II”. Todos desaparecidos.

⁶ A Brasil Vox Filmes é a produtora da atriz Carmem Santos. Em 1936, passa a se denominar Brasil Vita Filmes. Segundo Humberto Mauro em entrevista a Alex Vianny em 1977, o nome Fox foi mudado por pressão da 20th. Century Fox, e o novo nome Vita, foi sugerido por ele. Arquivo Viany- Centro de Documentação Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, s/i.

Todo filme de Humberto Mauro no INCE remete ao ideário do órgão, mas é certamente em *O Descobrimento do Brasil*, longa-metragem que dirigiu entre outubro de 1936 e novembro de 1937 para o Instituto do Cacau da Bahia com a “colaboração intelectual” de Roquette-Pinto, que vamos encontrar a carta de intenções do Instituto recém criado.

Na representação filmica do documento que marca o advento da nação, louvando a glória, a intrepidez, e o novo saber científico que deu vigor às grandes descobertas conduzidas pelos portugueses no Novo Mundo aliadas ao Cristianismo, é possível observar as crenças e utopias caras a Humberto Mauro e Roquette-Pinto, e o papel que atribuíam a si próprios através do cinema. No entanto, nenhum deles estava associado à idéia inicial deste projeto, que começou bem longe da capital federal e do INCE.

I. UMA CAVAÇÃO

A idéia de filmar *O Descobrimento do Brasil* surgiu em torno de 1935, na Bahia, quando Ignácio Tosta Filho, o presidente do Instituto do Cacau da Bahia, e Alberto Campiglia, um diretor de filmes de “cavação” anunciaram a realização de um ciclo de filmes curtos sobre a história do cacau no Brasil.

Hoje resta pouco desse instituto criado para fazer face aos efeitos da crise de 29 sobre a cultura cacaueira. O Instituto do Cacau da Bahia (ICB) surgiu em 1931 como sociedade cooperativa ligada à Secretaria da Agricultura, no governo do interventor Artur Neiva. Carreando uma pequena porcentagem da verba da produção do cacau como subsídio para o seu funcionamento, o ICB realizava empréstimos hipotecários para o financiamento da produção, obras públicas como estradas, pontes e armazéns, comunicação fluvial, além de uma companhia de ônibus que ligava as cidades da região. Foram realizadas também

pesquisas para a melhoria da produção de cacau. Em seu período de funcionamento mais produtivo, entre 1932 e 1941, o Instituto chegou a exportar 30% da produção cacaueira do Estado. Além de Tosta, que havia se formado em engenharia na Inglaterra, fazia parte da diretoria do ICB Frederico Edelweiss, antropólogo, indigenista e professor de tupi-guarani, além de responsável pela criação da carteira comercial do instituto. Esta carteira servia para disciplinar a comercialização do cacau, já que o seu preço fora sempre definido pelas firmas exportadoras. O ICB, através da carteira, passou a divulgar quotidianamente a cotação internacional do cacau, comprando o produto por esses preços e liberando os produtores da comercialização exclusiva com as firmas tradicionais de exportação.⁷

Para o que nos interessa aqui - ou seja, as razões que explicariam o financiamento desse filme - como os arquivos da instituição que existiu até 1992 foram destruídos por um incêndio em 1980, é no seu edifício-sede, em Salvador, que vamos procurar observar um pouco da identidade que o ligaria à produção de um filme sobre o descobrimento do Brasil. O edifício inaugurado em 1936 foi concebido pelo arquiteto alemão Alexander Buddeus⁸, nos moldes da arquitetura moderna praticada então nos países do Leste europeu⁹. O edifício “foi concebido de uma forma dinâmica, abrigando e integrando simultaneamente muitas funções, como uma máquina”¹⁰, obedecendo portanto o primado da arquitetura moderna cujo objetivo central é a conjugação entre forma e função, e da similitude entre a funcionalidade do edifício com o funcionamento preciso de uma máquina, tal como concebidas no início dos anos 20 pela Bauhaus. No andar térreo ficavam os escritórios, o hall e um auditório. Nos três andares superiores, ficava estocado o cacau que seria

⁷ Garcez, Angelina Nobre Rolim – Instituto do Cacau da Bahia – Meio Século de História e o Pós Cinquentenário, Salvador, I.C.B., 1985. É interessante notar que a não há neste histórico do Instituto nenhuma referência à realização do filme.

⁸ Alexander Buddeus trabalha no Brasil junto com Lúcio Costa

⁹ Listado entre os bens de interesse da DOCOMOMO- BRASIL, entidade que estuda os edifícios modernos no mundo, o edifício do ICB ‘foi selecionado por ter sido o primeiro no Brasil a usar uma estrutura de concreto armado em lajes-cogumelo, ter um moderno sistema de ventilação, e uma arquitetura moderna “menos transparente, com uma volumetria sólida e uniforme”. Ver DOCOMOMO Internacional -ficha para Seleção Internacional, Núcleo DOCOMOMO- Brasil, Bahia. Segawa, Hugo- em “Arquiteturas do Brasil” São Paulo, Edusp, 1998, classifica esse edifício como “moderno pragmático”. Embora não corresponda aos padrões courbusianos clássicos, obedece aos primados construtivos da arquitetura moderna.

¹⁰ Ficha DOCOMOMO, mimeo., op.cit.

embarcado no porto vizinho através de um elaborado e moderno processo de esteiras subterrâneas.(fig.25)

Se hoje podemos olhar esse edifício como um exemplar interessantíssimo da arquitetura moderna, observando através dele as aspirações que a escolha do partido arquitetônico tão bem sugere, sua construção não deixou de causar enorme estranheza entre os contemporâneos, dando conta inclusive da própria ousadia e ao mesmo tempo do poder de Ignácio Tosta e seu grupo na Bahia. No andar térreo, que foi praticamente mantido como era originalmente e que funciona hoje como “Museu do Cacau”, existe um salão de exposições sobre o produto, totalmente decorado com motivos marajoaras, do teto às colunas, aos móveis em estilo art-decô desenhados especialmente para o Instituto e aprovados pessoalmente por Tosta¹¹. Da mesma forma, no amplo auditório há um espaço para a projeção de filmes e uma biblioteca.(fig.26)

Se inscrevem nesse edifício e nesses salões a vontade de progresso, modernização e cultura aliados à inscrição e resgate, ou mais precisamente, à construção de um vínculo com o que era identificado como a mais refinada herança indígena nacional: a cultura marajoara. No folheto-album que comemora a inauguração do edifício, seus responsáveis explicam que:

“A obra do Instituto de Cacau é pois uma obra eminentemente brasileira, feita por brasileiros, mediante capital brasileiro, visando a solução brasileira de um problema econômico nacional”¹².

Destacam também o seu papel social e civilizador, daí a escolha do partido arquitetônico e a sua decoração

“constituindo o conjunto uma propaganda do mais alto valor cívico, moral e econômico para o Estado e o próprio país”.(...) “quanto à decoração e mobiliário, obedece ao estilo marajoara, próprio dos índios do Orinoco, de cujo solo é originário o cacau. O estilo do Hall é pois de caráter simbólico...”¹³

¹¹ Conforme os desenhos existentes até hoje no Museu do Cacau.

¹² IN Neiva, Arthur – Relatório de 1931, Editora Oficial, Bahia, s.p.

¹³ idem

Roquette-Pinto identificava as semelhanças do desenho e comparava a cerâmica marajoara à melhor escultura da Grécia Antiga¹⁴, o que lhe conferia um estatuto privilegiado entre as culturas indígenas. Além disso, o traço geométrico marcante do seu desenho se conformava muito bem ao art-decô europeu, então em plena utilização em arquitetura, desenho de móveis, adereços e estatuária também no Brasil. Tornava-se uma forma local e moderna - de incorporação desse estilo¹⁵. Se Tosta e Edelweiss admiravam esses motivos, cabe lembrar que o auditório do Museu Nacional, dirigido por Roquette-Pinto era decorado da mesma forma, assim como a sala de projeção do INCE inaugurada em 1941 na Praça da República, sem falar das capas da Revista Nacional de Educação de 1932 e de *Argila*, filme de Humberto Mauro de 1940, onde a cerâmica marajoara é um tema central.(fig.27 e 28)

Assim, pode-se observar, pelo lado de Ignácio Tosta, uma vinculação aos ideais de modernidade, associados à expressão da brasilidade e ao projeto de realizar um ciclo de filmes como forma avançada de divulgar a obra do Instituto e a importância da exploração do cacau e da Bahia para o país. O folheto da inauguração do edifício em 1936, assinala a boa gestão dos recursos da instituição, o que lhe permitiria “levar por diante as demais etapas do seu programa que comporta ao mesmo tempo, uma obra econômica e uma obra social e civilizadora”¹⁶. Não há aí nenhuma menção explícita ao filme que já estaria sendo gestado por Campiglia, mas ele era certamente parte dessa obra ‘civilizadora’ que seus responsáveis queriam legar à nação, a partir da Bahia. Parecem existir, portanto, vários pontos de identidade entre o ICB e o futuro INCE, na forma de enfocar a cultura, o passado e o futuro nacionais.

Pelos dados que localizamos – basicamente menções na revista Cinearte e recortes de arquivo¹⁷ -, a idéia era produzir um ciclo de documentários sobre o cacau que começaria

¹⁴ Roquette-Pinto, Edgar. Seixos Rolados, Mendonça, Machado & Cia, Rio de Janeiro, 1927 p.139

¹⁵ O ceramista português Correia Dias tenta reviver os motivos marajoaras e seu trabalho é chamado de “cerâmica brasileira: a obra nacionalista de Correia Dias” pela Revista ‘O Cruzeiro’ de 1930. Cf. Tempos dos Modernistas (catálogo da exposição), Museu de Arte de São Paulo, Agosto-Setembro, 1974, p.84

¹⁶ IN Neiva, Arthur, Relatório de 1931, Ed. Oficial, Bahia, s.p.

¹⁷ Arquivo Pedro Lima ; Arquivo Cinemateca Brasileira; Arquivo Cinédia e Arquivo Funarte.

com o descobrimento. Infelizmente não existem documentos que permitam saber como o cacau se eclipsou da história e deu lugar a um longa-metragem “posado” centrado no descobrimento. O que é certo é que, terminadas as filmagens, Tosta escreve uma carta a Roquette-Pinto, oferecendo ao INCE a compra dos equipamentos utilizados durante as filmagens¹⁸.

Por outro lado, há Alberto Campiglia, um “cavador” a quem Hernani Heffner¹⁹ tributa a iniciativa primeira do filme. Campiglia, beneficiando-se do incentivo à produção de curtas educativos pelo decreto 21.240,

*“acreditou na possibilidade de ampliar o esquema de cavação. Isto significava manter forma e alvo, mas aumentar as pretensões e consequentemente os lucros. Em meados de 1935, Campiglia veio a público comunicar que o Instituto do Cacau da Bahia contratara-o para realizar uma série de cinco filmes curtos intitulados “A Grandeza do cacau”. O projeto pretendia explorar cronologicamente a evolução da cultura do cacau e a história do Estado da Bahia. Por isso, o primeiro curta abordaria o episódio do descobrimento”*²⁰.

As filmagens teriam se iniciado em meados de 1936, com direção de Luís de Barros e fotografia de Alberto Botelho, nos estúdios da Cinédia²¹, mas o projeto já se transformara. As notícias de jornal e Cinearte dão conta de um vasto orçamento, de uma superprodução envolvendo pesquisa, reconstituição de época, a construção de maquetes e de uma verdadeira caravela que ficou instalada nas imediações da Ilha do Governador, atores conhecidos e centenas de figurantes. “Já podemos realizar verdadeiros filmes históricos”, observava o jornal “A Noite”²², exaltando a grandiosidade do empreendimento, que mais uma vez selaria o início da verdadeira e agora definitiva cinematografia nacional. Em outubro de 1936, Mauro já aparece como diretor do filme²³, embora Campiglia, Botelho e Luís de Barros continuem associados à sua produção.

¹⁸ Arquivo Roquette Pinto, A.B.L., s/i

¹⁹ Heffner, Hernani, op. cit. p. 16 a 19

²⁰ Heffner, Hernani, op. cit. p. 18

²¹ “Cinema Brasileiro”, Cinearte 444, 1/8/36

²² “Podemos fazer filmes históricos?” A Noite, Rio de Janeiro, 1/5/37

²³ Cinearte 449, 15-10-36

Em fevereiro de 1937, o artigo “Filmes sem fim...” observa a demora e os gastos astronômicos do filme – 500 contos de réis, enfatizando o sorvedouro de Campiglia, que “liberalmente pagou vinte contos de réis” pela música de Villa Lobos²⁴. “Se o Instituto do Cacau está marcando um tento com “A descoberta do Brasil”, o Sr. Campiglia está marcando um tento muito maior, com a descoberta do Instituto do Cacau...”²⁵

A associação “Cacau, Cinema e 500 contos”²⁶ não passa despercebida. O filme acaba servindo de pretexto para atacar o Instituto do Cacau da Bahia, então fragilizado por uma campanha de descrédito movida justamente entre 1936-37 por seus opositores. “O Povo”, jornal do Rio de Janeiro, aproveitando-se das críticas ao alto custo de um filme financiado por uma instituição que devia ajudar agricultores baianos, critica o ICB, que se desviava de suas funções originais não apenas por financiar filmes, mas também por se constituir, segundo sua visão, num grande monopólio da produção de cacau, concorrendo com os próprios agricultores.

Segundo Angelina Garcez²⁷, essa campanha acontecia porque o Instituto do Cacau da Bahia afrontava interesses tradicionais de exportadores do cacau, já que comprava a preços diferentes daqueles praticados pelas firmas exportadoras, o que caracterizaria, para esses interesses, um monopólio, pois uma parcela expressiva dos produtores vendia lá seu produto.

Não é aqui o lugar de aprofundar esse assunto, mas por certo o investimento alto e até então inédito no desprestigiado cinema nacional pode ter contribuído para expor o Instituto a críticas, ajudando em seu descrédito junto aos próprios produtores de cacau, já que esse é um momento de recessão, causado pela retração de suas atividades.

“Esse bonito Instituto do Cacau da Bahia já não se contenta em ser o maior produtor de cacau... quer também produzir filmes.

²⁴ “Filmes sem fim”, Argumento, 4/2/37.

²⁵ *idem*

²⁶ “Cacau, Cinema, 500 contos”, IN O Povo”, Rio de Janeiro, 17-7-1937

Toda gente cuidará que serão certamente de propaganda. Reportagens cinematográficas da zona cacauzeira focalizando interesses atendidos e a atender ali. Documentação de medidas de proteção a esta lavoura, as quais são da competência do Instituto e que só por si justificam a sua existência.

Toda gente enganada.

Afora a tendência de erigir-se em monopólio da lavoura cacauzeira, o Instituto não parece nutrir outras preocupações derredor o cacau.

Em matéria de cinema então, um só filme o preocupa: 'A descoberta do Brasil'.

Diz-se que o Instituto já gastou nesta cinematográfica descoberta a respeitável importância de quinhentos contos. E o filme não aparece. E o dinheiro, sim, desaparece.

Os lavradores baianos que viram, com surpresa, o Instituto criado para proteger e beneficiar a lavoura, arvorar-se em concorrente, e seguidamente o maior produtor que à sombra das vantagens e proteção do governo controla os negócios do cacau no rumo dos seus interesses e lucros não podem ficar satisfeitos com mais este capricho.

Quando se inaugurou o colossal edifício do Instituto, que a observação zarolha de Bené de Castro localizou na Baixa dos Sapateiros, houve muitos quem analisassem o Relatório então distribuído e achasse o que censurar.

Viu-se que fora apurada a importância de 17 mil contos da taxa sobre saco de cacau criada em seu benefício para ser aplicada em medidas de proteção ao cacau, abertura de rodovias para escoamento do produto, etc.

A muitos desses milhares de contos o Instituto deu aplicação outra, ao que consta para o serviço de amortização de suas dívidas.

Realizando as vantagens inegáveis da circulação do capital (o que qualquer grande firma comercial poderia fazer), o Instituto não deve esquecer o seu objetivo inicial de proteger e beneficiar a lavoura cacauzeira. Lembrando disto esquecerá de preocupar-se somente de fazer bons negócios rendosos à sombra da proteção do governo. Armado de vantagens, deve proteger e não fazer concorrência aos lavradores de cacau.

Ou o Instituto quer mesmo criar o monopólio do cacau sob as vistas protetoras do Dr. Juracy Magalhães que, em troca o convidará a erigir-se também num monopólio de sua política?

Isto tudo precisa ficar devidamente esclarecido. E também esse 'negócio da China' do filme "A descoberta do Brasil".

Com quinhentos contos vão também desvio do emprego da taxa cobrada aos lavradores para o Instituto, sob o fundamento que se destina a medidas de proteção à lavoura?!...²⁸

²⁷ Garcez, Angelina Nobre Rolim, op.cit

²⁸ O Povo, "Cacau, Cinema e 500 contos..." 17-7-37

Humberto Mauro assumiu a direção do filme, substituindo Luiz de Barros, um diretor experimentado e conhecido por sua rapidez. Pouco sabemos dos motivos que desencadearam essa mudança no projeto que vinha sendo desenvolvido por Campiglia e sua Brasília Filmes, além dos comentários sobre os gastos sem resultados concretos. Carlos Roberto de Souza, que atribui a direção inicial do filme a Alberto Botelho, afirma baseado em informações colhidas com o próprio Mauro que

*“o tempo se passava, gastava-se dinheiro e os trabalhos não andavam. Segundo Humberto, quando assumiu a direção do filme apenas os atores estavam escolhidos e muito pouco havia sido filmado. Ao aceitar dirigir O O Descobrimento do Brasil do Brasil, Humberto foi aos poucos mudando praticamente tudo, salvo os atores. A caravela montada sobre flutuadores na baía da Guanabara e as filmagens em interiores foram transferidas para os estúdios de Carmen Santos e alguns outros montados na Feira de Amostras.”*²⁹

Apesar disso, Campiglia continuava associando o seu nome à produção e concedia entrevistas promovendo-se como o único responsável pelo projeto³⁰.

A escolha de Mauro por Tosta deve ser atribuída não apenas ao fato de Mauro ter feito filmes de sucesso popular como *Favella dos Meus Amores* e *Cidade Mulher*, mas também à sua vinculação ao INCE a partir de março de 1936 onde realizava filmes educativos. Na realidade o formato do “natural” já era conhecido de Mauro desde 1928 e em outras experiências que já mencionamos. Além disso, Mauro estava ligado a Roquette-Pinto, intelectual conhecido e respeitado, identificado com um projeto nacional, criador do rádio educativo no país e diretor do INCE. Esses atributos tornavam Mauro habilitado para realizar a produção a mais ambiciosa do cinema nacional até então.

Em maio de 1937, a música e os coros dirigidos por Villa Lobos são gravados nos Estúdios da Cinédia³¹, no mesmo momento que Mauro cortava: “centenas de metros de

²⁹ Souza, Carlos Roberto de -“O Cinema de Mauro” IN 100 anos Humberto Mauro, Ministério da Cultura, Funarte, Riofilme, Rio de Janeiro, 1997, p.17

³⁰ Cinema Brasileiro- Folha de Minas, 27/7/37

³¹ “Descobrimento do Brasil”, Gazeta de Notícias, 8/5/37. Carlos Roberto de Souza fala no estúdio de Fausto Muniz. Na realidade o som foi gravado duas vezes.

filme, que considera fracos, diminuindo assim o trabalho de diversos canastrões e aproveitando os elementos que se têm revelado durante as filmagens”³².

Em outubro de 1937, Mauro já terminou as filmagens e está montando o filme. Na entrevista que concedeu a O Globo, assinala o papel relevante do Instituto do Cacau da Bahia na realização do que vinha sendo definido como “um hino à bravura lusitana”:

*“Produção de grande envergadura, caracteristicamente cultural e fundamentalmente cívica, ‘Descobrimento do Brasil’ é um filme diferente de todos os demais. Trata-se de uma reportagem, a mais fiel possível, em torno do acontecimento inicial da nossa história. Direi melhor, afirmando que é uma ilustração detalhada à carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da frota que aportou ao Brasil, observando todos os pontos da viagem e da estada dos portugueses aqui. Não nos limitamos, porém, somente às informações de Caminha. Através da colaboração graciosa e inestimável dos professores Roquette-Pinto e Affonso de Taunay, aprofundamos a pesquisa da ‘câmera’, procurando esgotar o assunto. Nem de outra maneira poderíamos proceder dada a finalidade educativa que o Instituto de Cacau desejou dar ao filme. Todos os recursos foram empregados nesse sentido. Mobilizaram-se tais recursos com o escopo único de realizar obra digna da confiança que o Instituto depositou nos nossos esforços.”*³³

Além de falar do seu trabalho, certamente Mauro procurava responder aos críticos do empreendimento, sobretudo aqueles que levantaram suspeitas quanto aos propósitos e seriedade do filme e do Instituto do Cacau:

*“Quanto ao sucesso do filme, se o público o analisar como obra puramente cívico-cultural, é certo. Mesmo porque não se pode duvidar da curiosidade que vai despertar. Não apenas nos brasileiros. Também os portugueses gostarão de ver como procederam os seus gloriosos antepassados. Hino à bravura lusitana daquele século, ‘Descobrimento do Brasil’ mostrará aos dois povos irmãos, com uma respeitável fidelidade histórica, o espírito intrépido dos descobridores, tão rico de audácia e fé. (...) Graças à iniciativa do Instituto do Cacau e das capacidades que mencionei, ‘Descobrimento do Brasil’ demonstrará a possibilidade de realizar, pelo cinema, toda a história da nossa terra.”*³⁴

³² “A descoberta do Brasil” Vanguarda –18/5/37

³³ “Descobrimento do Brasil” O Globo, 31/10/37

³⁴ idem

Aqui se expôs a grande missão do filme e uma das possibilidades de desenvolvimento do cinema brasileiro de então: “realizar pelo cinema, toda a história da nossa terra”, justificativa dos esforços e gastos sem conta, como demandava uma produção da complexidade d’*O Descobrimento*. Se descobrir o Brasil na historiografia, na sociologia, nas artes plásticas, ou na literatura era uma preocupação onipresente daquele momento em que Estado e Nação tinham que coincidir, o filme tornava visíveis as origens portuguesas - heróicas, intrépidas e audazes - de que o Brasil foi o resultado, e a cordialidade do índio nativo, que foi receptivo a essa ordem nova e desejável. Procurava contribuir, portanto, diretamente para a instituição voluntária de um solo comum de identidade nacional.

“Também os portugueses gostarão de ver como procederam seus gloriosos antepassados”³⁵. Como já observamos que “ver é ter à distância”, ver o *Descobrimento* seria se apoderar da história e do passado nacionais de forma definitiva, única, uma tarefa cívica, no dizer de Mauro. Uma tomada de consciência. Voltaremos a essas questões na análise do filme, mas desde já gostaria de reter essa ênfase que norteou toda a propaganda e a preparação da exibição do filme.

A participação direta do INCE e do Ministério da Educação na produção do filme não foi grande, embora, decisiva. Na entrevista citada acima, Mauro explicitara claramente a colaboração graciosa mas fundamental das “capacidades” de Roquette-Pinto e Affonso de Taunay.

Embora tenha sido rodado nos estúdios da Brasil Vita Filmes³⁶, depoimentos orais de Beatriz Bojunga e Roberto Assumpção³⁷, que trabalhavam então no INCE, dão conta de que o órgão também estava envolvido sua realização. Eles mesmos acompanharam as filmagens, ajudando na produção. D. Beatriz Bojunga³⁸ lembra de Villa Lobos mostrando a seu pai, no piano da rua da Carioca, (onde estavam então o INCE e a Rádio Sociedade),

³⁵ Ibidem

³⁶ De acordo com Cinearte as filmagens foram nos Estúdios da Cinédia. Segundo Carlos Roberto de Souza, com a entrada de Mauro no projeto, o filme passa para o estúdio de Carmen Santos.

³⁷ A partir de seus depoimentos orais, tomados em 1995 e 1996

partes da música que estava compondo para o filme, baseadas em cantos Parecis recolhidos em fonogramas pelo antropólogo em sua viagem à Serra do Norte, em 1912. Mauro trabalhava lá dentro e se aconselhava com Roquette-Pinto. Não se pode falar de uma participação oficial do INCE, embora esse apoio informal tenha ocorrido seja pela “colaboração intelectual” de Roquette-Pinto, seja pelo uso da estrutura ali existente, prática que se repetiu nos demais longas de Mauro posteriores à sua entrada para o INCE. E certamente essa colaboração não foi pequena, na medida em que, pronto o filme, Tosta oferece ao INCE a autorização para fazer uma cópia do filme em 16mm, para exibição em escolas, e a compra de outra em 35mm para exibições privadas.³⁹

Quanto a Affonso de Taunay, sua participação - pode-se ver pela sua correspondência - foi mais informal e decorrente de sua relação de amizade com Roquette-Pinto. Affonso de Taunay é grande amigo do antropólogo e desde a instalação do INCE, em março de 1936, se refere sempre, em sua correspondência com Roquette, ao projeto do filme das ‘Bandeiras’, ou melhor, da ‘série de filmes bandeirante’ que ambos desejam fazer, sem qualquer menção ao *Descobrimento*, que só vai aparecer em carta de julho de 37.⁴⁰ Sua colaboração n’*O Descobrimento* parece mais fruto do acaso do que algo planejado. Ele viaja com certa constância ao Rio de Janeiro para pesquisas. Em sua viagem de junho de 1937, esteve no Instituto e lá acabou se envolvendo com a produção do filme, aconselhando Mauro, o que continuou a fazer posteriormente, pela troca de cartas com o diretor.

³⁸ Conforme seu depoimento oral.

³⁹ A questão dos créditos do filme e da participação do Ministério da Educação e Cultura parece ir mudando com o tempo e certamente com as cópiagens do filme, associadas à questão dos seus direitos. Elas variam conforme a fonte. No livro de Alice Gonzaga – 50 anos de Cinédia, Rio de Janeiro, Record, 1987, p.67, a produção aparece como da Brasília Filme a produtora de Campiglia e o ICB, e certas atribuições variam em relação a outras transcrições. Na cópia do filme que vi pela primeira vez em 1981 na Cinemateca Brasileira, o INCE e o Ministério de Educação e Cultura “apresentam” “*O Descobrimento do Brasil. Produção do Instituto do Cacau da Bahia*”. Me limito portanto a chamar a atenção sobre as várias versões de crédito existentes.

⁴⁰ Carta de 30/7/37 do diretor do Museu Paulista a Humberto Mauro. Fundo Museu Paulista, Grupo Direção e Administração. Subgrupo – Comunicação e Intercâmbio, série: correspondência. Pastas dos Anos de 1936 e 1937

Os créditos do filme incluem ainda o nome de Bernardino José de Souza como ‘colaborador intelectual’. A falta de qualquer menção durante a realização do filme leva a crer que este historiador, geógrafo, professor, membro da Academia de Letras da Bahia e Secretário do Interior e da Justiça durante a gestão de Artur Neiva⁴¹, além de autor de livros como “Heroínas baianas: Joana Angélica, Maria Quitéria, Ana Néri”⁴², “A Bahia” (1931), entre outros, seria o consultor designado por Ignácio Tosta, sobretudo para os assuntos baianos, que as mudanças de escopo do filme deixaram para trás. A manutenção do seu nome nos créditos terá servido certamente de caução, na Bahia, contra os detratores da iniciativa do ICB. Seu nome também aparece nos créditos como responsável pela cenografia e figurinos, o que significa que a consultoria de Bernardino José de Souza centrou-se naquilo que se chama “direção de arte”.

Uma vez terminado o filme, em novembro de 1937, é que Ignácio Tosta faz a Roquette-Pinto a oferta de aquisição de equipamentos cinematográficos do Instituto do Cacau da Bahia - referida acima – porque “não eram mais necessários”. Seria a venda desse material parte de algum acordo anterior com o INCE? A partir dos poucos documentos remanescentes sobre a participação do ICB pode-se deduzir que Tosta pretendia originalmente dotar o instituto de uma estrutura de documentação e divulgação, mas as dificuldades e críticas em relação ao *Descobrimento* teriam-no levado a desistir definitivamente da idéia:

“Terminada a filmagem da película histórica O Descobrimento do Brasil cumpro o grato dever, em nome do Instituto de Cacau da Bahia e no meu próprio, de agradecer sinceramente a V.S. a valiosíssima colaboração que esse filme mereceu da parte do Instituto Nacional do Cinema Educativo e do culto espírito e patriótico entusiasmo de V.S. colaboração essa de inestimável significação para o valor histórico e moral do empreendimento.

Pela presente confirmo o oferecimento feito a esse Instituto no sentido de poder ele tirar uma cópia de 16 mm. do filme em apreço para fins educativos bem como a permissão para que ele adquira uma cópia do tamanho comercial que será conservado nos seus arquivos para exibições particulares.

⁴¹ Fundação Getúlio Vargas – Dicionário Histórico brasileiro: 1930-1983, Rio de Janeiro, Forense/FGV, 1984, vol. 4 p. 3258

⁴² Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1936

Outrossim tendo o Instituto do Cacau a propriedade de um valioso aparelhamento sonoro, em perfeito estado, cuja finalidade já foi preenchida quanto ao referido Instituto, venho propor a V.S. a aquisição do mesmo aparelhamento pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo pelo preço de 35.000\$.000(trinta e cinco contos de reis), compreendido na transação o seguinte material já depositado no Instituto e devidamente verificado:

1 Câmera Debrie, com adaptação para filme sonoro 35mms., constando de Record, galvanometer e 6(seis) válvulas; microfone e cabo respectivo; baterias, tripé de câmera e microfone; 1 Íris completo, 1 objetiva 1,2 f5; 1 teleobjetiva 1,45- 30 cm; 2 máscaras de visor interno; 8 chassis; tudo devidamente acondicionado em malhas feitas adrede ou em encapados, conforme o caso.

O referido material acha-se depositado no Instituto do Cinema Educativo, conforme já mencionado, para exame e experimentação de V.S.”⁴³

O filme foi exibido pela primeira vez no Rio de Janeiro em 30 de novembro de 1937 com a presença de autoridades, e lançado comercialmente em 6 de dezembro, acompanhado de propaganda que enaltecia sua realização como um feito patriótico. Lourival Fontes, então Diretor do Departamento Nacional de Propaganda do Ministério da Justiça, escrevia em carta enviada ao diretor: Humberto Mauro: “A realização do Descobrimento do Brasil, na sua fidelidade histórica e na sua orientação técnica, representa um índice indiscutível de progresso e aperfeiçoamento da cinematografia nacional”⁴⁴

O tom geral das críticas da imprensa acompanha esse mote oficial, embora com reservas, como no artigo de Graciliano Ramos, que esclarece que:

“Ordinariamente víamos as películas nacionais por patriotismo. E antes de vê-las, sabíamos perfeitamente que, excetuado o patriotismo que nos animava, tudo se perdia”.

⁴³ Arquivo Roquette Pinto, A.B.L., 22/1137, s/i.

⁴⁴ Este documento não tem data. Está em registro fotográfico no Arquivo de Fotos da Funarte, Pasta Humberto Mauro. Provavelmente pertencia ao próprio Mauro. O diretor já havia trabalhado para Lourival em documentário sobre “A feira de Amostras”. Segundo o seu relato no MIS em 1966, foi o trabalho com Lourival que o tirou do desemprego e das dívidas que acumulara com a saída da Cinédia em 1933. Esse carta era certamente um apoio ao realizador que a conservou devidamente. O grifo é do autor.

Apesar de aplaudir o resultado, Graciliano Ramos recrimina a beatificação do português conquistador pelo filme.⁴⁵

*"São uns santos os portugueses, têm uma expressão de beatitude que destoa das façanhas que andaram praticando em Terras de África e Ásia e por fim neste hemisfério.(...) Mas a intenção dos criadores da melhor película brasileira não foi denegrir o invasor: foi melhorá-lo, emprestar-lhe qualidades que ele não tinha... Lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se dê ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena"*⁴⁶

O público não responde com o interesse esperado e condizente com o alto investimento que o filme demandara. A missão cívica imaginariamente alimentada não se realiza. Mauro parece se abater bastante pois em carta a Roquette-Pinto, Affonso de Taunay comenta o fato:

*"Por D. Judite soube da grande crise do bom Mauro. Coitado! Assim se restabeleça logo. Um rapaz tão inteligente (...grafia ilegível) ...ouvi falar bem, muito bem... Foi bem injusta. Enfim, árcades ainda...consideremos."*⁴⁷

Se Graciliano Ramos se indignara com a imagem dos portugueses, quando o filme estréia em Portugal em janeiro do 1939, o que se diz é que o filme, apesar de tosco para alguns, é visto como a justa homenagem devida a Portugal, o reconhecimento da façanha deste povo:

*"...este filme enaltece os feitos da gente portuguesa, glorificando-a com emoção e com um entusiasmo a que nem portugueses nem brasileiros podem ficar indiferentes, tal a sinceridade e o vigor das imagens. Exibido entre nós, é como se fosse um filme português, visto ser falado em português e traduzir a valentia dos nossos gloriosos antepassados"*⁴⁸

⁴⁵Ramos, Graciliano – Uma tradução do Descobrimento, Folha da Manhã, São Paulo, 7 de abril de 1938

⁴⁶Ramos, Graciliano - idem

⁴⁷Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

⁴⁸Diário de Notícias, Lisboa, 7/1/1939 IN Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, Encontro com o Cinema Português, Catálogo Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1983, p. 59 e 60

É também significativo desse fracasso o fato de *O Descobrimento do Brasil*, filme idealizado e produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia, não ser sequer mencionado na história dessa instituição, escrita por Angelina Garcez em 1985⁴⁹.

Apesar da documentação extremamente lacunar, é possível deduzir dos dados existentes que este projeto, iniciativa de Campiglia, que teria obtido a adesão de Tosta e seu Instituto do Cacau, foi resgatado “extra-oficialmente” pelo INCE num momento em que excessivos custos e possivelmente uma produção ineficaz o levavam por água abaixo. Acrescente-se a isso que Luiz de Barros não tinha o perfil de diretor sério, à altura das ambições de Tosta.

O INCE resgata o projeto do ICB e, embora não assuma formalmente a produção, é justo integrá-lo a sua história - e não apenas à do ICB, para o qual terá sido uma fonte de tensões e aborrecimentos. As afinidades intelectuais entre Tosta, Mauro e Roquette apenas referendam, nesse caso, a partilha de responsabilidades. A equipe do INCE – Mauro, Roquette, Taunay – é que dá ao filme o sentido final do projeto desencadeado pelo instituto baiano.

Nesse sentido, a carta de Tosta a Roquette propondo a aquisição de equipamentos representa uma passagem simbólica: o Instituto do Cacau transfere o equipamento de cinema a quem de direito, isto é, ao órgão federal doravante encarregado da produção e difusão de filmes educativos. Por um lado, esse gesto representa a submissão a uma nova ordem: o cinema passava a ser ocupação federal, a cargo de uma autarquia. Mauro e Roquette tomavam o lugar dos Campiglia e demais aventureiros, cujo poder de sedução era acentuadamente maior que o de realização. O cinema passava a ocupar um lugar preciso no projeto de modernização do país. A iniciativa voluntarista do ICB pertencia, portanto, ao passado. Doravante, caberia ao INCE centralizar e direcionar o cinema educativo. *O Descobrimento do Brasil*, filme de longa metragem, uma produção custosa, tinha ainda a

⁴⁹ Garcez, Angelina – op. cit.

vantagem da visibilidade: seria lançado comercialmente, no Brasil, seria exibido em Portugal.

À parte isso, tratava-se de não menos do que a filmagem do documento fundador do Brasil. Se tudo contribui para dar a *O Descobrimento do Brasil* um lugar de destaque no momento de criação do INCE, também seu fracasso não deixa de ser emblemático da distância entre as idéias e a compreensão da realidade para o qual, bem ou mal, procuravam contribuir.

II. “O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO”

1. Do papel ao celulóide

“*O Descobrimento do Brasil* foi a primeira e até hoje única incursão⁵⁰ do cinema brasileiro na imagem do “nascimento da nação”. Conforme observou Jorge Coli, o *Descobrimento* é uma invenção do século XIX, século romântico onde a história caucionava a literatura. O bom selvagem Peri de José de Alencar encontra seu ancestral cordial nos índios permeáveis e dóceis da Carta de Caminha. “Ao fixar no verbo a observação “verdadeira”, a carta legitima e confirma, segundo a História as convicções que a literatura criava: Caminha garante Chateaubriand e confere verdade virtual a *Iracema*.”⁵¹

A Carta contém os informes sobre a fundação do Brasil, mas são necessários outros achados como a Carta do Mestre João em 1843 por Varnhagen, para torná-la a certidão de nascimento da nação. Como a carta é um texto eminentemente realista, desprovido de elementos do maravilhoso, de sentido prático, com tintas naturalista que evocam a conquista com a factualidade ao gosto do século XIX, reúne os atributos para ser legitimada pelos historiadores e naturalistas que compunham o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo portanto reconhecida como o documento primeiro.

⁵⁰ Havia informações de que o diretor americano Michael Cimino preparava um filme para as comemorações do 5º Centenário, com produção brasileira, mas ela acabou não se concretizando.

Caminha, portanto, “confere verdade virtual” aos personagens e situações filmados por Mauro. A carta não é apenas o roteiro básico, ela é parte da ação filmada e a sua complexa transposição para o cinema a justificativa para produção mais cara do cinema nacional até então.

A encenação parte de alguns documentos fundamentais – escritos, iconográficos e filmicos. O seu resultado, em 1937, fala sobre o olhar que esse período lança e de como se apropria da narrativa de Caminha; d’A Primeira Missa”, quadro de Victor Meirelles de 1860; e dos filmes do Major Thomaz Reis, dos anos de 1920 e 1930, que em suas Expedições de Fronteira comandadas por Cândido Rondon tem no índio um de seus personagens principais, e que serviram de documentação para Mauro. O seu resultado reflete, em síntese, como diferentes imaginários – o desbravador e cristianizador de 1500, o romântico do século XIX e o redescobridor da nacionalidade em 1930 instituem e reinstituem a fundação da nação.

Para transpor o texto da carta para o cinema, Mauro teve que lançar mão de recursos próprios para criar a impressão de realidade do cinema a algo que existia como relato escrito. O diretor tem que dar forma a gestos, diálogos, posturas, sentimentos e sensações apenas esboçados nos documentos escritos em época remota. Para fazê-lo realiza minuciosa pesquisa, e conta com o auxílio de Roquette-Pinto (que conhecia muito bem essa documentação, sobretudo a de viajantes e naturalistas como Staden, Jean de Lery, Thevet, Ferdinand Denis, Spix e Martius) e de Affonso de Taunay.

Dentre os vários documentos e livros de que Mauro pode ter se servido, a menção à atividade dos pilotos e astrônomos parece indicar a consulta à “Carta do Piloto Anônimo” e a “Carta do Mestre João” em busca das informações científicas que não constam na Carta, ou mesmo o respeitado “O Descobrimento do Brasil”, de Capistrano de Abreu, de 1902⁵², historiador que foi professor de Roquette-Pinto no Colégio Aquino e o influenciara

⁵¹ Coli, Jorge – Uma fixação da Imagem da Descoberta, mimeo., 1996 p. 2

⁵² Capistrano de Abreu, J – O Descobrimento do Brasil, Sociedade Capistrano de Abreu/ Anuário do Brasil, Rio de Janeiro, 1929

bastante, já que o antropólogo se colocava entre seus discípulos⁵³. Examinando o texto o sobre “O Descobrimento do Brasil pelos Portugueses”, encontramos a análise das condições que tornaram possível a empreitada, sua inserção no universo científico e cultural europeu da época, o papel dos navegadores, especialmente do astrônomo Mestre João, aspectos enfatizados pela encenação de Mauro.

1.1. “Uma reconstituição fiel”

Não existe referência à carta de Pero Vaz como documento-base do roteiro nos créditos do filme. A menção está na própria ação filmica. Na cena em que Caminha se põe a escrever, vemos o “Cuaderno de Pero Vaz de Caminha - Escrivão d'El Rei” e o personagem que começa a preencher, diante dos nossos olhos, uma página em branco. O filme é a transcrição em imagens do que diz a Carta. Ele não é apenas o resultado de uma consulta ao documento, mas a sua restituição ao presente.

Ao não nomear explicitamente a Carta como fonte nos créditos, mas ao mostrá-la como objeto do filme, os registros são confundidos. Não há exterioridade nem anterioridade. A fonte desaparece para dar lugar à “reconstituição fiel” entendida como a transposição das palavras, para as imagens do cinema. A noção historiográfica positivista de que o documento cauciona a verdade encontra-se aí plenamente demonstrado. O uso das fontes oficiais legítimas é caução da verdade ali restituída. O cinema agrega à verdade do documento histórico consagrado e reconhecido, a verdade da imagem em movimento.

Podemos associar essa solução de encenação da carta com os procedimentos de Capistrano de Abreu, que ao abrir o seu texto enumera as fontes que vai utilizar, esclarecendo o leitor sobre o universo documental no qual se baseia. Mauro historiador,

⁵³ No discurso recepção de Aloysio de Castro a Roquette na A.B.L. em 1928 ele afirma que Capistrano “vos preparou para a empresa que intentastes, porque ao partir para os longes onde campeiam os selvagens já possuíeis essa notável cultura técnica que ali vos permitiu levar a termo as complexas investigações que vos propúnheis. Fizestes in loco, lá nos taboleiros da Serra do Norte, o estudo da população índia revelada pelas expedições Rondon, e nos múltiplos aspectos da antropologia, da etnologia e das condições de vida,

anuncia as bases de seu trabalho. O filme é, portanto, a transposição em imagens daquilo que os historiadores faziam com palavras.

A crítica documental, cara à historiografia positivista e cientificista do século XIX, herdeira de Ranke, e partilhada por Capistrano de Abreu, acompanha o enfoque da reconstituição de Mauro, mesmo se reconhece o seu caráter de encenação. É interessante observar a sua preocupação com a autenticidade das fontes, na minúcia com que procura um calendário com Affonso de Taunay, ao invés de simplesmente copiar algo assemelhado, recurso cinematográfico por excelência. Ao contrário. Mauro não “faz cinema”, naquilo que o cinema tem de enganador⁵⁴. Ele tem a expectativa de restituir, através da fidelidade dos documentos, a história verdadeira e o emprego de documentos fidedignos é a sua caução. A noção de verdade que se agregava então aos documentos se transfere para a tela pela verossimilhança. Mauro está escrevendo história

“Am. (amigo) Sr. Mauro.

O seu calendário está difícil de se encontrar. O mais velho que achei é um alemão de 1512, o brasão de Porto Seguro irá logo, penso que não há inconveniente em o Sr. botar o tal calendário alemão, porque havia muita comunicação de cosmógrafos alemães e italianos com os portugueses, enfim se não há pressa vou continuando procurar. Mas aqui há poucos recursos, talvez seja bom o Sr. recorrer à Biblioteca Nacional e ao Comandante Eugenio de Castro que está dirigindo a Enciclopédia Brasileira.”⁵⁵

A esse caráter documental, se soma um procedimento didático: cada etapa da viagem é aberta por um mapa da Europa, África e América mostrando a posição dos navegadores, e intertítulos que introduzem ou explicam a ação, como fazia Caminha, que a cada dia retomava a sua narrativa, indicando o dia, a posição geográfica, etc.

trouxestes à ciência um sem conto de observações, muitas até então totalmente desconhecidas.” - Discursos Acadêmicos, RJ. Imprensa Nacional, Sétimo Volume 1927-1932 pp. 89-103

⁵⁴ Como em uma célebre frase sua a propósito das questões cinematográficas, onde lembrava de Ary Barroso em suas irradiações radiofônicas de partidas de futebol, quando este dizia: “Ali está o golkeeper fazendo cinema”, toda vez que o goleiro enfeitava muito o seu lance. Depoimento ao MIS, Rio de Janeiro, 1966

⁵⁵ Taunay – Fundo Museu Paulista, Grupo Direção e Administração. Subgrupo – Comunicação e Intercâmbio, série: correspondência.. Pastas dos Anos de 1936 e 1937, carta de 30/7/37(cópia)

2. O ponto de vista do diretor

Para filmar *O Descobrimento* Humberto Mauro se colocou na posição de um repórter cinematográfico dentro da nau capitânia, de onde filmou os vários acontecimentos. O lugar que escolhe se confunde na maior parte das vezes com aquele ocupado por Caminha, o que não é desprovido de sentido. Ele segue de perto a Carta, mas ao contrário do escrivão, que “da marinhagem e da singradura do caminho” diz que não dará conta “a Vossa Alteza – porque não saberia fazê-lo e os pilotos devem ter esse encargo”⁵⁶, o cineasta procura reconstituir a vida no navio. Além da contribuição que esta narrativa teria, por colocar o espectador em intimidade com os antecedentes da descoberta e o cotidiano de seus personagens legendários – no filme, humanizados e mais heroicizados do que já eram pelo conhecimento histórico –, a presença dessas descrições é parte indissociável da visão de Mauro e de Roquette-Pinto sobre o descobrimento: afirmar o papel imprescindível da ciência, da técnica, e da organização dos homens no sucesso da empreitada.

Ao transpor para a imagem a carta, Humberto Mauro procurou organizar o filme como um relato. Os diálogos intervêm pouco. As cenas mostram uma narrativa, e não uma ação. Essa impressão é reforçada pelo uso da câmera subjetiva. A fala é substituída pelo trabalho exaustivo da câmera. O silêncio vem de Pero Vaz de Caminha, que observa e narra. É o seu olhar que conduz o filme e pode nos explicar porque tantas cenas são tomadas de costas em relação aos personagens que vão aparecendo.

No tratamento cinematográfico convencional, os personagens surgem diante da câmera, diante do espectador. Em *O Descobrimento* essa convenção é suspensa por várias vezes quando personagens históricos importantes são introduzidos de costas para o espectador, pois devem ser vistos em primeiro lugar por Pero Vaz, o narrador.

Esse tratamento tira da apresentação de cada personagem o tom oficial ou triunfalista que a sua aparição sugere, embora contribua para aumentar a curiosidade do

⁵⁶ Castro, Silvio – A carta de Pero Vaz de Caminha, Porto Alegre, LPM, 1985, p. 75

espectador, lançado, dessa forma, num registro mais sóbrio e mítico, o que aumenta a solenidade da transposição filmica do acontecimento maior .

2.1. O cotidiano de uma aventura

O filme se inicia com a imagem de marinheiros em ação (tomados em contra-plongée), subindo por entre cordas e mastro. Essa imagem grandiosa que abre o filme, marca o olhar de Mauro sobre o Descobrimento do Brasil : a caravela é ela mesma o primeiro grande elemento construído pelo homens tornando possível aquela aventura: é ao mesmo tempo o resultado do engenho humano e a portadora da transformação de todo um mundo. O interior desse universo vai se compondo diante do espectador: os marujos com seu sobe e desce que faz andar as naves pelas rotas dos pilotos em meio a seus mapas, compasso, astrolábio e bússola. A descoberta de terras, ilhas, estrelas. A caravela que se perde e apreensão diante do desconhecido e imponderável. De noite, a nostalgia e os temores. A espera, as orações dos religiosos.

A descoberta é resultado da empreitada marítima dos portugueses em direção ao desconhecido. Desbravar é seu elemento central . Para lançar o espectador nesta atmosfera, Mauro foge do convencional, e lança mão de um recurso anacrônico para um filme feito em 1937 - o silêncio pontuado pela música de Villa Lobos, o uso restrito de diálogos, legendas e intertítulos (um artifício característico do cinema mudo). Esse anacronismo parece chocar os contemporâneos: "Ninguém fala ali, é tudo fantasma."⁵⁷ Mas, para além da técnica, o silêncio tem um sentido preciso. O diretor procura lançar o espectador ao passado pela associação ao desconhecido, ao misterioso, tal qual os navegadores de então.

A sobriedade do silêncio, as imagens de sombras da noite introduzem no filme desde o início a idéia de solenidade própria a um empreendimento audacioso, mas também abençoado. A iluminação noturna sombreada no interior da nau produz o efeito de claro/escuro que vem de velas, candeeiros e tochas, procurando assimilar os elementos

⁵⁷ Crítica do jornal "A Pátria, Rio de Janeiro, 8/12/1937 IN Alice Gonzaga - op. cit. p. 68

pictóricos dessa iluminação contrastada que oculta e ilumina diferentes aspectos do que mostra, reproduzindo a luz de Georges de La Tour, Caravaggio ou Rembrandt, em quadros que, se não são exatamente contemporâneos ao episódio narrado, introduzem o espectador a seu universo temporal e sobretudo mental.

Os diálogos do filme são a música de Heitor Villa Lobos, que pontua toda a narrativa, dialogando com a imagem e preenchendo os espaços de fala que Mauro preferiu evitar. Esse silêncio e o papel acentuado que Mauro dedica aos sons dão conta do tom épico que quer preservar, ao não banalizar seus personagens por diálogos que poderiam ferir a restituição histórica. Mas há também a percepção de um empreendimento onde o entendimento não se faz pela fala, mas pelos sinais, dos sons novos para os índios como o do sininho de metal, que desconheciam, ou o corte da grande árvore. Ou o alarido e as falas em tupi ditas pelos índios, sons ininteligíveis para os portugueses e para o próprio espectador, já que não há legendas com a tradução do que dizem.

3. Os personagens, seus trajetos, suas relações

A descrição da viagem é marcada por algumas linhas de força, como o enfoque dado aos corpos dos marinheiros. A ênfase não está nos rostos, mas nos braços, no tronco. Eles são vistos trabalhando. Quanto aos comandantes, como dominam algum saber - a navegação, a astronomia, a geografia ou a religião - estão habilitados a conduzir a grande empreitada. Eles pensam, sabem - daí decorre o seu poder. A câmera detalha seus rostos, mostra-os pensando.

Os personagens podem ser divididos, em linhas gerais, em quatro grupo:

1) Os comandantes: sua movimentação no espaço exíguo da nau se dá na vertical. As relações entre os pares é horizontal: as idas ao Capitão-mor para grandes decisões, as observações cartográficas. O trabalho de câmera é sempre em planos próximos à ação (médios, americanos e primeiros planos), e na horizontal, e em certos momentos em contra-plongée (tomados de baixo para cima), de forma a engrandecer e aumentar sua

importância. O seu movimento em cena é em geral de reflexão entre pares, que decidem sobre a condução dos destinos da nau. Ações entre aqueles que sabem: pensam, observam ou calculam, reflexivas e desprovidas de movimento. Os ambientes que ocupam (e que os caracterizam) são de ricos tecidos de veludo, cortinas, tapetes, móveis, penas, tinteiros e instrumentos científicos, assim como o seu vestuário nobre. Nesse grupo estão também os religiosos, sempre referidos cenicamente ao crucifixo.

Pedro decide e tem poder porque sabe. Domina a tripulação e seus destinos. A cena de sua primeira aparição no filme ilustra bem essa posição quando vemos apenas sua mão em primeiríssimo plano, segurando uma rica pena, que faz a cartografia da viagem. Esse tipo de enquadramento é muito caro a Humberto Mauro, que o utiliza repetidas vezes ao longo desse filme onde os novos instrumentos técnicos como a bússola e o astrolábio são verdadeiros personagens. Nos inúmeros filmes de caráter científico que vai fazer para o INCE, esse tratamento se repete. Os instrumentos tomam toda a cena e a mão não é mais do que o seu prolongamento. É pela capacidade de utilizar aqueles instrumentos que, diante da câmera, Pedro se faz Capitão Mor.

Vamos conhecer o seu rosto apenas no momento em que uma das 13 naus desaparece, e é preciso que o chefe intervenha. Nessa cena vemos em primeiro plano o estandarte da Ordem de Cristo. Cabral, que está sentado, levanta-se e aparece diante da objetiva. É visto de baixo para cima. Ele se eleva diante da câmera e surge para resolver um problema. Em contraste com sua entrada, nos planos subsequentes os marinheiros tomados em plongée (de cima para baixo) espremidos contra o fundo, olham-no, esperando a solução.

O poder, como aparece no filme, liga-se à posição política que une os interesses do estado aos da fé, referidos ao saber e não ao fazer. O corpo é praticamente ausente e o que é enquadrado são as expressões do rosto e os olhares.

2) Os marujos são aqueles que trabalham, e fazem andar a caravela. Sua movimentação no espaço é vertical. O seu universo é o chão, as cordas, o convés.. São o corpo separado da cabeça e quase não têm rosto. Não têm nenhum poder e esperam sempre pelas decisões dos superiores. Os comandantes sabem, os comandados fazem.

3) Respeitando a carta, Mauro introduz também soldados e pajens.

Na cena da missa de Páscoa, no interior da nau, todos os participantes estão presentes e devidamente enquadrados como numa grande foto de família: em plano geral, a caravela é tomada em contra- plongée. No primeiro andar estão os marujos, acima deles Pedro Álvares, os outros comandantes e religiosos, e no fundo da imagem a vela da nau com a insígnia de Portugal/Ordem de Cristo. Numa hierarquia de poderes e atribuições corre a empreitada. O seu sucesso é fruto da harmonia social onde cada indivíduo tem o seu papel claro e dependente do outro. Saber e técnica, organização social e inspiração espiritual são as chaves da evolução e do progresso.(fig. 29)

4) O índio é introduzido com a chegada à nova terra. e conforme Caminha, “folgam”. Expressão que se traduz na tela pelo dançar, pular, movimentar-se. Essa movimentação e a curiosidade dos índios lembra crianças - gentios: aqueles que ainda não sabem. Essa caracterização é própria do filme. Caminha menciona muito o folgar, o alarido constante, a excitação e, ao mesmo tempo o recolhimento súbito, a desconfiança em relação aos estranhos, que se dissolve com mais facilidade entre os índios do que entre os portugueses. “Estavam mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles”⁵⁸

Outro aspecto importante do filme – e sobre o qual Caminha é inteiramente omissa – é a relação do índio com o meio ambiente. Em diversos momentos, os índios coçam-se, como se incomodados por insetos. Já os conquistadores, dos oficiais aos marujos, parecem imunes a estes, e mesmo o calor não os faz despirem uma peça sequer do seu vestuário

⁵⁸ Castro, Silvio – A carta de Pero Vaz de Caminha op.cit. p. 93

bastante pesado para o clima tropical que encontram. Os índios, ao contrário, parecem inadaptados ao lugar em que vivem, Uma observação privilegiada pela câmera.

Os índios dançam e não produzem. São coletores, e a ausência de trabalho é enfatizada nas seqüências em que os portugueses medem a terra, cortam madeira, enquanto os índios dançam. Sua única ocupação é carregar os barris que vêm dos barcos para ser enchidos de água. No momento em que índios e portugueses dançam, vemos um grupo numeroso deles que carrega barris: trata-se de uma cena muito forte, cinematograficamente, em que o grupo tomado de longe em plano geral em “contra-plongée” parece formar um desenho que já prefigura o que Mauro fará mais tarde em *Canto da Saudade*, 1952, quando mulheres com trouxas de roupa na cabeça tornam-se uma notação musical, na grande pauta que monta no horizonte. Outro aspecto do trabalho de câmera com os índios é o uso, assim como para os marujos, da plongée e contra-plongée. (tomadas com a câmera de cima para baixo e de baixo para cima, respectivamente). Dessa forma, embora distantes pelas características próprias, existe um enquadramento similar da câmera que os aproxima. Se os marujos sobem e descem, os índios pulam, dançam e carregam barris. Este tratamento vertical da imagem aproxima e tende a igualar a visão que tem deles Mauro, em oposição ao modo de enquadrar os comandantes.

Ao repetir com os índios o mesmo tipo de enquadramento dado aos marujos, Mauro repete a posição de dependência e submissão às regras que emanam dos outros. O tratamento visual, ao repetir-se, cria a similaridade de papéis que a arraia miúda e o indígena podem ter para o conquistador. Por esse encontro de tratamento visual, reúnem-se os incultos e não tocados pelo Verbo, e aqueles que dispõem da força e do corpo. Mas, assim como os marujos conhecem o seu trabalho, os índios conhecem a natureza, a natureza em liberdade, não a natureza produtiva, tocada pela técnica.

III. OS IMAGINÁRIOS DO DESCOBRIMENTO

Exposto o tratamento dado pela câmera aos diversos personagens, é possível observar o lugar e a caracterização atribuída a cada um deles pelo diretor. A encenação aponta para as idéias recorrentes do período, mas é também o resultado da apropriação filmica dos vários documentos que serviram como fonte e caução da verdade que o filme se propõe a restituir. É nesse entrecruzar de significações e leituras que se inscrevem a visão original de Humberto Mauro e suas matrizes do descobrimento da terra brasileira.

Vamos analisar a seguir cenas e caracterizações fundamentais do filme onde estão implicados diferentes documentos e visões sobre o descobrimento, apontando o seu sentido e a apropriação realizada no filme

1. O Saber e a Religião

Durante a viagem, dois elementos chamam a atenção: a cruz e os instrumentos técnicos. A cruz é um elemento onipresente. Está na insígnia da Ordem de Cristo; nos crucifixos que rodeiam o Frei Henrique de Coimbra, em todo o cerimonial que sacraliza a posse da terra com o fincar da cruz na Primeira Missa. Essa cruz é deixada na nova terra como uma bandeira que coloca a terra descoberta sob o signo de Portugal, da Igreja e, mais amplamente, da cultura ocidental..

Da mesma forma, o astrolábio, o compasso, a pena e a ampulheta têm o mesmo papel significante. São apresentados em primeiríssimos planos, como verdadeiros personagens diante da câmera. O descobrimento é visto, portanto, como obra de Deus, mas também do homem apoiado na ciência iluminadora, que intervém e altera o mundo natural. O nascimento do Brasil se dá, assim, por um movimento de domínio do homem sobre a natureza. Embora por caminhos próprios, *O Descobrimento do Brasil*, de 1937 não desmente a Carta de 1500: ambos acreditam na capacidade positiva da intervenção do homem civilizado, de cultura européia. Ela é que designa, no século 16 como no século 20,

a inserção do Brasil no mundo. É preciso notar, no entanto, que, se a importância atribuída pelo filme à Primeira Missa corresponde em linhas gerais à idéia que Caminha se fazia do descobrimento (na carta, a missão de salvar as almas dos indígenas é central), a ênfase atribuída ao papel da ciência deve-se mais a Mauro e Roquette-Pinto.

Dai a coincidência no mesmo espaço cênico da dança dos índios e de Mestre João operando seus instrumentos. Os portugueses por esse gesto estavam se apossando efetivamente da terra, tirando conhecimento dela, enquanto seu ocupante original deixa se esvaír o seu potencial, e por isso está fadado a perdê-la.

Assim como a organização social que se desenha ao longo do filme (na qual àqueles que sabem, cabe dirigir e velar pelos que não sabem), o papel atribuído à ciência – cujos avanços tornaram possíveis as Grandes Navegações – corresponde ao ideário positivista de Roquette-Pinto. Os que não sabem aceitam com naturalidade essa hierarquia.

Ao falar de 1500, *O Descobrimento do Brasil* encontra a matriz onde acomodar, em 1937, as certezas da aplicação da ciência como a condutora mais habilitada da nação. Nos anos 30, Roquette-Pinto, assim como muitos de sua geração, vêem no Brasil um país que se descobre. O mito do descobrimento – em que se fundem cultura e natureza, saber (lusitano) e inocência (indígena), atraso (pois os índios são colocados em um estágio primitivo, numa linha evolutiva) e vanguarda (os progressos científicos do Renascimento) – funciona assim como matriz de uma nação que se concebe naquele momento e acolhe uma visão concebida sobre a educação como pedra de toque pela qual os condutores mais habilitados seriam capazes de resgatar os incultos para a civilização.

Com isso, a utopia positivista de ordenação social a partir do conhecimento é sugerida no universo de imagens de 1500; *O Descobrimento* justifica-a e a legitima. No mais, o cinema – atividade estreitamente ligada ao progresso científico – insere-se nessa ordem de pensamento, com a criação do INCE, cujo objetivo era atingir, por meio da

imagem, o maior número possível de pessoas com as informações e ensinamentos que se julgavam essenciais ao seu desenvolvimento.

2. O Branco e o Índio

Antes de nos referirmos à caracterização da imagem do índio, é importante lembrar que no filme todos eles são atores ou figurantes, preferencialmente mulatos, pardos ou brancos pintados usando perucas.

Como já observamos inicialmente, nas imagens de Mauro os índios parecem inadaptados ao meio em que vivem e os cuidados que suscitam nos portugueses associa a sua imagem à de crianças. Embora estejam vestidos e pintados, usem os adereços descritos por Caminha - e de acordo com a iconografia produzida por diferentes viajantes desde o século XVI,⁵⁹ - e se assemelhem à visão deles produzida por Victor Meirelles em sua “Primeira Missa” de 1860, no filme os gestos são um traço inédito – algo que nenhuma outra imagem visual teria produzido antes.

Na imagem criada pelo filme, os índios se coçam muito, inclusive quando estão no interior da nau; ou mesmo vestidos, enquanto nenhum inseto ou o calor tropical parece atrapalhar os brancos. Caminha, entretanto, não fez nenhuma referência negativa ao clima ou a insetos, ao contrário, apontou a sua amenidade e a limpeza constante dos índios. Além de se coçar com constância, eles pulam muito com seus pés descalços, em oposição à marcha certa dos brancos com suas pesadas botas. Mas, a pergunta é inevitável, por que são justamente os índios, que viviam naquele lugar, os homens visivelmente incomodados pelo meio, enquanto os brancos, estrangeiros, não esboçam qualquer sinal de estranhamento?

Essa inadaptação construída pela imagem desapropria os índios daquilo que seria seu por direito: a terra e tudo que dela pode ser aproveitado. Como vivem no estado de

⁵⁹ Cf. a farta iconografia d'O Brasil dos Viajantes de Beluzzo. Ana M. (org.), São Paulo, Odebrecht, 1996

natureza, sem explorá-la, não fazem jus, aos seus benefícios. São apenas habitantes de fato, mas não de direito. Na imagem, o papel do estrangeiro aparece, portanto, invertido. Ele não é o descobridor que pisava aquelas paragens pela primeira vez, mas o seu próprio habitante.

A apropriação produtiva da terra justifica portanto que ela se tornasse por direito do português explorador. Essa concepção presente na Carta pelo viés religioso (a salvação legitima a empresa de colonização), no filme se faz pela cultura. O índio – pobre e inculto – necessita da direção e orientação daqueles que sabem o que é melhor para ele.

a) Feras, primitivos ou príncipes?

Quanto à caracterização de sua imagem como crianças, podemos localizar duas concepções que se cruzam. A primeira, moderna, que pensa o índio como de um ser puro, intocado pela civilização e desprotegido frente ao mundo civilizado com a qual é incapaz de se relacionar de forma competente. É bom lembrar que até aquele momento, o índio é colocado pela Constituição brasileira como “juridicamente incapaz” e definido no Código Civil como órfão. A segunda, encontrada na carta, onde Caminha parece acentuar o seu caráter propriamente selvagem – descrevendo-os como ariscos ao contato com os portugueses – e ao mesmo tempo instável – vinham em bandos e logo se dispersavam, falavam bastante e depois se calavam. Caminha designa-os como “gente bestial”, ao observar que os índios que haviam visitado a nau não foram mais vistos, ou seja, não procuraram mais estabelecer contato:

“Os outros dois que o Capitão teve nas naus, aos quais deu o que foi dito, nunca mais aqui apareceram, fatos que me induzem a pensar que se trate de gente bestial e de pouco saber, e por isso mesmo tão esquivas.”⁶⁰ (...) “Tudo isto bastará a Vossa Alteza para ver como eles passavam de uma confraternização a um retraimento, como pardais, com medo do cevadoiro. Ninguém não lhe deve falar de rijo, porque então logo se esquivam; para bem os amansar é preciso que tudo se passe como eles querem.”⁶¹

⁶⁰ Castro, Silvio – A carta de Pero Vaz de Caminha, op. cit. p. 88

⁶¹ Castro, Silvio – A carta de Pero Vaz de Caminha, op. cit. p. 88

Além disso estão sempre se movimentando – dançam, folgam, falam muito, não trabalham e andam nus sem qualquer vergonha, como as crianças que não conhecem o pudor.

Essa concepção de pureza vizinha da idéia de infância é similar à que faz dos índios Roquette-Pinto, em particular quando analisa o lugar que essa civilização ocupa na escala de evolução da humanidade. Em “Rondônia”, ele relata seu primeiro encontro com índios Nhambiquara:

"Alta noite, numa colina, à beira da linha, próximo do Ribeirão 20 de Setembro, avistamos, longe uma fogueira. Eram eles.

Apressamos o passo dos nossos animais; e, a grande distância, começamos a gritar, para preveni-los de nossa presença:

- Oh! Nen-nen! Nen-nen(Amigo! Amigo!)

Vieram logo, correndo e gritando; uns gesticulando de mãos livres, outros de cacete em punho, mas não agressivos, outros ainda de arco e flechas enfeixados na mão esquerda, enquanto que, com a direita coçavam a cabeça, sorrindo desconfiados.

Ao luar leitoso, era fantástico o aspecto daqueles homens, altos, lépidos irrequietos, animados, falando sempre, desengonçados, inteiramente nus.

Rodados por grande grupo loquaz, que parecia discutir questão importante, chegamos para mais perto da fogueira; crianças puseram-se a chorar, enquanto as mães, sem saber que barulho era aquele, trepavam, ágeis pelas jaboticabeiras do campo existentes no lugar.

Logo distribuimos, largamente, cigarros e caixas de fósforos, que trazíamos sempre num bernal, ao lado dos arreios, por seguro...

E, animados por esse gesto, começaram a pedir tudo quanto levávamos e a perguntar o nome de tudo:

- Dêra? e seguravam no objeto até que lhes disséssemos o nome. Repetiam-no, então convencidamente, desatando uma grande gargalhada, como se achassem os nossos termos muito cômicos. ⁶²

Passado o encontro mágico, o antropólogo resume sua concepção sobre o índio não tocado pela civilização, cujo contato fez de sua expedição científica uma viagem a um tempo remoto:

⁶² Roquette-Pinto, E. - Rondônia, op. cit. p.165

*"Dormir, excitado por aquele quadro de mágica, desenrolado à meia-noite? Dormir naquela noite inesquecível em que a sorte me tinha feito surpreender, vivo e ativo, o homem da idade da pedra, recluso no coração do Brasil, a mim que acaba de chegar da Europa, e estava ainda com o cérebro cheio do que a terra possui de requintado, na diferenciação evolutiva da humanidade!"*⁶³

Embora várias fontes sugiram a encenação de índios como crianças, este papel que lhe é atribuído é esclarecedor das visões históricas, políticas e antropológicas da época, a começar pela própria política do "Serviço de Proteção ao Índio" e o seu estatuto civil como "incapaz" dentro da nação. Por outro lado, essa concepção tem ainda outros significados n' *O Descobrimento* de 1937. Porque se há um aspecto imaturo e desprotegido nos índios, a ele corresponde, no seu reverso necessário e complementar, a construção da imagem do descobridor como protetor. Essa posição se explicita com clareza na cena do encontro solene na nau. "Imediatamente, e era já de noite, Afonso Lopez levou os dois mancebos até o Capitão, em cuja nau foram recebidos com muitos agrados e festa"⁶⁴

Praticamente tudo o que vemos no filme, consta da descrição de Caminha: os índios são recebidos com festa pelos portugueses, interessam-se pelo colar de Cabral, observam com desconfiança e curiosidade tudo o que vêem, se desagradam e cospem a comida e a bebida que lhes é oferecida (no entanto a própria carta menciona outros encontros semelhantes mais bem-sucedidos, onde os índios comem de tudo e se agradam) e dormem no final, acomodados pelos portugueses, mais exatamente ninados (pela música de Villa Lobos), e cuidados pessoalmente por Pedro Álvares Cabral e o Frei Henrique de Coimbra, embora na Carta o capitão-mor apenas mande que um serviçal se ocupe disso, o que é uma diferença considerável. (Fig.30)

Os estranhos da Carta se transformam no filme, pelo olhar condescendente e amoroso de Cabral, Caminha e dos demais oficiais e religiosos que os miram detidamente, em pequenos seres curiosos, faceiros mas também inconseqüentes: cospem, recusam iguarias. Mas a vivacidade própria às crianças, que tanto encanta os adultos, enuncia

⁶³ Roquette-Pinto, E - Rondônia, op.cit. p. 167

⁶⁴ Castro, Silvio - A carta de Pero Vaz de Caminha, op.cit. p. 78

também a sua possibilidade de crescimento e mudança. O primitivismo, como a infância, não é um estado, mas um estágio que pode e deve ser transformando pela fé católica, para Caminha, pela cultura e educação, para os realizadores do filme.

Sobre a associação entre infância e primitivismo, Roquette-Pinto tem uma visão esclarecedora que confirma a idéia de que o primitivismo é um estado de desenvolvimento com peculiaridades (influência da concepção positivista sobre os estágios de evolução) que lhe agradam, mas que inevitavelmente é superado, com prejuízo. Em artigo onde explica como deve ser feita a introdução das crianças ao universo científico observa:

“A criança, como o selvagem, é fetichista – empresta uma alma às coisas. Todos sabem que as crianças castigam os objetos em que por acaso se magoam. Mais tarde, ao entrar na escola primária, já o seu fetichismo evolui. Foi, na maior parte das vezes dilacerado sem método, e por isso, da propriedade que ela tem de desenvolver a simpatia entre os seres, não se tirou tudo o que podia dar para o ensino objetivo. Mesmo sem querer ou sem parecer, fica o pequeno panteísta; esmiuça, por gosto o jardim, o pomar e mais ainda...”⁶⁵

No encontro no interior da nau, tanto na carta como na tela, não há troca. Nada do que os índios façam parece despertar interesse, além da eventual informação sobre a existência de riquezas. O que fazem é apenas tentar traduzir em sua língua, em seus gestos, o que pode significar o mundo que os lusitanos estão lhes dando a ver. Como na carta, o interesse pelo outro se desloca para o interesse do outro pelo português, as suas possibilidades de se igualar, de assimilar a nova e mais adiantada cultura. Dessa forma, deixarão de ser as crianças que estão figuradas na tela.

Como já foi dito, Roquette Pinto, como diretor do Museu Nacional teve um papel fundamental na constituição de um conhecimento escrito e material sobre os índios⁶⁶. Foi amigo de Cândido Mariano Rondon, responsável pelas Expedições de Fronteira, que desde o final do século XIX estava não só encarregado de reconhecer e demarcar os limites da

⁶⁵ Roquette-Pinto, Edgar – Seixos Rolados, op. cit. p. 35

⁶⁶ Como já observou Antônio Carlos de Souza Lima “A relação entre o Museu Nacional e o SPI foi fundamental para a constituição no Brasil tanto da etnologia; quanto do indigenismo.” IN Carneiro da Cunha, Manuela – História dos Índios do Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 157

nação, instalando para tanto linhas telegráficas, como de proteger e trazer de volta a esses limites seus habitantes de origem, expulsando invasores, além de inspecionar, descrever e recolher tudo o que lá se encontrava. A respeito das Expedições, Roquette observara que não se poderia “imaginar que ao levar a linha telegráfica, Rondon passaria o seu fio no meio de aldeias de índios tão puros, tão primitivos como aqueles que o português achou aqui pela primeira vez no século XVI”⁶⁷. O antropólogo observa, como, passados 4 séculos, os índios que Rondon encontra são os mesmos de Cabral. Portanto, quando Mauro assistiu aos filmes da expedição Rondon, estava vendo os mesmo índios que Cabral encontrou.

O ideal de pureza original que na carta se associava a seres não tocados pela revelação cristã, toma no pensamento de Roquette Pinto contornos culturais. Como membro do SPI – Serviço de Proteção ao Índio – medita sobre o lugar dos índios na nação e de que forma deveriam ser enquadrados por ela:

“Nosso papel social deve ser simplesmente proteger, sem procurar dirigir, nem aproveitar essa gente. Não há dois caminhos a seguir. Não devemos ter a preocupação de fazê-los cidadãos do Brasil. Todos entendem que índio é índio; brasileiro é brasileiro.

*A nação deve ampará-los, e mesmo sustentá-los, assim como aceita, sem relutância, o ônus da manutenção dos menores abandonados ou indigentes e dos enfermos”*⁶⁸

Embora associados a menores abandonados, indigentes e enfermos, como a Constituição Brasileira então os enquadrava, o antropólogo lembra que:

“Além disso, temos, para com os índios, a grande dívida contraída desde os tempos dos nossos maiores, que foram invadindo seu território, devastando sua caça, furtando o mel das suas matas, como ainda agora nós mesmos fazemos. O direito é um só. Quem, a pretexto de civilizar, esmaga tribos e nações, que sempre viveram independentes, prática política perigosa para si mesmo porque a moral dos conquistadores nunca teve outra razão. E o dominador de hoje poderá ser abatido amanhã, por um terceiro que invoque os mesmos princípios.

*Ainda assim, quem pretender governá-los cairá no erro funesto e secular; na melhor das intenções, deturpará os índios. O programa será proteger sem dirigir, para não perturbar sua evolução espontânea.”*⁶⁹

⁶⁷ Roquette-Pinto, E - Seixos Rolados, op.cit. p. 94

⁶⁸ Roquette-Pinto, E.- Rondônia, op. cit. p. 304

⁶⁹ Roquette-Pinto, E.- Rondônia, op. cit. p. 305. Grifo do autor

O antropólogo acredita, portanto, que, protegido contra a invasão da civilização, o índio manteria sua própria cultura e evolução natural. O filme, ao contrário da carta, enuncia essa preocupação pela encenação das trocas de diferentes objetos entre portugueses e índios, descrita originalmente por Caminha como um episódio curioso, mas que, no filme é pontuada pelo olhar apreensivo de Caminha.

O intercâmbio dos objetos é particularizado pela câmera de Mauro, num tratamento similar àquele dado aos instrumentos técnicos: eles são o centro da imagem. Os personagens somem e a câmera recorta mãos brancas e morenas que entregam e recebem objetos, e os corpos ficam refletidos na sombra que produzem contra a luz do sol no chão. A câmera particulariza cocares de penas trocados por capacetes de metal, lanças por arcos e flechas, carapuças por colares. Metal e madeira, couro e penas. A cena vai do enfoque fechado nos objetos, na sombra dos homens, em aspectos parciais do corpo até o momento em que chega a mostrar o rosto de cada um deles. A última troca se dá diretamente num aperto de mãos entre um branco e um índio. O índio oferece a mão com o dedo polegar levantado que o português abaixa. Um pequeno detalhe onde a maneira de fazer do português é a que permanece como imagem final.

Esse aperto de mão foi objeto da preocupação de Mauro, que interroga Affonso de Taunay sobre o assunto :

(...) Dado o concurso precioso com que o Sr. tem orientado o filme do “Descobrimento” e a colaboração indispensável que tem prestado, sinto-me autorizado a dar mais notícias do filme.

Felizmente estamos rodando as últimas cenas. Em certos detalhes ocorrem dúvidas que o Sr. deve avaliar como são difíceis. Uma delas é sobre o aperto de mão. Já existia essa forma de cumprimento na época?”⁷⁰

Não conhecemos a resposta de Taunay. Por outro lado, se na carta Caminha descreve a curiosidade que tomou conta tanto de índios quanto de portugueses, no filme o enquadramento do rosto do escrivão em primeiro plano, com uma expressão apreensiva

⁷⁰ Taunay – Fundo Museu Paulista, Grupo Direção e Administração. Subgrupo – Comunicação e Intercâmbio, série: correspondência. Pastas dos Anos de 1936 e 1937, 13/9/37

durante as trocas, introduz um comentário que a Carta não esboçava. Não podemos deixar de associar essa representação ao comentário de Roquette Pinto sobre o encontro entre os brancos da expedição de Rondon e os índios Nhambiquaras que presenciou em 1912, e seu temor pela adesão imediata dos índios ao martelo de metal, que desconheciam. Num átimo, o martelo de pedra usado e fabricado sem cessar tornara-se ultrapassado pela nova solução. Tempe pelas práticas indígenas que "logo estarão deturpados pela intromissão de elementos estranhos, que os nossos fornecem continuamente"⁷¹. Na observação apreensiva do filme, há o reconhecimento de uma supremacia material onde o mais forte tende a prevalecer.

Darcy Ribeiro credits essa postura, comum a outros homens envolvidos com a questão indígena, aos ideais positivistas de Rondon e da maior parte de seus assessores, formados na Escola Militar da Praia Vermelha, e que eram então os mais respeitosos em relação aos índios brasileiros⁷². Na 'Constituição Positivista para a República' redigida por Teixeira Mendes e Miguel Lemos, os direitos à identidade indígena tinham o seu lugar, na medida em que a nação era concebida sob a forma de Estados Confederados - Ocidentais e Americanos. À Federação caberia a manutenção de relações amistosas com estes estados e a garantia de proteção e o respeito aos seus territórios.⁷³ Os positivistas acreditavam que, dando ao índio condições de manter os seus próprios hábitos e aptidões, estes chegariam fatalmente ao progresso a que está fadado pela evolução todo ser humano. No caso dos militares e do SPI isso significava o estabelecimento de uma política pacificadora e pedagógica que previa, a partir de diferentes estágios de desenvolvimento, a possibilidade paulatina de assimilação do índio ao mundo branco nacional como agricultores feitos sertanejos no interior do país, ou mesmo como guardiães fiéis das fronteiras, como pregava

⁷¹ Rondônia, p. 21

⁷² Conforme Ribeiro, Darcy – Os Índios e a Civilização, 2ª Ed., Vozes, Petrópolis, 1977

⁷³ De acordo com a Constituição Positivista do Brasil, "Os Estados Ocidentais Brasileiros sistematicamente confederados e que provêm da fusão do elemento europeu com o elemento africano e o americano aborígene; e os Estados Americanos Brasileiros empiricamente confederados, constituídos pelas hordas fetichistas esparsas pelo território de toda a República. A federação deles limita-se à manutenção das relações amistosas hoje reconhecidas como um dever entre nações distintas e simpáticas, por um lado; e, por outro lado, em garantir-lhes a proteção do governo federal contra qualquer violência, quer em suas pessoas, quer em seus territórios. Estes não poderão jamais ser atravessados sem o seu prévio consentimento pacificamente solicitado e só pacificamente obtido." Lemos e Mendes, 1890: IN Carneiro da Cunha, Manuela org. - História dos índios no Brasil, op. cit. p. 136

Rondon. No discurso do SPI o respeito às características índias e a assimilação, embora contraditórias, se harmonizam pela idéia de que seriam os próprios índios que ascenderiam a essa condição, a partir de suas próprias possibilidades.

Esse respeito à condição indígena não é diferente do que pregava o antropólogo Roquette-Pinto, mas apesar da coincidência do ideário, o que este entende por “evolução espontânea” não coincide com a postura assimilacionista do contraditório SPI, acossado por diferentes pressões, sobretudo em relação às cobiçadas terras que muitos índios ainda mantinham pela violência, e que eram alvo de sangrentas disputas que o órgão deveria conciliar, muitas vezes - dependendo do período - contra o índio e em defesa da apropriação de suas terras.

A questão é complexa e apaixonante, mas é necessário examinar mais de perto quem eram os índios naquele momento e como estavam se relacionando com os brancos, para que se possa compreender melhor o ser concebido pela câmara de Humberto Mauro como o índio do Brasil figurado em 1500.

Quando Roquette-Pinto entra em contato direto com os índios, em 1912, cumpriam-se as Expedições de Fronteira que vinham se realizando através do Ministério da Agricultura, sob o comando de Cândido Rondon. As publicações do Serviço de Proteção ao Índio, a política de proteção concebida por Rondon e seus auxiliares militares e os filmes relativos a sua obra contam uma gesta de contato e pacificação de índios em territórios paradisíacos intocados, num país que já exterminara pelo confinamento, pela assimilação a meias, pela doença e pela “guerra justa” instituída por D. João VI, parte muito significativa dessa população. Mas restou sempre a contradição entre essas ações que conduziam ao seu desaparecimento e o reconhecimento abstrato dos seus direitos como os primeiros e verdadeiros herdeiros da terra e da nacionalidade.

Se no século XIX o romantismo engendrara um índio cavalheiresco nos moldes dos heróis medievais de Chateaubriand, tornado emblema nacional em monumentos e na

iconografia que construía a jovem nação, estas imagens baseadas nos Tupi e Guarani, correspondiam a um índio pacificado, um índio bom, mas já naquela altura, extinto. “É o índio bom, e convenientemente, é o índio morto”⁷⁴.

Enquanto o imaginário de literatos e artistas das cidades construía um índio que respondia à sua idealização de um heróico ancestral nacional, o índio verdadeiro, muitos deles em parte ainda sem contatos com a civilização, habitando o interior do país e arredios e violentos ao contato com o branco eram classificados como ferozes tapuias botocudos. Seus crânios são esquadrinhados pelos estudos científicos, de forma a definir o seu lugar na escala de evolução universal, seus prováveis parentes e desta forma localizar também o lugar do Brasil nessa evolução. Como observou Manuela Carneiro da Cunha, se o primeiro índio idealizado é objeto da literatura, o segundo, real, é alvo da biologia⁷⁵.

Estudar as raças que compõem a nação era uma das proposições básicas do projeto vencedor de Von Martius para o Instituto Histórico e Geográfico indicando em 1843 como deveria ser escrita a História do Brasil, de forma a determinar a composição dos atributos formadores da nação. É nesse mesmo momento que, na prática, a questão do índio deixa de ser um problema de mão de obra – confinado ou catequizado e adestrado em “reduções” e missões religiosas, como fora até então, e se torna uma questão de terras, já que empecilho à expansão do território.⁷⁶ Na segunda metade do século XIX, o incremento das atividades econômicas pela abertura de novas frentes de colonização e exploração agrícola em diferentes regiões do país, como a cafeicultura no Oeste Paulista, a imigração no Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina, ou a construção das ferrovias esbarra sempre com os habitantes índios destas terras, que repelem muitas vezes com violência as ações de apropriação de suas terras pelo colonizador. Esse índio “entocado” e feroz, que amedronta o homem branco, passa a ser um problema a exigir solução do Estado.

⁷⁴ Carneiro da Cunha, Manuela – História dos Índios no Brasil, op. cit. p. 136

⁷⁵ Carneiro da Cunha, Manuela - História dos Índios do Brasil, op. cit. p. 136

⁷⁶ Cf. Carneiro da Cunha, Manuela – História dos Índios do Brasil, op. cit. e Ribeiro, Darcy – Os índios e a civilização”, op. cit.

Ora, as soluções e a maneira de encarar os índios no interior da nação vão estar mediadas seja por essas questões práticas que envolvem a expansão territorial, seja pela compreensão que se fazia da identidade e do papel dos índios na composição nacional. Assim, as soluções propostas podiam ir do extermínio puro e simples de seres vistos como selvagens perniciosos e sem humanidade, que atacam brancos desprotegidos, até a postura de valorização, preservação e proteção de um ser visto não só em seus atributos de humanidade e civilização, mas como parte indissolúvel das origens e da identidade nacional.

A elaboração desse amplo arco de soluções vai estar mediada pela compreensão complexa e contraditória que se fazia então da própria história nacional, construída preferencialmente sob uma ótica de cunho cientificista, determinista e evolucionista de sua natureza e composição racial, em detrimento de fatores sociais e econômicos, própria ao século XIX.

As elites letradas nacionais, sobretudo a partir de 1870⁷⁷, estavam ocupadas em elaborar um conhecimento amplo sobre a nação a partir de teorias européias cuja tônica cientificistas, evolucionista, e determinista de matriz iluminista dava como certa a inviabilidade e inferioridade de uma nação constituída nos trópicos e composta por três raças, duas das quais marcadamente primitivas e fetichistas – o índio e o negro. De acordo com as idéias oriundas de Montesquieu e o seu enfoque climático, passando por Buffon, De Pawn, Raynal, que questionavam a própria humanidade do indígena e do negro, o evolucionismo de Darwin, chegando a Gobineau e Spencer, francamente racistas, tratava-se de forjar em meio a esses atributos vistos como negativos a possibilidade de inserção da nação no interior do mundo civilizado.

Se a constituição de um saber sobre a nação brasileira tornava possível e necessário o desenvolvimento de uma historiografia, de uma sociologia, de uma história e crítica literárias e da própria antropologia como formas de definir as diferentes faces dessa nação –

⁷⁷ Cf. Ventura, Roberto – *Estilo Tropical*, Companhia das Letras, São Paulo, 1990

pensemos nos ideários de Sylvio Romero, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e do próprio Rondon –, toda a elaboração desse conhecimento vai ser informado pelas questões ditadas pelas noções de raça e natureza. Tratava-se de construir uma história e conseqüentemente um destino para a nação em face de uma episteme que explicava o mundo a partir de atributos naturais deterministas (e não preferencialmente sociais ou históricos, como em Rousseau). Nessa perspectiva, o trópico, a mistura de raças e o exotismo eram atributos inferiorizantes. A partir da maneira como se organizam tais atributos, estaríamos diante de um país inviável e que teria que passar por um processo de “acerto” e regeneração racial pelo branqueamento (Sylvio Romero, Nina Rodrigues), ou postulava-se sua viabilidade pela inversão ou sublimação dessas características (Capistrano de Abreu, Araripe Jr.). São essas as matrizes centrais que ordenam as investigações com vistas a modelar as heranças e o futuro possível da nação.

É em meio a essas diferentes teorias sobre o homem brasileiro que os diferentes elementos raciais que conformavam a nação vão ser analisados, incensados ou obscurecidos na análise da composição e do lugar que ocupam em sua história. Cabe lembrar que o elemento branco resta sempre inquestionavelmente como o civilizado. Capistrano de Abreu, assim como Euclides da Cunha, privilegia o cruzamento entre branco e índio, em detrimento do elemento negro. Roquette-Pinto bebe muito dessas águas. Sylvio Romero privilegia a herança negra, mas propõe a miscigenação com vistas ao branqueamento, embora deplore a mistura racial. Araripe Júnior coloca a ênfase no meio físico, que propicia a constituição de uma civilização original. Nina Rodrigues propõe um estatuto jurídico de inferioridade ao negro por seus antecedentes fetichistas e, portanto, por suas dificuldades em lidar com a complexa realidade da civilização e da liberdade.⁷⁸

O olhar sobre o índio e o seu destino – extermínio como selvagens ou manutenção porque patrimônio da nação, está mediado pela própria construção nacional que então se elabora. Como já assinalamos, para homens como Capistrano de Abreu, o papel do índio é fundamental, entre outras coisas, como aponta Darcy Ribeiro, porque afasta do homem

⁷⁸ Cf. Ventura, Roberto, *Estilo Tropical*, op. cit.

brasileiro, “toda suspeita de negritude”⁷⁹ Essa é também a tônica de Euclides da Cunha, que menospreza as raízes negras e litorâneas corrompidas pela civilização urbana, em detrimento da pureza do sertanejo do interior, marcado pelas lides árduas da natureza a transformar. (Que matriz cientificista e positivista mais perfeita do que esta: um país que se forja a partir da pureza encravada no seu interior, onde se associam e se purificam as duas principais e dignas raça que lhe deram origem através do trabalho duro de enfrentamentos e da transformação da própria natureza?) Esse mesmo olhar é partilhado por Roquette Pinto, bastando nos reportar à sua teoria racial baseada no espectro das cores, de tintas deterministas, referida no capítulo anterior, e em suas reflexões constantes, onde o índio e o sertanejo são personagens centrais em detrimento do negro, visto como mais frágil, tendendo a se reproduzir menos e a viver pouco devido às dificuldades impostas pelo preconceito racial e consequentemente social.

Mas podemos encontrar mais. No seu trabalho sobre o Descobrimento do Brasil, Capistrano de Abreu, analisando o habitante que toma contato com os portugueses em 1500, define-o como o botocudo, e mostra como este é um descendente, ainda que modificado por outros cruzamentos, do homem da Lagoa Santa. Ora, o Homem da Lagoa Santa havia sido descoberto pelo etnólogo alemão Lund em meados do século XIX em Minas Gerais e definido como o mais antigo homem encontrado em território brasileiro. Comparando as características cranianas do fóssil e do botocudo, Capistrano estabelece a ligação entre o índio e o Homem da Lagoa Santa, formulando uma genealogia do índio do Brasil e definindo o botocudo, aquele mesmo que amedrontava as populações brancas em expansão, como o ancestral nacional mais antigo.⁸⁰ Havia portanto que preservá-lo, estudá-lo, conhecê-lo, ao contrário do que pregara Herman von Ihering, o naturalista diretor do Museu Paulista em 1908, quando, em resposta a ataques de índios a colonos alemães, propusera o seu extermínio, pois nada trariam à civilização⁸¹.

⁷⁹ Ribeiro, Darcy, op. cit. p. 129

⁸⁰ Capistrano de Abreu, J – O Descobrimento do Brasil, Sociedade Capistrano de Abreu/Annuário do Brasil, Rio de Janeiro, 1929, p. 126

Roquette-Pinto, aluno de Capistrano e seguidor dos seus ensinamentos, vai dividir com o historiador no Instituto Histórico e Geográfico, em suas ações de coleta e preservação de documentação, no Museu Nacional, essas preocupações. Os índios eram, para eles, a âncora da nação. Mas eram também remanescentes no século XX de uma civilização fóssil de épocas primevas. Havia portanto que preservá-lo, protegê-lo e estudá-lo como um patrimônio não apenas nacional, mas da nação diante do mundo. Ele é a prova viva da ancestralidade e da antigüidade do Brasil contra os detratores do Novo Mundo.

Mas se havia quem quisesse preservá-los para o conhecimento da história da nação e da própria evolução, “*o homem da idade da pedra*, recluso no coração do Brasil”⁸², havia os que advogavam pelo seu extermínio ou assimilação ao povo brasileiro. O surgimento do SPI procura vir em resposta a todas estas posturas.

Segundo Darcy Ribeiro, o surgimento desse órgão no significativo dia de 7 de setembro de 1910, caro aos positivistas, teria sido desencadeado a partir de discussões iniciadas em 1908, com a publicação de artigo de Hermann von Ihering, Diretor do Museu Paulista, que defendia e justificava o extermínio de índios hostis, pois, ao atacar colonizadores, estes não contribuíam para a civilização e atrapalhavam o progresso.⁸³ Rondon surge com suas pregações e sua idéia do contato pacífico, do respeito às suas terras, e do favorecimento dos contatos mútuos. Essa visão de Ribeiro que enobrece a tarefa do SPI foi contestada⁸⁴, mas o que importa reter dela é dicotomia entre as noções de humanidade ou animalidade do índio que justificariam a sua manutenção e inclusão no interior da nação.

Os positivistas, por sua crença nacionalista e missionária, enxergam o índio como uma parte da nação que cabe manter e proteger dos ataques hostis e da sua própria

⁸¹ Ihering, Hermann von – “A Antropologia do Estado de São Paulo”, Revista do Museu Paulista, vol. VII, São Paulo, 1907, pags. 202/257. Citado por Darcy Ribeiro, op. cit. p. 129.

⁸² Roquette-Pinto, Edgar – Rondônia, op. cit. p. 167

⁸³ Ihering, Hermann von – “A Antropologia do Estado de São Paulo”, op. cit. p. 129.

⁸⁴ Souza Lima, Antônio Carlos – “O governo dos índios sob a gestão do SPI IN Carneiro da Cunha, Manuela, op. cit. p. 155

inabilidade em relação ao mundo civilizado, cujas regras e funcionamento desconheciam. Para militares positivistas como Rondon,

“seria a aplicação prática das idéias de Comte no terreno militar: a utilização pacífica do exército no desbravamento dos sertões interiores”(…) e uma “epopéia dos sertões brasileiros: um corpo de tropa que avança em território avançado, se nega a fazer uso das armas, mesmo quando atacado, em nome de um princípio de justiça”⁸⁵.

Embora o discurso do SPI pregue o que poderia se chamar hoje de “autodeterminação” dos índios, na realidade nenhuma de suas proposições deixa escapar o seu viés etnocêntrico e evolucionista e a tendência de um futuro necessariamente assimilado, com a “assimilação” também de suas extensas e cobiçadas terras. As várias ações de contato prescritas pelo órgão em seu programa evoluem de acordo com o grau de adesão dos índios: vão de postos militares, passando por comunidades agrícolas sedentárias até a sua possível instalação como agricultores em terra própria. Um exemplo claro dessa dicotomia entre o discurso que postula o respeito à cultura indígena e a prática que induz a uma adesão a uma forma melhor e mais evoluída de vida guiada pelo ideário positivista é a formulação de Luiz Bueno Horta Barbosa, de 1923.

“O Serviço não procura nem espera transformar o Índio, os seus hábitos, os seus costumes, e a sua mentalidade, por uma série de discursos, ou de lições verbais, de prescrições, proibições e conselhos; conta apenas melhorá-lo, proporcionando-lhe os meios, o exemplo e os incentivos indiretos para isso: melhorar os seus meios de trabalho, pela introdução de ferramentas; as suas roupas, pelo fornecimento de tecidos e dos meios de usar da arte de coser, à mão e à máquina, a preparação de seus alimentos pela introdução do sal, da gordura, dos utensílios de ferro, etc.; as suas habitações, os objetos de uso doméstico; enfim melhorar tudo quanto ele tem e que constitui o fundo mesmo de toda existência social. E de todo esse trabalho, resulta que o índio torna-se um melhor índio e não um mísero ente sem classificação social possível por ter perdido a civilização a que pertencia sem ter conseguido entrar naquela para onde o queriam levar”⁸⁶.

Portanto, o índio é essa entidade contraditória onde se depositam tantas elaborações: selvagem e âncora da nação, exemplar vivo da teoria da evolução, caução da

⁸⁵ Ribeiro, Darcy – op. cit. p. 135

⁸⁶ Horta Barbosa, L. B. – “Pelo Índio e pela sua Protecção Official”. Rio de Janeiro, 1947, apud Ribeiro, Darcy, op. cit. p. 141

ancestralidade americana e brasileira, ser desprotegido frente ao mundo civilizado, que teima em persistir índio apesar das seduções e melhorias do progresso, conforme as pregações de Horta. O índio é antes de tudo um ser sobre o qual se projetam os sonhos e medos, terrores e esperanças brancas – as de Caminhas como as de Rondon ou Roquette. Por isso é fundamental caracteriza-lo como criança, destituindo-o de sua própria identidade que afinal, nenhum desses discurso revela. Sabemos que são da idade da pedra, mas fora isso, é um ser por se fazer, como mostra Mauro no filme, um ser cuja proteção é imprescindível. Cabe lembrar também, que durante o governo Vargas, o SPI vive um período difícil. Rondon, apesar de militar, como positivista, não aderira ao movimento de 30. Nesse momento, o órgão passa significativamente para a alçada do Ministério do Trabalho (1930-1935) vai depois para o Ministério da Guerra, e em 1940 volta para o Ministério da Agricultura marcando a retomada da importância de Rondon e dessas questões junto aos militares, e também, segundo Darcy Ribeiro, reproduzindo uma visão oficial do órgão, devido a uma visita de Vargas a uma aldeia Karajá na Ilha do Bananal em 1940 onde se entenece justamente com as crianças da tribo⁸⁷. Portanto, na década de 30 os índios e os seus protetores estão bastante marginalizados, entregues a uma política pautada pelo cotidiano das tensas questões de terra incrementadas pela Marcha do Oeste. O olhar apreensivo de Caminha, Roquette e Mauro com relação às trocas entre brancos e índios, encontram aqui ainda uma nova significação.

Por outro lado, quando o filme associa a idéia de primitivo à infância, essa é uma forma de conceber a superação idealizada não apenas para os índios, mas para os outras populações atrasadas e abandonadas da nação. Evidentemente era mais fácil para intelectuais como Roquette-Pinto admitir a mudança reconhecendo no outro seu estado de carência mas de permeabilidade a um ideário determinado por aquele que nomeia o seu atraso, do que apontar ou transformar, nas próprias camadas dominantes e pensantes os elementos estruturais conformadores desse atraso, fato para o qual já chamara a atenção

⁸⁷ “A situação continuou precária até 1940, quando Getúlio Vargas visita a Ilha do Bananal e, enternecendo-se com as crianças Karajá, decide amparar o SPI. Começa então, um novo ciclo de atividades intensivas. Reorganiza-se e se renova o quadro de pessoal do Serviço, que retorna ao Ministério da Agricultura,

Euclides da Cunha em Os Sertões. Reconhecer atributos nos índios, elevar a cerâmica marajoara à expressão mais alta, implica eleger signos de civilização já existentes, signos que confirmam, em meio ao atraso, facetas relevantes, próprias e até mesmo requintadas daqueles seres. Roquette compara a cerâmica marajoara à cerâmica da antiga Grécia. É também todo o trabalho de Fernando Azevedo nas centenas de páginas e ilustrações de “A Cultura Brasileira”, escrito em 1940, onde procura mostrar que em meio à diversidade dos homens brasileiros há harmonia e complementaridade, sendo possível, portanto, reconhecer a existência de uma “civilização”, de um povo por inteiro de norte a sul, unido pelo “caráter nacional” comum a todos:

"Que a civilização se apresenta entre nós, com os seus caracteres fundamentais, não há sombra de dúvida. A doçura de costumes, o respeito à pessoa humana, a tolerância e a hospitalidade, nas relações entre os cidadãos e em face do estrangeiro, o espírito de ordem e o culto da paz, o aperfeiçoamento constante da organização jurídica e da técnica social e, mais recentemente, o sentido do conforto, desenvolvido com as aplicações das ciências à vida material, põem à evidência o grau de civilização que atingimos, e que ainda comparado com os povos mais civilizados, só pode nos desvanecer sob diversos aspectos."⁸⁸

(...) "A sensibilidade ao sofrimento alheio, a facilidade em esquecer e em perdoar as ofensas recebidas, um certo pudor em manifestar os seus egoísmos, a ausência de qualquer orgulho de raça, a repugnância pelas soluções radicais, a tolerância, a hospitalidade, a largueza e a generosidade no acolhimento são outras tantas manifestações desse elemento afetivo, tão fortemente marcado no caráter nacional. (...) É uma delicadeza sem cálculo e sem interesse, franca, lisa e de uma simplicidade primitiva, às vezes rústica... Essa bondade que ignora, como um sentimento igualitário, distinções de classe e diferenças de raças; que se retrai, como que ofendida, diante da violência e da brutalidade; que atenua as repressões, individuais ou coletivas, e torna o brasileiro tão fácil de se conduzir, quando se faz apelo à razão e, sobretudo aos sentimentos, e tão difícil de levar pela força, tem suas origens na formação profundamente cristã de nosso povo, na confraternização de sentimentos e de valores e na democratização social, para que tão poderosamente contribuíram, de um lado, a religião, e, de outro, a mestiçagem largamente praticada, das três raças iniciais e, mais tarde, de outras raças carreadas para o sul nas correntes de migração."⁸⁹

reinstalam-se Postos Indígenas abandonados há anos, reiniciam-se as atividades de pacificação” Ribeiro, Darcy, op. cit. p. 147

⁸⁸ Azevedo, Fernando de – A Cultura Brasileira, São Paulo, Melhoramentos, 1943, p. 11

⁸⁹ Azevedo, Fernando de – “A Cultura Brasileira”, op.cit. p. 111

“A Cultura Brasileira” e *O Descobrimento do Brasil* procuram indicar que no Brasil existe cultura, civilização e ancestralidade dignas. Os brasileiros descendem do povo mais adiantado cientificamente em seu tempo e têm por índole uma natureza dócil, permeável e pacífica herdada dos indígenas. Se concomitantemente Lampião queria reinar, coronéis impunham pelo arbítrio a sua cordialidade, se as prisões estavam repletas de opositores políticos, ou se no momento da colonização do Brasil o conquistador não foi tão afável e compreensivo como aquele descrito por Caminha no momento da descoberta – nada disso poderia vir à superfície e ao entendimento de um mundo que se construía desigual, mas de aparência homogênea, graças à presença salvadora dos que pretendiam gerir e aparar essas diferenças.

b) o índio na lente de Rondon e de Lévi-Strauss

Há ainda um outro aspecto fundamental na caracterização dos índios de *O Descobrimento do Brasil*. Como apontamos anteriormente, Rondon, de acordo com Roquette-Pinto, abriu

“à ciência um campo enorme de verificações e descobertas; à indústria, todas as riquezas de florestas seculares. Soube coroar sua atividade estendendo o fio telegráfico, que os Parecís chamam língua de Mariano...”(...)“E mostrou à Humanidade irmãos primitivos, que mais uma vez lhe recordam a modéstia da sua origem.”⁹⁰

Toda essa atividade do “Bandeirante do Século XX”⁹¹ foi farta e escrupulosamente documentada por milhares de fotos – que contemplavam os aspectos técnicos das expedições e eram usadas para documentação e propaganda nos jornais – e por filmes rodados pelo Major Thomaz Reis, concebidos sobretudo como meio de divulgação para o grande público, junto ao qual faziam muito sucesso⁹². Mauro assistiu a esses filmes guardados no Museu Nacional.

⁹⁰ Roquette-Pinto, Edgar - Rondônia, op. cit. p. 19

⁹¹ Duarte, Bandeira – Rondon: o bandeirante do século xx, São Paulo, Martins, s/d. O autor trabalhava no INCE como educador e por várias vezes apareceu também como ator.

⁹² De acordo com o trabalho de Maciel, Laura Antunes - “A Nação por um fio: Caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon”, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 1997

Neles os índios não são agitados, se coçam naturalmente, se constroem com a câmara, mas parecem antes de tudo calmos. Estão em geral nus e com poucos adereços. Os personagens mais salientes são os militares, sobretudo Rondon, que cerca-se dos índios como um grande pai protetor. A sua aparência senhorial parece ajudar Mauro a compor o personagem de Pedro Álvares Cabral: quando Rondon chega a um aldeamento indígena, diante das câmeras logo montam-se a sua mesa e cadeira. Dali, despacha e atende aos índios. Ele senta-se garboso, da mesma forma que Cabral em sua sala, ou na recepção dos índios na nau. No filme *Parimã – Fronteiras do Brasil*⁹³ ele é cercado pelos índios e sobretudo índias sorridentes e tímidas, toma generosamente uma bebida que elas, catitas, lhe servem. Depois disso, Rondon, gentil, coloca em seus ouvidos o relógio que traz no pulso, mostrando-lhes o curioso som daquela novidade: o tic-tac do mecanismo que desperta surpresa e contentamento.

Essa cena tem certa semelhança com aquela d'*O Descobrimento*, em que os índios vão à nau e se encantam com o som dos sininhos de metal. Mas neste como naquele filme a postura em relação ao índio parece se repetir: ele é o centro da atenção, visto como alguém que está sendo introduzido e tende a assimilar positivamente o universo do branco colonizador.

Como contraponto a esse tipo de visão, podemos observar o filme de Dina e Lévi-Strauss sobre os Nhambiquaras feito na mesma época (1935), que mostra um outro olhar sobre o mesmo objeto: aquilo que os encanta, e sobre o que detêm a câmara, é justamente o que é diferente: os rituais, as pinturas do corpo, os utensílios, os hábitos, a maneira de ser e estar no mundo. O antropólogo não intervém diretamente na cena, ao contrário de Rondon, que nos filmes das “Expedições de Fronteira” é parte indissociável daquilo que é documentado. Lévi-Strauss saúda a diferença, Thomaz Reis o caminho para a similitude e a assimilação que a Carta de Caminha já apontava como possível, desejável e necessária.

⁹³ Inspetoria de Fronteiras, Major Thomaz Reis, 1927. Museu do Índio, Rio de Janeiro

O enquadramento do índio no filme do antropólogo francês explicita o que vai escrever mais tarde sobre o 'primitivo':

*"Apesar de todas as suas imperfeições e a despeito de críticas merecidas, parece que o termo "primitivo", em falta de outro melhor, incorporou-se definitivamente ao vocabulário etnológico e sociológico contemporâneo. Estudamos, portanto, sociedades "primitivas". Mas o que entendemos por isso? À primeira vista, a expressão é bastante clara. Sabemos que "primitivo" designa um vasto conjunto de populações que ignoram a escrita, subtraindo-se, assim, aos métodos de investigação do historiador puro: atingidas apenas recentemente pela expansão da civilização mecânica: portanto estranhas na sua estrutura social e concepção de mundo a noções que a economia e filosofia políticas consideram como fundamentais quando se trata de nossa própria sociedade. Mas onde passa a linha de demarcação?"*⁹⁴.

Esta é muito tênue, aponta o autor, a partir de exemplos de diferentes sociedades que podem preencher um dos critérios mencionados, mas não o outro, o que torna a definição complicada. No que nos interessa aqui, primitivos, são povos que desconhecem a escrita, tornando-se marginais ao mundo construído a partir do acúmulo de conhecimentos escritos e da máquina. Ou seja, algo distante e distinto de uma linha evolutiva onde o primitivo está associado a um estado de infância da humanidade. Do ponto de vista do Estruturalismo, as diferenças são, portanto, qualitativas e não quantitativas como faz pensar o Evolucionismo.

Nos filmes do Major Thomaz Reis também eram mostradas danças ou práticas indígenas. Mas o seu olhar é outro. Aqui, como no filme de Mauro, o índio é uma criança a ser cuidada, corrigida, e elevada, mesmo se o discurso do Serviço de Proteção ao Índio postulasse a manutenção de suas formas de vida e o reconhecimento de que não podiam ser convertidos em "brasileiros", como pregava Roquette-Pinto, Mas o que essa caracterização nos aponta é justamente a contradição entre esse ideário e a sua prática: mantê-los como índios equivalia a enquadrá-los como incapazes dependentes da proteção do Estado. Eles seriam protegidos dos ataques externos, mas sobretudo de sua própria vontade de autonomia, autodeterminação, manutenção de suas extensas e cobiçadas terras

⁹⁴ Lévi-Strauss- Claude – "A noção de Arcaísmo em Etnologia" IN Antropologia Estrutural, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970, p. 117. Texto original de 1952

onde era possível a caça, a pesca, as colheitas sem a lavoura regular tal como praticavam os brancos. O discurso do SPI fala na manutenção da cultura, e a imagem dos filmes das “Expedições de Fronteira” mostram a entrega de uniformes padronizados que vemos índios e índias constrangidos vestirem em *Ao Redor do Brasil*⁹⁵.

Por outro lado, podemos apontar certamente o exotismo que o olhar viajante de Lévi-Strauss procura no Nhambiquara, a forma de enquadrá-lo e de se encantar com o bom selvagem finalmente resgatado de uma imaginação de séculos. Não há, portanto, nenhum proveito em transformá-lo (como também pensa Roquette), mas, ao contrário, em resgatar através dele essa dimensão presente e desejável em todos os homens, num momento histórico em que a comparação racial autorizava a perseguição e o enquadramento de seres definidos como inferiores e indesejáveis, entre os quais o judeu Lévi-Strauss.⁹⁶

Mas o que a visão desses filmes contemporâneos entre si ressalta é como o artifício do cinema conforma os índios, que parecem vir de universos completamente distintos, quando na realidade é o olho do observador que dá forma ao objeto e o que deve dizer de si mesmo. Para Lévi-Strauss uma identidade a ser conhecida, uma especificidade que, se o Major Thomaz Reis ou Humberto Mauro percebem e não deixam de apontar com algum encanto, o que se sobressai é a possibilidade de ultrapassá-la por algo que consideram um estágio de evolução mais adiantado, e portanto melhor.

Por outro lado, Mauro junto de Roquette-Pinto, vai se tornar um grande entusiasta da cultura indígena e do tupi-guarani. Mauro aprende a língua com o antropólogo e eles praticam o tupi em sua atividade quotidiana no INCE. Em 1940, Mauro faz *Argila*, um longa metragem fora do INCE, que aborda aspectos da cultura marajoara. Em 1943, escreve um léxico com a tradução dos “Termos Tupi d’O Selvagem de Couto de Magalhães”, publicado posteriormente na revista do IHGB com introdução de Roquette-

⁹⁵ *Ao Redor do Brasil* – Major Thomaz dos Reis Vaz, 1932. Editado em vídeo pelo CTAV/Funarte, 1996

⁹⁶ Foi Márcia Mansour D’Aléssio quem me chamou a atenção para isso.

Pinto.⁹⁷ O diretor participa também do “sambaqui” de Roquette-Pinto, uma espécie de caramanchão construído em palha na Barra da Tijuca, onde se reuniam com as famílias nos fins de semana para conversar em tupi, comer em cuias, reproduzindo hábitos indígenas. Era também assíduo freqüentador do Sambaqui, Ibipiranga, ou melhor Affonso de Taunay, outro conhecedor de índios e do tupi. Em 1970, Mauro escreve os diálogos em tupi do filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

Portanto, o olhar de Mauro sobre o índio n’*O Descobrimento* é tributário da visão oficial e culta daquele momento, sedimentada na ação do SPI e no ideário de Roquette-Pinto: o reconhecimento da ancestralidade indígena na terra brasileira, da existência entre os índios, de práticas e traços culturais próprios e significativos como a língua tupi ou a cerâmica marajoara, que deviam ser conhecidos, praticados e preservados, já que dignificam e conformam o rico, significativo e diversificado passado da nação. Mas, como primitivos, precisam ser protegidos. Se a imagem do índio de Mauro partilha desse universo, a ela se adiciona uma brejeirice particular do seu próprio olhar: não é o bom selvagem do Romantismo, ou o selvagem bom de Rondon, mas o selvagem do Brasil, a matriz de herança primeira – puro, permeável mas matreiro

3. Conquista ou Salvação?

Se pudemos reconhecer até agora dois blocos narrativos bastante claros – a viagem e o contato com a nova terra e seu habitante –, a terceira e última parte do filme é marcada pela idéia da conquista pacífica da terra e pela adesão de seus habitantes ao novo ideário dos homens das caravelas. Esse bloco final começa com a cena do corte do jequitibá e é pontuado pela longa seqüência da Primeira Missa.

O corte e a derrubada estrondosa da árvore gigantesca para a construção da cruz transformam, na imagem, o que fora um encontro curioso numa conquista. Nessa cena se

⁹⁷ No Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro está depositado o texto original datado de 1943. Lata 486, documento 486. Foi publicado na Revista do Instituto em 1950, vol. 208, julho-set. 1950, p. 189

esboçam os únicos conflitos em que o índio sai da posição infantil, mas sua ação de oposição e defesa não é o suficiente para se contrapor à apropriação dos estrangeiros. Esse esboço abortado de conflito é seguido sem qualquer mediação pela adesão paulatina à cruz.

Depois da confraternização entre índios e portugueses que dançam, os marujos se embrenham na mata em busca da madeira para a construção da cruz da Primeira Missa. Abrem uma clareira com seus machados até que localizam o jequitibá monumental, que derrubam sob o olhar surpreso dos índios. Estes ouvem, preocupados e agitados, o som inédito do corte e da queda da árvore. Gritam, se agacham, procurando ouvir na terra os efeitos da ferida. Alguns parecem revoltados e se encaminham em direção aos brancos que trabalham, quando os soldados apontam suas lanças, e o conflito que parecia armado se dissolve sem qualquer continuidade. Quem pontuou e idealizou esse conflito foi o diretor do filme, que acrescentou à narrativa essa ligação animista com a árvore e a natureza, que é parte intrínseca do modo de vida dos seus habitantes, apontando a ruptura profunda que aquele encontro começava a significar na natureza e na cultura existentes, sacudidas pela supremacia do homem armado e instrumentado, que vai se apropriando daquela terra e daquela gente.

O esboço de conflito dissolve-se já na cena seguinte. Os índios, junto com a marujada, assistem à construção da grande cruz onde é colocado o escudo de Portugal e carregam-na espontaneamente em procissão, junto com todos os portugueses, para o lugar onde será celebrada a missa. Cortada a árvore, o que agita alguns dos índios, o que se segue parece não despertar estranheza. Todas as atenções se voltam para o imenso objeto que estava sendo construído de forma inédita e engenhosa com machados que cortam e pregos de metal que são cravados na madeira.

A cruz é conduzida num ritmo sincopado, marcado pela música marcial e pelo foco em primeiro plano nos pés dos soldados com suas botas, e dos índios que pisam descalços, sem acompanhar o passo certo dos homens calçados. Tudo parece acontecer e se

combinar harmoniosamente. É uma sucessão de acontecimentos cujo ponto máximo é o fincar da cruz na terra, sob os olhos atentos e a participação ativa dos índios.

O último e grandioso ato da empreitada é marcado no filme pela introdução de uma nova música – a reprodução do cântico indígena Nozanina, recolhido por Roquette entre os Parecis em 1912, e transformado num canto coral grandioso por Villa Lobos, à maneira que vinha praticando naquele momento. É um momento grave, monumental. Da cena em que os marujos e índios estão puxando a corda para erguer a cruz, vemos em seguida em primeiro plano, no lado direito, Frei Henrique que abençoa com uma cruz um índio ajoelhado. No lado esquerdo, Cabral e outro comandante assistem à cena, e no centro, ao fundo, a cruz é erguida solenemente. Antes mesmo de começar a missa, conforme essa cena, os índios já estão aderindo às práticas do conquistador. Nesta imagem síntese que antecede a celebração maior, a conquista se consuma nessa trindade, tendo a cruz como centro.

O Descobrimento do Brasil, é a história da introdução do Verbo nessas terras. Se o filme abria com a caravela, fruto do engenho e arte do esforço humano, o que permanece como imagem que resume toda a conquista é a cruz: bandeira dos portugueses, símbolo do cristianismo, da cultura do Ocidente, e o ao mesmo tempo o seu sinal de posse.

Para compor as cenas da Primeira Missa, Mauro toma como modelo a reprodução a mais fiel possível do quadro “A Primeira Missa” de Victor Meirelles, realizada em Paris em 1860. Como observou Jorge Coli, aquele quadro que teve a Carta por base documental, e o quadro “Première messe en Kabilie”, do francês Horace Vernet⁹⁸, como inspiração iconográfica, tornou-se a “verdade visual do episódio narrado”⁹⁹. Ao tomar esse quadro como base da representação, Mauro termina de autenticá-lo como um documento, da mesma forma que a Carta que serviu de base também ao pintor. Por outro lado, esse esforço de composição, reproduzindo um verdadeiro ícone nacional, reitera a grandiosidade

⁹⁸ Coli, Jorge – “Uma fixação da imagem da Descoberta”, mimeo., 1996 p.4

⁹⁹ Coli, Jorge - op. cit. p. 7

da própria empresa que significa filmar *O Descobrimento*. O quadro se reitera como fonte, como expressão da verdade visual, e o filme se beneficia tomando aquela imagem precedente e consagrada, como caução de verdade. (fig. 31, 32, 33 e 34)

Mauro reproduz a cena pintada por Victor Meirelles, num plano de conjunto, e através de planos aproximados onde mostra detalhes que escaparam ao enquadramento geral. Entre o momento que a cruz é elevada e o início da Missa, Mauro passeia a câmera pela paisagem. Mostra palmeiras, caras a Araújo Porto-Alegre, o diretor da Academia de Belas Artes e orientador de Meirelles na elaboração do quadro¹⁰⁰. A palmeira é um elemento simbólico primordial na representação de uma cena brasileira pelos viajantes. Debret orna com elas a coroação de D. Pedro I, segundo orientação de José Bonifácio¹⁰¹. Assim, Porto-Alegre, como José Bonifácio, consideravam a sua inserção no quadro fundamental, fato que Mauro procurou pontuar. Outra cena mostra os dois índios que observam a missa do alto de uma árvore. Mas estes, no filme, se coçam. Passada a cena que reproduz o quadro, Mauro se aproxima dos vários grupos reunidos por Meirelles, chega também mais perto do altar, que na cena geral perdeu os detalhes que foram arrumados sob a orientação de um padre, trazido especialmente para as filmagens

Na cena em que reproduz o quadro, o diretor respeita o enquadramento original, a dinâmica dos personagens, acentuando sua distribuição circular em torno da grande cruz, que é mais longa e ainda mais presente do que no quadro, onde o altar se evidencia mais, com os textos sagrados e o cálice que, no filme, vistos em plano geral se perdem. Ganhou entretanto a cruz, mais marcante. O único elemento retilíneo de toda a paisagem. O primeiro artefato produzido e lá deixado pelo conquistador, como marca de sua nova mensagem, feito e posse.

¹⁰⁰ Coli, Jorge – op. cit. p. 3

¹⁰¹ Conforme Souza, Iara Lis Franco Schiavinatto Carvalho, *Pátria Coroada. O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831.*, Tese de Doutorado, UNICAMP Campinas, 1997.

Se no plano geral que praticamente fotografa a cena tal como foi composta por Meirelles, onde não há sinais claros de adesão dos índios à evangelização, e estes simplesmente assistem à cerimônia, entre curiosos e atraídos por aquilo que vêem, no filme de Mauro os planos subsequentes indicam, como na carta a adesão de alguns, guiados pelo índio idoso que orienta seu grupo a participar da cerimônia. A representação de Mauro vai além do momento único retratado por Meirelles, onde a mensagem principal era a sacralização do encontro possível de duas culturas distintas, que ensejam a criação de um novo povo e de um país original. A Primeira Missa é, portanto, uma celebração. O filme, no entanto, documenta conversões. Se Meirelles expressa com muita clareza um encontro, onde a atitude e o movimento entre curioso, respeitoso ou até indiferente dos índios pode aparecer com seus corpos seminus e seus adereços, criando uma dinâmica pictórica movimentada e colorida onde estão os índios, e reverente e silenciosa entre os portugueses próximos à cruz, no filme essa diferença praticamente se apaga. A disposição circular dos personagens ajoelhados e reverentes, tomada do chão pela câmera, com o céu e a grande cruz por fundo, criam a imagem da transcendência espiritual que Mauro figura na cerimônia religiosa em que se detém com minúcia. E a passagem para as cenas seguintes em planos mais aproximado, por grupos, mostra claramente a adesão, de parte dos índios que se ajoelham e beijam o crucifixo.

No quadro, Victor Meirelles se detém na observação de mundos distintos, o selvagem e a civilização que podem vir a se encontrar. No filme a conversão do índio ao Evangelho é clara, e essas imagens são acompanhadas pela música e pelo coro solene de Villa Lobos, selando o feito a um tempo épico e espiritual. A Missa e a adesão dos índios, como o coroamento da descoberta conferem ao acontecimento uma transcendência que Caminha já explorara narrando a grande elevação que contamina a todos durante o santo rito. É nesse momento que a conquista se converte em salvação de uma terra e de um povo.

O enfoque de Victor Meirelles é mais contido e eminentemente profano – ainda é nítida a separação entre índios e portugueses e não há sinais claros de conversão do gentio.

A espiritualidade não é o seu foco, mas o encontro da civilização com o atraente mundo imaginário do bom selvagem do romantismo.

É interessante observar a ênfase e a duração extensa desse bloco centrado sobretudo na missa, onde é clara a ênfase de Mauro na conversão dos índios. Como já observamos, eles já estão se ajoelhando e recebendo a cruz, antes mesmo da missa, enquanto Caminha fala de criaturas respeitadas, que intuem o sentido maior daquilo que vêem, como a assinalar o seu caráter permeável. Se Caminha prenuncia adesões, o filme se estende na exposição de conversões. Mauro os batiza, sacramenta e converte.

Essa visão está claramente expressa na formulação do cartaz do filme: sobre um fundo onde aparecem três caravelas, uma delas grandiosa, no primeiro plano, do lado direito está Frei Henrique de Coimbra ladeado por dois soldados e a grande cruz ao fundo, e este coloca o crucifixo sobre a cabeça de um índio ajoelhado, como se estivesse sendo ungido como rei, segundo as representações de coroação real pela autoridade religiosa: Napoleão com David, D. Pedro I com Debret. Atrás deste ungido se desenha uma fila com outros índios que esperam a vez de receber a sagrada bênção. Portanto, aquilo que o filme saúda em seu cartaz é o poderio português que descobre a nova terra com o engenho das caravelas que cruza oceanos e traz o Verbo (fig.35).

Terminada a cerimônia, a missão chega ao fim quando Caminha lê para Cabral e todos os outros comandantes o texto que será enviado a D. Manoel.

Se a carta termina com a fala do narrador concluindo seu relato, Mauro acrescenta a saída das naus, e a visão da praia vista da caravela, onde, pelo olhar de Caminha, toda a tripulação se despede dos índios, que de uma grande extensão de praia se agitavam em suas saudações festivas. O filme termina com a imagem da cruz, onde restam, encostados e tristonhos, os degredados, e a imagem vai se fechando em escurecimento sobre a grande cruz.

O que os portugueses deixam aqui, a partir, da perspectiva mauriana, seria portanto o cristianismo, sem dúvida, mas sobretudo a idéia de transformação que o homem dotado de saber é capaz de operar. É a crença na sua capacidade de intervenção e mudança.

Mas o filme fracassa, e a grande iniciativa cívico patriótica nele projetada não se realiza, o que levanta indagações sobre a pertinência de sua encenação e das idéias que veicula. Em primeiro lugar, o filme é em grande parte mudo, o que soa anacrônico e sinal de uma realização tosca, como haviam observado os críticos portugueses.

Sua rejeição esclarece bastante sobre a reação do público a iniciativas culturais de cunho oficial, num meio de expressão popular como o cinema. Não era no cinema que se ia buscar esse tipo de manifestações cívicas que em grande parte eram de participação compulsória: desfiles de escolares e corporações profissionais em datas cívicas, como o 7 de setembro ou o dia do aniversário do Presidente. Ou os grandes encontros corais promovidos por Villa Lobos. A expressão cívico cultural dos grandes feitos dos descobridores só tem lugar no ideário de seus produtores. Não parece responder a uma curiosidade do público sobre o evento fundador da história nacional. Pontua assim o divórcio entre a cultura letrada e oficial e a sua veiculação a partir do cinema, embora temas históricos e épicos constituíssem uma veia promissora do cinema desde os seus primórdios (*Cabiria* de Pastrone, *O Nascimento de uma Nação*, *Judith de Betula*, de Griffith, ou os nossos *Guaranis*, por exemplo). Mas o que ocorre com essa história é que não há qualquer sentido épico, qualquer possibilidade de adesão, ao contrário, solenidade, monumentalidade numa história já conhecida. Além disso, não é demais lembrar, conforme o testemunho de Graciliano Ramos, o prestígio do cinema nacional junto ao público estava longe de ser grande.¹⁰²

Além da exibição do filme em Portugal em 1937, Mauro levou o filme ao Festival de Veneza de 1938, quando representou o Brasil com os filmes do INCE como *Céu do*

¹⁰² Além da exibição d'*O Descobrimento* em Portugal em 1937, Mauro levou o filme ao Festival de Veneza de 1938, quando representou o Brasil com *Céu do Brasil* e *Vitória Régia* do INCE. Segundo o seu testemunho no MIS, o *Descobrimento* foi exibido em um horário ruim, lateralmente e não gerou qualquer interesse

Brasil e Vitória Régia. Segundo o seu testemunho no MIS, *O Descobrimento* foi exibido em um horário ruim, lateralmente e não gerou qualquer interesse

IV – VILLA LOBOS E O DESCOBRIMENTO

É importante lembrar a participação do compositor no filme. Villa Lobos estava empenhado no desenvolvimento do canto coral. Dirigia esse setor no Departamento de Educação e Cultura da prefeitura do Distrito Federal, onde Roquette-Pinto era responsável pela Rádio Educativa, e também membro na Comissão de Canto Coral dirigida pelo compositor. Roquette partilhava com Villa Lobos sua crença de que “unidos cantando”, o brasileiros se transformariam. Villa Lobos apresentava grandes encontros em estádios onde reunia milhares de pessoas – de 20 a 80 mil, com corais constituídos por estudantes e trabalhadores organizados em suas corporações profissionais. O mais importante deles era o Coral dos Professores do Distrito Federal.¹⁰³ É justamente esse grupo que interpreta as músicas d’*O Descobrimento* que foram compostas por Villa Lobos, a partir dos cantos indígenas recolhidos em fonogramas por Roquette Pinto em 1912 na Serra do Norte, e que contribuem muito para dar ao filme o seu tom épico.¹⁰⁴

¹⁰³ Conter, Arnaldo – *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*, Bauru, Edusc, 1998, p.31

¹⁰⁴ Nesses grandes encontros, ou antes deles, eram distribuídos panfletos enaltecendo a importância cívica e patriótica da atividade. Um deles foi escrito por Roquette Pinto:

“Avante Brasileiros!!!

“O canto coral fortalece corpo e espírito. Amplia o fôlego dos fracos; disciplina suavemente os impacientes e os tardos.

A massa coral é um símbolo da sociedade moderna em que os interesses humanos se confundem. Todos nela figuram; Velhos, moços, crianças, homens, mulheres, operários, camponeses, soldados, sábios, poetas e artistas.

Só a educação resolverá os problemas brasileiros. O Canto Orfeônico praticado na infância e propagado pelas crianças nos seus lares dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, homens e mulheres

V – O DESCOBRIMENTO NA ATUALIDADE

Embora fracassando no momento do seu lançamento, ao longo dos seus 60 anos de existência, o filme foi cumprindo a missão didática desejada pelos seus realizadores. O acento audiovisual da educação nos últimos 20 anos, tornou o filme útil como ilustração em sala de aula. Esse interesse, mais a importância de Humberto Mauro como cineasta, fizeram com que o filme circulasse constantemente por diferentes instituições, o que leva nos anos 90 a uma primeira edição em vídeo pelo CTAV- Centro Técnico Audiovisual, instituição federal herdeira do que restou do INCE. Segundo Sérgio Sanz, o diretor na época, muitos dos documentários de Mauro, assim como *O Descobrimento* eram muito retirados, porque supriam lacunas de material audiovisual para utilização sobretudo em escolas¹⁰⁵.

Em 1997, três anos antes das comemorações do Quinto Centenário do Descobrimento do Brasil, o filme foi restaurado pela FUNARTE-CTAV. O restauro recuperou o contraste das imagens, e baseado em informações de que o filme teria uma duração superior a atual, acreditou-se que havia lapsos de imagens e de som que se haviam perdido. Em face disso, foram encomendados a compositores que preenchessem partes da música de Villa Lobos que teriam se perdido. Além disso, em cenas com mapas, pequenas setas que indicavam o caminho das naus foram substituídas por desenhos de caravelas inseridas por computador, tornando a cena mais clara. A música gravada originalmente com a regência da orquestra e coral orfeônico conduzidos por Villa-Lobos foi suprimida e substituída por outra com andamento diferente do original, agora mais dinâmico, com inserções de partes compostas por outros músicos e eliminando os coros grandiloquentes tão característicos do trabalho de Villa Lobos em 1937. O sentido do filme, impresso em vídeo e comercializado e distribuído a instituições culturais foi portanto modificado.

A apresentação desta restauração no Centenário de Humberto Mauro em Abril de 1997, em Cataguazes, com a presença do Ministro da Cultura, e depois em Brasília, com a

que saibam pelo bem da terra cantando trabalhar, e por ela cantando dar a vida” Arquivo Roquette Pinto, A.B.L., s/d, s/i

¹⁰⁵ Conforme seu depoimento oral

presença de representantes do presidente da República, marcou o início oficial das comemorações do 5º Centenário, mas o fez de forma sintomática. O filme foi “modernizado” e tornado mais movimentado pela música e pela inserção de imagens mais didáticas, de forma a torná-lo mais palatável ao gosto contemporâneo e passível de utilização educativa no momento das comemorações, onde o descobrimento é um tema central. Esse procedimento lembra outros atuais como a popularização da música clássica pela regência do indiano Zubin Metha, as apresentações operísticas de Pavarotti e outros em grandes eventos esportivos ou a restauração polêmica do teto da Capela Sistina com cores cinematográficas. Se há na restauração d’*O Descobrimento*, como nestes outros eventos, um desejo de popularização e “ampliação de mercado”, o que é louvável como expectativa para a divulgação da obra de Mauro e do próprio filme, no entanto, é de se lamentar que tenha interferido em seu caráter original, e portanto historicamente datado, suprimido em nome de uma melhor e talvez mais ampla divulgação. A restauração orientada pela expectativa de sua maior utilização em função das comemorações do 5º Centenário, substituiu uma datação por outra. Nada mais elucidativo sobre a apropriação da história nacional promovida por essas comemorações. Um sentido a mais a se agregar a essa história d’*O Descobrimento* de Humberto Mauro. Entretanto, como esta restauração foi bastante criticada, o CTAV estudou o lançamento de uma edição em DVD com a versão original e a “restaurada”

CONCLUSÕES

Como os filmes anteriores de Humberto Mauro, *O Descobrimento* é uma obra sobre a mudança. No início, as caravelas são, mais do que qualquer instrumento de navegação, o que expressa essa idéia. Na trama em que se armam mastros e velas existe engenho, ação do homem sobre a natureza, algo que se pode definir como a inteligência aplicada à madeira. No final do filme, existe a cruz.

Os choques entre modernidade e tradição, são elementos constituintes da obra do que se pode denominar ‘o primeiro Mauro’. O trabalho conjunto com Roquette Pinto, a partir de sua entrada no INCE, em 1936, parece configurar uma outra etapa em que essas

preocupações passam a ter uma consistência eminentemente política. Com o antropólogo, aquilo que Mauro já mostrara da vida privada, dos costumes e da mentalidade da vida brasileira, presente também em outros diretores dos anos 20 (*A Filha do Advogado*, de Jota Soares, do ciclo pernambucano), se substitui por um exercício consciente de instrumentalização do espectador para a mudança. Nesta nova fase, a construção da identidade nacional pelo resgate do “povo” e de seus valores “maiores”, vai de par com a idéia de modernidade, entendida como adiantamento técnico.

Tratava-se, então, de resgatar e ensinar pelo cinema os grandes vultos e acontecimentos patrióticos, a biografia dos grandes homens da literatura, da música, os avanços técnicos e as riquezas naturais, entendidos não apenas como o “Berço Esplêndido” de que fala Paulo Emilio Salles Gomes sobre os filmes de cavação dos anos 10 e 20, mas sobretudo aquelas de aporte e excepcionalidade científica. A natureza entendida não como paisagem ou fruição estética e exótica, mas utilitária. O olhar para esses valores que serão impressos nos filmes não é de ufanismo, embora ele não esteja de todo ausente, mas de civilização. Patrimônios do passado e do presente à disposição do todo brasileiro.

Para fazê-lo, o filme exalta o encontro cordial de dois povos desiguais, enfatiza a ingenuidade dos habitantes originais, torna generosos e cuidadosos navegadores que partiam de suas terras em busca de riquezas e almas a converter. O cinema se faz veículo das visões historiográficas consagradas. Naquilo em que foge à “letra” e expressa sua visão autônoma, acentua a missão salvadora da cultura e dos condutores. Na concepção do índio infantilizado, mostra as contradições inerentes ao papel e ao destino que lhe eram então atribuídos: é um ser primitivo, portanto atrasado, mas ao mesmo tempo testemunho da ancestralidade da nação, sua âncora, embora não seja brasileiro. É o herdeiro legítimo das terras; mas deve perdê-las em função do progresso por que é incapaz para isso. Devia ser protegido pelo Estado, mas estava então abandonado. No entanto, dentro da imagem de infantilidade criada por Mauro, ele é matreiro, alegre, cordial, é brasileiro.

A natureza, imagem cara à obra maureana não é ainda um foco central. No *Descobrimento* quem reina é o homem, desde a primeira cena, onde com o céu por fundo, marujos se alçam pelas cordas desafiadoras do mastro, como se pudessem atingir com seu corpo e sua visão, as alturas celestiais e as distâncias continentais, possibilidades inéditas que aqueles homens estavam instaurando. O Brasil é fruto e herdeiro dessa ousadia.

Nesse sentido, por mais que a vinculação entre Mauro e Roquette-Pinto pareça por vezes ter destituído o primeiro de sua “pureza” original, em lugar de um saber oficial postigo, no entender de Paulo Emílio Salles Gomes, como já observamos no capítulo 1, houve uma complementaridade entre crenças de cada um, fato claro na realização d’*O Descobrimento*.

Embora Mauro busque reconstituir um fato histórico e enfoque elementos centrais da cultura nacional, como o índio, o olhar do filme revela o quanto a tarefa do conhecimento é eminentemente marcada pela alteridade e por uma atribuição de sentido que, embora se promova como de todos, “da nação”, é parcial, construída e arbitrária, portanto, não é partilhada como se espera, ou melhor, “como deveria ser”. Embora Mauro procure cercar-se de todos os elementos documentais possíveis, a sua encenação recobre os personagens de significados dados pelo outro. Explicita com clareza a empresa civilizadora a que o filme se propunha. Apesar de tomar a câmera como um artifício de revelação, o índio é um entre os vários elementos do filme, que agrega significados que lhe são exteriores, e cuja projeção é autorizada por algumas de suas características. Ainda que buscasse ardorosamente conhecer e proteger os índios, o que podemos observar ao longo do filme é sempre e apenas o que os não índios pensavam sobre eles. Esse elemento construído pela câmera continua, no entanto, opaco. Só é possível conhecer as projeções que suas características desencadeavam no outro. E isso vale também para a caracterização dos outros personagens, como o próprio português erigido pelo filme em herói cívico.

Mas a nação não reconheceu nos heróis forjados por Mauro os seus patriarcas. A matriz da nação como fruto da intervenção competente sobre o primitivismo (que figura o

atraso), não vingou no imaginário social, não se constituiu em “verdade visual do episódio narrado”¹⁰⁶. A nação projetada pelo filme, não estava exatamente ali onde se queria colocá-la. Apesar dos segredos desvendados pela imagem, sonhava-se ainda com as calmarias que não aconteceram...

Entretanto, nos últimos meses que precederam as comemorações dos 500 anos do Descobrimento, as imagens de Mauro tomaram as telas das televisões. Num mundo marcado pela imagem em movimento, a produção do Instituto do Cacau da Bahia foi sendo alçado à categoria de documento virtual, já que é a única produção do gênero no Brasil. O filme foi apresentado inúmeras vezes nas telas oficiais, como a TV Senado, a TV Educativa, TV Cultura em ciclos onde fazia par constante com *Independência ou Morte* de Carlos Coimbra realizado em 1972 por ocasião das comemorações do “Sesquicentenário da Independência”, ou outros de tema histórico, marcadamente do período colonial como *Xica da Silva* de Cacá Diegues de ou *Os Inconfidentes* de Joaquim Pedro de Andrade, ciclos que instituições e cineclubes estudantis tenderam a repetir com alguma reflexão.

Nas semanas que precederam o grande evento, imagens do filme ilustraram com constância vinhetas de programas da TV Globo e dos canais a cabo como o GNT, Futura. Na falta de outras imagens cinematográficas de reconstituição, o filme de Mauro, descontextualizado do seu momento de produção e da própria autoria, serviu, como os antigos cromos da 1ª Missa de Victor Meirelles, nos cadernos infantis - como a ilustração preferida - enquanto o quadro de 1860, praticamente sumiu como simbolização dos primórdios. No dia 22 de Abril de 2000 foi apresentado dentro das comemorações oficiais das televisões de rede pública, enquanto em Porto Seguro no mesmo dia, sua participação efetiva foi rechaçada com violência pela polícia. Graças à televisão, e às comemorações centradas no descobrimento, o filme consagrou-se finalmente como a imagem do nascimento da nação imaginada em 1937.

¹⁰⁶ Como parece ter acontecido com o quadro de Victor Meirelles, conforme Jorge Coli, op. cit.

Capítulo IV: “O Livro das letras luminosas”

A

pontamos em *O Descobrimento do Brasil* o ideal de salvação nacional pelo conhecimento que no filme justificava a intervenção dos sábios generosos e cuidadosos e a adesão encantada e submissa dos incultos e carentes. O desenho da intervenção civilizadora estava dado naquelas imagens: seria feita de forma unilateral, ordenada e evitando os conflitos, já que apoiada pelas certezas da ciência e os ideais altruístas dos sábios, uma vez que as populações que encontraram eram ainda primitivas e em estado de infantilidade. Sob essa ótica impressa no filme, as populações que ali se encontrou, seriam cuidadas e acederiam sem discórdia aos benefícios necessários que passariam a usufruir.

Foi nesse sentido que antes mesmo de historiar o surgimento e o funcionamento do INCE, empreendemos a análise do filme de Mauro realizado fora do INCE, mas contemporâneo ao seu surgimento e com a colaboração de Roquette Pinto e da própria estrutura do Instituto, e procuramos mostrar como justamente *O Descobrimento do Brasil* foi a carta de intenções do Instituto quer surgia em março de 1936, depois de prolongados

esforços de educadores, higienistas, intelectuais e políticos preocupados com o controle das mensagens cinematográficas, pregações partilhadas por Roquette Pinto que procurou tomá-las a si, de forma a tornar-se ele mesmo o diretor dessa instituição que surgia finalmente, por iniciativa do Ministério de Educação e Saúde.

Entendemos que é sob essa ótica que o INCE surge e se desenvolve ao longo dos seus primeiros 10 anos, período que coincide basicamente com o Estado Novo e a gestão de Roquette Pinto. Apesar dessa marca inicial, entretanto, o INCE sobreviveu ao seus idealizadores, ao projeto e ao momento político que lhe deu consistência. No período posterior, entre 1947 a 1967, entretanto, se foi possível observar o esgarçamento dessas propostas iniciais, fazendo com que, a estruturação e os fins da instituição original se mantivessem formalmente, isso aconteceu menos para responder a um projeto político, e sobretudo para garantir a sobrevivência do espaço de trabalho e criação de Humberto Mauro.

Em 1953, um ano antes de sua morte, Roquette-Pinto ainda ajudou a retardar sua transformação, proposta pelo Congresso Nacional, que visava eliminar, já naquele momento, o seu caráter estritamente educativo. Isso só começa a acontecer de fato em 1961 e se consolida em 1967 com a criação do Instituto Nacional de Cinema, o INC, justamente no ano em que Humberto Mauro se aposenta do serviço público. Portanto, a sobrevivência do cinema educativo, ainda que sem a consistência política que lhe deu sentido, era necessária à sobrevivência de Humberto Mauro.

Nos próximos três capítulos, a história e sobretudo os filmes do INCE contam o seu desenvolvimento, o funcionamento e as contradições entre o projeto grandioso e a realidade da repartição pública, das encomendas, dos recursos parcos, tensões com o DIP e os projetos pessoais de Roquette Pinto e Humberto Mauro.

“A EDUCAÇÃO É MATÉRIA DE SALVAÇÃO PÚBLICA”¹

Toda a finalidade do Ministério [de Educação e Saúde] pode resumir-se numa palavra: cultura. Ou melhor: cultura nacional.

De fato, do emaranhado de conceitos que da cultura se têm dado, ressalta sempre uma noção justa e clara, a saber: cultura é a valorização do homem. É a construção integral e harmônica do ser humano, tanto no que concerne ao corpo como no que respeita ao espírito. Onde quer que o homem não domine a natureza, não resista às suas insídias e às suas agruras, mas a elas sucumba, onde quer que ele seja doente e frágil, não tenha densidade, dureza e vigor, onde quer que a ele faltem os providenciais recursos da ciência e da técnica e as nobres inspirações da alma, aí não há cultura. Aí o homem é primitivo, bárbaro, atrasado. Aí ele não contrasta com as coisas e as forças circunstantes, mas nelas submerge. Não lhes impõe submissão, ordem e sentido. Aí não há cultura, porque cultura significa a nítida e impressiva presença do homem. A cultura aparece onde o homem entra a dominar os elementos, onde o seu corpo surge e se projeta sadio, sólido e belo, onde pelo apuro da sensibilidade, pela destreza da inteligência, pela disciplina da vontade, ele se converte num criador de valores materiais e espirituais.

Ora, é exatamente a esta valorização do ser humano que se propõe o Ministério. Ele visa melhorar o homem, na sua saúde, nas suas qualidades morais, nas suas aptidões intelectuais, para dele fazer um eficiente trabalhador. Por isso dizemos que o seu objetivo é a cultura. E se acrescentamos que este objetivo é, mais propriamente a cultura nacional, é porque o homem, que se quer valorizar, se destina, acima de tudo, a viver para o serviço da nação. A nação foi sempre, e é sobretudo hoje em dia, a realidade viva, exigente, imperiosa, na qual o homem se integra de corpo e alma. Para ela, o homem representa o mais preciosos bem e o mais sólido fundamento.”²

No principal trabalho realizado sobre Gustavo Capanema e sua gestão no Ministério da Educação e Saúde, entre 1934 e 1945, os autores, com base na extensa documentação do político mineiro, procuram explicar a atuação do Ministério, dando ênfase, em especial, à questão da cultura e da educação, deixando de lado a saúde, por opção metodológica e por considerarem que as questões de saúde não haviam sido colocadas naquele momento “com a mesma intensidade que as questões educacionais e de formação ética e moral dos cidadãos, e eram tratados de forma rotineira e não problematizada”³.

Ao contrário disso, e como bem mostra a exposição de motivos de Capanema para a reestruturação de seu Ministério em 1935, a vinculação entre saúde e educação não era

¹ Getúlio Vargas – frase grafada numa das paredes da entrada do edifício do M.E.S, atual Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro.

² Capanema, Gustavo - Plano de Reorganização do Ministério da Educação e Saúde Pública apresentado ao Poder Legislativo pelo Presidente da República, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1935, p.6

³ Schwartzman, Simon - Tempos de Capanema, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 18

apenas uma acomodação de atribuições administrativas de áreas distintas. Não foi Capanema quem criou essa conjunção que vem desde o final do Império, se mantém com a República, se solidifica no governo provisório sob a chefia de Francisco Campos, quando o antigo Ministério da Justiça e Negócios do Interior é separado de outras atribuições e é criado em novembro de 1930 o Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública⁴. A relação entre saúde e educação não é fortuita desde o final do século XIX, momento marcado pelas preocupações eugênicas, de construção e regeneração dos homens entendidos a partir de sua composição genética em categorias raciais. Vem desse momento a ênfase no corpo físico e seus atributos como o lugar onde se definiriam as potências e os destinos desses homens e por conseguinte das nações por eles constituídas, como já foi observado com vagar no capítulo 2.

Sanear o corpo e educar o espírito eram, portanto, operações similares e complementares, como bem explicita Capanema em seu texto. Implicavam um mesmo cuidado na introjeção de hábitos e práticas, cujo fim era a salvação de um povo tomado como inconsciente de suas capacidades intelectuais e assomado por doenças endêmicas, na escuridão de práticas de saúde não medicalizadas e falta de hábitos sanitários modernos. Analfabetos e ignorantes de sua história e cultura, em meio a uma natureza pródiga e um passado edificante. Tratava-se, por isso, de um povo destituído de consistência física, já que enfermo e sem consistência espiritual, ignorante e submetido aos caprichos da natureza. Diante de uma realidade assim observada, era tarefa do Ministério da Educação e Saúde dotar o homem brasileiro de consistência física, erradicando as doenças que o fragilizavam, e inocular-lhe os valores da civilização que julgava adequados à sua formação. Idéias muito próximas, como se vê, daquelas expressas em *O Descobrimento do Brasil*.

É verdade, como observa “Tempos de Capanema”, que as medidas na área da Educação, nesse período, foram mais visíveis e marcantes (reforma da educação, organização da juventude, construção do moderno do edifício do Ministério, criação do IPHAN, do próprio INCE, da Escola de Educação Física), mas nelas estavam também

⁴ Fundação Getúlio Vargas – Evolução do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Divisão de Pesquisas do Instituto Brasileiro de Administração, 1953, p.5

embutidas a mesma crença no “fortalecimento da raça”, que ia de par com o “esclarecimento” da cultura: a criação de uma Universidade, o reforço às instituições de pesquisa, o combate às doenças, a reformulação do currículo escolar.

Portanto, para que se possa entender a criação e o funcionamento do INCE, sobretudo em seus primeiros 10 anos de funcionamento, que coincidem basicamente com o governo Vargas, não podemos filia-lo apenas à educação, onde ele foi efetivamente localizado no decreto 378 de 13 de janeiro de 1937, mas ter em mente, que educação e saúde eram então elementos associados.

O INCE, pensado como um instrumento de informação e aprendizado para populações diversas – dos estudantes das escolas primárias aos trabalhadores em suas associações profissionais, ou em espaços longínquos – veicula a mentalidade saneadora da época através dos fatos e feitos do Estado. mas também as descobertas dos cientistas e as medidas e conhecimentos que se acreditavam necessários para fazer emergir o homem brasileiro em toda a sua potência.

Esses primeiros 10 anos, que coincidem basicamente com a gestão de Roquette-Pinto no INCE e de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, configuram o que podemos chamar de 1º INCE, que se estende até o início de 1947, quando Roquette-Pinto⁵ se aposenta e a atividade do órgão se reduz, seja pela ausência da influência do antigo diretor, seja pela próprio alcance já limitado da utopia que se ancorara no cinema educativo. Esse período, que denominaremos 2º INCE, se caracteriza pela maior autonomia de Humberto Mauro, Isso não significa forçosamente que Roquette-Pinto tolhesse sua criatividade, mas ela estava circunscrita a uma pauta muito bem definida, que constituíam as preocupações do antropólogo e de intelectuais a ele ligados, as encomendas do Ministro da Educação e as circunstâncias políticas de sua elaboração.

A partir de 1947, a ligação com os assuntos do Ministério da Educação e Saúde, que em 1951 é transformado em Ministério da Educação e Cultura, é mais frouxa, e o

⁵ Março de 1947

mundo rural, área praticamente ausente no primeiro período, começa a emergir. O INCE se consolida como um espaço de criação de Humberto Mauro.

Em 1961, no governo de Jânio Quadros, Flávio Tambelini torna-se o diretor do órgão e o INCE começa a acabar⁶, o que ocorre em 1967, com a aposentadoria de Mauro e a criação do Instituto Nacional de Cinema. Entre 1961 e 67, Mauro realiza apenas dois filmes. A idéia de um cinema educativo tal como concebido por Roquette-Pinto já havia se diluindo de há muito, e no final da década, só restava consumir a sua extinção.

I. O PRIMEIRO INCE – 1936/1946

A criação de um órgão de produção de filmes educativos no Brasil, em 1936, como vinha ocorrendo em outros países, assentava-se sobre a crença de que a educação é o motor da transformação dos homens. O cinema seria um instrumento valioso para agilizar esse caminho, sobretudo num país como o Brasil, de milhões de analfabetos, diverso geográfica, cultural e etnicamente. É concebido como um processo de mão única, onde aqueles que sabem definem os saberes necessários aos incultos, tomados como seres carentes, necessitando da devida condução. Essa operação regeneradora, pensada e realizada a partir do cinema, foi uma das formas ativas de construção da nacionalidade. Os brasileiros, à luz dessa interpretação, não só desconheciam a cultura em geral, como a cultura brasileira em particular, e sobretudo se desconheciam. Portanto, a tarefa educativa que se propunha era antes de tudo cívica.

No prefácio de “Cinema e Educação”, de 1930, Jonathas Serrano e Venâncio Filho explicam a razão de ser de sua obra, razão partilhada por Getúlio Vargas em relação à existência de um cinema nacional:

“E assim como o rádio é o laço invisível que une milhões de brasileiros, a vibrarem de sadio patriotismo ao som do Hino Nacional, - também o cinema (e tal é , afinal, a razão de ser

⁶ Na memória de D. Beatriz Bojunga, Paschoal Lemme (que se aposentam nesse momento) e de Zequinha Mauro, funcionários do INCE, Tambelini é lembrado como o “cunhado de Roberto Campos”, que teria apadrinhado sua nomeação.

destas páginas) realiza o milagre de mostrar o Brasil a todos os brasileiros, o homem do litoral ao do extremo Oeste, e o dos pampas ao da Amazônia - , contribuição magnífica e urgente à obra da educação nacional”⁷

1. Uma instituição original?

Embora tivesse uma noção clara daquilo que desejava realizar na nova instituição que ajudara a criar e que dirigia desde março, em dezembro de 1936 Edgard Roquette-Pinto foi à Europa para um congresso científico e, por sugestão de Gustavo Capanema, foi conhecer o cinema educativo que se fazia por lá. Em julho, o Ministro já havia pedido a Roberto Assumpção de Araújo, então um jovem estudante de direito que participava do “Clube de Cultura Moderna”⁸ e um entusiasta de cinema que veio posteriormente a trabalhar no INCE, para que aproveitasse sua viagem como nadador brasileiro às Olimpíadas de Munique e fizesse o mesmo na Alemanha, Bélgica, França e Itália.⁹

A sugestão fazia sentido: em todos esses países o cinema educativo estava sendo visto como uma panacéia didática, moderna, ágil e sobretudo sedutora de transformação de incultos e iletrados, sendo por isso incentivado e adotado por iniciativa do próprio estado. Na Alemanha, como já observou Marc Ferro, os nazistas, por sua formação cultural medíocre, foram os primeiros a compreender as virtudes do cinema como veículo de massificação, sem falar das experiências cinematográficas dos soviéticos, que usavam o cinema como instrumento de agitação política nos anos 20, de conscientização e de reeducação, como ocorreu por exemplo com a experiência dos Kino-trens no início dos anos 30¹⁰.

⁷ Serrano, Jonathas e Venâncio Filho, Francisco – Cinema e Educação, São Paulo, Melhoramentos, 1930, p. 13. As observações de Getúlio Vargas em seu “Discurso aos Cinegrafistas” de 1935 citado no capítulo 2 vai na mesma direção.

⁸ Esse clube fazia parte da Aliança Nacional Libertadora, e entre seus membros estava Jorge Amado, o pintor Santa Rosa e Febus Gicovate, contemporâneos de Assumpção que veio depois a se tornar embaixador. Seguidor de Roquette-Pinto com quem trabalhou durante 4 anos no INCE, aprendeu com ele que o importante era antes de tudo “fazer”. Roberto Assumpção foi responsável pela edição alemã de Rondônia. Conforme seu depoimento oral.

⁹ Carta do Ministro Gustavo Capanema à Roberto Luiz Assumpção, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1936. Arquivo pessoal.

¹⁰ O projeto russo de 1932, idealizado pelo Comissariado do Povo para os Transportes e dirigido por Medvekin, procurou fazer do cinema um veículo didático e educativo: as imagens, captadas durante o período das colheitas, deveriam servir de exemplo e objeto de correção do trabalho desenvolvido pelas comunidades e

Portanto, o cinema e seu potencial de instrumentalização nas diferentes políticas de estado estavam na ordem do dia na Europa, e havia, na ótica do Ministério da Educação, a necessidade de bem conhecê-lo.

Os relatórios que Roberto Assumpção e Roquette-Pinto apresentaram ao Ministro, e que foram mais tarde divulgados pela imprensa como propaganda das atividades do próprio INCE, salientavam o interesse oficial de países como a Alemanha e a Itália no cinema didático e de propaganda, a sua necessidade e o seu aparecimento simultâneo – início dos anos 30 – nos vários países, embora com características distintas, que respondiam a preocupações políticas específicas de cada lugar¹¹. Assinalavam também a disposição de cada um deles de realizar intercâmbios com a entidade brasileira.

A Itália era a precursora¹²: havia lá Luciano de Feo, que desde o início dos anos 1920 se ocupava do *LUCE – Sindacato Instruzione Cinematografica* - para produção e difusão de filmes didáticos, com quem o antropólogo se corresponde pelo menos desde 1927¹³. Roquette-Pinto se alonga entusiasticamente em seu relatório, para descrever o movimento do cinema educativo concebido por De Feo. O cinema, assim como a educação, tinham papel preponderante na regeneração que o pós-guerra demandava: seria um elemento para congregar e fazer conhecer pacificamente os diferentes povos. Essa visão benévola egressa da Liga das Nações se esvai rapidamente. Em 1924, a atividade do Instituto Internacional é encampada pelo Estado, criando-se o Instituto Luce - *L'Unione*

colcozes. Serviriam também como documentos para a propaganda das realizações do novo regime, uma vez que se esperava que as imagens captadas ao longo de milhares de quilômetros, mostrassem o sucesso do novo sistema. Filmavam-se as atividades de uma comunidade, e no dia seguinte as imagens que se projetava sobre ela tornavam-se alvo de críticas, correções, e comparações com outras experiências, de outras regiões. Educação direta pela imagem, captada como exemplo a ser seguido e estímulo às mudanças. Mas a comparação das imagens serviu também à perseguições quando os "ranços capitalistas" eram flagrados. Cf. Albera, François – “25 janvier 1932 – Le cine-train de Medveke est sur les rails” IN *Cahiers du Cinema Special – 100 journées qui ont fait le cinéma*, jan. 1995, Paris, Éd. De l'Étoile, p. 45

¹¹ Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2 doc. n. 610. Roquette-Pinto fez um minucioso relato do funcionamento de cada um desses institutos, composição dos seus conselhos diretivos. Na Alemanha, membros do partido nacional-socialista participavam na definição dos conteúdos produzidos e veiculados pelo cinema educativo.

¹² Os brasileiros não se informaram sobre as experiências soviéticas, e conheciam as atividades norte-americanas por correspondência

¹³ Conforme correspondência localizada em seu arquivo pessoal. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

Cinematografica Educativa -, com recursos das Caixas de Previdência e dos ex-Combatentes. “Em 1925, Mussolini reconhece oficialmente o *Luce* e se propõe a utilizar sua organização técnica e seus filmes para fins de instrução, educação e propaganda”¹⁴, e em 1926 tornou obrigatória a exibição desses filmes em todos os cinemas do país.

Entretanto, as concepções de De Feo e de Mussolini não vão na mesma direção e Roquette lamenta veladamente o desvio das atribuições iniciais, afirmando que

“como era de se prever o Cinema Educativo popular lançado nessas bases comerciais de grande vulto, prejudicou o cinema educativo escolar, mas o prof. De Feo continua entusiasmado com o Instituto Internacional de Cinema Educativo, órgão de intercâmbio e fomento que o governo italiano entregou à Liga das Nações em 1928”

Do contato entre Roquette e De Feo, nasce o convite para que o Brasil passe a integrar o Instituto Internacional de Cinema Educativo, com sede em Roma, integrando ao seu acervo o primeiro filme do INCE, *Lição de Taxidermia*. Roquette-Pinto figurará também como membro consultivo desse órgão.

Cabe lembrar que o diretor geral do *Luce*, e depois também de *Cinecittá*, que vem se somar ao *Luce* para a produção de filmes de longa metragem, era Umberto Mussolini, filho do ditador. O interesse estratégico de Mussolini pelo cinema é portanto muito claro, e se pode ver expresso num filme sobre o assunto, onde ele afirma em discurso que “o cinema é a arma a mais forte”. Nesse mesmo filme, podem-se observar fotos do ditador empunhando uma câmera como se fosse uma metralhadora¹⁵.

Ao contrário da Itália, que não separava o cinema popular do cinema escolar, fato negativo para Roquette-Pinto, na Alemanha havia uma separação clara. Tudo o que dizia respeito ao cinema em geral estava entregue ao Ministério da Propaganda, enquanto o cinema educativo era da alçada do Ministério da Educação. A partir de 1934, 6.600 escolas foram equipadas com projetores pagos pela contribuição semestral dos próprios alunos.

¹⁴ Roquette-Pinto, Edgard – “Relatório em cumprimento às instruções do Ministro de Conhecer os principais institutos oficiais consagrados ao cinema educativo na Itália, na Alemanha e na França” janeiro de 1937, Arquivo Capanema GCg 35.00.00.2- doc. 611. CPDOC-FGV

¹⁵ Documentário “Umberto Mussolini” exibido na GNT em 1995

Essa taxa era destinada também à realização de filmes – portanto, mesmo que de forma módica, foram os próprios estudantes que financiaram o cinema educativo alemão. O Instituto alemão entregava os projetores, enviava técnicos para ensinar o manejo dos aparelhos, e se ocupava de sua manutenção nas escolas. Quando Roberto Assumpção visitou o *Reischtle fur den Unterrichtsfilmb* (Instituto Nacional do Filme Didático), em 1936, já haviam sido realizados 322 filmes. Em sua visita, os responsáveis lhe mostraram o filme:

“*As fronteiras Ocidentais da Alemanha*, feito numa focalização interessantíssima das cartas geográficas e quadros sinóticos das secessões que permitem fácilima compreensão das constantes mudanças de contorno do território.”¹⁶

Integravam o repertório do cinema educativo alemão, segundo Hélène Puiseux, filmes que mostravam como o Estado desperdiçava recursos alimentando débeis mentais. Esse filme não foi exibido ao visitante brasileiro¹⁷. Por outro lado, contribuíam para a realização desses filmes as Universidades, escolas técnicas e institutos científicos, prática que será adotada também pelo INCE.

Pela descrição sumária desses conteúdos, é possível perceber como era tênue a separação entre a educação e a propaganda na Alemanha nazista.

Na França do *Front Populaire*, não havia um setor oficial de produção cinematográfica. O *Musée Pédagogique* do Ministério da Educação Nacional distribuía filmes realizados por instituições independentes ou estrangeiras e subvencionava a compra de projetores e rádios para as escolas. Como explica Roquette-Pinto, na terra de Marey, “onde o cinema nasceu para servir a pesquisas puramente científicas”, a preocupação pedagógica e o uso científico do cinema eram marcantes. O antropólogo manteve contato com Jean Painlevé, do *Centre de Production du Film Scientifique*, que realizava

¹⁶ “Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema – Ministro da Educação e Saúde em Novembro de 1936 por Roberto Luiz Assumpção de Araújo” Arquivo pessoal

¹⁷ Hélène Puiseux pesquisou os filmes de atualidades, e os filmes educativos alemães. Assisti ao filme sobre os débeis mentais no seminário “Cinéma et Histoire” de Marc Ferro na EHESS, em Paris em 1980, quando a pesquisadora expôs alguns dos seus trabalhos. Dentre eles ver Puiseux, Hélène – “Du rite au mythe: les actualités” IN *Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro*, Cinémaction n. 65, Paris, Éditions Corlet-Telérama, 1992

experiências com a microcinematografia e a cinematografia submarina, que influenciaram os filmes científicos realizados pelo INCE e foram adquiridos posteriormente pela instituição francesa.¹⁸

Em seu relatório, Roquette-Pinto observa também que o uso do som nos filmes educativos não era uma unanimidade, sobretudo pelo custo elevado dos novos projetores e pela crença de que o professor deveria contribuir diretamente para explicitar aquilo que era mostrado aos alunos. Seguindo as diretivas de Jean Painlevé, o antropólogo acreditava que o som deveria ser usado quando servisse ao assunto mostrado, eliminando as legendas, procedimento seguido nos filmes do INCE, que eram sempre que possível sonoros, ou mudos acompanhados de discos, já que os projetores sonoros eram muito caros e a maioria das escolas nem sequer tinha o modelo antigo¹⁹.

Por outro lado, a viagem à Europa torna mais visíveis as dificuldades e a precariedade do próprio cinema brasileiro, marcado pela escassez e o alto custo do filme virgem importado, que cerceava a atividade dos realizadores. Durante a viagem, Roquette-Pinto encontra uma solução que sugere ao Ministro:

*“Para começar pelo princípio, solicitei ao prof. De Feo de Roma, e ao Dr. Helmbrecht, em Berlim, a indicação de técnicos que pudessem ser contratados para o ensino da fabricação no Brasil, de película virgem. O algodão pólvora utilizado pelo Ministério da Guerra, teria nova aplicação. Lembro também a vantagem de oferecer favores oficiais às principais fábricas de filme que estabelecessem sucursal no país. A celulose, matéria prima do filme, será mais um destino de nossa produção algodoeira”*²⁰

¹⁸ Os filmes foram *Puraquê*, *Coração Físico de Ostwald*, *Convulsoterapia Elétrica*, *Fisiologia geral*, *Movimentos protoplasmáticos da célula vegetal*, *O Cristal Oscilador*. Em carta de 11/9/1950 Luc Haesaerts, Administrador Geral da Cinématèque de Consultation de l'Association Internationale du Cinéma Scientifique de Bruxelas pede autorização a Roquette Pinto para que os filmes do INCE doados por ele ao Institut du Cinéma Scientifique de Paris sejam depositados na Cinemateca de Bruxelas. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i.

¹⁹ No Brasil, segundo dados do “Histórico do Cinema Brasileiro” de Roquette-Pinto, os projetores sonoros custavam 2 ou 3 vezes mais do os silenciosos – de 8 a 12 contos de réis. “Por isso o INCE tratou logo de estudar nos seus laboratórios um processo econômico de adaptação do sistema sonoro (movietone) aos projetores silenciosos, aproveitando a parte amplificadora e alto falante de qualquer receptor de rádio, coisa que todos possuem”. A outra solução, usada também nos Estados Unidos e Europa, é o emprego de discos sincronizados com a imagem. Doc 683/2 GCg 35.00.00/2

²⁰ Relatório de viagem de Roquette Pinto ao Ministro Gustavo Capanema. Janeiro de 1937. GCg 35.00.002 Doc. 611

Humberto Mauro fica “exultante” com as sugestões, conforme se pode observar na carta que enviou ao diretor:

(...) A sua admiração sobre o 16mm é muito justa. Fiquei satisfeitiíssimo com o seu plano de contratar um técnico que inicie aqui a fabricação de filme virgem. O senhor, como sempre fez, está atacando o nosso problema cinematográfico pelo lado prático, que é por consequência, o mais patriótico.

Aliás, o nosso ponto de vista coincide: precisamos ter o mais breve possível todos aqueles elementos essenciais a uma indústria de cinema autônoma e independente. O senhor vê isto e já está pondo mãos à obra! Como técnico neste assunto e brasileiro, estou exultante.

O senhor, poderia completar o seu inquérito verificando em quanto nos ficaria um laboratório completo, perfeito e moderno, instalado no Brasil.

O senhor não ignora que esta, atualmente, é a nossa grande falha. Com isto, marcharíamos a passos largos no aperfeiçoamento técnico que se torna cada vez mais urgente, tanto para o Instituto, como para a orientação em geral de que necessita a indústria do nosso Cinema.”²¹

A produção de filme virgem no Brasil nunca se concretizou, e na realidade era preciso muito mais do que o *know how* de um ou dois técnicos estrangeiros e o algodão pólvora como supunha o voluntarismo de Roquette-Pinto, que localizava na falta de filme virgem um dos empecilhos do desenvolvimento da cinematografia nacional.

Finalizando seu relatório de viagem, o diretor do INCE reconhece a contribuição de cada uma das instituições que visitou, mas enfatiza a independência do instituto brasileiro, que não “copiava servilmente” nenhum desses modelos, deixando clara sua vocação eminentemente educativa e contrária à propaganda. Já em 1937, e em vista de suas dificuldades anteriores com a Revista Nacional de Educação, procurava resguardar o seu espaço, frente aos avanços, constantes e determinados, de Lourival Fontes para absorver o INCE, desde a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1939.

²¹ Carta de Humberto Mauro a Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, 16-1-1937, Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i.

Se é verdade, que o INCE evitou fazer filmes de propaganda laudatórios e rechaçou as constantes investidas de encampação pelo DIP, não é menos verdade que o seu projeto inicial previa um amplo espectro de poderes sobre a produção cultural: tentava reeditar a censura educativa no cinema e agora também no rádio, previa uma emissão radiofônica diária de material produzido pelo Instituto²² e procurava intervir na produção musical através da edição de discos, sobretudo de autores brasileiros como Carlos Gomes, ou Alberto Nepomuceno, além da edição de uma revista.²³

Entretanto, as atribuições do Instituto, comparadas aos seus vários projetos²⁴, se restringem na prática à execução e guarda de filmes escolares silenciosos e sonoros em 16 mm, para exibição em escolas e diferentes entidades (*Magnetismo*, 1937 ; *Máquinas simples*, 1936 ou *Laboratório de física na Escola Primária*, 1938), e filmes populares sonoros em 35 mm, para as salas de cinemas (*Vitória Régia*, 1937; *Dia da Pátria*, 1937; *O Despertar da Redentora*, 1942)²⁵ e atividades correlatas. Lá eram filmados, revelados, montados e sonorizados – portanto havia, ainda que precários, um estúdio, um laboratório de revelação e uma estrutura que permitia inclusive adaptar filmes de outras procedências – procedimento comum com filmes educativos estrangeiros: eram traduzidos e adequados ao público brasileiro, sobretudo durante a Guerra, quando o INCE adaptou filmes americanos de treinamento militar para o Exército brasileiro²⁶ (fig.36). Fazia-se também a manutenção ou

²² Essa iniciativa devia basear-se na experiência da Confederação Brasileira de Rádio, criada em 1933 no Rio, congregando as rádios brasileiras, presidida por Roquette-Pinto, que vinha produzindo “O quarto de hora rádio-educativo” irradiado por Beatriz Bojunga, (como fazia também na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro) todas as segundas feiras entre 18:45 e 19:00 horas num link de 13 emissoras que cobriam 7 Estados (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco e Pará.) Apud IN Ariosto Espinheira – Rádio e Educação. Cf. Souza, José Inácio de Melo – A Ação e o Imaginário de Uma ditadura: controle, coerção e propaganda nos meios de comunicação durante o Estado Novo, São Paulo, Tese de Mestrado, mimeo, Escola de Comunicações e Artes, 1990, p. 97. Segundo José Inácio essa iniciativa de caráter privado, teria sido o gérmen da futura Hora do Brasil, já que em 24 de maio de 1934, o diretor da Imprensa Nacional, Sales Filho resolve organizar um programa nacional de informações em rede para todo o Brasil. Cabe lembrar também que na lei 387 de 13 de janeiro de 1937 que institucionalizava as mudanças do M.E.S., estava prevista a obrigatoriedade de uma emissão educativa diária de 10 minutos, fato que entretanto não vingou.

²³ Instituto de Cinema Educativo (Projecto) GCg 35.00.00/2, doc. 568/2

²⁴ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/GV, GCg 35.00.00/2 doc. 568/2, doc. 598/2, doc. 656/2

²⁵ Esses filmes eram distribuídos para todos o Brasil pela ‘Distribuidora de Filmes Brasileiros’ IN Roquette-Pinto, Edgard - O Instituto Nacional de Cinema Educativo, GCg 35.00.00/2 doc. 10

²⁶ Segundo José de Almeida Mauro em seu depoimento oral, março de 1997

reforma de aparelhos de projeção; produção de diafilmes e a redução de filmes de 35 mm para 16mm²⁷.

Em seu “Histórico do Cinema Educativo no Brasil”, o diretor refere-se também a “filmes educativos populares” realizados em 16 mm, que documentam “acontecimentos de projeção nacional (*Dia da Bandeira, Dia da Pátria*) e destinam-se não só às escolas, mas também aos centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais”²⁸

O INCE promovia exibições diárias de filmes para professores e estudantes em seu auditório, fazia os roteiros explicativos que acompanhavam os filmes silenciosos e diafilmes e acolhia interessados em sua biblioteca com temas vários, mas especialmente sobre a técnica e o emprego do cinema na educação. Quanto a sua revista, jamais chegou a ser publicada.

A documentação científica foi outra atividade central do Instituto, cara a seu diretor desde os tempos do Museu Nacional, onde já contratava empresas para registrar trabalhos desenvolvidos e adquiria outros produzidos no exterior²⁹. Roquette-Pinto sempre viu no cinema um instrumento de documentação, como, observara, faziam os franceses³⁰. O INCE abria seus estúdios para que professores e pesquisadores de institutos como o Oswaldo Cruz, filmassem suas atividades e descobertas, fato inédito no Brasil, sobretudo levando-se em conta as dificuldades da pesquisa científica no Brasil. O INCE portanto tornou-se o primeiro organismo brasileiro a fazer de forma sistemática esse tipo de registro. Roquette Pinto como membro da Academia de Ciências, e diretor do Museu Nacional mantinha contato com esses profissionais que se utilizam do INCE para documentar suas descobertas e divulgá-las no Brasil ou em congressos internacionais. Inovações como operações do estômago pelo professor Maurício Gudin, da Beneficência Portuguesa, ou a descoberta da

²⁷ Roquette- Pinto, Edgard – Histórico do Cinema Educativo no Brasil, GCg 35.00.00/2, doc. n. 683/2

²⁸ Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2, doc. 683/2, de 22 de novembro de 1938

²⁹ Como vimos com *A Ameba* realizada pela Cinédia em 1932 e *Taxidermia*, de 1935 pela Brasil Vita Films, ambos, dirigidos por Mauro

³⁰ O desaparecimento de muitos dos filmes do INCE, e de toda a documentação de seu funcionamento, não deixa de ser o resultado contraditório mais negativo desse projeto.

morfogênese das bactéria, feita pelo prof. Cardoso Fontes, do Instituto Oswaldo Cruz, foram filmados por Humberto Mauro.³¹

É assim que desde o início o INCE tem em seu catálogo um número considerável de obras sobre botânica, genética, medicina, saúde pública, entre outras, realizadas em colaboração com instituições científicas, sobretudo do Rio de Janeiro.

A preocupação com este aspecto tem um significado relevante, quando se observa que até 1939³² não havia ainda na Capital Federal escola superior dedicada às Ciências Naturais. Segundo Carlos Chagas Filho, criador do Laboratório de Biofísica da Universidade do Brasil, que teve vários de seus trabalhos filmados pelo INCE, era enorme o atraso no desenvolvimento científico nacional até fins dos anos 30, restrito ainda, como no século passado, à formação em faculdades de engenharia -os físicos-, ou na medicina – os biólogos, biofísicos ou antropólogos, ou na escola de farmácia – os químicos. Para esses cientistas, a criação da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP em 1934, teve uma repercussão enorme: cadeiras autônomas para física, química, botânica ou zoologia, professores estrangeiros de relevo deram novo alento aos estudiosos como ele³³. Em meio a esse ambiente, pode-se perceber a importância dos registros que a criação do INCE tornou possível, contribuindo para o diálogo e a divulgação de trabalhos que só encontravam em instituições como o Instituto Oswaldo Cruz ou o Museu Nacional espaço para pesquisas, ao contrário daquilo que já começava a acontecer em São Paulo.

A realização de qualquer filme do INCE, do escolar ao científico, devia obedecer aos postulados definidos por Roquette-Pinto

“Todo filme do Instituto deve ser

1 – Nítido, minucioso, detalhado;

2- Claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos;

3- Lógico no encadeamento de suas sequências;

³¹ Muitos desses filmes podem ser encontrados na Cinemateca Brasileira em São Paulo e também na Fundação Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro.

³² A Universidade do Distrito Federal, criada na gestão do Prefeito Pedro Ernesto de agosto de 1935 não dura mais do que um ano, e só em abril de 1939 é criada a Faculdade Nacional de Filosofia. Schwartzman et alli – Tempos de Capanema, Paz e Terra/ Edusp, São Paulo, 1984, p. 210-213

³³ Professor Carlos Chagas Filho, depoimento oral. Rio de Janeiro, agosto de 1999

4 – Movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema;

5 – Interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer.”³⁴

2. O funcionamento

O INCE começa a funcionar na rua Alcino Guanabara, 15, a partir de 19 de Março. Mauro é nesse momento³⁵ (fig.37) e se dedica, nos primeiros meses, à produção de filmes de divulgação científica como *Lição Prática de Taxidermia*³⁶, *Medidas de Tempo*, *Ar Atmosférico*, *Os músculos superficiais do corpo humano*; de atualidades com interesse cívico como *O Dia da Bandeira*, *O Dia do Marinheiro*, *Dia da Pátria de 36*, ou *Corrida de Automóveis* e *Colônia de Psicopatas de Jacarepaguá*, entre outros. Pelos temas diversos, e pela grande quantidade de filmes, pode-se observar a sofreguidão em tudo fazer e mostrar: das realizações do Ministério da Educação e Saúde até a documentação de uma corrida de automóveis, tema aparentemente marginal às suas atribuições, mesclado a elaborados filmes feitos no estúdio improvisado, como *Os Lusíadas*³⁷ e a primeira versão de *O Apólogo*, baseado no conto de Machado de Assis³⁸ e *O Céu do Brasil na Capital da República*, tema da astronomia de interesse já na Revista Nacional de Educação. São as cartas com a posição das estrelas nos principais dias pátrios. *O Céu do Brasil* inscreve o país na ordem do universo, mesclando ciência com afirmação nacional.

³⁴ Ribeiro, Adalberto Mário – “O Instituto Nacional de Cinema Educativo”, Separata da Revista do Serviço Público, Ano VII, Vol.I, n.3, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1944, p. 13

³⁵ Conforme ofício de 26/3/1936 de Roquette-Pinto ao Ministro da Educação, CPDOC-FGV, GCg 35.00.00/2

³⁶ Esse é o primeiro filme do INCE. É interessante observar que Mauro já havia feito um filme sobre o assunto para o Museu Nacional. Embora o Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE de Carlos Roberto de Souza, seguindo o livro de tombo do INCE, arrole o filme como produção do INCE, de 1936, sou tentada a acreditar que esse filme seria *Taxidermia* realizado por Mauro em 1935 pela Brasil Vita Filme. O estúdio de Carmen Santos onde então trabalhava. Até porque no mesmo ano de 1936, é realizado um outro filme sobre o mesmo assunto, usando outro animal. No primeiro é um pombo, no segundo uma cobaia, embora os procedimentos apresentados sejam basicamente os mesmos, assim como a forma de tratamento cinematográfico.

³⁷ Infelizmente pude assistir apenas a umas sombras iniciais desse filme na Cinemateca Brasileira. Ao colocá-lo na moviola, o encolhimento da película tornava a projeção impossível e destruidora. Espero que tenha sido recuperado.

³⁸ Assis, Machado – “Um Apólogo” IN *Várias Histórias*, Rio de Janeiro, W.M. Jackson INC. Editores, 1937, p.217

Cinco meses depois de sua criação, em 7 de agosto, Roquette envia um ofício ao Ministro da Educação, dando conta da grande atividade ali desenvolvida, de forma a solicitar mais verbas para facilitar a produção de filmes sonoros e a contratação de mais funcionários. Fala da demonstração pública de 26 de maio, durante o “Mês do Cinema Brasileiro”³⁹, com os primeiros filmes editados que agradaram professores e estudantes. Uma semana depois, uma resolução do Ministro da Educação resolve que:

*“O Instituto Nacional de Cinema Educativo iniciará, imediatamente, a gravação de uma coleção de discos com finalidade educativa”(…) “compreendendo música de câmara, música sinfônica e coral, música popular, hinos e canções populares, e trechos falados.”*⁴⁰

O interesse de Roquette-Pinto nessa área também é grande, em especial em relação à música erudita de autores brasileiros, que compunha parte significativa da programação da PRA-2. Além disso, é estreita a sua relação com Heitor Villa-Lobos, com quem partilhava a direção do Departamento de Música da Prefeitura do Distrito Federal, como responsável pela Rádio Educativa, onde também desenvolviam atividades de canto coral como fator de unificação nacional. No âmbito das manifestações regionais e da língua falada, realizara pesquisas etnográficas, em associação com Mário de Andrade que em 1935 sugere a edição conjunta entre o Museu Nacional e a recém criada Discoteca Pública Municipal de discos com os sons indígenas, recolhidos pelo antropólogo em 1912⁴¹. Roquette-Pinto refere-se à realização pelo INCE de “pesquisas de fonética experimental sobre a pronúncia do idioma nacional em diversas regiões do país. Essas pesquisas foram comunicadas ao Congresso de Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937”⁴². Apesar dessas indicações, não há outro vestígio dessa pesquisa na documentação do INCE nos arquivos de Capanema.

³⁹ O Mês do Cinema Brasileiro foi instituído pelo Ministério da Educação, mas sua comemoração não durou muito. Em suas emissões radiofônicas de 1943, Humberto Mauro se queixava do seu desaparecimento.

⁴⁰ Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2 doc. 592/8

⁴¹ Carta de Mário de Andrade a Roquette-Pinto, São Paulo, 5/8/1935. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

⁴² Esse era um trabalho que Roquette-Pinto realizava em colaboração com Mário de Andrade. GCg 35.00.00/2 doc. 683/2.

Foram gravados ainda “O Hino da Vitória”, música de Heitor Villa Lobos com letra de Gustavo Capanema, parte de um evento filmado pelo INCE em 1938⁴³, e em 1941, os seguintes discos:

I - Coletânea de músicas de autoria de Padre José Maurício, selecionadas pelo Maestro J. Otaviano, e executadas pela orquestra sob a sua regência.

II – Trechos de Ópera “Tiradentes” de Eleazar de Carvalho, executadas pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro

III – Por solicitação da Associação Brasileira de Educação foram gravados para comemoração do Dia da Bandeira, “Oração à Bandeira “ de Olavo Bilac e página de Euclydes da Cunha ” Valor de um Símbolo ”⁴⁴.

Há referências ainda sobre discos que acompanhavam filmes mudos ou sonoros nas escolas que não dispunham de projetor apropriado, como é o caso de *Dia da Pátria de 1936*, o primeiro filme sonoro em 16 mm realizado pelo Instituto⁴⁵. Falando desse filme, quando explicava as vantagens do emprego do som, o antropólogo explicava que :

“Basta exibir com som e sem ele um filme de uma solenidade cívica – O Dia da Pátria – com os coros infantis, as bandas militares e o discurso Sr. Presidente da República, para vencer qualquer resistência ao filme sonoro”.

Entretanto, esse significativo disco inaugural, que dava início às gravações musicais e ao cinema sonoro de 16 mm, não existe mais, e dos filmes *Dia da Pátria*, realizados em 1936 (ampliado para 35mm em 1937) e 1939, só existe em positivo o de 1936, cujas imagens, ao contrário do som, não são exaltatórias, como analisaremos posteriormente. Na realidade, um outro disco de que temos notícia pela documentação do INCE foi a gravação do discurso do presidente da República no 10 de novembro de 1937:

⁴³ A referência a edição deste disco está no Doc 736 do arquivo Capanema 35.00.00/2 em uma carta de agradecimento com assinatura ilegível, onde o destinatário agradece a Capanema o envio do disco. Entretanto, outro documento do mesmo arquivo datado de dezembro de 1943 comenta que o Hino foi feito em homenagem ao Presidente Vargas. Na realidade, a letra é alusiva a participação do país na guerra, fato que o remetente não percebeu, dada a identidade unívoca, evocada na música, entre o Presidente e a pátria: (...)“Ofertamos-te, pátria querida, nossas vidas e nosso valor, não existe nenhum sacrifício, que não faça por ti nosso amor/ Caminhemos, leais companheiros, para o campo da honra e da glória. Três palavras são nossa divisa”- União, Sacrifício, Vitória”(...) CPDOC/FGV, GC pi 43.12.00

⁴⁴ No relatório referente a 1941, datado de 24/3/42, Arquivo de Roberto Assumpção de Araújo.

⁴⁵ Segundo Roquette-Pinto, “Para que se possa bem avaliar o progresso que isso representa basta lembrar que até então não se faziam filmes sonoros de tamanho escolar, no Brasil. Antes do INCE também não se

*“Nos laboratórios do INCE foi recebido pela Estação PRA-2 e gravados os discos do discurso-manifesto do Sr. Presidente da República, a 10 de novembro de 1937. Uma cópia de tais fonogramas com o importante documento foi enviada ao Instituto Histórico”.*⁴⁶

A esse respeito, indaguei a Roberto Assumpção, sobre a razão de ser desse registro, e se eventualmente apenas o INCE estava equipado para fazê-lo. Não era o equipamento a razão, mas, lembra o antigo funcionário, “era preciso mostrar serviço”⁴⁷. Entretanto, esse serviço prestado pelo Instituto tem um caráter único: participa do acontecimento do 10 de novembro, fazendo da fala do presidente, no tempo imediato, não uma reportagem, mas um documento histórico depositado no lugar onde esta estaria corporificada: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. E dessa ação certamente não devia estar ausente o próprio Ministro da Educação. Entretanto no IHGB não há qualquer registro da doação do disco, referência ao fato na revistas ou atas de reunião.

No mesmo dia da Pátria de 1936, o INCE inaugurou sua nova sede na rua da Carioca, 45, junto da PRA-2, a Rádio Sociedade, doada naquele dia ao governo federal por Roquette-Pinto.

Em dezembro, tendo realizado 30 filmes, o Instituto participou da “Primeira Exposição de Educação e Estatística”, no Rio de Janeiro, organizada pelo Ministério da Educação e Saúde. Essas grandes exposições, que remontam à prática das exposições mundiais desde fins do século passado, eram comuns no período, como se pode ver até mesmo pelos títulos de vários filmes realizados pelo próprio INCE. Foi grande o empenho para esse evento, onde mais uma vez procuravam chamar a atenção para as possibilidades do trabalho que ali se desenvolvia.⁴⁸

Em início de janeiro de 1937, Sérgio Vasconcellos, secretário do Instituto, escreve ao diretor, então em viagem à Europa, e mostra mais de perto a significação do

realizavam no país cópia dos mesmos filmes” IN Histórico do Cinema Educativo no Brasil, GCg 35.00.00/2 doc. 683/2

⁴⁶ Araújo. Roberto Assumpção de - O cinema Sonoro e a Educação, tese, 1939, p. 96

⁴⁷ Depoimento oral a autora. Setembro de 1995

⁴⁸ Documento do Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i.

acontecimento, as relações entre o instituto, o Ministério da Educação e o próprio governo, assim como informações sobre o seu funcionamento interno:

“- a 19 [de dezembro], no [cine] Guanabara, uma sessão com filmes sonoros 16mm, o Presidente perguntou pelo Sr. E ficou muito bem impressionado.”⁴⁹

- a 20, inaugurou-se a Exposição Nacional de Estatística no Instituto de Educação. Destaquei o Maciel⁵⁰ para dirigir o “stand”. Todas as firmas compareceram⁵¹ e a apresentação do I.N.C.E. agradou em cheio. Foi pena o local escolhido que comprometeu bastante o êxito da Exposição. Média sofrível de visitantes para uma iniciativa de tão grande vulto. O I.N.C.E., fez sessões e demonstrações diárias e frequentes despertando a atenção do público em geral e especialmente dos professores e delegados de diversos estados.

Visita do Ministro no dia do encerramento (5-1) e relatório detalhado de todas as ocorrências.

Filmagem – a 13 – O Dia do Marinheiro (16mm sonoro) – a 16 – Os Lusíadas – a 18 – início d’As Bandeiras (16 mudo e 35) em andamento – a 27 – reportagem (16mm sonoro e 35) da transladação das Cinzas dos Inconfidentes e durante a exposição documentação da mesma em 16mm mudo.

Lúcia⁵² e Cavalleiro estão trabalhando para Os Sertões.⁵³

Enviei ao Ministro uma lista completa dos filmes editados pelo I.N.C.E., por solicitação do Chefe do Gabinete, e estou terminando um relatório muito resumido das atividades do I.N.C.E. no correr do ano passado, atendendo parcialmente àquela circular recebida em meados de Novembro.

(...) A reforma passou e lá estão criados o Instituto e a PRA-2. 400:000\$000 é a verba para o material do Instituto.

(...) Laboratório pronto, à espera do seu Técnico.

(...) é grande a expectativa em torno do resultado de sua viagem. Estive várias vezes no Ministério e pude constatar o grande interesse em torno de sua atividade.

⁴⁹ De acordo com o Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE, os filmes eram esses: *Lição Prática de Taxidermia, Preparação da Vacina contra a Raiva, Dia da Pátria, Benjamin Constant, Visita do Presidente Franklin Roosevelt ao Brasil.*

⁵⁰ Francisco Gomes Maciel Pinheiro era professor de física, trabalhava como Técnico de Educação no INCE e participou da elaboração de vários filmes sobre o assunto

⁵¹ Assim como havia ocorrido na Primeira Exposição de Cinematografia Educativa de 1929, organizada por Jonathas Serrano, da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, (então dirigida por Fernando Azevedo que em 1928, determinara o uso do cinema como método auxiliar de ensino nas escolas), aqui de novo, as firmas estrangeiras que vendiam material cinematográfico, são convidadas a participar e tirar proveito da realização governamental.

⁵² Provavelmente a escritora Lúcia Miguel Pereira, especialista em Machado de Assis, que colabora na elaboração de *O Apólogo*

⁵³ Não há referência de filme com este título. Talvez fosse uma tentativa de adaptação que só vem a se efetivar em 1944, sob o título de *Euclides da Cunha*, filme sobre o escritor com a consultoria e locução do

Nossos jornais têm publicado periodicamente notícias sobre o Congresso, e também muita coisa sobre o seu trabalho junto ao I.I.C.E.⁵⁴.”

Esse documento precioso nos fala um pouco sobre o dia a dia do órgão. Em primeiro lugar, do prestígio que gozava o INCE dentro do governo, já que na noite de abertura da Exposição de Educação, seus filmes são mostrados aos convidados oficiais, e dentre ele o mais importante.

Por meio do INCE o Ministério da Educação e Saúde podia afirmar sua vocação modernizadora e ágil. Vale lembrar que alguns dias depois seria editado o decreto 378 de 13 de janeiro de 1937, que mudou a estrutura do próprio Ministério dirigido por Capanema, onde novos organismos, como o Instituto do Patrimônio Histórico, entre outros, são criados, a orientação dos projetos educacionais reformulada, e alarga-se o empenho higienista na área de saúde. Capanema cuidava da distribuição de águas na Capital Federal aos leprosários, asilos de insanos, além de endemias várias. É dentro dessa orientação que é criada nesse momento a Escola Nacional de Educação Física.

O viés eugênico sanitaria se realiza plenamente nesse momento, através da criação ou reestruturação de diferentes organismos encarregados de zelar pelos múltiplos aspectos que constituiriam na prática o novo “corpus” nacional: iam da pesquisa científica das doenças endêmicas⁵⁵ às campanhas de vacinação, à instalação de infra-estrutura sanitária, ao isolamento de doentes como leprosos, tuberculosos e insanos. Parte desse trabalho foi documentado e divulgado pelo INCE.

professor Francisco Venâncio Filho, e que põe em imagens alguns aspectos da obra. Infelizmente a cópia remanescente está sem som.

⁵⁴ Carta de Sérgio Vasconcellos a Roquette-Pinto, Rio de Janeiro, 13 de janeiro de 1937. Arquivo Roquette-Pinto. I.I.C.E é o Instituto Internacional de Cinema Educativo dirigido por De Feo, para o qual Roquette é convidado a colaborar, o que evidentemente dá projeção ao Brasil e ao trabalho dos brasileiros.

⁵⁵ Na realidade, a encampação pelo governo federal é paulatina. Os 14 postos de controle de endemias instalados no território nacional por Evandro Chagas do Instituto Oswaldo Cruz, que iam do Pará ao Rio Grande do Sul foram patrocinados durante anos por Guilherme Guinle. A ação do estado se limitava aos aviões da Força Aérea Brasileira que conduziam pessoal e material. O próprio surgimento do Laboratório de Biofísica da Universidade do Brasil, dirigido por Carlos Chagas Filho, foi sustentado pelo mesmo benfeitor. Conforme o testemunho oral de Carlos Chagas Filho. Agosto de 1999. Schwartzman, Simon – Formação da Comunidade Científica no Brasil, Rio de Janeiro, FINEP/Cia Editora Nacional, 1979 também comenta o assunto, explicando que o interesse de Guinle pela instituição remonta ao trabalho bem sucedido que haviam feito nas docas no período de combate à febre amarela. Ver capítulo 5, p.139

Dessa forma entende-se o papel estratégico do Instituto no interior do Ministério da Educação e Saúde, sobretudo entre 1936 e 1940. Sua existência atendia não somente a uma preocupação dos educadores, mas servia também como instrumento de divulgação e afirmação do Ministério. Isso explica em boa parte o interesse de Lourival Fontes, do DIP, em trazê-lo para o seu próprio domínio e controle.

Dias antes da reestruturação do Ministério, Gustavo Capanema demarcava o seu espaço de atuação no interior do próprio governo e junto a Getúlio Vargas, e a atividade cinematográfica desenvolvida pelo INCE tem seu carisma devidamente explorado. Daí a ênfase nos relatórios que registram o trabalho desenvolvido⁵⁶, os contatos constantes de Sérgio Vasconcellos com Capanema, o respeito ao nome e às atividades do diretor, em viagem de cunho científico e de aperfeiçoamento da própria atividade desenvolvida no organismo.

Por outro lado, a carta de Sérgio Vasconcellos mostra o número significativo de filmes em preparo, inclusive mencionando o filme d'As Bandeiras, realizado com a colaboração do historiador Affonso de Taunay, que será concluído apenas em 1940, ou tentativas que só muito mais tarde serão efetivadas, como o filme sobre "Os Sertões" (*Euclides da Cunha*, 1944), dando conta das dificuldades que envolviam a realização dos vários projetos.

Vamos encontrar o instituto em vários acontecimentos do Ministério de Educação, como divulgador de algumas de suas realizações, como a própria Exposição da Educação, (filme editado em janeiro de 1937⁵⁷). O Instituto é também ponto obrigatório de visitas durante os cursos de férias dos professores de escolas públicas realizado pelo INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, dirigido por Lourenço Filho, que ocorria regularmente no Rio de Janeiro (fig.38); ou de visitantes ilustres (fig.39) ou ligados ao cinema,

⁵⁶ No arquivo pessoal de Roquette-Pinto há uma carta de Capanema de 10-01-37, logo após o retorno da viagem do diretor à Europa, onde ele menciona sua intenção de produzir um folheto de 20 páginas com as realizações do INCE em vários campos. "Tenho em mira que deve ser um trabalho de propaganda". Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

como Orson Welles⁵⁸, Walt Disney, John Ford, Nelson Rockefeller, que vieram ao Brasil em 1942, como parte da política de aproximação entre o país e os Estados Unidos, visitaram o único organismo oficial brasileiro ligado à área cinematográfica⁵⁹. Por outro lado, como vamos observar pela filmografia, à sua maneira o instituto procurava seguir o calendário das efemérides nacionais, como é o caso da realização da segunda versão d'*O Apólogo*, nas comemorações do centenário do nascimento de Machado de Assis, em 1939. Ao mesmo tempo, sua atividade de documentação científica e técnica vai conformando sua imagem como um lugar de ponta, onde se constrói e documenta o Brasil moderno, ou, como queria Roquette Pinto, “a inteligência brasileira”⁶⁰

É sob esse viés que se pode entender a participação de Humberto Mauro no Festival de Veneza de 1938, primeira participação do Brasil “num congresso cinematográfico internacional”⁶¹, com os filmes *Vitória Régia* e *Céu do Brasil*⁶², e o envio de 18 filmes do INCE para o estande brasileiro da Feira Mundial de Nova York em 1939.

Em Veneza, é *Vitória Régia* que chama a atenção da imprensa italiana, embora Humberto Mauro se empenhe em mostrar a importância de *Céu do Brasil*. Nenhum dos filmes é premiado. Segundo Mauro, isso se teria dado porque havia muitos bons filmes, e o prêmio dependeria do “comércio” em torno deles, como havia feito a Alemanha, que investiu pesadamente em propaganda. De acordo com Mauro em carta a Roquette-Pinto, “os Delegados, - que constituem o Júri – não estão a altura de dar o devido valor a um filme como “O Céu do Brasil”.

⁵⁷ Souza, Carlos Roberto - Catálogo Mostra Humberto Mauro, Cinemateca Brasileira, 1985, p. 28

⁵⁸ Orson Welles deve ter gostado da visita, pois chegou a mandar cartões de boas festas a Roquette, conforme pode-se ver em sua correspondência pessoal. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

⁵⁹ Em seu depoimento oral, Zequinha Mauro, que começou a trabalhar no Instituto nesse momento referiu-se à visita de Gregg Tolland, o famoso diretor de fotografia responsável pelas proezas de *Cidadão Kane* de Orson Welles, que afirmou ter ficado impressionado com a qualidade dos filmes ali realizados, já que no seu entender, as condições técnicas do INCE eram muito precárias, o que colocava em relevo justamente a capacidade e a inventividade da equipe de realização da qual ele fazia parte junto com o pai.

⁶⁰ Documento sem data com o título “INCE”. Arquivo Roquette-Pinto. A.B.L., s/i

⁶¹ Conforme Histórico do Cinema Educativo, op. cit.

⁶² Mauro leva em caráter extra-oficial *O Descobrimento do Brasil*, que exhibe em sessão restrita a alguns delegados. Segundo o seu relato na carta 21/8/38, o filme causou boa impressão, mas não houve qualquer repercussão. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i.

De todo modo, o cineasta fica satisfeito com a repercussão dos filmes. Nas cartas que envia a Roquette Pinto, durante a sua estadia, (fig.40) Mauro não se detém sobre os filmes que viu, nem os cineastas que conheceu, mas se alonga nas descrições de equipamentos, estúdios, na maneira de filmar, nas entrevistas que deu e nos vários contatos com representantes de organismos que se interessavam pelos filmes do INCE, como a Cinemateca Francesa. Em Cinecittà observou que “eles trabalham da mesma maneira que eu trabalhei em ‘Favela’ e ‘O Descobrimento’”. Em geral com uma só câmera e fazem shot por shot”. No Luce, percebeu que o cinema educativo desaparecera. Foi à Ópera em Roma, ao Louvre em Paris, e conheceu os métodos de filmagem do *Centre de Cinéma Scientifique* de Jean Painlevé. Suas andanças pela Europa ficaram registradas nos pequenos filmes que fez para o Instituto sobre Paris, Pompéia, Roma, Veneza e Milão, marcados pelo olhar de um turista encantado por detalhes, como é visível em *Milão*, centrado basicamente na arquitetura do Duomo, e *Veneza*, com suas paisagens tradicionais. Mas foi a luz forte do verão italiano o que mais o impressionou⁶³.

Se a participação nesse festival foi importante para os filmes brasileiros, certamente o foi ainda mais para Humberto Mauro. Se viu confirmada em Cinecittà - um estúdio importantíssimo na época em toda a Europa - a sua maneira de filmar, é junto dos italianos que percebe e aponta a distância entre o cinema que ele fazia no Brasil com seus poucos recursos e o que faziam então os italianos, ocupados com filmes de temáticas histórico-mitológicas, centradas em heróis como *Cipião o Africano*, muito distantes, segundo a observação de Mauro, da vida dos italianos, enquanto ele em 1935 já filmara o morro carioca, no próprio morro:

*“Em 1938, fui a primeira pessoa a representar o Brasil num Festival Internacional (...) Dei entrevista na Itália explicando que, enquanto nós fazíamos Favela dos Meus Amores, eles mostravam elefantes em Cipião, o Africano ou filmavam Os Últimos Dias de Pompéia. Nós queríamos conhecer a vida da Itália como ela é. Muito tempo depois é que veio o neo-realismo.”*⁶⁴

É essa percepção, que ficou registrada em suas entrevistas sobre a viagem, que o leva a se colocar, anos mais tarde, como um precursor do neo-realismo, já que muito antes

⁶³ Conforme as cartas de Humberto Mauro enviadas de Roma, Paris e Nápoles entre 2/8 a 4/9/38 a Roquette-Pinto. Arquivo Roquette-Pinto.

dos italianos Mauro realizara filmes fora do estúdio, com atores não profissionais, relacionados diretamente com a temática e o local retratados, um dos aspectos constitutivos da verdade buscada pelo neo-realismo italiano.

Essas observações falam muito sobre a maneira de Mauro ver o cinema: acha “Cipião” um anacronismo distante da realidade vivida pelos italianos, mesmo se sabemos que *Cipião o Africano* compunha um papel significativo na absorção da mitologia romana pelo fascismo- um comandante lendário nas campanhas contra Cartago, reverenciado no mesmo momento em que Mussolini procurava expandir seu império em direção à África. Para Mauro, ao contrário, o cinema devia apreender a vida imediata das pessoas – e nesse sentido se aproxima ou antevê o neo-realismo, num cinema ligado essencialmente à realidade vivida e seus problemas.

Em seus relatos de viagem, o diretor não fez referências ao fascismo. Sua percepção sobre *Cipião*, entretanto, critica a forma cabotina de apropriação do passado romano feita então. Roquette-Pinto em sua estadia em 1937, se não mostra admiração pelo regime, do qual critica veladamente o fim do LUCE, parece muito satisfeito com seus os resultados disciplinadores:

*“Nos muros das fábricas, nas estações ferroviárias, até mesmo em alguns trechos da estrada do Vesúvio, por toda parte, inscrições e apelos ‘Credere, Obbedire, Combattere’. Eu não desejo mais para o povo brasileiro: que ele tenha fé no seu esforço honesto, que ele possa acreditar na palavra dos seus para que sua obediência seja fácil segura e firme, que ele combata pela paz e pelo progresso, pela justiça e pela liberdade espiritual.”*⁶⁵

Sua admiração entretanto, está distante do entusiasmo de Luís Simões Lopes, (o diretor pelo DASP, Departamento de Administração do Serviço Público) que em carta enviada de Berlim a Getúlio Vargas em setembro de 1934, conta com entusiasmo sobre a onipresença da figura de Hitler e dos símbolos do nacional-socialismo no espaço público,

⁶⁴ “Pedro Bloch Entrevista Humberto Mauro” IN Manchete, 25 de julho de 1964

⁶⁵ Roquette-Pinto, E. – “Duas Semanas na Itália: As impressões do professor Roquette Pinto. De volta de sua viagem à Europa, o professor RP deu ontem, na transmissão do “Programa Italiano”, dirigido por Felício Mastrangelo, a seguinte página...” Arquivo Pessoal de Roberto d’Assumpção Araújo.

como um exemplo a ser seguido, ainda que com restrições, pelo governo brasileiro. A cópia da carta enviada a Capanema certamente servia de sugestão para uma política de imagem desejável para o país⁶⁶.

Se em Veneza, em agosto de 1938, foram exibidos filmes que mostravam aspectos invulgares da natureza brasileira, como a *Vitória Régia*, e o lugar do Brasil no cosmo, em *Céu do Brasil* procurava-se afirmar não apenas a inventividade e o adiantamento brasileiro no uso dos recursos cinematográficos, mas um sentido universal de estar e se dar a ver ao mundo. A escolha de *Céu do Brasil*, e a insistência de Mauro em falar de sua importância, em detrimento de *Vitória Régia*, que chamou naturalmente a atenção do espectador estrangeiro por sua excepcionalidade, sua observação sobre o fato de que o júri do festival não tinha condições de compreender *Céu do Brasil*, apontam para a transcendência que entendia estar contida no tema, visto a um só tempo como científico, cívico e universal, mas também pela inventividade cinematográfica, já que construía um planetário virtual.

Não foi essa ordem de valores que ordenou a confecção dos filmes científicos enviados para a Feira de Nova York em 1939, onde o Brasil foi representado num pavilhão concebido por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, ilustrado com pinturas de Portinari, e onde se apresentaram também Bidu Sayão e Carmem Miranda.

Se cada uma dessas manifestações enviadas a Nova York apresentava a modernidade brasileira com as cores locais, os filmes do INCE mostravam os progressos científicos no combate a doenças endêmicas encetado pelo Instituto Oswaldo Cruz, a instituição científica de maior reconhecimento no exterior. São enviados filmes sobre os avanços no combate à doença de Chagas, o método brasileiro de detecção da tuberculose

⁶⁶ “O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, metodizada do governo e do sistema de governo nacional socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do “nazismo” ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através toda a imprensa alemã, pelos líderes nazis, pelas organizações do partido ou, seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S.A. (...) A organização do Ministério da Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. Evidentemente, não temos recursos para manter um órgão igual ao alemão; não temos necessidade de muitos de seus serviços e nem a nossa organização política e administrativa o comportaria, mas podemos adaptar a organização alemã, dotando o país de um instrumento de progresso moral e material formidável.” Londres, 22/9/34. Carta de Luiz Simões Lopes a Getúlio Vargas. Cópia no Arquivo de Gustavo Capanema GCg 34.00.00/2

através da Abreugrafia, operações cirúrgicas do estômago, o peixe elétrico e 5 filmes sobre o saneamento da Capital Federal, que ainda em 1935, segundo o informe do Ministro da Educação e Saúde, era assolado por doenças como a malária, e a febre amarela.

Roquette-Pinto participa dessa mostra em 1940⁶⁷ a pedido o ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha. Se a imagem exótica e prazenteira do Brasil ficava a cargo de Carmem Miranda e o Bando da Lua, o pavilhão procura filiar o Brasil a signos que o afastam das matrizes recorrentes do trópico e da exuberância da natureza. As bananas e balangandãs ficam nos adereços da cantora, enquanto a arte, a arquitetura e a ciência dão a ver a ascensão do país à modernidade, o controle sobre os males do atraso, que faziam parte da imagem conhecida do Brasil no exterior. Não era apenas a natureza pródiga que dava identidade ao país, mas a inteligência e a criatividade dos seus homens, capazes de dominá-la.(fig. 41)

Na ausência de Roquette-Pinto, Sérgio Vasconcellos reporta ao diretor as atividades do órgão em maio de 1940, como já fizera em 1937. Nesta carta, fica mais clara a participação direta de Capanema na encomenda de certos assuntos, os acordos entre diferentes órgãos para a execução de filmes pelo INCE, e o empenho do instituto em divulgar seus trabalhos em instituições culturais de relevo na Capital Federal:

"(...)Na repartição tudo bem. Movimento normal de expediente e distribuição de filmes e muito serviço na seção do Mauro com trabalhos de última hora do filme do Dr. Gudín, feito por ordem do Ministro, serviços de laboratório das Bandeiras, últimos retoques para a encomenda do Dr. Leonídio que está sendo executada com a máxima regularidade⁶⁸ e primeiras combinações para a execução do filme - A Moeda - com o Diretor da Casa da Moeda que aqui esteve em conversa com o Mauro⁶⁹. Chegaram as três cópias do filme colorido Dia da Bandeira, uma das quais seguirá com a bagagem para a Exposição de Portugal. O filme ficou muito bom e o processo de cópia

⁶⁷ Roquette havia ido ao México para representar o Brasil na Conferência Indigenista Interamericana.

⁶⁸ Leonídio Ribeiro foi o responsável pela representação médica na Feira de Nova York. Conforme Catálogo da Feira de Nova York, CPDOC/FGV, Coleção Waldemar Falcão

⁶⁹ Essa informação sobre "A Moeda", parece indicar problemas de datação desse filme, já que a Vasconcellos fala em "primeiras combinações para a execução do filme e o catálogo Mostra Humberto Mauro de 1985 e o Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE 1990, baseados no livro de tombo, datam o filme como de 10.5.38.

satisfez⁷⁰. Assumpção em grande atividade: a exibição dos filmes na Embaixada Norte-Americana na Academia de Medicina, Escola de Engenharia e Dia Panamericano, foi um sucesso.⁷¹

(...) Há uma semana, fui chamado ao Gabinete. O Ministro recebeu-me e depois de perguntar, muito afetuosa e noticiosa, notícias do senhor, recomendou-me toda a atenção ao “affaire Gudín, alguns detalhes sem importância a serem transmitidos ao Mauro sobre o filme projetado com D. Silvia Bittencourt e finalmente pediu-me para lhe comunicar que “o seu amigo Capanema deseja comprar um rádio eletrola automático RCA Victor ou similar, modelo 1940”, escolhido pelo Senhor e conseqüentemente trazida pelo senhor”⁷²

Por outro lado, se os filmes do INCE que representam o Brasil no exterior procuram dar a ver sua face moderna, internamente Roquette-Pinto se depara com o que chama de “displicência”. As secretarias de ensino não respondem aos questionários sobre o equipamento cinematográfico. O diretor queixa-se ao Ministro da Educação sobre as dificuldades de distribuição de filmes fora da capital, da necessidade de representantes locais, sugerindo inclusive que o equipamento cinematográfico se tornasse obrigatório nas escolas secundárias, assim como passaram a ser os laboratórios de física, química e “história natural”. Estes seriam adquiridos a partir de linhas de crédito estabelecidas pelo Ministério da Educação, da mesma forma que fazia o Ministério da Agricultura para a compra de equipamentos para incremento a produção agrícola.⁷³ Mas isso não acontece. Certamente o cinema não era a prioridade número um das escolas, embora em conferência sobre Cinema Educativo em julho de 1938, Roquette apresente o significativo número de 1391 projetores⁷⁴ (dado que examinaremos mais adiante).

O que ocorre na prática, é que o INCE acabou por orientar ou reformar equipamentos que as escolas tinham ou eram capazes de comprar ou adaptar a baixo custo. Esses entraves deixam clara a distância entre as dimensões grandiosas do projeto e as suas limitações práticas.

⁷⁰ O filme colorido foi revelado nos Estados Unidos

⁷¹ Assumpção dedicava-se a divulgação de filmes, fazia projeções em cine-clubes e diferentes entidades.

⁷² Carta de Sérgio Vasconcellos a Roquette Pinto, 4/5/1940. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i.

⁷³ Situação do Cinema Educativo no Brasil. GCg 35.00.00/2 doc. 10 p. 26

⁷⁴ Roquette-Pinto, Edgar – “Cinema Educativo” Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros, 2 de julho de 1938, IN Separata da Revista Estudos Brasileiros, Rio de Janeiro, Julho-Agosto, 1938, p. 14

Para apresentar os filmes do instituto em lugares distantes, como Florianópolis, num grande encontro de educação ocorrido em setembro de 1940 com a presença do presidente da República, Mateus Collaço, funcionário do Instituto, foi designado para levar os filmes e fazer as projeções, mas ficou retido por vários dias à espera de um barco que o trouxesse de volta ao Rio de Janeiro. Em carta ao diretor, presta contas do seu trabalho, falando da exibição dos filmes do INCE e também da Comissão Rondon:

“Passei o programa no dia 7 com a presença do interventor, ministros convidados e algumas escolas, sendo o Colégio Coração de Jesus, Ginásio do Estado, Escola de Artífices e os Escoteiros do Mar, foi um sucesso geral.

Tenho feito programas de 7 sessões por dia das 9 às 17 horas para os congressistas, interventor e convidados.

No dia 10 fiz sessões para os grupos escolares Lauro Muller, Silveira de Souza, Dias Velho e Getúlio Vargas.

Dia 11 Colégio Coração de Jesus, Ginásio do Estado e Escola Normal.

Assim, o programa tem agradado a todos que fazem os maiores elogios.

Eu só tenho condução no Itagiba [vapor] dia 18.”

Nesse dia o funcionário informa que havia feito 79 projeções para “Escolas, Classes Militares e Públicas. Dei 21 sessões em 11 dias. O navio só vem dia 20 ou 21”⁷⁵. Era dessa forma, e nesse compasso, que a atividade do INCE ia se realizando longe do Rio de Janeiro.

Para contornar essas dificuldades e permitir a exibição constante dos filmes, a idéia de Roquette-Pinto era multiplicar a filmoteca por todas as escolas e instituições que desejassem, bastando que o interessado enviasse a quantidade de filme virgem correspondente, fato que ocorreu⁷⁶. No entanto, é difícil saber a quantidade e a localização dessa cópias. Mesmo assim, isso é um indício de que podem existir filmes em escolas, secretarias estaduais de educação, ou organismos afins com a realização dos filmes⁷⁷.

⁷⁵ Cartas de Mateus Collaço a Roquette Pinto, Florianópolis 11 e 18/9/1940. Arquivo Roquette-Pinto.

⁷⁶ D. Beatriz Bojunga, responsável pela distribuição dos filmes, e José Mauro que trabalhava no laboratório fotográfico lembram-se do fato.

⁷⁷ Em estabelecimentos de porte como Colégio Pedro II, onde lecionavam Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, haviam velhos filmes e equipamentos. Em São Paulo no antigo Colégio Caetano de Campos em São Paulo existem até mesmo filmes feitos pelos alunos, realizados com o auxílio da Secretaria de Educação, mas em nenhum deles encontrei traços de filmes do INCE.

Entre agosto de 1943 e setembro de 1944 Humberto Mauro realizou 48 “Palestras Radiofônicas” semanais na Rádio Ministério da Educação, a antiga PRA-2 de Roquette-Pinto, como mais uma forma de divulgar a atividade que vinha sendo realizada pelo INCE. Nela o diretor fala de suas idéias sobre cinema, enaltecendo o documentário como a forma possível – barata e interessante – de fazer cinema no Brasil, interessando o público interno e externo, e contornando os problemas crônicos como o som. Estas palestras foram editadas em seguida pela revista *Cena Muda*⁷⁸. Entretanto, conforme o relato de Mauro vinte anos depois, a repercussão de suas palestras não foi das melhores. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, ele conta que as “inúmeras “cartas dos ouvintes, com consultas sobre o cinema, a que se refere durante as emissões, na realidade foram escritas por ele mesmo!”⁷⁹ Apesar disso, evidentemente hoje restam como um documento precioso sobre as suas idéias no período.

II. OS LIMITES DA UTOPIA

A atividade do INCE, que pretende atingir e ligar o país pelo cinema, apesar das enormes dificuldades de comunicações e da precariedade de transportes, é divulgada na *Hora do Brasil* e nas publicações dedicadas a professores⁸⁰. Procuram constituir, um quadro das escolas brasileiras, e seu eventual equipamento cinematográfico através de questionários remetidos às secretarias de Educação dos diferentes estados. As respostas tardam. Em 1938 são listados 1391 projetores, um número bastante expressivo⁸¹. Se efetivamente existiam 384 projetores nas escolas do Distrito Federal, 354 em São Paulo, 259 em Minas Gerais, 101 no Rio Grande do Sul, enquanto no Piauí e Sergipe havia apenas 1⁸², Roquette Pinto não tinha tantos motivos de queixas e as pregações sobre os poderes educativos do cinema, parece que teriam surtido algum efeito.

⁷⁸ Ana Carolina Maciel do Instituto de Artes da UNICAMP está desenvolvendo dissertação de mestrado sobre o assunto: “Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada”

⁷⁹ Depoimento do diretor ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1966

⁸⁰ Arquivo Capanema, doc. 609

⁸¹ Não sabemos em que medida se referem exclusivamente às escolas, e supomos que sejam todos 16mm e majoritariamente sem som

⁸² Roquette-Pinto, Edgar – “Cinema Educativo” Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros, 2 de Julho de 1938, Separata da Revista Estudos Brasileiros, n. 1, julho-agosto de 1938, p. 14.

Projetores nas escolas brasileiras em 1938

Amazonas.....	5
Pará.....	17
Maranhão.....	11
Piauí.....	1
Ceará.....	11
Rio Grande do Norte.....	5
Paraíba.....	4
Pernambuco.....	33
Alagoas.....	6
Sergipe.....	1
Bahia.....	33
Minas Gerais.....	259
Espírito Santo.....	25
Distrito Federal.....	384
Rio de Janeiro.....	54
São Paulo.....	354
Paraná.....	22
Santa Catarina.....	44
Rio Grande do Sul.....	101
Goiás.....	8
Mato Grosso.....	12
Acre.....	1
TOTAL.....	1391

Anita Simis, entretanto, com base em dados do Serviço de Estatística de Educação e Cultura do IBGE apresenta números distintos. Em 1937, somando-se Escolas públicas e

particulares, haviam 540 projetores⁸³. (Esperamos que no futuro, novas pesquisas venham a elucidar esses dados.)

Para o empréstimo de filmes, a quantificação é ainda mais difícil e desigual de ser equacionada. O cadastro de retirada de filmes, existe até hoje no CTAV – (órgão da FUNARTE e que herdou as atribuições, equipamentos e pessoal das diferentes instituições federais ligadas a cinema que existiram e que foram se sobrepondo ao INCE) remonta ao INCE, mas foi sendo atualizado e os dados antigos descartados. Em esparsos relatórios de gestão feitos anualmente, encontramos algumas listagens, mas a forma de enumeração varia. Sabemos que os filmes de Educação Popular em 35mm. eram exibidos nos cinemas como complemento nacional ao redor do país⁸⁴. O INCE realizava mais de uma exibição diária em seu auditório. Em 1938, por exemplo foram realizadas 343 projeções desse tipo⁸⁵. Fala-se em número de projeções e intercâmbio de filmes que são dados diferentes, já que um mesmo filme pode ser retirado uma só vez para um só Estado, mas pode ser projetado inúmeras vezes.

Em 1941, segundo o relatório enviado ao Ministro Capanema⁸⁶, as atividades de exibição, remessa e assistência às escolas e instituições culturais foram as seguintes:

escolas atendidas.....	933
projeções em Institutos de Cultura.....	155
projeções realizadas pelo INCE nas escolas ...	1672
projetores emprestados.....	109
filmes remetidos aos Estados.....	84

⁸³ Simis, Anita – Estado e Cinema no Brasil, São Paulo, Annablume/Fapesp, 1996, p.301

⁸⁴ Conforme o anexo “Lista de Filmes”. Entretanto, depois de 1948 essa diferenciação não reflete mais a distinção entre filmes educativos e filmes populares, já que todos os filmes são realizados em 35mm e depois reduzidos para 16mm para a exibição nas escolas.

⁸⁵ Arquivo Gustavo Capanema, GCg35.00.00/2 doc. 45

Filmes remetidos aos Estados

Rio Grande do Sul	1
Mato Grosso.....	2
Paraíba.....	1
Espirito Santo.....	1
Estado do Rio.....	62
São Paulo.....	1
Sergipe.....	1
Minas Gerais.....	15

Em 11 de julho de 1942 quando Roquette apresenta a Capanema um arrazoadado incisivo sobre as atividades do órgão, num texto que vem claramente em resposta à tentativa de Lourival Fontes de se apoderar do INCE, os números tornam-se mais vibrantes: “até 31 de dezembro de 1941” haviam sido atendidas “cerca de 1350 escolas e instituições de cultura abrangendo mais de 3500 projeções”⁸⁷, o que nos leva a colocá-los em dúvida, já que contrastam bastante com o relatório anterior sobre o mesmo ano. Entretanto, há nesse texto um novo dado, a quantidade de escolas registradas por Estado até aquele momento, ou seja, as escolas que se procuraram a instituição para emprestar e ou pedir cópias de filmes, o que permite inclusive cruzar os dados. Para os supostos 384 projetores escolares do Distrito Federal, 90 escolas procuram os serviços do INCE:

Distrito Federal.....	90
Estado do Rio.....	18
Amazonas.....	2
Ceará.....	1
Rio Grande do Norte.....	1
Paraíba.....	2

⁸⁶ Cópia de relatório ao Ministro Gustavo Capanema sobre as atividades do ano de 1941. 24-3-1942. Arquivo pessoal de Roberto Assumpção.

⁸⁷ Documento de Roquette Pinto ao Ministro Capanema de 11/7/42. Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2

Pernambuco.....	2
Sergipe.....	1
Bahia.....	3
Espírito Santo.....	3
Minas Gerais.....	21
São Paulo.....	13
Santa Catarina.....	8
Rio Grande do Sul.....	4
Goiás.....	1
Mato Grosso.....	3
Território do Acre.....	1
Fernando de Noronha.....	1
TOTAL.....	175

Esses números procuram afirmar a validade do trabalho desenvolvido, e a sua possibilidade de extensão pelo Brasil, conforme o projeto inicial e a sua receptividade, já que praticamente todas as unidades da federação estavam sendo atingidas, inclusive o longínquo território de Fernando de Noronha, que à época não sediava mais do que uma guarnição militar com uma prisão.

No relatório de 1943, novamente a designação da atividade é tratada de forma distinta, embora indique um aumento na remessa de filmes aos Estados, se comparado ao item semelhante de 1941. De 84 passaram a 207⁸⁸:

Estado do Rio	101
Sergipe.....	32
Minas.....	31
São Paulo.....	28
Mato Grosso.....	8
Ceará.....	7

⁸⁸ Conforme o relatório do diretor do INCE ao Ministro da Educação. Citado por Humberto Mauro em sua Conferência Radiofônica n. 27 de 26/3/44. Transcrição de Carlos Roberto de Souza.

Documento de 1944 indica o montante total das atividades desde o início até 1943⁸⁹

Escolas registradas.....	232 (131 no Distrito Federal)
Projeções realizadas nas escolas.....	7195
Projeções realizadas em instituições culturais.....	934
Empréstimo de projetores.....	324

O sentido geral desses dados arrolados de forma dispar e portanto de difícil sistematização, somado ao viés político de que se revestem, aponta para a concentração das atividades em torno do próprio Rio de Janeiro e o Estado do Rio, Minas Gerais e São Paulo, ficando os outros estados com números praticamente simbólicos, com algumas exceções com Sergipe ou Bahia em anos determinados. Essa tendência se mantém depois de 1946, refletindo os próprios problemas que se visava sanar com os filmes: as dificuldades de comunicação, a diferenciação cultural e regional, a falta de recursos econômicos e humanos, as dúvidas sobre o próprio uso do recurso cinematográfico na educação. Entretanto, não pode-se negar a sua receptividade, mesmo se vistos a extensão geográfica do país, as dificuldades de comunicação, o atraso na eletrificação, etc., o que acaba restringindo o intercâmbio aos estados mais próximos do Distrito Federal.

Cada relatório se refere também à colaboração do Instituto com outras instituições federais como o Ministério da Guerra, do Trabalho, das Relações Exteriores onde se incluem intercâmbio de filmes com países da América Latina e Europa,

III. O REPERTÓRIO TEMÁTICO

A partir da análise de filmes ou de suas sinopses, conforme o Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE realizado em 1990, arrolamos 357 títulos realizados entre 1936 e 1964, em sua maioria por Humberto Mauro, por algum técnico do Instituto como Manoel

⁸⁹ Ribeiro, Adalberto Mário – “O Instituto Nacional de Cinema Educativo”, op. cit. p. 17

Ribeiro ou José de Almeida Mauro, responsáveis pela direção de fotografia, ou técnicos eventuais da instituição que encomendara algum filme⁹⁰.

Nessa enumeração 15 temas são recorrentes, conforme listagem em anexo⁹¹. No período de Roquette-Pinto, quando foram realizados 239 filmes, os assuntos de caráter científico predominam sobre os demais. A 'Divulgação técnica e científica' (40 filmes), a Pesquisa Científica Nacional' (32 filmes), ou filmes de caráter 'Preventivo- Sanitário' (23 filmes) totalizam 95 filmes. A ciência permeia ainda temas como 'Riquezas naturais do Brasil' (15 filmes), onde a *Vitória Régia*, o *João de Barro*, ou dos *Peixes do Rio de Janeiro* são descritos e exaltados em sua configuração morfológica única. A recorrência desses temas demonstra o empenho com a atualização e modernização técnica e científica, tanto no nível básico quanto acadêmico, procurando ressaltar a contribuição e as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies da flora ou fauna, demonstrações da natureza variada e pródiga que conforma o território nacional. Veremos como esses temas terão participação distinta no período subsequente, quando Roquette-Pinto deixa o INCE.

Neste mesmo diapasão se inscrevem os filmes que denominamos como 'Locais de interesse' (28), que mostram aspectos paisagísticos, turísticos ou históricos invulgares. Mas se a natureza é pródiga, os homens de quem se fala, são invariavelmente 'Vultos' (12 filmes): os *Bandeirantes*, *Os Inconfidentes*, *Barão do Rio Branco*, escritores, músicos, ou pensadores como Machado de Assis, Carlos Gomes e Euclides da Cunha. Heróis cultos, invariavelmente, dados como responsáveis pela grandeza espiritual ou territorial do país.

'Cultura Popular e Folclore', tomados sob um viés erudito, também se convertem em filmes (11). O interesse de Roquette-Pinto pela cultura marajoara e por sua cerâmica, que compara à dos gregos, como vimos no capítulo 2, aparece nos filmes *Tipos de Cerâmica de Marajó*, *Cerâmica Artística do Brasil* realizados entre 1939 e 1940. Essa paixão contamina Humberto Mauro, que realiza nesse mesmo momento, fora do Instituto,

⁹⁰ Conforme os dados do Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE de 1990 que reuniu dados de diferentes catálogos e do livro de tomo de filmes do INCE

⁹¹ Anexos I e II

mas com a colaboração de Roquette-Pinto, seu longa metragem *Argila* (1940), onde a cerâmica marajoara tem um papel central. Nessa mesma rubrica está *Ponteio* (1941), onde se mostra a apreensão erudita de temas musicais populares do Nordeste pelo maestro Heckel Tavares. A encenação de Mauro não poderia ser mais eloquente: o maestro aparece fumando cachimbo, trajando botas e bombacha, a observar com atenção um violeiro com seu chinelo e seu chapéu de couro. Em seguida, Heckel Tavares transforma os sons da viola numa pauta e aparece agora vestido de fraque, regendo a orquestra, tendo como fundo monumental o órgão do palco da Escola Nacional de Música. A cultura popular de “raiz” se legitima pela apreensão erudita. O pitoresco e o regional saem do foco local e ganham, na tradução erudita, os foros de representação nacional.

Esse movimento de apreensão cultural pitoresca e local dignificado pelo autor erudito – o literato, o músico, o poeta – que vem desde o final do século XIX, e ganha novo impulso nos anos 20 e 30, nos faz pensar nas observações de Gellner sobre o nacionalismo, como uma ação consciente das elites letradas e modernizadoras que se debruçam sobre o “volk” para reelaborá-lo e devolvê-lo para o consumo das populações urbanas em nova versão modernizada, legitimando e ultrapassando a origem agrária, signo de atraso cultural e tecnológico. Por força desse movimento, a região e a cultura local se agregam à nação que se reelabora com vistas à modernização, incorporando à sua maneira o típico, e o pitoresco de forma faze-lo caber em seu novo ideário como raiz⁹².

A partir de 1945, Mauro começa a filmar as *Brasilianas*, com músicas do cancionero popular recolhidas por Villa-Lobos, mas aí a aproximação é de outra natureza. A música popular ou folclórica e a paisagem rural criam um vínculo indissociável com o cinema de Mauro.

Se outros assuntos como a ‘Educação Física’(8 filmes) ou as ‘Atividades Econômicas’(15) também mobilizaram as câmeras do INCE, foi grande o número de filmes ‘Oficiais’ (23) sobre eventos de natureza cívica e política, realizados em sua maioria

⁹² Gellner, Ernest – Nações e Nacionalismo, Lisboa, Gradiva, 1993

entre 1936 e 1940, e interrompidos por determinação do Departamento de Imprensa e Propaganda de Lourival Fontes.

Parte significativa dos temas filmados estava relacionado com as preocupações e relações pessoais de Roquette-Pinto – como no caso de Affonso de E. Taunay ou de cientistas como os físicos Álvaro e Miguel Osório de Almeida, o biofísico Carlos Chagas Filho -, às encomendas do Ministério da Educação e Saúde, e mediadas pelas possibilidades econômicas do próprio órgão, fato que explica porque temas caros ao antropólogo, como os índios e sua cultura não foram produzidos pelo INCE.

Nos projetos de criação do INCE se fala num conselho de educadores, mas este nunca existiu de fato ou de forma sistemática. O INCE tinha em seus quadros educadores como Maciel Pinheiro, professor de física do ensino secundário, e Bandeira Duarte, que tem participação constante na execução dos filmes. Entretanto não se observa nas obras a preocupação em coadunar os temas aos programas escolares ou elaborá-los sobre diferentes períodos da história nacional, tal como se configurava nos manuais escolares da época. Em troca, nota-se a ênfase em ressaltar a atividade dos “Vultos”, que surgem em geral ligados a alguma efeméride. A História existe ali exclusivamente enquanto cenário da ação de homens exemplares.

Por outro lado, o trabalho conjunto com outras instituições era corrente, o que acaba por produzir séries de filmes de assuntos diversos. A associação com a Casa da Moeda, torna possível mostrar não só a história da moeda, mas a fundição em bronze e a cunhagem. Diferentes organismos: o IPHAN, o Exército, a Casa de Rui Barbosa ou o Correio Nacional solicitavam filmes, forneciam as informações, técnicos nos assuntos e os locais de interesse para a filmagem. O INCE entrava com filme virgem, equipamento, roteiro e técnicos que elaboravam e produziam o filme.

Já nos referimos à adaptação de filmes educativos estrangeiros, ou filmes americanos no período da guerra., mas o INCE contribui também para o esforço de guerra com *O Segredo das Asas* (1944), feito a partir de um poema de Maria Eugênia Celso. Um

aviador conta a uma moça cega sobre o funcionamento e o empenho técnico e patriótico da Força Aérea Brasileira, e a entrada do país nos combates.

Os filmes são pensados para o aprendizado, mas não como extensão estruturada de um programa que as escolas cumpriam ou como um material didático e pedagógico, e sim para uma audiência maior, que variava de filme a filme, já que, como vimos, o Instituto procurava suprir desde carências básicas de estudantes e analfabetos adultos até a documentação da pesquisa de ponta. Não raro eram realizados filmes ‘populares’, numa primeira versão em 16 mm para escolas, mas destinados também “aos centros operários, agremiações esportivas e sociedades culturais”⁹³ e posteriormente copiados em 35mm para a exibição nos cinemas, como complemento nacional: *Dia da Pátria*, *Lição de Taxidermia*, *Vacina contra Raiva*, *O Despertar da Redentora*, *Céu do Brasil*, *Os Inconfidentes*, *Bandeirantes*; ou os filmes ‘educativos’: *Laboratório de Física*, *Músculos Superficiais do Corpo Humano*, *Balanças*, *Alavancas*, *Morfogênese das Bactérias*, *Museu Imperial de Petrópolis*, *O Papel*, *Visitando São Paulo*, *Coreografia Brasileira* entre outros. Não se pode dizer, portanto, que seu caráter seja estritamente educativo.

Se observarmos ainda a listagem de filmes de “diversas procedências”, é onipresente a preocupação em suprir as carências de informação de toda ordem, não só das escolas com seu parco equipamento⁹⁴: da Teoria da Relatividade aos Vulcões, da estrutura da célula, à Grécia e seus monumentos, ou os filmes produzidos por Jean Painlevé (*Animais que parecem de vidro*, *A Medusa*) assim como a série *No País das Amazonas*, de Silvino Santos, até os avanços nacionais da medicina legal, tudo que a imagem do cinema estava abarcando, devia ser conhecido⁹⁵.

⁹³ Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2, doc. 683/2, de 22 de novembro de 1938

⁹⁴ Cabe lembrar que é nesse momento que as escolas estão equipando, obrigatoriamente, seus laboratórios de química e física, e que o microscópio ainda é tema de filme, e não corrente nas escolas, fato que mobilizava Roquette-Pinto desde o fim dos anos 20

⁹⁵ “Relação de filmes do INCE” documento impresso sem data. Arquivo Roquette Pinto, ABL, s/d

IV. O SEGUNDO INCE: 1947/1964

Depois de março de 1947, com a aposentadoria de Roquette-Pinto, o INCE passa a ser dirigido pelo médico Pedro Gouveia e pelo educador Paschoal Lemme, convidado pelo antropólogo para substituí-lo na direção educativa dos conteúdos e na elaboração dos roteiros que davam forma aos filmes. O educador, experiente em políticas educacionais, não partilhava da crença na eficácia do cinema na educação. Nessa circunstância, Humberto Mauro terá mais autonomia para colocar nas imagens suas próprias idéias. O mundo rural, praticamente ausente nos dez primeiros anos do instituto (4 filmes), aparece (8 filmes no período), nas “Brasilianas” e na série “Higiene Rural” que vai de 1954 a 1962., feita em colaboração com *United States Agency For International Development* “em virtude do ponto 4 do programa dessa agência que versava sobre o “trabalho de assistência do governo dos Estados Unidos aos países em desenvolvimento”⁹⁶

Durante os anos 50, a produção de filmes é pequena, mas significativa. Praticamente não se chegava a 10 filmes por ano, e a realização dependeu bastante do trabalho conjunto com outros órgãos⁹⁷. Mas se os recursos do INCE escasseavam, dando conta da perda de sua importância no interior do próprio Estado que devia financiá-lo, o governo federal, no segundo mandato de Getúlio Vargas, cogita incentivar a produção de cinema de longa-metragem. Ao fazê-lo, o presidente procura o prestígio de Alberto Cavalcanti, diretor brasileiro que desde os anos 20 trabalhava na Inglaterra, ignorando Humberto Mauro. O INCE, como único órgão federal ligado a cinema é chamado a emitir o seu parecer. O relatório de Mauro, elaborado com Paschoal Lemme, é contrário a um cinema brasileiro

⁹⁶ Souza, Carlos Roberto de – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, Rio de Janeiro, Fundação do Cinema, 1990, p. V

⁹⁷ Sérgio Sanz que conviveu com Mauro nos últimos anos do INCE afirmou que Mauro já fazia o que hoje denominamos ‘parcerias’, com as diferentes instituições para as quais o INCE realizava filmes, para dessa forma poder continuar a trabalhar, já que os recursos de que dispunha eram muito poucos. Zequinha Mauro que trabalhava com o pai, não vê as coisas da mesma forma. A parceria no seu entender não se dava com recursos mas pela assessoria técnica e de estrutura que as instituições forneciam, enquanto o INCE entrava com o filme virgem e a elaboração cinematográfica. Mesmo os gastos com viagens eram custeados por diárias concedidas aos funcionários públicos, fornecidas pelo Instituto. Conforme seus depoimentos orais.

em moldes industriais⁹⁸, como propunha Cavalcanti, que justamente acabava de abandonar sua experiência de implantação da Vera Cruz, em São Paulo.

Entre 1947 a 1964 são realizados 118 filmes. A 'Divulgação Técnica e Científica' diminui significativamente, de 40 para 9, embora a 'Pesquisa Científica Nacional' seja ainda o tema do maior número de produções, 14 contra 33 do período anterior. Esse é com certeza um dos sinais mais evidentes não só da saída de Roquette-Pinto da direção do Instituto, mas também do esgarçamento do seu projeto educativo e de uma ordem política onde esse fazia sentido. Os substitutos de Roquette-Pinto na direção do INCE, apesar de ligados ao antropólogo, não exercem a mesma influência nem dentro e nem fora do órgão. O Instituto vai seguindo por inércia o antigo projeto que vai se desfazendo, sem que um outro de igual medida se sobreponha a ele. É o que parece explicar a continuidade da série de 'Vultos Históricos', que no entanto se resume a 5 filmes realizados entre 1948 e 1952: em 1948, *Castro Alves* comemora os 60 anos da Abolição, e em 1949 o centenário de *Ruy Barbosa*.

A antiga ambição transformadora vai cedendo lugar a um outro ideário, que sequer existe plasmado como tal. Ele vai se fazendo filme a filme, movido até mesmo por circunstâncias externas como a encomenda da Série Educação Rural, (assunto complexo o suficiente para que lhe seja dedicado um estudo autônomo que foge às possibilidades do presente trabalho), a série sobre as cidades históricas mineiras, feita por solicitação do IPHAN (*Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará e Cidade de Caeté, Diamantina e São João del Rey* entre 1957 e 1959), que junto com a série *Brasileiras* – que reúne além das canções, filmes sobre o *Carro de Bois, Engenhos e Usinas*, compõem, como designa a "brasileira", uma coleção de conhecimentos sobre o Brasil, mas um Brasil visto por Humberto Mauro : em essência, um Brasil rural, melodioso e de feições mineiras

É nítido como a música vai tomando mais espaço. Os Locais de Interesse (15) continuam em número expressivo. Os filmes sobre Cultura Popular e Folclore se mantêm (10 filmes), mas o olhar é outro. Já não se trata de mostrar como Heckel Tavares

⁹⁸ Relatório. Arquivo pessoal Prof. Paschoal Lemme, 1951.

transforma em música erudita elaborações populares (em *Ponteio*), mas de descrever um carro de bois e seu caráter. Da mesma forma, o 'Meio Rural', cuja produção dobra (9 filmes), sinaliza a maior autonomia do diretor, e sobretudo o envolvimento profundo com a paisagem de Volta Grande, lugar onde nasceu.

A reaproximação com a cidade se deu por acaso: o prefeito pediu ao INCE para que se realizassem filmes sobre a região. A partir desse contato, que data de meados dos anos 40, Volta Grande se converte em cenário onipresente dos filmes de Mauro no INCE e fora dele. O diretor constrói lá uma casa e, aproveitando de novos incentivos à produção cinematográfica, constrói também o estúdio "Rancho Alegre". Esperava criar lá um pólo de produção de filmes rurais, entusiasmado com o sucesso nacional dos filmes de Mazzaropi. O que conseguiu foram muitas dívidas, além do reconhecimento da crítica com seu último filme longa metragem, *O Canto da Saudade* (1952), que sintetiza uma série de seus temas mais caros no período (a vida no campo, as impossibilidades do amor, o carro de bois e a música).

V. O FIM

A partir de 1961, o cinema educativo começa a acabar. O advento da televisão, mudanças na educação e na própria concepção sobre o papel do cinema nacional faziam do Instituto, aos olhos daqueles que se ocupavam do cinema brasileiro, um lugar anacrônico que deveria ser melhor aproveitado. O produtor e cineasta paulista Flávio Tambellini passa a dirigir o INCE. Ele vai se encarregar de remover do antigo Instituto o seu caráter exclusivamente educativo, preparando a criação do INC – Instituto Nacional de Cinema em 1967, no mesmo ano em que Humberto Mauro se aposenta.

A crônica desses anos, se olhada pelo viés do antigo projeto, é lamentável: elimina-se da nova instituição a produção de filmes, já que o equipamento existente, voltado para o filme branco e preto, é considerado arcaico. Todo o equipamento, que não era pouco, é abandonado em depósitos. Os filmes de curta metragem coloridos que são produzidos recebem agora a denominação de "filmes culturais". A biblioteca, riquíssima e em grande

medida identificada com a cultura de Roquette-Pinto, que doou parte significativa do acervo, é desfeita, distribuída entre a Universidade Federal Fluminense e a Universidade Federal de Sergipe, enquanto os livros de cinema são entregues à Cinemateca do MAM. Alguns poucos ainda restam hoje na Biblioteca da Funarte, no Rio de Janeiro, para onde foi enviado também o fichário da antiga biblioteca. Como um arquivo morto, as fichas existem sem os livros. São apenas o documento de um acervo e uma idéia de cultura que se pulverizou, junto com os livros. É provável que a documentação burocrática do órgão tenha se perdido nesse mesmo momento, quando foi também enviada para algum depósito.

Entretanto, no mesmo momento em que a produção reduzida de filmes dá conta de uma instituição que paulatinamente entra em agonia, Mauro torna-se uma referência para os jovens cineastas que estavam surgindo. Nelson Pereira dos Santos faz seu primeiro trabalho, *Rio 40 graus*, com equipamento emprestado do INCE. Na 1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro, em 1954, a obra ficcional de Mauro é reavaliada. “Canto da Saudade”, de 1952, seu último filme de longa metragem é premiado. Nos anos 60, Mauro passa a atrair os jovens críticos e os cineastas do Cinema Novo, não somente pelo caráter de seu trabalho, que tinha o Brasil como centro, mas sobretudo pela forma independente e artesanal de realização, avessa ao cinema industrial, uma das principais bandeiras pela qual se batiam os cinemanovistas, partidários do “cinema de autor”, idéia da *Nouvelle Vague* francesa que fazia eco à “estética da fome” que Glauber Rocha estava gestando. Muitos dos filmes do INCE são agora retirados, não pelo interesse educativo, mas cinematográfico. Enquanto o INCE agoniza, Mauro começava a ser erigido em mestre pelo “Cinema Novo”⁹⁹.

Se a documentação e os relatos de memória nos falam de uma instituição que foi perdendo o seu lugar e a sua razão de ser, e os ensaios críticos sobre Mauro produzidos a partir do fim dos anos 50 lamentam o cineasta desperdiçado na “repartição pública”, a análise da filmografia tece uma outra história. Ela também é lacunar: dos 357 filmes produzidos pelo Instituto¹⁰⁰, e dirigidos em sua maioria por Mauro, foi possível assistir a 75

⁹⁹ Walter Lima Jr. contou que jovem estudante, passava os filmes de Mauro no cine-clubes do seu colégio em Niterói. Depoimento oral em 1996

¹⁰⁰ Essa contagem de filmes vai até 1964 quando Mauro produz seu último filme. Foram realizados ainda 36 filmes entre 1964 e 1966 por outros diretores, mas essa produção, vinculada à direção de Tambellini, não

deles. Entretanto, como tipologicamente, os filmes se organizavam por séries temáticas que em geral obedeciam a uma forma de encenação que se repete, vamos nos embrenhar nas imagens, e se necessário nos resumos escritos de filmes inexistentes, conscientes de que esses resumos que constavam dos diferentes catálogos produzidos pela instituição¹⁰¹ são apenas pistas de algo que se pode entrever nas imagens que restaram, e que podem, naturalmente, induzir a equívocos. São os ossos do ofício.

VI. UMA OUTRA HISTÓRIA CONTADA PELOS FILMES

Se documentos esparsos e relatórios redigidos por Roquette-Pinto dão conta de alguns aspectos do órgão que dirigiu entre 1936 e 1947, o tema dos filmes e o número de produções por ano apontam para outros.

Na observação dos filmes do período que denominamos “1º INCE, a presença de Roquette-Pinto é expressiva no repertório temático e na estruturação interna de exposição, que dá aos filmes um caráter sempre afirmativo: o tempo todo trata-se de mostrar os vários elementos que constituem a nação: *O Céu do Brasil*, *O Puraquê* - o peixe elétrico brasileiro -, *Lagoa Santa* - o mais antigo ancestral nacional -, a *Vitória Régia* - a maior flor do mundo, prova da exuberância e da riqueza da natureza brasileira -, *O Apólogo* de Machado de Assis - o grande escritor mestiço nascido de berço simples- -, a *Cerâmica Marajoara* - prova do requinte da cultura de nossos índios; *Bandeirantes* - os heróicos ancestrais desbravadores. Todo o universo e a civilização nacional estão aí contidos.

Mas se a natureza por si é pródiga, mostram-se também os esforços feitos pelos homens - cientistas e técnicos - para dominá-la, combatendo ou evitando as doenças por métodos modernos, realizando sofisticadas operações. Toda a potência de submeter a incerteza, corrigir as falhas, conhecer os meandros desconhecidos do corpo humano, das plantas, dos animais. Nesse sentido, o ideário do INCE se confunde com o do próprio

interessa a esse trabalho. Conforme Souza, Carlos Roberto de (org.) Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, op. cit. p. 146-147

¹⁰¹Reunidos no Catálogos de Filmes produzidos pelo INCE, op. cit.

Ministério, do qual acaba por documentar inúmeras atividades: do funcionamento de escolas à inauguração de hospitais.

Mas esse período pode ainda ser subdividido, a partir do número de produções e das temáticas, numa ordenação que remete às tramas políticas que se desenrolavam entre os diferentes órgãos do governo em relação à produção e o controle das imagens produzidas sobre o país.

Os anos de 1936 a 1939 foram os de maior produção de filmes do INCE: 30 filmes em 1936, 28 em 1937 e 29 em 1938. Em 1939 são produzidos 41 filmes. Se entre eles estavam *Corrida rústica de revezamento*, *Cerâmica Brasileira* e 18 filmes que foram enviados para a Feira Mundial de Nova York, centrados nas atividades de saneamento do Ministério da Educação e Saúde e aportes científicos do Instituto Oswaldo Cruz, havia também filmes sobre *Trabalhos Manuais Japoneses*, *Cidades Históricas de São Paulo*, *Um Apólogo* de Machado de Assis, ou *Dança Clássica*, sobre *ballet*, cuja inspiração vem diretamente do Instituto francês dirigido por Jean Painlevé,¹⁰² colocadas na rubrica “Educação Física” e até mesmo *Copa Roca*, reportagem sobre um campeonato de futebol entre o Brasil e a Argentina, com narração de Humberto Mauro. Mas foram realizados também documentários sobre atividades do Ministério da Educação como *Parada da Mocidade e da Raça*, *O Dia da Pátria*, *Dia da Bandeira*, *Comemoração do Centenário da República*. O empenho nesses temas aparece com mais vigor justamente no ano de 1939, ano da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda.

O que chama a atenção é que a filmagem de eventos dessa natureza desaparecem completamente da filmografia a partir de 1940, quando a quantidade de filmes já é menor do que a média anterior – 22 –, número que só vai decrescer chegando a apenas 8 em 1946. Em 1939, há inclusive a produção de um cinejornal que incluía filmes de atualidades do INCE, da *20th Century Fox* e do próprio DIP, editados em 16mm, ao contrário dos filmes de atualidade do DIP que era feitos em 35mm para exibição em salas de cinema.

¹⁰² Conforme catálogo do Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L., s/i

Entre 1936 e 1939, a política de comunicação e propaganda do Estado estava se sedimentando. O Departamento Nacional de Propaganda Cultural, criado em 1934, transforma-se em Departamento Nacional de Propaganda em 1935, depois da “Intentona Comunista”, onde está Lourival Fontes, buscando maiores poderes e independência do próprio Ministério da Justiça, ao qual estava então vinculado. Com o fechamento do Congresso, em novembro de 1937, muito significativamente, é lá que vai se instalar, em dezembro de 1939, o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda, ligado agora diretamente à Presidência da República.

Nesse novo órgão, Lourival Fontes procura deter todo o controle sobre o que é produzido e veiculado no território nacional e no exterior, seja pelos órgãos de imprensa, nas atividades artísticas e culturais, ou pelos próprios órgãos governamentais. Seu modelo de inspiração era certamente o Ministério da Propaganda alemão dirigido por Goebbels. Na realidade, o exame da documentação mostrou que Fontes teve mais sucesso na censura e na realização de certos produtos de propaganda, o que levou o DIP a ser entendido como um superministério que calou, reprimiu e moldou uma imagem unívoca sobre o governo, o presidente e o próprio país.

Como mostrou José Inácio Mello Souza¹⁰³, as leituras feitas pela historiografia sobre o DIP exageraram o seu alcance, acreditando num poder que o órgão fazia empenho em aparentar, mas que na realidade não detinha. Os “Cine Jornais”, segundo José Inácio, não tinham distribuição assegurada em todas as salas de exibição, ao contrário, concorriam com os outros filmes de atualidades, sobretudo estrangeiros, para a sua divulgação¹⁰⁴. As emissões radiofônicas continuaram restritas à “Hora do Brasil”, dirigida por Ilka Labarthe, a quem Fontes não conseguiu impor suas diretivas¹⁰⁵. Além disso, não conseguiu encampar nenhuma das rádios oficiais sediadas no Rio de Janeiro, seja a PRA-2, a rádio da Prefeitura do Distrito Federal e a Rádio Nacional que “sempre se recusaram a aceitar a direção

¹⁰³ Melo Souza, José Inácio – A Ação e o Imaginário de Uma ditadura, Conteúdo, Coerção e Propaganda nos meios de Comunicação durante o Estado Novo” São Paulo, Tese de Mestrado, ECA, 1990, mimeo

¹⁰⁴ “O CJB tinha que lutar pelo espaço também disputado pelos outros cinejornais nacionais, já que os estrangeiros tinham o seu lugar garantido”. Melo Souza, José Inácio – op. cit. P. 339

¹⁰⁵ Melo Souza, José Inácio - op. cit. p.121

dipiana, permanecendo assim como entidades autônomas que desdenhavam as vantagens administrativas e ideológicas trazidas pela medida centralizadora”¹⁰⁶

Se não detinha o controle sobre a produção de informações dos vários ministérios, nem das emissões radiofônicas, Lourival Fontes não contava também com equipamentos ou laboratórios cinematográficos próprios. Para realizar os seus filmes, dependia de estúdios como a Cinédia, a quem encomendava a execução do “Cine-Jornal Brasileiro”. Daí, durante os dois anos e meio de sua gestão, procurar trazer para o seu controle o Serviço de Divulgação do Ministério da Agricultura, dirigido por Pedro Lima (o antigo companheiro de Adhemar Gonzaga em Cinearte) e o INCE. Para se ter uma idéia da luta inglória de Lourival Fontes, o DIP só terá equipamentos e um laboratório cinematográfico próprio em 1945, no ocaso do governo que representava¹⁰⁷.

Por outro lado, já vimos as próprias dificuldades do Ministério da Educação em constituir o seu departamento de propaganda desde 1934, quando surge o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural - DPDC¹⁰⁸ no Ministério da Justiça, que tirou da Educação várias de suas atribuições de propaganda, a censura educativa, a Revista Nacional de Educação e até mesmo a possibilidade de realizar filmes educativos. Portanto, ter conseguido criar o INCE em 1936 foi uma vitória política de Capanema, embora fosse o órgão destituído de muitas das atribuições que Roquette-Pinto e o próprio Capanema queriam restituir, como já observamos anteriormente. Além disso, em tudo quanto tenha escrito sobre o INCE, em seus projetos, e posteriormente em relatórios ou artigos, o antropólogo sempre procurou enfatizar a sua vocação e seu empenho unicamente educativo, como se estivesse sempre não só resguardando seus interesses, mas respondendo a pressões que deviam chegar ao Ministro da Educação.

¹⁰⁶ Melo Souza, José Inácio – op. cit. p.174

¹⁰⁷ Melo Souza, José Inácio – op. cit. p. 198

¹⁰⁸ O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural foi criado pelo Decreto n.24651 de 10.7.34. Competia ao órgão o estudo do cinema, do rádio e demais processos técnicos como instrumento de difusão; estimular a produção, a circulação e a exibição dos filmes educativos; classificar os filmes educativos para difusão, orientar a cultura física e realizar a censura por meio de uma comissão com representantes do Ministério da Justiça, da Educação, do Exterior, do Juizado de Menores, da Associação de Produtores Cinematográficos Brasileiros e do chefe do DPDC cf. Souza, José Inácio Mello – op. cit. p. 103

A grande quantidade de filmes dos 3 anos iniciais sobre diferentes assuntos – física, biologia, geografia, literatura, história natural, educação física, fisiologia, demarcam o espaço específico da instituição sem deixar, no entanto, de documentar os eventos nacionais – os filmes educativos populares - que, se “mostravam serviço” às altas autoridades nacionais, mostravam também que o INCE podia fazer de tudo. Como já dissemos mais atrás, o primeiro filme sonoro é *Dia da Pátria de 1936*, e embora não tenha sido o primeiro ensaio do instituto com filme colorido, o “Histórico do Cinema Educativo” apresenta *Dia da Bandeira de 1938* como o primeiro filme colorido realizado pelo órgão. O emprego da cor talvez tenha sido a forma de compensar a ausência do Instituto na comemoração da data em 37, quando as bandeiras nacionais foram solenemente queimadas e os hinos e canções locais proibidas logo depois de 10 de novembro.(fig. 42)

Assim, ainda que isso aparentemente não constasse dos planos de Roquette-Pinto, o INCE acaba por se tornar um veículo de propaganda dos feitos e do alinhamento político do Ministério da Educação e Saúde. Estava presente nas grandes datas cívicas, nas apresentações de colegiais e jovens, nas inaugurações, pedras fundamentais, pesquisas em institutos avançados como o Oswaldo Cruz, fato que, certamente, devia contrariar Lourival Fontes. A comunicação do governo fugia ao seu controle.

Se no “Histórico do Cinema Educativo” de 1938, já se pode ler nas entrelinhas a tentativa de demarcar o espaço de ação do INCE, afirmando sua vocação exclusivamente educativa, afastando pressões que poderiam acontecer, visando a fusão possível com o grande órgão de propaganda em gestação, a atividade do instituto parece contradizer essa afirmação de Roquette-Pinto. É justamente em 1939, no momento que surge o DIP como órgão ligado diretamente à Presidência da República, que o INCE acelera sua produção, diversifica seus filmes, mostra-se mais atento e presente nos eventos de cunho cívico nacional. São feitos 5 filmes sobre comemorações cívicas como *Dia da Bandeira*, *Dia da Pátria*, *Parada da Mocidade e da Raça*, 8 filmes sobre as obras sanitárias do Ministério, 5 reportagens várias, como *Armamentos de Infantaria* ou *Copa Roca*, a filmagem sonora de duas partidas de futebol entre o Brasil e a Argentina com a narração vibrante de Humberto Mauro que salienta a presença do INCE registrando o significativo encontro.

A realização desses filmes parecia afirmar ao mesmo tempo o viés educativo dessas comemorações, e por outro lado mostrava a sintonia com o governo, documentando os eventos nacionais de relevo – salvo aqueles diretamente relacionados com a ritualística do Estado Novo¹⁰⁹. O INCE não produziu nenhum filme sobre o 3 de outubro, o 10 de Novembro, o aniversário do Presidente da República, o Dia do Trabalho ou a “Intentona Comunista”.

É provável que nesse momento tenha havido algum tipo de acordo entre os dois órgãos, já que no final desse mesmo ano surge o *Jornal do INCE*, que teve apenas 3 edições. Esse *Jornal* apresentava filmes do Departamento Nacional de Propaganda e do DIP, do INCE e cinejornais da *20th Century Fox*. Dentre os filmes veiculados estava *A visita de Daladier à Tunísia* ou *A tosquia de cabras de Angorá do Texas*, ambos da Fox, ao lado de *A Eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil*, do INCE, ou da *Homenagem aos Mortos de 1935*, produção erroneamente atribuída ao INCE pelo “Catálogo de filmes produzidos pelo INCE”. Como se pode ler no próprio catálogo, não há menção a esse filme, que aparece justamente no “Catálogo de Filmes do Cine Jornal Brasileiro”¹¹⁰

Apesar desse provável arranjo temporário, entretanto, a partir do ano seguinte, obedecendo às determinações centralizadoras do decreto que criou o DIP em dezembro de 1939¹¹¹, a produção de reportagens do INCE se retrai, limitando-se a eventos de alcance estrito do Ministério da Educação e Saúde, como a *Parada da Juventude de 1940*, organizada pela Juventude Brasileira. Entende-se que a imagem do presidente cabia então ao DIP. O decreto 1949 de 1939 institucionalizou a produção de filmes oficiais pelo DIP¹¹². Mas, apesar da retração e da diminuição significativa do número de filmes – são 22 em 1940 e 14 em 1941, 26 em 1942 e 15 em 1943 – agravada também pela falta de filme

¹⁰⁹ Arquivo GCg 35.00.00/2 n.ilegível “Todas as festas cívicas tem sido tiradas pelo Instituto em filmes sonoros e coloridos.

¹¹⁰ 27 de Novembro – Rio – *Homenagem aos que tomaram na defesa das instituições brasileiras* IN Fundação Cinemateca Brasileira - Catálogo do Cine Jornal Brasileiro – Departamento de Imprensa e Propaganda - 1938 – 1946, sem número e sem datas, volume 337 n. x5, p. 61

¹¹¹ Decreto Lei 5.055 de 29/12/39

virgem devido à guerra -, em julho de 1942, poucos dias antes de se demitir do órgão que dirigia, por choques em relação ao realinhamento ideológico do próprio governo, Lourival Fontes chegou a redigir e encaminhar sem sucesso ao presidente da República um decreto onde o INCE, a Rádio Educativa e o Serviço de Informação Agrícola do Ministério da Agricultura seriam absorvidos pelo DIP, em nome da unidade política e da boa gestão econômica.

No texto de introdução ao decreto Fontes explicava ao Presidente da República as razões das medidas propostas:

“Afora os relevantes motivos de ordem política e administrativa que decidiram da criação deste Departamento, razões [de] técnica organizatória, além das vantagens de serem centralizadas atividades afins, igualmente a aconselharam

Não foram, porém, até agora, colhidos resultados plenos dessa orientação centralizadora, por isso que continuam existindo, nalguns Ministérios, serviços em manifesta duplicidade com este Departamento, o que, não fora o espírito de cooperação dos órgãos em causa, estaria seriamente comprometida a unidade necessária.

Por outro lado, o desempenho de suas atribuições precípua requer, deste Departamento, a instalação de oficinas e laboratórios de aparelhagem e material custoso e de difícil obtenção nas circunstâncias atuais, lutando, igualmente, com as mesmas dificuldades os Ministérios que atuam em tais setores.

No entanto, a simples reunião dos elementos dispersos daria solução ao problemas.

Em favor do sugerido, é de citar-se, entre nós, providência análoga no caso da centralização das oficinas tipográficas da Imprensa Nacional.

Mas, a consideração decisiva pela incorporação neste Departamento, dos citados serviços de execução está na possibilidade de, com ela, permitir-se-lhe o controle e a coordenação efetiva dos planos ministeriais de propaganda”

O texto do decreto previa que o “Gabinete Cinematográfico do Serviço de Informação Agrícola e o seu material de filmagens, oficinas e laboratórios bem como do Instituto Nacional de Cinema Educativo e do Serviço de Rádiodifusão Educativa sejam incorporados ao DIP”¹¹³

¹¹² Simis, Anita – Estado e Cinema no Brasil, São Paulo, Annablume, 1996, p. 120

¹¹³ A exposição de motivos e o texto do decreto estão sem data. O documento foi recebido por Carlos Drummond de Andrade, Chefe de Gabinete de Capanema em 6 de julho de 1942 e encaminhado ao diretor do

A tensão constante entre o desejo de centralização de Fontes e a autonomia reclamada por Roquette-Pinto em nome da educação leva a concluir que, justamente por falar em nome da educação, é que o INCE se autoriza a fazer todo tipo de filmes, mesmo aqueles que, em princípio, parecem escapar ao seu repertório. É por afirmar constantemente o seu caráter educativo que não escapa ao projeto de Roquette-Pinto e do próprio Ministro da Educação a preocupação em divulgar suas realizações, assim como a presença nas festividades oficiais dos dias maiores da nacionalidade, ou em eventos como a *Visita de Franklin Roosevelt ao Brasil*. Apesar de sua importância na organização e no ideário do novo estado, o Ministério da Educação e Saúde não tinha o papel estratégico que ia tomando, por exemplo, o Ministério do Trabalho. Ao ministro da Educação interessa afirmá-lo, portanto, nos monumentos que se ia edificando, na organização da juventude e nos desfiles da raça e mocidade, no edifício sede do ministério e nos filmes do INCE.

Roquette-Pinto não pensa em propaganda da mesma forma que Lourival Fontes, mas deter o poder de filmar em nome da cultura e da transformação do homem brasileiro acaba permitindo o surgimento de produções que documentam o papel do Ministério da Educação no interior do governo, contrariando a vontade de unidade e submissão de Fontes. Tanto é assim que depois de 1939 até mesmo as comemorações dos dias pátrios desaparecem da filmografia do INCE.

Preocupados em ir de passo com os acontecimentos políticos, preservando o espaço conquistado, os responsáveis pelo INCE adentram áreas que geram disputa, sempre denegadas no discurso: “o INCE não se ocupa de propaganda”, “o INCE não tem equipamentos bons em 35mm suficientes para as necessidades do DIP”¹¹⁴ (quando este

INCE e da Rádio Educativa. Arquivo Capanema, CPDOC-FGV, GCg 34.09.22, n. ilegível. A contestação de Roquette-Pinto é de em 11/7/42. Arquivo Gustavo Capanema, GCg 35.00.00/2 doc. s/ n.

¹¹⁴ No documento 730/3 GCg 35.00.00, afirma que “O material, oficinas e laboratórios necessários ao DIP não se acham representados no INCE, senão em proporção mínima: o DIP precisa de aparelhagem cinematográfica standard – 35mm., e o INCE trabalha especialmente com o filme sub-standard – 16mm. O reduzido e modesto aparelhamento de 35mm. existente no INCE representa apenas material subsidiário para a melhor confecção de filmes escolares de 16mm. que a técnica e a economia aconselham sejam obtidos pela redução do filme standard. A produção do INCE está hoje quase que exclusivamente consagrada ao filme sub-standard de 16mm. escolar, que em nada interessa ao DIP.”

não tem equipamento algum), “o INCE envia filmes para o exterior¹¹⁵”, “os filmes do INCE são mostrados em navios em exercício¹¹⁶”.

Os anos iniciais do INCE colocam em questão os limites de sua atuação no interior do próprio governo e, por extensão, as fronteiras entre o repertório educativo e a propaganda. Nesse sentido, é necessário observar que o INCE, ao contrário dos congêneres italiano e alemão não foi absorvido pela propaganda, mantendo-se conforme à diretiva original, o que parece indicar não apenas o prestígio de Gustavo Capanema e seu Ministério, ou o carisma de Roquette-Pinto, mas as faces múltiplas do ‘Estado Novo’ já que num regime autoritário seria de se esperar que a propaganda levasse a melhor. Que isso não tenha acontecido no Brasil, ao longo dos anos decisivos posteriores ao golpe de 1937, e apesar das pressões de Lourival Fontes, chama atenção não apenas para as fraturas do poder central, mas também para a crença partilhada pelo próprio presidente, nos poderes modeladores da educação e no respeito pelo saber consagrado, ao contrário do desprezo que devotam à cultura os nazistas.

Mas, se havia essa tensão o exame das imagens dessas “reportagens”, como vamos mostrar, estão muito longe do oficialismo convencional que caracterizou o estilo laudatório das produções do DIP.

Nos anos subsequentes, a produção do órgão se estabiliza em torno dos temas já arrolados, evitando a duplicidade com o repertório do DIP. Em 1951, no novo mandato de Getúlio Vargas, há uma pequena revivescência do tema cívico, quando reaparece *O Dia da Pátria*, e uma quarta edição do *Jornal do INCE*, mas da mesma forma que acontecia com o enfraquecido Cine-Jornal Informativo, herdeiro do Cine-Jornal Brasileiro, o antigo viés não tem qualquer continuidade, mesmo se o Dia da Pátria de 1951 não é mais uma parada cívica, mas um grande encontro coral dirigido por Heitor Villa Lobos nos jardins do edifício do Ministério de Educação e Cultura.

¹¹⁵ foram cedidos filmes ao Uruguai, Argentina, Colômbia, Estados Unidos (gcg38.00.00/2 doc. 45 – rascunho manuscrito de um relatório de atividades)

¹¹⁶ “Colaboração com a Marinha (os navios em exercício levam filmes do Cinema E.)” Arquivo GCg 35.00.00/2 doc. 49

Se a restrição às reportagens a partir de 1940 limitou o INCE ao seu âmbito primordialmente educativo, deu às produções uma organicidade maior, onde é possível observar a sinergia entre temas e locais de filmagens que se convertem também em assunto de filmes. A análise atenta dos filmes produzidos revela a tensão pela afirmação e definição política do lugar do INCE e do Ministério no interior do próprio governo, mas mostra também inventividade e a improvisação de Mauro, que à sua maneira converte tudo em cinema.

Em janeiro de 1938 há cinco títulos de filmes realizados em Cataguases: *Aranhas*, *Engenhoca e Sovaca* (sobre a primitiva extração da cana de açúcar), *Combate a Praga do Algodoeiro*, *João de Barro* e *Moinho de Fubá*. São temas de interesse técnico e científico, mas que destoavam dos filmes que vinham sendo realizados até então, voltados primordialmente para o universo técnico, como *Alavancas*, *Roldanas*, *Parafusos*, *Medidas de Cumprimento*. Não é sem propósito supor que Mauro, de férias na casa dos pais, em Minas, munido de sua câmera, realizou o trabalho, já que não consta o nome de nenhum outro técnico. Zequinha Mauro recorda que *João de Barro* surgiu como tema no momento em que Mauro observou que havia um deles construindo um ninho na árvore da casa. À sua maneira, Mauro aproveita o contato com o interior para filmar das aranhas à forma primitiva de extração da cana ou um moinho de fubá. Extraí das práticas agrícolas de Cataguases novos filmes técnicos do INCE. Esse procedimento, que é claro em 1938, vai se converter em prática nos anos subseqüentes, e sobretudo depois de 1947. O que vem ao caso observar aqui é a absorção da cultura científica de Roquette-Pinto e sua conversão a um universo plenamente dominado por Mauro.

É hora portanto, de observar mais de perto essa imagens.

Capítulo V: Um país extraordinário

P

artindo das temáticas localizadas no capítulo anterior, e tendo por base os filmes ainda existentes, analisaremos obras de Humberto Mauro realizados para o INCE entre 1936 e 1964. Tomaremos como eixo a constatação de que entre o período de atuação de Roquette-Pinto e depois de sua saída duas diferentes visões sobre a nação vão sendo moldadas. A primeira delas é

clara desde o início, a segunda se constrói paulatinamente e em diálogo com a anterior. Para além desta divisão, entretanto, é possível perceber nas imagens duas linhas de força que marcam o repertório que vai ser composto como 'Brasil': o caráter extraordinário ou ordinário daquilo que é retratado.

Se essas linhas de força podem ser identificadas na produção do INCE, podem ser também percebidas nos dois filmes de longa-metragem realizados por Humberto Mauro no mesmo período, fora da instituição: *Argila* de 1940 e *O Canto da Saudade* de 1952. Nessas obras de síntese, Mauro pôde desenvolver com mais vagar temáticas e enfoques que o preocuparam e caracterizaram sua visão em cada um desses momentos. Isso significa que, do ponto de vista deste trabalho, não há um divórcio entre os filmes que realizava no Instituto e fora deles, mas ao contrário uma continuidade.

I. FILMES OFICIAIS – LUGAR DE EXPRESSÃO DA PÁTRIA?

Os filmes genericamente denominados de oficiais são reportagens de eventos de caráter nacional, com a presença do Presidente da República, e que podem ter relação com o Ministério da Educação e Saúde. Dos 19 filmes desse tipo realizados entre 1936 e 1939 (conforme a listagem em anexo), 16 deles são sonoros, 5 coloridos e 3 foram editados em 35mm, prova do empenho com esse trabalho, já que, entre outros, não existiam filmes coloridos no Brasil, e tanto a película quanto a sua revelação eram feitas nos Estados Unidos, portanto com custo alto. Desses 19 filmes, restam hoje apenas três: *Dia da Pátria* e *Os Inconfidentes*, ambos de 1936 e *Pedra Fundamental do Edifício do Ministério da Educação e Saúde* de 1937.

Dia da Pátria, dirigido por Humberto Mauro, mostra o desfile de 7 de Setembro de 1936 na Praça Paris, com a presença do Presidente da República, e autoridades. O desfile foi filmado em panorâmica e planos gerais, com a câmera parada na lateral, mostrando a passagem da tropa de soldados, a cavalaria, e os populares que a assistem. É um registro genérico do evento, sem uma idéia pré-concebida de encenação, como se o objeto filmado – a parada militar – se esgotasse nas imagens reproduzidas conforme aconteciam.

A filmagem feita com uma câmera só restringe o registro de diferentes ângulos – o público e o palanque, o público e o desfile – que poderiam ser, depois, montados de mais de um ponto de vista, criando sentidos novos que o artifício cinematográfico faculta a todo realizador. O ponto de vista da câmera é o de um espectador postado na calçada: ela registra, mas não constrói o acontecimento, recusando o contracampo.¹ O presidente da República é uma figura distante, vista no palanque oficial, com seu fraque e cartola, em meio a outras autoridades igualmente engalanadas. A imagem não mostra adesão do

¹ O contracampo é a imagem tomada a partir do lugar contrário onde estava situada a câmera, o palanque oficial, o campo cinematográfico constante da tomada de imagens. Ao não fazer o contracampo – seja pela falta de outra câmera ou pela dificuldade de move-la, já que eram pesadas – ao não filmar do ponto de vista do palanque e do presidente, o filme não constrói esse diálogo, perdendo inclusive a chance de construir o olhar e a observação do próprio presidente, imagens que podem ser vistas com clareza em *Triunfo da Vontade*, por exemplo.

público. A câmera e o público são espectadores. A câmera, seguramente, um espectador indiferente.

O filme hoje está sem som, de forma que não podem ser ouvidos a banda de música, os corais, assim como o discurso do presidente, que certamente agregavam ao filme o caráter de exaltação que as imagens não contêm. *Dia da Pátria* de 1936 é ampliado em 35mm em 1937, o permitindo sua apresentação em salas de cinema nesse ano e em 1938. Em 1939 um novo filme em 16mm. colorido é produzido.

Pedra Fundamental do Ministério da Educação e Saúde, de 1937, dirigido por Humberto Mauro, mostra certo arrojo na produção, já que o som foi gravado diretamente registrando “ao vivo” os discursos de Gustavo Capanema e Roquette-Pinto. Mas esse arrojo termina por enfatizar as imperfeições do próprio recurso, dando à reportagem um caráter tosco, aliado ao interesse restrito que a filmagem desses eventos suscita em Humberto Mauro. A câmera parada está centrada nas autoridades presentes, e sobretudo nos oradores. Ela documenta a cerimônia, repetindo o tipo de visão passiva e sem elaboração que se nota em *Dia da Pátria*. Mauro não se interessa por esses registros que prescindem de uma “direção”. Segundo José de Almeida Mauro, seu pai não gostava de reportagens, onde tinha que trabalhar sob a pressão do acontecimento. Preferia o estúdio, ou a natureza². Os filmes parecem corroborar essa impressão.

Esses registros estão muito distantes de seu exemplo oposto mais extremo – os trabalhos de Leni Riefenstahl (*Triunfo da Vontade* (1935), e *Olympia*(1938) onde a concepção cinematográfica do próprio acontecimento era parte de sua organização, e o lugar das câmeras rigorosamente previsto e pensado em conjunção com os movimentos realizados por aqueles que desfilavam³. Os grande encontro do Partido Nazista que

² Em seu depoimento oral em abril de 1997

³ No documentário “Leni Riefenstahl, A Deusa Imperfeita” de Ray Müller, a diretora em visita ao antigo estádio berlinense construído por Albert Speer, explicou detalhadamente como as câmeras eram colocadas estrategicamente, os buracos que mandou abrir no chão para tomar os participantes em contra-plongée. Como a câmera e as marchas, o púlpito com Hitler formavam um todo uno. Foi essa estetização do nazismo que permitiu a Hans Hergen Syberberg chamar seu longo filme de 8 horas sobre o ditador alemão de “Hitler, um filme da Alemanha”(1980). Foi essa mesma estetização que permitiu a Leni Reifeinsthal reiterar até hoje que nunca foi nazista, e o que fazia estava apenas “à serviço da beleza”.

Riefensthal documenta em *Triunfo da Vontade*, de 1935, era já pensado como filme. Nada disso pode ser identificado nesses filmes que nos restaram do INCE..

O patriotismo e a identificação entre a Nação e o presidente, que deveria vir dessas grandes comemorações, não mobilizam o diretor, nem sugerem uma forma particular de encenação. como se pode ver nos filmes do DIP, cujas cenas de abertura fundiam o mapa ou a bandeira nacional com a imagem de Getúlio Vargas. Ao contrário disso, o INCE reeditou o filme de 1936 feito originalmente em 16mm, em 35 mm para ser exibido nos cinema em 1937, com o título de *Dia da Pátria de 1937*. Portanto no olhar de seus produtores as imagens das paradas se equivaliam, e a de 1936 servia muito bem para mostrar a de 1937.

Nesse sentido, podemos contrapor, *Céu do Brasil*, de 1936, filme de “ciências naturais” que, ao contrário de *Dia da Pátria*, é muito mais vincado pela noção de pátria. Ao mostrar a posição das estrelas se fala do lugar do Brasil no universo, mas também de um símbolo nacional inscrito na bandeira, cuja imagem, acompanhada do Hino à Bandeira, encerra um filme cujo tema central é a astronomia.

Manifestações desse tipo são recorrentes em muitos outros filmes, mas certamente estava ausente deste que era, por definição, o seu lugar: as comemorações onde povo, pátria e presidente deviam constituir um todo uno em que um traduzia e continha o outro. Podemos tributar isso, em parte, à falta de equipamentos, ou à pressão do acontecimento que inibiria o apuro na elaboração formal, mas é claro pelas imagens de que dispomos, que Mauro não está nas paradas como um ideólogo. A Pátria estava em outro lugar.

Os Inconfidentes, de 1936 realiza a conjunção entre a celebração da oficialidade e o caráter educativo. O filme mostra a chegada dos restos mortais de 13 inconfidentes mortos em Portugal, por iniciativa do Ministério da Educação e Saúde, dentre eles Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Vitorio Gonçalves Veloso. O presidente é o centro do grupo de autoridades filmadas que recebe os esquifes no navio Bagé e percorre a Avenida Central, acompanhado de cortejo militar. Um locutor profissional exalta o feito do

Ministério e a adesão do público até a chegada à Igreja Matriz de São José onde serão depositados. A câmera, em primeiro plano, mostra as urnas dos Inconfidentes que retornam ao solo pátrio.

Nesse ponto termina a reportagem e começa a biografia de Tiradentes, através da iconografia do alferes, e a imagem do seu monumento em Ouro Preto, recursos sempre utilizados para compor a história nos filmes. A imagem consagrada de João Baptista da Costa, o quadro de Pedro Bruno sobre os últimos momentos antes da morte (que evocam na figura de Tiradentes o martírio de Jesus) e o monumento urbano em Ouro Preto transformam-se em documentos históricos. O filme se fecha com o Hino Nacional e a imagem do “*Libertas quae sera tamen*” impresso na bandeira dos inconfidentes. A reportagem oficial encontra o viés educativo ao explorar o personagem de Tiradentes, cujos despojos não estão entre aqueles que chegaram de Portugal, mas é dele que interessa falar: o mártir convertido em herói primeiro da nação, desde os republicanos positivistas⁴.

Os Inconfidentes é um bom exemplo de como a educação e o conhecimento histórico são as bases da formação do cidadão para o INCE.. A cidadania é entendida como civismo patriótico do sujeito que ama, serve e se sacrifica pela pátria, como fez Tiradentes, a “vítima maior”⁵. Um civismo sem a contrapartida da cidadania, composto de deveres altruístas forjados a partir dos exemplos da História, tomada como a manifestação de heróis e mártires inspirados. O sentido inicial da reportagem e do próprio feito do Ministério da Educação e do Presidente Vargas, ao trazer de volta à terra natal os despojos dos revoltosos, encontra no filme o seu pleno desenvolvimento, pois une a imagem do presidente à de seus primeiros mártires que ele devolve e acolhe ao território legítimo.

A interferência do DIP em 1940 não eliminou por completo esse gênero de reportagens das atribuições do INCE, que aparecem ainda em 1940, 1942 e 1943 (4 filmes) circunscritas exclusivamente a eventos do Ministério da Educação e Saúde como *O Estado Novo organiza a Juventude* (1942).

⁴ Conforme Carvalho, José Murilo – A formação das Almas, São Paulo, Cia das Letras, 1990, p. 55

Em 1951, no período democrático de Getúlio Vargas, a temática reemerge, mas a comemoração é de outra natureza. *Dia da Pátria de 1951* é um grande encontro coral realizado nos jardins do edifício do Ministério da Educação e Cultura, com a regência de Villa-Lobos. Apesar da emblemática “Invocação” d’O Guarani de Carlos Gomes e o Canto do Pajé do próprio maestro, mais os hinos pátrios, há uma informalidade que vem do sorriso constante do presidente e do público esparramado de forma circular, que a câmera toma do alto, em plongée, misturado às folhagens das árvores e às ruas circundantes. A oficialidade se distendeu e a câmera, nesse caso, contribuiu para pontuar essa adesão sem cerimônia.

1. A EDUCAÇÃO FÍSICA E A CONSTRUÇÃO DO CORPO VARONIL

Embora a “cultura física” fosse atribuição das escolas como parte da criação do corpo eugênico e “varonil”, como enuncia Vargas em seu discurso de 1935, desde a criação do DPDC – Departamento de Propaganda e Difusão Cultural em 1934, quando foram divididas as atribuições da propaganda governamental, ficou definido que o Ministério da Educação e Saúde se ocuparia da “parte educacional da cultura física”, enquanto “o lado promocional das competições atléticas e esportivas” seria entregue ao DPDC⁶. Dessa forma, explica-se a quase ausência desses filmes na produção do INCE – são apenas 8 realizados entre 1936 e 1942.

A “cultura física” tal como aparece nos filmes está associada mais a um caráter estético, e de destreza, do que de força e marcialidade. É o que indicam produções como *O Cisne*, de 1936, onde uma bailarina dança ‘A Morte do Cisne’ em torno de um pequeno lago ornamental. *Exercícios de Elevação* de 1936, segue o mesmo mote “ginástica plástica e estética adaptada especialmente à natureza da mulher”⁷. A recorrência de outras filmagens com jogos e danças regionais feitas em escolas (*Dança Regional Argentina*, *Jogos e Danças Regionais nas Escolas Primeiras*, de 1937) ou de demonstrações episódicas como *Corrida Rústica de Revezamento*, (1939) ou *Prova de Salto do Professor Japonês* e

⁵ Segundo a locução do filme *Tiradentes* foi a “vítima maior dos heróis da Inconfidência”

⁶ Simis, Anita – *Estado e Cinema no Brasil*, op. cit. p. 56

⁷ Souza, Carlos Roberto de (org.) – *Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE*, op. cit. p. 45

Arremesso de Martelo, de 1940, evidenciam menos uma preocupação normativa com a “organização da juventude ou da raça”, aspecto de que se ocupava o ministério de Capanema, e mais com o cumprimento de uma obrigação (*Escola Nacional de Educação Física – Colação de Grau*, 1942) e uma noção de melhoria da raça que incidia menos diretamente sobre a maquinaria do corpo do que da mente. O corpo é campo da fisiologia (*Músculos superficiais do Homem* 1936) e dos hábitos sadios que vêm com a educação, mas uma educação dos sentidos.

Acampamento Escoteiro, de 1939, sobre um grande encontro de escoteiros realizado no Rio de Janeiro, é significativo nesse sentido. O escotismo, foi a forma usada por Vargas para neutralizar as ações de Francisco Campos na organização de jovens, tarefa deslocada de suas mãos para o Ministério da Educação e Saúde⁸. O filme se detém no trabalho dos meninos organizando o acampamento. Há mais movimento do que solenidade. Jovens louros predominam em várias cenas, onde apenas um ou outro jovem negro e mulato também aparecem. O juramento à bandeira dá o tom solene e patriótico, mas é o gosto pelas atividades, as brincadeiras e a camaradagem que a câmera privilegia. Ela não enaltece apenas o corpo sadio, mas a alegria, a colaboração entre cada um deles, a destreza na montagem das tendas. Há ordem, disciplina, mas a câmera não parece preocupada em tirar dessas atividades um sentido maior além do costumeiro amor à pátria.

Titulos não mais acessíveis, como *A prova de salto do professor Japonês* ou *Arremesso de Peso* (1940), evocam a destreza e a disciplina. Uma disciplina que vem antes do interior do indivíduo, como entre os japoneses, e da beleza e maestria dos gestos, cultuada pelos gregos. A formatação, a “dressage du corps” como aponta Foucault, é nesse caso de outra natureza. É mais profunda, tem que se fazer a partir da própria alma, e nesse caso nada mais eloquente do que o *ballet*. Algo mais próximo, portanto, da própria noção de cultura que já estava inscrita na programação da Rádio Sociedade em 1923, e nos outros títulos do INCE. Esses filmes deixam claro também, na prática, as idéias de Roquette-Pinto sobre a eugenia, e a sua distância das ações correntes sobre os esportes e a formação da raça.

⁸ Schwartzman, Simon (org.) *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Edusp, p. 134

II . UM PAÍS EXCEPCIONAL

No INCE, a ciência é um vetor central no construir da nação. É ela que define a potência e a carência do território e dos homens que nela habitam, bem como as soluções para a sua transformação. Enfocado dessa forma, o conhecimento científico e tecnológico transforma-se não apenas em fator positivo de esclarecimento, mas também de orgulho e patriotismo.⁹

Sob a rubrica da ciência estão enquadrados os filmes sobre princípios científicos e técnicos, pesquisas de ponta, a política sanitária do governo e as riquezas naturais, definidas, sobretudo pela qualidade de sua estruturação orgânica. A natureza não é retratada em sua exuberância tropical. Ao contrário, busca-se o exemplar notável em espécies determinadas. A excepcionalidade tropical dá lugar à contribuição da natureza brasileira para o engrandecimento do conhecimento científico universal. A ciência funciona como o elemento central de um sistema que torna conhecidas e úteis para a civilização a natureza brasileira, da mesma forma que serve para repará-la, corrigindo pela ação do homem que conhece, os seus distúrbios. A constituição da nação pelo INCE é obra do conhecimento científico e tecnológico depositado em mãos habilitadas.

Dessa forma, por mais que busquemos enquadrar os filmes em tipologias determinadas, quase tudo converge para a natureza: objeto da ciência, solo pátrio, terra mãe de tantos e tantas notáveis manifestações. É essa convergência que parece explicar a estruturação recorrente da maioria dos filmes.

Pode-se dizer, grosso modo, que os filmes têm um começo, um meio e um fim – nessa ordem. A introdução; o desenvolvimento e a conclusão são pontuados invariavelmente por músicas diferentes, em geral clássicas, que marcam cada etapa como, na música, os movimentos. Os filmes se iniciam com uma narração didática de cunho

⁹ Creio que é importante prevenir o leitor que não domino em absoluto grande parte dos temas tratados nos filmes científicos. Entretanto como é significativo o seu número no quadro de produções do Instituto, e como

histórico, ilustrada com imagens de mapas, gravuras, fotos alusivas aos temas e bustos, monumentos, retratos ou túmulos dos personagens em pauta: inventores ou benfeitores que introduziram aquilo de que se fala. A locução é feita muitas vezes pelo próprio Roquette-Pinto, num tom claro, mas técnico. A imagem ilustra o texto. Na conclusão de muitos dos filmes a música e a narração enunciam esperanças de aprendizado e mudanças, com o qual vêm rimar, muitas vezes, imagens de bandeiras, nuvens radiosas, crianças que sorriem. Mesmo num filme técnico, como *O Telégrafo*, aproveita-se a oportunidade para enfatizar mensagens patrióticas. Esse documentário termina com uma imagem do aparelho em primeiríssimo plano, de onde surgem uma a uma as letras que vão compondo a mensagem: “O BRASIL ESPERA QUE CADA UM CUMPRA O SEU DEVER!”

Do ponto de vista da encenação, todos os filmes, todos, enfocam prioritariamente o assunto em apreço, sem que a presença do técnico ou do professor se faça notar. O máximo que se vê são mãos, braços, ou o corpo da pessoa que conduz a demonstração, nunca o seu rosto.(fig.43)

O sujeito dos filmes é a *Alavanca*, a *Balança*, o sapo e seus músculos, que adquirem vida própria, autônoma em *Músculos Superficiais do homem*, mesmo se os filme contam a história da descoberta, mostram o desenho ou a foto do seu inventor. Aqui não há interesse no gesto de quem faz o experimento ou a demonstração, mas o aporte científico ou tecnológico em si. Se isso por um lado reitera a intervenção do artifício cinematográfico, por outro lado provoca o efeito contrário. Tudo emana da imagem, como se a filmagem e seus responsáveis não existissem. O mundo da ciência se naturaliza uma vez mais por esse efeito de transparência criado pela câmera.

Esse procedimento faz com que os acontecimentos de natureza física, química, elétrica, biológica apareçam dentro de sua própria autonomia, como se a filmagem e os artifícios da própria ciência e os artifícios cinematográficos usados para colocar as ações em relevo desaparecessem, e se manifestassem naturalmente, como efetivamente ocorrem. A ciência é ali apenas uma manifestação da natureza emanando de si mesma. Nesses

as formas de encenação são recorrentes e capazes de suscitar uma série de questões, enveredei pela análise do

cenários, enfocados desta forma por Mauro, as coisas adquirem naturalidade. Como em muitas das paisagens, onde o homem não aparece, ou aparece como um pequeno elemento a mais, o universo científico vai se mostrando: reações elétricas, espasmos musculares, alavancas que se movem, peixes que soltam descargas elétricas, tudo se faz visível.

Apesar de todos os artifícios de que essas filmagens não prescindiam, a atitude de Mauro diante desse universo parece ser a mesma que diz ter sobre a filmagem de uma cachoeira: ele fica espiando, esperando o melhor momento, escondido de forma a não inibi-la. Mas, assim como isso não pode ocorrer inteiramente com a filmagem da cachoeira, pois o diretor interfere, ao escolher o ângulo, a hora, a luz, a velocidade da filmagem, o mesmo ocorre com as manifestações físicas ou elétricas: é o diretor quem coloca a câmera, quem pede que se cutuque o sapo para obter a reação do músculo na hora devida..

Mas o artifício desaparece, se apaga. Ele existe durante a filmagem, para que a natureza, em suas manifestações várias, possa finalmente aparecer com a mesma naturalidade de uma queda de água. No que é essencial, Mauro acredita efetivamente que o cinema dá conta do objeto que representa: é um clássico.

1- A NATUREZA COMO ALEGORIA DA NAÇÃO

É a ciência que confere valor à natureza nos filmes do INCE. O foco está voltado para seus aspectos utilitários, esclarecedores e de qualidades excepcionais. Conhecida e submetida pelo homem.

Essa visão, egressa de naturalistas do século XIX, que coletavam e estudavam diferentes espécies da fauna e flora que compõem até hoje coleções museológicas importantes, é reatualizada pelo INCE, através do cinema. À sua maneira, se faz uma “Viagem ao Brasil”¹⁰ dando-se a ver a relação entre natureza e história: a primeira, por suas dádivas depositadas no solo pátrio, inscreve as promessas que a segunda deve cumprir. A ciência intervêm como o elemento de decifração e caução desse patrimônio.

enfoque dado por Mauro a sua encenação.

Um exemplo expressivo da interação entre natureza, ciência e cinema é *O Céu do Brasil no Rio de Janeiro*, de 1936, que trabalha dois aspectos distintos e complementares. Procura criar no cinema a visão do céu como num planetário, invento ótico que data dos anos 10 deste século, saudado como uma maravilha que vinha sendo instalada nas principais cidades européias, mas ainda inacessível ao Brasil¹⁰. Transpô-lo para o cinema é a chance de mostrar ao público as principais constelações e estrelas nacionais, e a sua configuração nos dias pátrios, configuração que ficou inscrita na bandeira nacional. O céu desprende-se da astronomia para tornar-se alegoria da nação.

Para fazê-lo o filme introduz o espectador às estrelas através de mapas concebidos por Manuel Pereira Reis, professor da Escola Politécnica, e a enumeração de constelações que a câmera não particulariza, até que aparece o Cruzeiro do Sul, estrela descoberta e assim denominada, segundo o filme, pelos navegantes portugueses por conta de sua luminosidade invulgar. Essa excepcionalidade da constelação que brilha e orienta o firmamento nacional, e que a câmera não consegue enfatizar na imagem, introduz a descrição do céu no dia da Independência e da Proclamação da República. O trajeto do Cruzeiro do Sul, que configura “a Hora da Pátria” no dia 7 de setembro e “o céu da bandeira nacional” no dia 15 de novembro, termina impresso nas imagens de estrelas de uma bandeira nacional tremulando ao som do Hino à Bandeira.

O Céu do Brasil procurou realizar por seus meios e enfatizando uma inovação técnica, a conjunção entre natureza, ciência e pátria que já estava sugerida na bandeira nacional de inspiração positivista. Entretanto, ao contrário do que diz a locução e daquilo que era possível ver num planetário, o filme não produz a ilusão do deslocamento dos astros. Conforme a descrição do filme no catálogo:

“com este mapa pode-se ter o aspecto do céu do Rio de Janeiro em qualquer dia do ano e qualquer hora do dia, bastando para isso mover-se o disco interior, ou das estrelas até coincidir com o

¹⁰ Título do livro de Spix e Martius

¹¹ Segundo os ‘Comunicados de Imprensa n. 27’: *A Iniciação Astronômica e as maravilhas do “Planetário”*, 1931, Conselho Nacional de Estatística - Educação e Saúde IN Comunicados do órgão central de Estatística do Ministério de Educação e Saúde, IBGE, Rio de Janeiro, 1942, p. 59

exterior, ou das datas. O mapa utilizado é uma cópia simplificada do original onde se destacam as estrelas de maior importância”¹²

A possibilidade de reproduzir a ilusão do planetário no cinema é uma das principais razões que levam o filme a Veneza, em 1938. É nesse intento técnico que Mauro depositava todas as suas esperanças, que, conforme seu comentário em carta a Roquette-Pinto, os jurados do festival não tiveram a capacidade de reconhecer.

A iniciação à astronomia era importantíssima para a época como se pode deduzir de texto produzido pelo Ministério da Educação e Saúde em 1931:

“(...) Em verdade, e em detrimento da educação popular, é grande o desinteresse do homem moderno pelos fenômenos astronômicos. Apesar do muito que na antiguidade se procurou aprender acerca dos enigmas celeste, em nossos dias, ninguém se ocupa com isso, e a criança, objeto embora dos nossos maiores cuidados educativos, deixa a escola primária ou o ginásio, nada ou muito pouco sabendo acerca do nosso próprio sistema solar.

A astronomia, entretanto, é um dos mais interessantes ramos do conhecimento humano, e o seu cultivo, ainda que rudimentar, contém esplêndidas virtudes educativas, por isso que essa ciência, como nenhuma outra talvez, põe em evidência, de impressionante maneira, a harmonia do universo, a fatalidade das leis naturais, o poder de previsão do conhecimento científico e a profunda poesia e religiosidade que derrama sobre o espírito humano a contemplação da natureza”¹³

O céu ensina a obediência e a fatalidade das leis da natureza, a harmonia que antecede e prescinde do homem, como um dado normativo ao qual deve se submeter, colocando-se em sintonia com o universo. Como na natureza, na observação do *Céu do Brasil*, as leis que incidem sobre os homens, escapam do seu controle, devem ser conhecidas e respeitadas. Da ordem cósmica do firmamento ao respeito cívico à bandeira estrelada, forja-se a compreensão da irrevogabilidade das leis que ordenam o céu e a nação, idéia básica que norteia o pensamento positivista

Céu do Brasil inscreve essas idéias aliando a ciência ao civismo que a contemplação do firmamento sugere e de que a bandeira nacional já se apropriara em 1889

¹² Catálogo de Filmes Produzidos pelo INCE, op. cit. p. 23

¹³ Educação e Saúde, op. cit. p. 59

procurando criar um planetário portátil que leva essas imagens mundo afora, particularizando e inscrevendo o céu Brasil na harmonia do universo.

Manuel Pereira Reis, o autor dos mapas celestes utilizados pelo filme, foi o consultor científico dos positivistas que elaboraram a bandeira nacional, à época alvo de disputas várias, uma delas quanto à própria disposição das estrelas, pois, segundo alguns contemporâneos, a posição das constelações estava invertida, a dimensão do Cruzeiro do Sul exagerada e sua posição incorreta¹⁴.

Essas divergências não preocupam os realizadores do filme, já que o desenho concebido em 1889 já era emblema consagrado em 1936. O INCE referenda a relação entre pátria e ciência estabelecida pelos positivistas, fazendo do cinema o portador desses sinais inaugurais e perenes¹⁵.

O tema de astronomia é a justificativa prática. A justificativa profunda é explicar a pátria a partir da configuração do céu, afirmando simultaneamente o papel do cinema de caráter educativo, o vínculo entre cinema e educação e cinema e ciência, participando do controle sobre a diversão popular que vai encontrar aqui um destino nobre, maior.

Vitória Régia, de 1937, exalta as características do organismo da planta “mais bem armada da flora latino-americana”. O filme traça o seu histórico científico: a descoberta por Humboldt, a denominação por naturalistas ingleses em homenagem à Rainha Vitória, passando por Goethe e sua teoria da reprodução floral que a fisiologia da planta, segundo o filme, confirma. Imagens em primeiro plano de sua estrutura e do funcionamento de tanques de hortos botânicos que simulam as condições ambientais do habitat original da

¹⁴ Carvalho, José Murilo – *A Formação das Almas*, op. cit. p. 114

¹⁵ A propósito, em dois momentos distintos, Roquette-Pinto foi chamado a se manifestar sobre a modificação da bandeira nacional. Em 1933, em artigo sobre o ante-projeto da constituição, que modificava a bandeira nacional, comenta que em 1922 a convite do Ministro da Justiça, esboçara uma bandeira comercial para o Brasil, (toda verde e com uma estrela dourada no canto superior): “Essa seria uma bandeira para as embarcações, para o povo, para todos nós, ficando a outra reservada exclusivamente como bandeira de guerra, às corporações militares e edifícios público. A nossa bandeira atual é uma bandeira erudita, de difícil execução e de difícil interpretação, porém bela e digna de ser conservada” IN *Jornal de Joinville*, “A modificação da Bandeira Nacional”, Santa Catarina, 20 de abril de 1933. Hemeroteca da A.B.L. Pasta Roquette-Pinto

planta mostram que o filme não busca apenas exaltar sua beleza ou seu tamanho extraordinário como patrimônio da terra americana, mas sobretudo o interesse científico que já despertara fora do Brasil. Contemplada a descrição botânica e o reconhecimento da riqueza do patrimônio nacional, o filme dedica-se à visão estética da flor de beleza e perfume extraordinários.

Para colocar esse aspecto em relevo, Mauro aciona as técnicas de cinema científico de Jean Painlevé, que consistem basicamente no registro minucioso e decomposto de movimentos, sejam eles extremamente rápidos e imperceptíveis, como o estilhaçar de um vidro, ou longos como o desabrochar de uma flor.

Pode-se perceber nas técnicas desenvolvidas pelo francês Painlevé, uma ligação direta com as pesquisas desenvolvidas por Jules Marey no final do século XIX. A decomposição do movimento buscada pelo fisiologista num processo sequencial de fotos que não chega e não quer chegar ao cinema¹⁶, (mas que é fundamental para seus inventores), é claramente retomada nos processos utilizados por Painlevé que em seus filmes, a exemplo das experiências do fisiologista do século XIX, decompõe pela tomada das imagens em câmera lenta- filma em velocidade maior – o que permite documentar detalhadamente movimentos cuja rapidez o olho humano não pode captar, ou ao contrário, reúne pela impressão lenta, aliada a montagem acelerada, processos muito demorados e da mesma forma dificilmente visíveis. O resultado, nesse caso, é que o pelo mecanismo cinematográfico cria-se a impressão virtual do desabrochar da flor.

O filme se encerra com “a eclosão da flor”. Portanto a exaltação da beleza da mais significativa flor nacional - “glória das florestas do Brasil” - é indissociável das técnicas cinematográficas que o INCE manejava e colocava à disposição dos cientistas

Mauro vai se utilizar dessas técnicas não só no cinema científico, mas também em suas paisagens, onde o registro dos movimentos da natureza - das nuvens, do vento sobre a vegetação - ganham em duração e intensidade, criando o efeito de beleza única que seus

filmes dessas temáticas contém. Portanto o Mauro lírico e rural de *Azulão* de 1948 deve muito ao Mauro que filma a ciência¹⁷.

Os atributos da planta e do filme científico habilitam *Vitória Régia* a acompanhar *O Céu do Brasil* ao Festival de Veneza em 1938. Nos dois casos, o Brasil se fez representar pela sua natureza mediada pela ciência e pelas possibilidades cinematográficas as mais atualizadas. Ia muito longe o exotismo e o improviso do olhar e da técnica de cavadores responsáveis por Brasis grandiosos que o cinema mostrava nos anos 30.

Puraquê, de 1939 descreve minuciosamente o peixe amazônico que tem propriedades elétricas. Carlos Chagas Filho do Instituto de Biofísica da então Universidade do Brasil, autor da pesquisa, resolveu estudar o *Puraquê* pois tratava-se de um espécime nacional com características conhecidas apenas na raia européia. O cientista que já tinha informações sobre o peixe, vi-o pela primeira vez no Cassino da Urca do Rio de Janeiro, cujo proprietário, colecionava e expunha os peixes, exatamente por essa singularidade que a exposição no Cassino tornava exótica.

O filme foi realizado para um congresso internacional em Londres no mesmo ano. Para Chagas Filho, o cinema era a melhor forma de tornar visíveis esses traços, que contribuíam para explicar as relações da biofísica através de um espécime brasileiro. O documentário mostra o peixe na água, esquadrinha o seu organismo através da dissecação e de desenhos, mas é sobretudo o oscilógrafo que fornece a demonstração mais evidente para o espectador: mostrava e media as ondas elétricas emitidas pelo peixe.

Lagoa Santa, de 1940, é dedicado ao naturalista dinamarquês Peter Lund, que em meados do século passado, liderou a exploração de aproximadamente 800 cavernas

¹⁶ Dobal, Suzana – “Etienne Jules Marey, ou de como a pulsação do corpo e o vôo de um pássaro abriram caminho para a invenção do cinema”. Apresentação do 3º Encontro da Socine, Brasília, outubro, 1999

¹⁷ A comunicação de Susana Dobal tornou possível relacionar a ligação entre o cinema científico de Painlevé e sua matriz em Marey e na fisiologia perseguidas no final do século XIX. Ter participado de um curso de Painlevé em Paris em 1980 sobre cinema científico também foi fundamental para que pudesse evocar suas imagens e ensinamentos e notar as ligações entre elas e os filmes de Mauro no INCE.

calcárias em Minas Gerais. Na Lapa do Sumidouro descobriu o crânio do Homem da Lagoa Santa, considerado então o mais antigo ancestral do homem americano¹⁸.

Há inúmeros registros e tons dentro do filme, que se abre com a canção popular preferida de Lund, “um sábio romântico”. Ao ilustrar a música com aspectos das regiões percorridas por Lund, Mauro produziu sua primeira *Brasiliana*¹⁹ “avant la lettre”: árvores, rochas, um lago com a paisagem refletida, mulheres lavando roupa e meninos pescando, o casario, a igreja, animais pastando, um carro de bois. O tom das imagens é plácido, acompanhando a toada da canção. A biografia de Lund, na locução de Roquette-Pinto, interrompe a observação meditativa da paisagem. O retrato tirado de livro e imagens do monumento funerário compõem o personagem histórico.

A seguir, a câmera se detém em panorâmica e planos gerais sobre exteriores de várias cavernas, até que câmera penetra no seu interior. A imagem composta por Mauro é sintomática: vista de dentro para fora, a abertura da caverna tem uma semelhança que nada leva a supor ocasional com o órgão sexual feminino. Na caverna, em meio ao magma fecundo, estão as estalactites e estalagmites. As imagens escultóricas sombreadas, que fazem pensar na imagem arquetípica ameaçadora de uma vagina dentada, conduzem o espectador a uma viagem no tempo e no espaço: na imaginação das origens. As sombras vão sendo iluminadas por pequenos facho de luz, cujo progressivo aparecimento é

¹⁸ "...entre 1835 e 1844, Peter Wilhelm Lund (1801-1880) começou a reunir o material, recolhido ao Museu de Copenhague, para a determinação da natureza geológica do vale do Rio das Velhas, realizou a série memorável de investigações espeleológicas que deviam consagrá-lo como um dos sábios mais eminentes no domínio da paleontologia. O célebre dinamarquês que já havia estado no Brasil em fins de 1825, e fizera então pesquisas sobre a flora e fauna do Rio de Janeiro (daí os seus primeiros trabalhos sobre as aves destituídas de papo, os costumes das formigas e o invólucro dos ovos de moluscos) acabava de voltar ao nosso país onde fixou residência em Minas Gerais, e donde nunca mais saiu, depois de ter abalado o mundo científico com suas extraordinárias descobertas. Se os seus importantes trabalhos, no glorioso decênio de suas pesquisas paleontológicas, pouco adiantaram quanto à estrutura geológica do terreno, conseguiu Peter Lund descobrir, nas explorações de cerca de 800 grutas e lapas, e entre estas, a de Maquiné e a do Sumidouro, ossadas humana, da antiquíssima raça de Lagoa Santa e restos de animais, em parte extintos e gigantesco, abrangendo nas suas pesquisas, em geral, o estudo de 54 gêneros e 114 espécies, a maior parte dos quais novos para a ciência. Em 25 de maio de 1880 extinguiu-se, no seu retiro de Lagoa Santa, onde viveu 47 anos, um dos maiores sábios que já pisaram nossa terra, o primeiro a desvendar os segredos do mundo pré-histórico brasileiro, e o fundador da paleontologia no Brasil, "já agora entre nós centenária", graças às suas pesquisas e descobertas" Cf. Azevedo, Fernando - A Cultura Brasileira, Série Nacional, 1. edição. Vol. I, Introdução, Tomo 1, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943, p. 220

cadenciado pela música de Prokofieff e fogos de artifício levados por vários figurantes.. A cena torna-se cada vez mais luminosa e movimentada, até se encerrar subitamente, após o clímax marcado pela música.

Nesses poucos minutos, Mauro impõe ao filme um andamento e idéias que parecem pertencer exclusivamente a ele, já que retira o filme do seu registro especificamente educativo e/ou informativo. A idéia que as imagens acrescentam ao pensamento de Roquette-Pinto é a de uma cópula entre claro e escuro, luz e sombra. Vimos já como desde o início de sua carreira Mauro trabalha o erotismo, que aqui acopla à idéia de criação do universo. O homem da Lagoa Santa, o primeiro homem, já não é apenas um fóssil, mas matéria viva, irrupção, nascimento da própria natureza e do próprio homem, ou antes, surgimento do homem a partir de um encontro entre luz e treva.

Dessa alegoria extremamente inventiva – e especificamente cinematográfica –, que arrebatava do interior da terra o momento primeiro, a partir de um artifício de iluminação da caverna, passamos à imagem do crânio do homem da Lagoa Santa e fósseis de diferentes animais em primeiríssimo plano, para que Roquette-Pinto explique suas características.

A fachada e a sala do Museu Nacional dedicada ao paleontólogo encerram o filme. Lá estão devidamente depositadas e monumentalizados os sinais da origem. Poucas imagens sintetizam tão bem os registros e imaginários diversos de Mauro e Roquette-Pinto como as alternâncias de tom, de tratamento e de preocupações que se observam nesse filme.

O homem da Lagoa Santa é a marca da origem, e a caverna o seu ventre. Das trevas da caverna prenhe de história passamos à luz do exterior, onde o conhecimento se consagra e conserva. Do fóssil na caverna até o Museu, a história é detida e esquadrinhada: a descoberta de Lund atribui ao Novo Continente uma pré-história e coloca-o, portanto, em pé de igualdade com o Velho Continente. Da mesma forma que as estrelas de “O Céu do Brasil”, o fóssil paleo-americano inscreve a nação na ordem da história universal. Para um

¹⁹ Pequenos filmes sobre canções populares brasileiras recolhidas por Villa Lobos e Mário de Andrade, realizadas a partir de 1945 com Casinha Pequeninha.

país que em 1930 pretendia estar se reinventando, o simbolismo dessa inscrição é crucial: não somos apenas uma beirada do Ocidente. A natureza garante nossa originalidade e nossa especificidade. Temos o céu e a Vitória Régia, o peixe elétrico, o homem primitivo. Temos também uma pré-história: filme após filme, o INCE organiza uma ordem natural, uma cosmogonia da qual o Brasil emerge como nação cuja independência e grandeza seja incontestável. O passado pré-histórico cauciona o presente, e entre um e outro abre-se um fosso em que pousam os grandes homens e seus feitos, a natureza exuberante e a eternidade do céu. Apenas a história – lugar dos conflitos humanos – não tem lugar nessa empreitada. Do Cabral de “O Descobrimento do Brasil” até 1940, o que se desenha é a imagem de um país naturalmente harmônico e equilibrado no cosmos.

2 – AS DOENÇAS INVISÍVEIS

Se o céu, a planta e o peixe se fazem alegorias da nação na imagem cinematográfica e são enfocados em primeiro plano, há contudo domínios onde a imagem estava interdita. As doenças e sua prevenção, outra das preocupações do INCE e do próprio Ministério da Educação e Saúde. O controle sobre o corpo, como já notamos, era fundamental. Era necessário fortalece-lo, livrá-lo de endemias causadas pela própria natureza, como a febre amarela, ou controlar doenças milenares como a lepra que faziam da saúde pública nacional um problema concreto e premente. Nestes filmes o caráter eugênico associado aos controles de saúde pública e mental que preocupavam Roquette-Pinto e o próprio Estado são particularmente enfocados, e ao mesmo tempo omitidos, como se na objetiva estivessem controlados. O enfoque particularizado nos elementos excepcionais da natureza, aqui se inverte. Como num binóculo que aproxima, desta feita a objetiva se distancia da visão do objeto, mesmo quando parece fazer todos os esforços para mostrá-lo.

Preparação da Vacina contra raiva (1936), *Febre Amarela- Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller* (1938), *Hospital Colônia de Curupaiti* (1939) e *O Combate à Lepra no Brasil* (1945) apresentam todos a mesma particularidade: omitem a imagem da doença de que se fala, e concentram-se na descrição da elaboração dos remédios.

Preparação da vacina contra a raiva remonta a Pasteur – ancorado em ilustrações de livros e monumentos urbanos sobre o cientista, para esclarecer o espectador sobre o que é uma vacina, seus princípios imunológicos. O filme mostra a foto do morcego transmissor, insiste que não há cura para a doença e se detém nas imagens da elaboração do remédio. Tudo gira em torno dele. O quadro se preenche de instrumentos e da visão asséptica do laboratório. As pessoas que elaboram o produto se dissolvem em mãos e corpos sem existência própria. Só têm materialidade na preparação do remédio.

Febre Amarela - Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller tem basicamente a mesma estrutura do filme anterior, detendo-se nas imagens da Fundação Rockefeller, ligada ao Instituto Oswaldo Cruz, no Rio de Janeiro, onde é produzida.

Focalizando um laboratório, o locutor fala da febre amarela não como uma doença – não saberemos como se manifesta, o que sente o doente, os cuidados necessários – mas veremos os mosquitos responsáveis pelo mal devidamente classificados, engaiolados e tomados a tal proximidade que o balançar de suas asas e patas acaba compondo um *ballet* visual. Essa imagem conduz a outras do mesmo tipo, onde se vê a manipulação microscópica do ovo dos insetos, tomados de tal forma, e com tal simetria, que o resultado na imagem é novamente surpreendente. O inseto causador da febre amarela dissolveu-se em pura forma

Aqui, Mauro dá mostras de se encantar com esse universo onde vê formas e contornos que só a lente da câmera revela. Nessa filmagem, o diretor usou a microcinematografia de Jean Painlevé²⁰, filmando com lentes especiais e sobretudo aumentando a velocidade usual de impressão do filme (24 quadros por segundo), o que lhe permite captar movimentos de que a percepção ocular normal não é capaz. Dessa forma, os

²⁰ Na realidade, desde o início do INCE já mantinham correspondência com o Centre de la Cinematographie Scientifique, e conheciam seus métodos, empregados já na filmagem da Vitória Régia, quando se vê a abertura da flor, que leva uma noite, em apenas algumas segundos. Pode-se notar também certa influência nos temas, como os filmes de *ballet*. A preocupação central de Painlevé era tornar visível para a câmera ações não apenas microscópicas, mas cuja rapidez, o próprio olhar não alcança. Há um filme seu sobre o rompimento de um objeto de vidro e o seu estilhaçamento. Usando o *slow-motion*, isso é filmando com mais quadros do que

movimentos imperceptíveis dos insetos adquirem uma visibilidade inusual, que lhes confere beleza inusitada. Esse envolvimento acentuado com as imagens do processo de fabricação da vacina supera a preocupação com o que se está combatendo. A doença desaparece, e a vacina passa a contê-la não mais de forma negativa, pois a prevenção aspira a concretude incômoda da doença, convertendo-a em possibilidade de domínio sobre o mal.

Esse filme, embora listado entre os filmes de “educação popular” que eram exibidos em cinemas como complemento nacional, não é um filme para leigos e foi enviado à Feira Mundial de Nova York de 1939, mostrando os progressos do Brasil no combate à doença, junto com outros de igual teor, dedicados às endemias tropicais. O Brasil afirmava para o mundo, sua capacidade, junto com a entidade internacional (a Fundação Rockefeller) de combater os males do atraso.

Nos filmes sobre a lepra o tratamento cinematográfico não é diferente.

Tanto em *Hospital Colônia de Curuapiti* quanto em *Combate à Lepra no Brasil*, a grande ausente é a doença. No primeiro, sobre a inauguração de leprosário pelo Ministro Capanema, em 1939, as edificações compõem o núcleo central do filme, que a câmera vai mostrando enquanto acompanha a comitiva oficial. Não há doentes. A doença está no interior dos edifícios, onde a câmera não entra. Ela satisfaz sua função informativa mostrando pavilhões para homens e mulheres, casados e solteiros, e jardins simétricos que se coadunam bem com a paisagem bucólica e recortada da Serra dos Órgãos e com a arquitetura art-decô do edifício principal, onde está hasteada uma bandeira nacional, aspectos pontuados pela câmera de Mauro.

Sabemos que a ênfase no edifício procura dar conta do feito do Ministério da Saúde, mas nem por isso pode-se esquecer, como assinala Foucault, o papel da estrutura espacial do hospital “como um meio de intervenção sobre o doente” e “instrumento de cura de mesmo estatuto que um regime alimentar, uma sangria ou um gesto médico”²¹. O filme acentua essas características – que a própria edificação do hospital em lugar retirado já

o normal, com maior velocidade, era possível para câmera acompanhar todo o estilhaçar do vidro. Quando Mauro vai ao laboratório, está munido dos mesmos procedimentos, de forma a dar a ver as minúcias

²¹ Foucault, Michel – *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Graal, 1992, p. 108

enuncia – pela chegada dos visitantes em ônibus, acompanhada pela câmera ao longo da estrada, como a demarcar não só a diferença entre os espaços, mas entre os visitantes – são – e os doentes que não vemos, afastados do contato e do olhar do exterior. Dentro desses espaços eles são devidamente cuidados.

Combate à Lepra no Brasil penetra no interior dos hospitais mas como no filme anterior, a doença continua invisível.

O filme que mostra a ação do Serviço de Combate à Lepra do Ministério da Educação e Saúde, em vários pontos do país, historia a doença desde sua introdução no país no século XVII. Isso entretanto não dá a doença maior visibilidade. O foco constante são os edifícios, os profissionais e os equipamentos. Uma única vez, se vê um doente sendo examinado, e mesmo assim, de forma rápida e sutil.

Os doentes não têm rosto ou identidade. O que interessa focalizar é o gesto e o olhar do especialista, já que o filme não ensina ao espectador como ele mesmo poderia identificar os sinais da enfermidade. A ausência de qualquer indicação normativa deixa claro que a reportagem não é parte de uma campanha de combate à lepra, mas uma demonstração do cuidado do governo em relação aos necessitados de quem se ocupava com todos os recursos disponíveis.

Nesse filme a preocupação com a saúde pública e mental, isolando do corpo social os doentes é singular: o filme explica que pela constituição brasileira os leprosos podiam se casar, e com isso constituir prole. O resultado dessa prole era responsabilidade do estado: se a criança fosse saudável era devidamente separada dos pais e levada para asilos que dela se ocupavam. Cenas de pressurosas irmãs de caridade velam por pavilhões onde os bebês eram devidamente cuidados, preservados da herança negativa portata por seus pais. O Estado garantia o fortalecimento da raça: ocupava-se do bebê até a sua maioridade, quando depois de aprender algum ofício, podia deixar as instituições.

Mostra-se ao público o que o governo faz por seus desvalidos. Não se ensina a cada cidadão, ou melhor a cada espectador como se prevenir ou como reconhecer-se doente. Enumeram-se os serviços de acordo com o grau da necessidade, o número de pessoas atendidas. Entende-se que o público, alvo do filme sabe o que é a doença. O leigo é tomado por incapaz de identificá-la.

O resultado final desse tratamento é uma imagem limpa, asséptica, redobrada pelo branco constante dos ambientes e das roupas dos profissionais, o que acaba produzindo também uma idéia de distância. Distância do filme em relação ao que retrata, distância do espectador em relação à doença. Ela está em outro lugar, e há quem se ocupe dela²².

É evidente, entretanto, que há uma preocupação e um respeito em não tomar as pessoas de perto, mostrando deformidades. Mas essa ausência da dor dá ao filme uma irreabilidade reconfortante. A imagem mente, mas é reveladora dos mitos que essa assepsia fotográfica encobre: a separação nítida e asseguradora entre o mundo dos sãos e dos enfermos, o que só revela o estigma da doença, o paternalismo do Estado, e sobretudo a descrença na capacidade do espectador de contribuir para seu o combate.

Essa postura que não reconhece no público um interlocutor capaz de agir e pensar, parece indicar a descrença total na sua capacidade de apreensão, algo contraditório com as posturas de um cinema que se quer educativo. Ao contrário disso, o filme é intransitivo: a ação e o cuidado são prerrogativas de esclarecidos a quem os necessitados devem apelar. O único sujeito do filme é o especialista respaldado pelo Estado provedor e onisciente que domina a incerteza e se ocupa inclusive das novas gerações que a irresponsabilidade dos doentes tenderia a perpetuar.

Instituto Oswaldo Cruz de 1939²³ é, nesse sentido, ainda mais esclarecedor. Filmado somente a partir de imagens exteriores de seu edifício, explorando os efeitos da arquitetura de estilo mourisco, majestosa e detalhada, e dos contrastes produzidos pela

²² José Inácio Melo Souza tem observações bastante semelhantes sobre os filmes de saúde pública realizados pelo DIP. Cf. - *Ação e Imaginário de uma ditadura*, ECA/USP, São Paulo, 1990, mimeo, p. 421 e 422

²³ A cópia disponível na Cinemateca Brasileira está sem som

luminosidade do céu e os desenhos das nuvens, Manguinhos é retratado como um monumento sagrado. A mistura entre o edifício e o céu com nuvens grandiosas que o circunda e se cola à sua imagem, faz do filme uma elegia. Os bustos de Oswaldo Cruz e Carlos Chagas tomados em contra-plongée alçam os cientistas a categoria de apóstolos²⁴.

Nestes filmes Mauro dá consistência visual ao ideário eugênico do Ministério da Educação e Saúde, de Roquette-Pinto e de outros que como eles conduziam a saúde, a educação e a cultura em nome de um povo que para eles existia apenas como abstração, massa de seguidores confiantes. Ao contrário das proposições iluministas do cinema educativo, esses filmes afirmam a distância entre o mundo dos sábios e o dos leigos, dos sujeitos e dos objetos de saber. Se em *O Descobrimento do Brasil* os índios aderem passivamente, como que seduzidos pelas práticas do colonizador que reconhecem habilitado, aqui o homem objeto do conhecimento se ausenta, e essa ausência equivale a anuência, aceitação da ascendência do conhecimento que pode resgatá-lo, mas que permanece vedado a ele.

O divórcio entre a natureza extraordinária que é caucionada e serve à ciência, em meio a um povo sem consistência encontra nesses filme a sua feição visual. Mas ao contrário da visão pitoresca da literatura ou do cinema dos cavadores, no INCE, neste primeiro período, a natureza não é sequer atributo que dá sentido a esse povo. Serve como alegoria de um território misterioso, nação intangível que só poucos podem compreender e partilhar.

²⁴ Fazendo a sùmula da ciência nacional, Fernando Azevedo definiu o papel de Oswaldo Cruz conforme era visto em 1940: - "Mas, por maiores que tenham sido - e foram notáveis a todos os respeitos - os serviços que prestou ao Brasil, debelando a peste, a febre amarela, o impaludismo, não se avantajaram eles, pelo seu valor científico e pelas suas consequências práticas, à obra que empreendeu, de nacionalização da medicina experimental, fazendo no Brasil a ciência para o Brasil" IN Azevedo, Fernando - A Cultura Brasileira, Série

III . A HISTÓRIA, LUGAR DOS GRANDES MORTOS

Para o INCE a história existe como berço de heróis que dão consistência à nação. É apenas de heróis que os filmes tratam. Durante o período de Roquette-Pinto listamos 12 desses filmes. No período posterior foram realizados 5.

Embora esse panteão tenha sido delimitado em grande medida por diferentes efemérides cumpridas pelo calendário do Ministério da Educação e Saúde, cada um dos seus eleitos corresponde a um gênio inspirado que entende e se antecipa ao seu tempo, rompe com ele em propondo uma ordem nova e melhor que lega à nação por gerações. Assim é com a princesa Isabel, com o Barão do Rio Branco, Euclides da Cunha, ou os Bandeirantes. Esses personagens heterogêneos, por seus feitos ou pela época em que viveram, preenchem homogeneamente a função comemorativa que à época celebrava a unidade significada na integração do território e do povo.

Isso aparece no ciclo de debates “Os nossos grandes Mortos”, realizado pelo Ministério da Educação em 1936, onde se homenageava de Caxias ao Barão de Cotegipe, D. Pedro II, José do Patrocínio, Benjamin Constant, D. Vital e Jackson de Figueiredo entre outros²⁵. Os heróis do INCE acompanham o mote unificador, mas centram-se em personagens ligados ao conhecimento e a cultura. São figuras fundamentais nas letras – Machado de Assis - na música – Carlos Gomes, Leopoldo Miguez. Heróis cultos, na definição de Carlyle, que Roquette emprega:

Nacional, 1. edição. Vol. I, Introdução, Tomo 1, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943, p.233

²⁵ O ciclo de conferências foi realizado por intelectuais como Manuel Bandeira (Aleijadinho), Mário de Andrade (Carlos Gomes), Gustavo Barroso (Caxias), Ivan Lins (Benjamin Constant), Jorge de Lima (D. Vital) e foram editadas em livro em 1942. No prefácio, Gustavo Capanema justificava a iniciativa: “Como deixar no esquecimento as vidas ilustres de nossa história? Porque não trazer constantemente à meditação dos jovens essas figuras que serviram à verdade, que lutaram pela justiça, que se sacrificaram pela liberdade, pela defesa, pelo progresso, pela honra da pátria? De Júlio César diz Suetônio que foi incluído no número dos deuses, não somente por um decreto do senado, mas ainda pela persuasão do povo. Este é o destino dos grandes. Mas o maior destino deles é vir a ser colocado no meio dos homens, no coração dos homens, como uma luz, como um comando. Demos esse lugar aos nossos grandes mortos, aos verdadeiramente grandes” . CGG35.05.00

"Heróis - e o conceito precisa ser definido, por seguro - são todos aqueles que produzem uma idéia ou uma ação diretora; heróis, pela concepção de Carlyle. Heróis filósofos, heróis poetas, e heróis guerreiros também...

*Porque "herói" não quer dizer valente, mesmo no conceito greco-romano quer dizer divino"*²⁶

Esse viés comemorativo, onde a morte é um valor fundamental e dignificante, explica o uso recorrente nos filmes dos monumentos fúnebres, túmulos e máscaras funerárias como registros documentais sobre os homenageados. Ao fazê-lo, os filmes não só fornecem a imagem do personagem, mas demarcam pelo culto que se embute no monumento o seu lugar divino - na definição de Roquette -, autorizado pela passagem à morte.

*"A lembrança dos mortos acende na alma dos vivos o amor do próximo, desperta a simpatia pelos seres e pelas coisas, amortece os gritos do egoísmo que traz em desassossego a existência da humanidade."*²⁷

Esse culto do herói monumentalizado corresponde a um "novo culto dos mortos" de que fala Michel Vovelle²⁸, com relação à Europa, num ciclo que se estendeu por mais de um século, a partir de 1770, e que corresponde ao momento em que a igreja deixa de ser o lugar dos sepultamentos e o cemitério consagra-se como espaço privilegiado da morte. A laicização da morte diversifica os rituais fúnebres, que ganham novas expressões, da roupa aos gestos e à própria concepção dos túmulos, que deixam de ter um caráter exclusivamente familiar e religioso, tomando também contornos políticos. Mesmo no nível simbólico, o morto deixa de habitar o além-mundo do antigo crente, e pode aspirar à posteridade.²⁹

Dessa forma, os cemitérios tornam-se também locais de enaltecimento político, repetindo no âmbito familiar o culto dos 'lugares de memória' que vinham sendo construídos desde a Revolução Francesa para os grandes heróis da pátria, cuja lembrança se consignou na "estatuomania" que, segundo Vovelle, encheu os espaços públicos das

²⁶ Roquette-Pinto, Edgard - Rondônia, 5ª edição, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1950, p. 65

²⁷ "No dia da grande Saudade" IN Roquette-Pinto, E. - Seixos Rolados (Estudos Brasileiros), Mendonça, Machado & Cia, Rio de Janeiro, 1927, p. 335

²⁸ Vovelle, Michel - "Lugares e Ritos fúnebres desde o século XIX até os nossos dias" IN Imagens e Imaginário na História, Trad. Maria Júlia Goldwasser, São Paulo, Ática, 1986, p. 349 a 365

²⁹ Vovelle se refere a Diderot em "Le pour et le contre" onde este afirma que "A posteridade é para o filósofo o que o além-mundo é para o crente" Apud Vovelle, Michel, op. cit. p. 350

idades de monumentos, panteões, estátuas de contornos preferencialmente neoclássicos com suas evocações greco-romanas que se mantinham ainda até 1930 e foram muito reavivadas com a Primeira Guerra Mundial.

É a esse culto à posteridade que a utilização de estátuas e monumentos mortuários fazia eco nos filmes do INCE. E como entre a posteridade e a estátua só existe a morte, que se consagra no próprio túmulo, entende-se a identidade que se faz entre o monumento e o documento ali utilizados. A diferença se apaga, e aquilo que é construído para consagrar torna-se ele mesmo testemunho. A morte é portanto o sinal da sagração do indivíduo como herói, do monumento em documento. Ambos se equivalem.

Há duas decorrências dessa visão: 1) os heróis e grandes homens são necessariamente mortos; 2) essa noção não se separa ainda uma vez mais de um viés cientificista: trata-se de configurar um acervo, um panteão dos seres excepcionais egressos deste território, desta terra, da mesma forma que a fauna ou a flora. Seres em acordo com a própria natureza, tida como grandiosa. Se a natureza lastreia a nação, a história – configurada em homens extraordinários – deve ser coerente com essa natureza.

A transcendência é, portanto, o que fica como a marca significativa desses homens. De que forma essas idéias se tornam consistentes na tela?

Em quase todos esses filmes podem-se localizar duas formas de abordagem muito claras: a biografia do personagem narrada em geral por Roquette-Pinto o inscreve numa épica nacional da qual ele é parte fundamental. O tom é grandiloquente, afirmativo, mas abstrato, pela própria heroicização dos feitos narrados. São personagens de um Olimpo que inaugura e dirige a nação. A esta épica narrativa – ilustrada por imagens de monumentos (que acrescentam distância e reverência), do lugar de nascimento, e de iconografia vária, segue-se normalmente uma dramatização da obra ou dos feitos do personagem. Já em geral, Mauro encontra algum viés que torna coloquial aquilo que de início parecia intangível. O gênio transporta-se para um registro mais íntimo, ganhando uma concretude que torna possível desmonumentalizá-lo.

Isso acontece n' *O Apólogo de Machado de Assis* com a encenação do conto, onde a agulha e a linha tomam feições humanas; n' *O Despertar da Redentora* a onde apresentação cerimoniosa do Museu Imperial de Petrópolis se transfigura na domesticidade da casa da jovem princesa que escapa de sua ama e sai pelo bosque em busca da vida que os cuidados do seu papel real a impediam de ter. Acontece em *Euclydes da Cunha*, que deixa ver, passada a biografia inicial, um relato sobre o livro que emerge de suas páginas, revelando o universo descrito pelo escritor. Em filmes sobre músicos o resultado dessa operação é especialmente feliz, como se pode ver em *Leopoldo Miguez* e sobretudo *Carlos Gomes*.

Por outro lado, quando o registro dos personagens não encontra a coloquialidade e a concretude, onde Mauro navega com facilidade, o resultado do filme é menos feliz. Esse é o caso de *Bandeirantes*, um filme cheio de cuidados com a reconstituição histórica, mas que se ressentia da falta de consistência dos personagens. O registro épico, que pontua o filme do começo ao fim, torna os personagens a um tempo pesados e irreais. Não são heróis, apesar de todos os esforços de reconstituição, nem coloquiais, pois não há como separá-los de seu próprio mito. Caminha, Cabral ou o Frei Henrique de Coimbra estão bem mais à vontade n' *O Descobrimento* do que Raposo Tavares quando volta à sua casa depois do seu périplo. A direção de atores é particularmente relapsa, o que acentua essa impressão de desinteresse, como se o diretor se desincumbisse de uma tarefa pouco atraente.

Tudo isso indica que, por mais que Humberto Mauro partilhe nesse momento do ideário roquetteano, sua visão de mundo é balizada por um mundo de pessoas e coisas tangíveis. Quando consegue fazer suas as idéias do antropólogo, exprime com sucesso e agrega ao filme elementos que contribuem para conformar a épica desejada por Roquette. Um exemplo disso é *Lagoa Santa*, que já examinamos, chamando a atenção justamente para a alternância marcante dos tons no interior do filme, e onde a épica acaba por se realizar justamente pelo acréscimo de intimidade com o assunto retratado.

1. HERÓI NÃO QUER DIZER VALENTE...

Bandeirantes e *Barão de Rio Branco* são exemplos de filmes onde a unidade nacional é celebrada. N' *O Despertar da Redentora* a preocupação com o abolicionismo insere a possibilidade de entrada dos negros na ordem nacional, e *Euclides da Cunha* integra, através do sertanejo, população e território.

a) A nação-território

Bandeirantes é uma obra ambiciosa, a mais longa realizado pelo INCE: 38 minutos que constituem um média-metragem. Foi gestado por Affonso de Taunay e Roquette-Pinto desde a fundação do Instituto³⁰. Na correspondência entre os dois - amigos de longa data e ambos diretores de museus histórico-naturais - Taunay se refere à “Série de filmes bandeirantes”, o que parece indicar a sua expectativa de fazer mais de um filme sobre o tema. Ao final, foi realizado um só com 3 episódios: o primeiro sobre Anchieta e a fundação de São Paulo, o segundo sobre Antônio Raposo Tavares (o “Ciclo do Desbravamento”), o terceiro sobre o “Ciclo do Ouro e das Pedras”, dedicado a Fernão Dias Paes.

A introdução historia a colonização portuguesa e a fundação de São Paulo centrada em suas figuras de proa, como João Ramalho “o patriarca mais importante dos Bandeirantes”, que utiliza a iconografia do Museu Paulista. A parte encenada se abre com Anchieta, com ênfase em seu papel de educador. No ciclo do desbravamento, a expansão do território toma o lugar do apresamento de índios, como se esse fosse o seu objetivo original. Raposo Tavares é erigido no grande homem que violou Tordesilhas e moldou o verdadeiro mapa do Brasil. O último episódio explora os aspectos trágicos do final da bandeira de Fernão Dias Paes, quando tentava ainda encontrar as esmeraldas, em meio à adversidades e à traição do próprio filho. A dramaticidade do desfecho é garantida pela encenação de trechos de versos d’*O Caçador de Esmeraldas*” de Olavo Bilac, onde o

³⁰ Na carta em que cumprimenta o amigo pela sua entrada no Instituto, Taunay já se refere ao filme sobre as bandeiras. Affonso de Taunay, carta enviada a Roquette-Pinto, Março de 1936, Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, s/i

delírio do bandeirante tomado pela febre, se funde com as imagens do seu legado de conquistas.

Taunay, historiador das bandeiras, queria consagrar nesse filme a sua visão sobre o tema, utilizando-se da iconografia que construiu para o Museu Paulista – quadros de Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva, esculturas de Brizzolara. Nessa obra erigira a imagem de uma nobiliarquia do qual descendiam os paulistas, que a partir de suas expedições tornavam-se os responsáveis pela expansão e unificação do território nacional, ao violar o Tratado de Tordesilhas.

Roquette-Pinto, no entanto, via as questões de maneira distinta.

Grosso modo, podemos dividir a concepção dos dois intelectuais da seguinte forma: para Taunay os bandeirantes são uma raça de homens excepcionais, arianos, forjada a partir da mistura entre brancos europeus e a alta estirpe indígena – filha do cacique Tibiriçá, Bartira casa-se com João Ramalho, “o patriarca principal dos Bandeirantes”, dando início a uma descendência onde a configuração ariana prevalece. Do ponto de vista de Taunay, o cruzamento leva ao branqueamento dos índios, e não à mestiçagem, idéia corrente e simpática a larga parcela de intelectuais desde o início do século, como já examinamos no capítulo 2. Essa suposta raça é que leva adiante a aventura paulista, conformando os novos e grandiosos limites do país³¹.

Roquette-Pinto discorda e critica com ênfase a crença do historiador numa pretensa arianização e tributa a combatitividade e a mobilidade dos bandeirantes ao espírito indígena, pois a variação do território e a preação já eram práticas dos Tupi antes da chegada dos portugueses que no contato com os índios ouviam as lendas da Maiara, “a terra sem males”

“O que me interessa, no formidável episódio, misto de grandeza e humildade, tecido sanguinolento de glórias e opróbrio, não é o território – é a raça. Mais de uma vez tenho perguntado a mim mesmo, perplexo ao ver escritores brasileiros de talento e cultura repetir balofas necedades a

³¹ Taunay, Affonso de E. – História das Bandeiras Paulistas, Tomo I, São Paulo, Melhoramentos, MEC/Instituto Nacional do Livro, 1975

*respeito dos irremediáveis desastres sociais que seriam os povos mestiços, tenho perguntado a mim mesmo: como, é possível crer mais nos livros falsos do que na própria natureza. A **combatitividade** e a **mobilidade** que considerais os dois característicos mais salientes do sertanistas, são essencialmente ameríndios. Também não são louros os “hércules quasi-modos “ que ocuparam a Amazônia, renovando aos nossos olhos, em outros termos; porque os tempos são outros , a epopéia dos paulistas. Nem dolicho-louros são os que vararam as carroas (...) não há retórica que destrua a verdade, nem livro que desminta a vida.*

*Não sei, sr. Affonso de Taunay, se fostes sempre bem inspirado, consagrando no primeiro volume de vossa História, um capítulo ao que chamastes **arianização progressiva** dos paulistas porquanto a antropologia ensina que o sangue ariano é uma utopia”³².*

O antropólogo combate, portanto, a idéia da raça e sobreposição a ela a convivência entre os índios e a educação. Sua visão, no entanto, é tortuosa. Aluno de Capistrano de Abreu, não deixa de mencionar os aspectos sanguinários da empreitada bandeirista, nem os resultados negativos da educação jesuítica sobre os indígenas nas reduções no sul do país. No entanto, sua versão sobre a origem do bandeirante é conciliadora, pois harmoniza os três pólos que viveram em combate - o colono, o jesuíta e o índio . Talvez essa fosse a sua forma de inserir de modo harmônico São Paulo no interior do Brasil, ao invés de reiterar, como fazia Taunay, seu papel de condutor e construtor principal da nacionalidade - sobretudo nos conflituosos anos 30, onde o mito do bandeirante recuperava no passado a suposta prevalência paulista, perdida naquele momento.

Eduardo Morettin, em seu trabalho sobre o filme³³, localiza nas tensões entre estas duas visões a explicação do resultado, no seu entender desconstruído, da direção de Mauro. Como assinala Morettin, Taunay procura fazer com que Mauro encene quadros que o historiador criou para o Museu Paulista. Essa iconografia é utilizada na introdução que procura dar um panorama da colonização portuguesa centrado nas capitâncias hereditárias, no surgimento e povoamento de São Paulo, enfatizando o papel de João Ramalho e Tibiriçá. Taunay encomendou a Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva, quadros que retratassem cenas da vida paulista e desses personagens, conforme a história composta em

³² “Discurso de Recepção a Affonso de Taunay na Academia Brasileira de Letras” IN Roquette-Pinto – Ensaio Brasileiro, Brasileira, vol. 190, Rio de Janeiro, Cia. Ed. Nacional, s/d, p. 207. Grifos do autor

³³ Morettin, Eduardo V. – Bandeirantes, Tese de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1994, mimeo

seus livros. Expostos no Museu Paulista, os quadros e as esculturas de Brizzolara sobre os Bandeirantes aspiravam ao estatuto de documentos³⁴. O filme repete essa utilização, mas ao contrário da autenticação de “A Primeira Missa”, de Victor Meirelles, em *O Descobrimento do Brasil*, os quadros do museu não são encenados. As imagens concebidas por Taunay não se autenticam, não conferem “verdade virtual”³⁵ àqueles eventos. O que autentica o filme é a presença do historiador na abertura, sentado em sua mesa, escrevendo. Mas não é ele que fala. Quem cauciona o seu lugar como autoridade sobre as Bandeiras é Roquette-Pinto, que narra o filme.

O que interessa observar, no entanto, é a encenação dessa história.

Em primeiro lugar, ela não reforça o papel dos paulistas como formadores do território nacional. Fala-se em brasileiros. Apesar da utilização dos recursos iconográficos do museu, como a maquete de São Paulo na época, ou as gigantescas esculturas de Raposo Tavares e Fernão Dias por Brizzolara, o Brasil prevalece sobre São Paulo. Raposo Tavares é caracterizado como brasileiro, da mesma forma que Ana Dias, a esposa devotada de Fernão Dias, que, ao incentivar o marido a seguir sua busca inglória, sacrificando até mesmo seus últimos bens, inscreve nas páginas do bandeirismo a figura da mulher. Não da mulher paulista.

Outro exemplo dessa dissolução é a inclusão de Anchieta, sugerida por Roquette-Pinto, no início do filme, pelo seu papel como professor, “o patriarca dos educadores” (já é o segundo patriarca no filme) que catequizava e ensinava a língua, as artes e “os rudimentos da ciência do seu tempo”. O padre aparece cercado pelos curumins que aprendem o sinal da cruz e observam, na mão de Anchieta, tomada em primeiro plano, a estrutura de uma folha e de uma borboleta. É um naturalista, seria no seu tempo um cientista.

³⁴ O trabalho de Morettin explora esse aspecto, assim como o de Brefe, Ana Cláudia “Um Lugar de Memória para a Nação: O Museu Paulista reiventado por Alfonso d’Escagnolle Taunay (1917-1945)”. Tese de Doutorado, Campinas, Unicamp, 1999, mimeo

³⁵ Coli, Jorge – Uma fixação da Imagem da Descoberta, mimeo., 1996 p. 2

Há uma aura em torno do padre que surge no meio da mata, num contraluz reforçado pela utilização de fumaça, que dá à sua figura uma imagem etérea: um exemplo de sabedoria, devoção e desprendimento que ajudam a forjar, pela regra jesuítica, no entender de Roquette-Pinto, o espírito empreendedor dos bandeirantes. Inspiração e ordem.

No episódio dedicado a Raposo Tavares, desbravar aparece na imagem como algo semelhante a cortar vegetação, derrubar árvores. Para tanto, o bandeirante se utiliza todo o tempo de um facão. Na aventura de Tavares, que passara pelo Paraguai invadindo uma Missão Jesuítica, em 1642, o que aparece são os movimentos na mata: o contato com animais, insetos, cobras. Há inclusive um combate com índios que emboscam a bandeira, que se defende e vence o combate. Evidentemente, não se vê apresamento dos vencidos, ao contrário, a idéia é de que a bandeira apenas se defende deles. Quando a bandeira chega ao Amazonas, foram usadas cenas de filmes das expedições Rondon filmadas na região.

No restante, os índios participam da bandeira como mão de obra: carregam fardos, os doentes; são ágeis para subir em altas pedras, mas não são sequer indicadores de caminho, uma de suas especialidades. Neste episódio, portanto, o desbravamento encobre a escravização dos índios e seus conflitos, dando um sentido distinto às entradas sertanistas: nobre em relação à própria terra, que vê aumentado o seu território, e desafiador em relação às metrópoles colonizadoras.

O episódio de Fernão Dias, ao contrário do anterior, explora o senso do dever e o ideal de grandeza frustrado pela realidade. Ele entrega 7 anos de sua vida à busca do seu ideal, mas é traído pela natureza: ao invés das esperadas conquistas, doenças, mortes e adversidades: o próprio filho trama a sua morte, e, por último, existe o engano fatal no lago, onde encontra falsas esmeraldas e a morte.

Para construir o personagem, o filme utiliza-se – além do material já mencionado – do poema “O Caçador de Esmeraldas”, de Olavo Bilac, de 1902. O poeta era um patriota, incentivador da educação primária e do serviço militar, e muito popular entre adultos e crianças, a quem dedicou inclusive um livro de história nacional escrito junto com Coelho

Neto. Alexei Bueno, responsável pela edição de sua “Obra reunida”, classifica o seu parnasianismo como a “estetização do senso comum”, verificando aí a origem do seu sucesso de público, já que próximo aos sentimentos do leitor médio, carregado de emoções e avesso a qualquer sentido metafísico:

“Além do amor – tema paradigmático da poesia lírica para o leitor médio – que domina a grande maioria da sua obra, os outros temas recorrentes são o culto à pátria, a admiração pelo trabalho e pelo progresso, o culto do sacrifício e do heroísmo, a dor da saudade, a tentação do pecado, etc..”³⁶

O poema de Bilac sobre o bandeirante se encaixava muito bem no ideário do INCE, com seus versos cheios de louvores histórico-moralistas, que combinavam bem com a literatura realista ainda em voga (e em processo de revivescência com o regionalismo dos anos 30), no seu viés pitoresco, que ia de par com o ideário positivista seguido por Roquette-Pinto. Esses ideários, como se pode perceber com clareza em *Bandeirantes*, apesar de apregoarem uma compreensão objetiva da realidade, terminam por negá-la, como já havia observado Sérgio Buarque a propósito do positivismo, o que pode ser estendido também à poesia parnasiana do começo do século que, pretendendo-se verista – fiel à realidade –, já que avessa à metafísica e até mesmo à ficcionalização, enche de emocionalidade os cenários arcádicos que constrói como representação dos primórdios pátria brasileira.

No poema de Bilac, Fernão Dias é um deus decaído, abandonado em vida num inferno de índios, cerrado e insetos: “Sete anos! Combatendo índios, febres, paludes, feras, reptis, ...”³⁷ Mas, imbuído do dever, lega aos seus a grandeza.

No filme, o ideal beira à obsessão, e é na imagem da agonia do bandeirante que Mauro funde as imagens de suas realizações conforme o texto do poeta, ilustrando a declamação arrebatada de Roquette-Pinto:

*“Fernão Dias Paes Leme agoniza. Um lamento
Chora longo, a rolar na longa voz do vento.*

³⁶ Bueno, Alexei (org.) Olavo Bilac – Obra Reunida, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 19

³⁷ idem, p. 231

*Mugem soturnamente as águas. O céu arde.
 Transmonta fulvo o sol. E a natureza assiste,
 Na mesma solidão e na mesma hora triste,
 A agonia do herói e à agonia da tarde”*
 (...)
 *Morre! morrem-te às mãos as pedras desejadas,
 Desfeitas como um sonho, e em lodo desmanchadas...
 Que importa? Dorme em paz, que o teu labor é findo!
 Como um grande colar de esmeraldas gloriosas,
 As tuas povoações se estenderão fulgindo!*
 (...)
 *Nesse louco vagar, nessa marcha perdida,
 Tu foste, como o sol, uma fonte de vida:
 Cada passada tua era um caminho aberto!
 Cada pouso mudado, uma nova conquista!
 E enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta,
 Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!*
 (...)
 *Tu cantarás na voz dos sinos, nas charruas,
 No esto da multidão, no tumultuar das ruas,
 No clamor do trabalho e nos hinos da paz!
 E, subjugando o obvido, através das idades,
 Violador dos sertões, plantador de cidades,
 Dentro do coração da Pátria viverás!”³⁸*

Paisagens variadas do Brasil, cidades, pés de café, uma muda de planta que brota do chão depois da passagem de uma bota, significando o florescer que a caminhada bandeirante produziu no entender de Bilac (“teu pé como de um deus, fecundava o deserto!”) são focalizados pela imagem.

O corpo do bandeirante é enterrado e queimado numa fogueira, que, segundo a narração, durou dias e dias. Isso não é de Bilac, mas do filme, que se fecha com a imagem

³⁸ “O Caçador de Esmeraldas” IN Bueno, Alexei (org.) Olavo Bilac – Obra Reunida, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 231 a 235

dessa chama que ardeu em louvor à pátria e ao som do Hino Nacional executado em arranjo sinfônico. Feliz o tempo em que os deuses viviam entre nós...e nem sabíamos.

A terra, conforme o filme, foi portanto digna do legado do bandeirante. As imagens do país diverso – só paisagens - são a sua expressão. Os homens que habitam essas paisagens, entretanto, não aparecem em nenhum momento, sinalizando uma concepção histórica onde o que conta são os gestos fundadores. *Bandeirantes* funda, assim, um “país território” conquistado por deuses ciclóticos que, entretanto, sabe-se lá quem o habita...

Como contraponto a essa odisséia ³⁹ impalpável, há num dos roteiros que Mauro escreveu e enviou a Taunay um detalhe pequeno mas significativo, quando descreve como faria a saída da bandeira:

“Enquanto se focaliza as ruínas da casa de Tavares em Quitaúna, será evocada a sua partida por meio de sons, o que será obtido por intermédio de música impressionista de Villa-Lobos, caracterizando a algazarra festiva do bota-fora, estrondos, gritos, sinos, tropel de cavalos, rezas e cânticos religiosos, trompas de caça, latidos, o ronco dos trabucos, som cadenciados de passos dos cortejos fradescos, cântico monótono das litanias, etc...”⁴⁰

Esses sons cheios de vida sugerem uma vibração que não existiu em parte alguma do filme. Uma solução plástica barata e inventiva que evoca a vida do pequeno burgo que era então São Paulo, a importância da bandeira, o envolvimento de toda a população e a expectativa que nela se embutia. E a construção da cena é ainda mais interessante quando se observa que Mauro poria esses sons de intensa vivacidade junto com a imagem de ruínas, utilizando-se do quadro do que restou da antiga casa de Raposo Tavares. Mesclaria idéia da vida produzida pelos sons, à ruína, o sinal insistente da persistência do tempo sobre a morte, lugar de evocações vivas de um passado habitado por homens tangíveis.

³⁹ O filme foi orçado em 99:600 contos de reis, sendo 10 contos de honorários a Affonso de Taunay, uma quantia significativa, uma vez que o orçamento do próprio INCE para filmes era de 300.000,00 e o salário mensal de Mauro 2:000. Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, não indexado. Infelizmente não dispomos de outros documentos para confirmar essas quantias. Quanto ao orçamento, ver Arquivo Nacional, DASP 520, Propostas Orçamentárias 1942

⁴⁰ Série Bandeirante do I.N.C.E – Primeiro filme da série - INCE. Arquivo Permanente, Museu Paulista, Fundo Museu Paulista, Pasta 233, documento 6.1, f.5

Isso não foi realizado, assim como a música não é de Villa Lobos (mas de autor nacional igualmente significativo – Francisco Braga), mas a concepção é elucidativa da visão que o cineasta gostaria de imprimir a essa aventura. A sugestão dessa cena, porém, vingou na concepção final do trabalho de forma distinta: transformando a bandeira em uma miniatura através de pequenas esculturas, onde se alinham os homens em seus cavalos, segurando bandeiras e, atrás deles, a pé, outro tanto de homens e índios. A câmera toma essas miniaturas em primeiríssimo plano, em cortes rápidos, procurando dar à imagem o movimento e a emoção da saída que previra realizar com os sons. No filme montado, em meio à narração histórica de Roquette-Pinto, entretanto, o efeito original perdeu o impacto imaginado. A solução filmica foi abafada pelo registro marcial da locução. Neste filme, nenhum registro avesso à formalidade parece possível.

Mais do que as diferenças de concepção entre os intelectuais, o maior problema de *Bandeirantes* é a impossibilidade de deixar que a coloquialidade se estabeleça e libere as figuras dos bandeirantes dos mitos que configuravam. O filme reitera a mitologia valendo-se da história e da iconografia concebida por Taunay, retirando dela o viés paulista. Transforma o apresamento em desbravamento e tira do sonho frustrado de Fernão Dias Paes os ensinamentos cívicos, que exaltam a noção do dever diante da pátria, congregando aqui também com o ideário de Olavo Bilac, Roquette-Pinto e do tempo que produzia o filme e construía neles seus patriarcas: conquistadores, como no mito da poesia de Bilac atingidos pela glória e pelo desengano, a luz e as trevas.

É um filme também sobre o homem em sua relação com a natureza, que ele domina ou que se deixa dominar por ela, mas que mesmo assim persiste. Esse é o seu solo privilegiado. Terra, natureza e pátria são uma coisa só. E de novo nesse território os seus habitantes estão praticamente ausentes, não têm papel assegurado nem na encenação.

Barão do Rio Branco (1944) e *Euclides da Cunha* (1944) são outros construtores da nação-território, figuras marcantes pelo seu saber e obras, onde pensamento e ação se unem na conformação do território e do conhecimento sobre o Brasil. Para caracterizá-los, as imagens centram-se em livros e bibliotecas, mapas e gabinetes de trabalho, além de

estátuas e bustos. Os monumentos/documentos ilustram a narração do texto e não há reconstituição histórica.

Rio Branco atravessa o Império e a República dirimindo questões territoriais, e demarcando definitivamente sua configuração. A estatua compõem a sua imagem. Mapas comparativos servem para ilustrar as suas realizações, sobretudo na questão do Acre. Os salões imponente e vazios do Itamaraty tentam transpor o espectador para o clima circumspecto e tenso das negociações diplomáticas. Mas Rio Branco fez mais, além de circunscrever o território. Em 1874 ele realizou a “Reforma Visconde do Rio Branco” separando a engenharia civil da militar e criou a Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Nela se instituem cadeiras de ciências físicas e matemáticas; e físicas e naturais, tornando possível a concessão de diplomas de bacharel nessas áreas, independentemente da formação profissional em engenharia⁴¹. A mudança, entretanto, foi efêmera pois desagradou os engenheiros, mas restou como o primeiro esforço concreto de dotar o país dos cientistas de que prescindia. Roquette-Pinto, defensor da formação científica independente de seu uso aplicado, tão tardiamente introduzidos no país, tinha, portanto, bons motivos para admirar Rio Branco.

Euclides da Cunha é um filme vibrante, embora, tenha perdido a banda de som, o que compromete a sua compreensão. Perderam-se a locução de Francisco Venâncio Filho, (escritor, professor de física do Colégio Pedro II, discípulo de Roquette-Pinto e estudioso das obras do escritor) e a música de Villa Lobos⁴².

Mauro falou da realização desse filme em uma de suas Palestras Radiofônicas de 1944, explicando que o filme evocava a obra do “mais brasileiro dos escritores brasileiros”. Como ‘Os Sertões’ “há de ser sempre um livro para as camadas cultas” o filme foi realizado para que o “povo” pudesse conhecê-lo. Segundo Mauro, Euclides “apresentou ao mundo, vigorosamente a terra e a gente do interior do Brasil”. Por isso, pôde dizer

⁴¹ Schwartzman, Simon – Formação da Comunidade Científica no Brasil, São Paulo, Companhia Editora Nacional/Finep, 1979, p.73

⁴² No período de elaboração do filme, em março de 1944 Venâncio Filho participou de uma das Palestras Radiofônicas que eram proferidas por Mauro, e explicou o caráter do filme, exaltando a obra patriótica do Instituto, e o papel de São José do Rio Pardo no culto à Euclides. A música utilizada foi a Bachiana 2

Roquette-Pinto que “ele revelou ao Brasil as forças secretas da sua própria existência”⁴³. De que forma Mauro figurou essas “forças secretas”?

A introdução se detém em Cantagalo, lugar de origem do escritor, em São José do Rio Pardo e na ponte cujas obras fiscalizou vivendo na cabana tosca (já devidamente envidraçada e monumentalizada), transformada em fetiche que procura conter e concretizar em seu interior a manifestação do gênio e a inscrição excepcional do livro lá escrito. As condições penosas, a rusticidade e pobreza do lugar agregam à obra o calvário do gênio sacrificado, onde narrador e narração se igualam na grandeza do sofrimento e do legado. Um mapa da Bahia e fotos de Antônio Conselheiro morto dão conta da história de Canudos.

Na segunda parte começa a encenação da obra da qual Mauro retira o “vigor da terra e da gente do interior” e os desafios que enfrenta. Da imagem de um livro aberto, em primeiro plano, irrompem em meio às próprias palavras do texto impresso, o sertanejo como um vaqueiro audaz, que monta a cavalo, laça bois, conduz gado em meio à terra árida. O quadro “Retirantes” de Cândido Portinari serve como ilustração da situação penosa dos habitantes da região durante as secas, e explica Canudos.

Em nenhum momento as bordas do livro desaparecem do enquadramento, deixando que a imagem tome conta do espaço, que o filme se sobreponha ao livro: são antes de tudo criação do escritor. A épica de Mauro leva de roldão a biografia soturna. O que conta é o sertanejo: sua destreza; o seu vigor e a resistência perpetuados nas palavras persistentes do livro e do quadro cinematográfico que as enquadra e perpetua uma vez mais. Mauro não ilustrou apenas a parte que se considera a mais importante do livro, a que fala do “Homem”, mas erigiu na imagem, “Os Sertões” como um monumento nacional.

O Despertar da Redentora de, 1942, consagra a visão caritativa sobre a escravidão, comum no período, agregando à redenção um despertar. Maria Eugênia Celso, a autora do

⁴³ Figuras e Gestos, Palestras radiofônicas na PRA-2, Rádio Ministério da Educação, Rio de Janeiro. Palestra 46, 19-8-44.

conto em que se baseia essa narrativa⁴⁴, institui a origem para a ação que se configura em 1888: a Abolição é o cumprimento de um pacto entre Isabel e Deus ocorrido em 1862, quando a princesa tinha 16 anos, destinado a pôr fim àquela “coisa horrorosa” que era a escravidão. Como Jesus e Moisés, ela é escolhida pela providência.

Apesar desse viés providencial, ou talvez por causa dele mesmo, o filme é encantador, salvo em alguns momentos de pieguice, quando a menina negra inspira piedade, pelos castigos que relata e por ter sido separada de sua mãe.

O gesto inspirado de Isabel é a chance de mostrar a monarquia, a partir do Museu Imperial de Petrópolis. A escritora, que apresenta o filme, informa que as imagens respeitaram com fidelidade a vida e os modos daquela época. A câmera percorre lentamente a sala do trono, o quadro da coroação de D. Pedro II, e se detém cerimoniosamente no quarto do Imperador, focalizando demoradamente a sua cama. A câmera vai saindo lentamente em plano médio de recuo, como a reproduzir o próprio caminho de um espectador diante das majestades que ali estariam. A câmera só muda de ângulo quando enfoca um crucifixo e abaixo dela a cama de Isabel, que em fusão surge magicamente na imagem. Entramos no mundo do faz de conta da encenação.

A princesa (Lídia Mattos) é graciosa e tem ares de levada e muito curiosa. Junto com a irmã Leopoldina, prepara-se para uma aventura, procurando sair sem chamar a atenção das amas que viam distraidamente um livro com gravuras de Rugendas. A câmera

⁴⁴ Nos créditos do filme há menção de um conto. Tanto na Biblioteca Nacional, como no Arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros, encontrei peças de teatro, como *O Segredo das Asas*, que serviu de base a outro filme do INCE, de 1945, e poemas. Na lista de obras há menção a publicação próxima do livro “O Despertar da Redentora”, mas não foi possível encontrá-lo. Localizei um poema no livro *Poesias Completas*, editado em 1955 – que é elucidativo da visão providencial da autora que era filha do Conde Affonso Celso, o autor de “Porque me ufano do meu país. Trata-se de “A Boa Princesa”: “Nós tivemos uma Princesa/Que era tão boa, tão boa, tão boa; /que para livrar do cativeiro/ o pobre negro brasileiro/ Ela perdeu a realeza/sacrificou sua coroa. Quando, porém chegou no céu,/Disse-lhe assim Nosso Senhor: /- “A casa é vossa, entrai Princesa,/ Vosso lugar é a meu lado,/ Pois, por haverdes libertado/ o negro escravo do seu dono/Perdeste, não só vosso trono,/ Como também vosso país. / Mas por tão boa terdes sido, /Vossa renúncia não foi vã./ Deu-vos o povo um apelido/ Que para sempre vos sagrou. /Mais do que Alteza e Imperatriz./ E eternizou vossa grandeza. Pois este nome que é troféu. /Da vossa glória imorredoura/ Aqui sou eu quem vo-lo dou./ Vinde bem junto ao Redentor./ Oh! Minha irmã./ Dona Isabel, a Redentora”. Celso, Maria Eugênia – *Poesias Completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1955

mostra no livro a imagem de um engenho de açúcar e um carro de bois, onde se vê escravos trabalhando.

No bosque as irmãs desfrutam de liberdade. Observam a natureza: Isabel mostra para a irmã a reação de uma planta carnívora que se fecha ao toque de um graveto. Admiram-se com a altura e a beleza de uma árvore, até que um barulho estranho interrompe a expedição. Em seu passeio, as princesas não se detêm na beleza das flores, como seria natural em moças. Isabel é caracterizada como uma observadora atenta da natureza e suas características excepcionais, com as quais se maravilha. Em meio a essa expedição das jovens naturalistas, surge a cativa perdida, e Isabel se enternece com sua triste história, contada por meio de inserções onde vemos a sua fuga e a mãe sendo vendida e separada da filha, história cantada por uma canção de Heckel Tavares em tom lacrimoso, que exila os negros à condição de piedade, exaltando o seu sofrimento, como se esse fosse resultado não de um sistema social implantado e vigente por séculos, mas uma maldade com “aquela pobre gente” a quem somos tão devedores.

Isabel espanta-se com o relato da fome e dos castigos, como se na redoma em que vivesse a escravidão não existisse. Mas eis que surge o feitor e a senhora que reclamam à moça desconhecida a devolução de sua propriedade. São interrompidos pela ama de Isabel aflita que procurava pelas princesas e que arrogante avisa que aquela era a filha de sua alteza imperial. Isabel intercede em favor da menina, quer levá-la ao pai. Diante da recusa da proprietária, a ama lembra-lhe que D. Pedro II é a “justiça personificada” e pagará à senhora a indenização devida. A mulher cede e a menina é levada ao palácio no colo do feitor.

Diante da cena tocante que presenciara, Isabel, cercada pelas acompanhantes e rodeada pelas árvores altas que formam em torno dela algo que se aparenta a um verdadeiro templo natural, dirige o seu olhar para o alto, e pede a Deus que lhe dê o poder de fazer algo por ‘aquela gente’. Na cena seguinte, a mão de uma mulher assina a Lei Áurea, e do seu texto saem imagens dos negros arrancando seus grilhões, troncos e correntes. Os

escravos estavam enfim, livres daqueles horríveis sofrimentos que seres malvados como os feitores lhes impunham.

É com essa fábula providencial que o INCE explica o fim da escravidão e o novo estatuto dos negros. A escravidão é a ausência de liberdade, os castigos, filhos separados de seus pais, mas não existe a exploração do trabalho, salvo se a sua referência estiver contida na rápida imagem de Rugendas. A escravidão é sobretudo uma maldade, maldade que a jovem princesa parecia desconhecer, mas que jura corrigir. Afora esse viés providencial e caritativo, de que o próprio trabalho dos negros é excluído, há ainda outro aspecto fabulatório. O imperador pagaria uma indenização. Ora, a indenização foi um dos principais pontos que dificultaram a abolição e dividiram os próprios abolicionistas.

Diante da predestinação de Isabel, todos os embates da escravidão e da abolição se dissolvem. A encenação do filme, que trabalha todo o tempo sobre as linhas verticais das árvores, com inúmeras *plongées* e *contra-plongées*, cria a imagem de elevação espiritual que contamina e desperta Isabel, da qual o contato com a natureza é parte fundamental. É ali que se manifestam os sinais da transcendência, a elevação divina, a anunciação. No filme, a abolição é um fenômeno restrito à consciência moral, e não da ordem de um processo histórico, por isso mesmo o gesto redentor redime todas as culpas. Ali, a libertação dos escravos é uma tarefa individual, inspirada por Deus, da qual os próprios negros estão ausentes como agentes. Nesse sentido, o filme não se distingue da própria idéia que norteou a criação do feriado de 13 de Maio: é uma homenagem à Princesa Isabel e apenas a ela:

“Art. 2º Em sinal de reconhecimento da Nação para com a Princesa Isabel, augusta signatária da lei áurea, o Governo Federal, por intermédio do Ministério de Educação e Saúde, providenciará para que os seus restos mortais, bem como o do Conde d’Eu, seu preclaro consorte, sejam transferidos da Europa para o Brasil, e ainda com a cooperação dos poderes municipais do Distrito Federal e dos particulares, para que lhe seja erigido, em praça pública, na capital do País, um monumento que recorde o glorioso feito a que se acha vinculado o seu nome.”⁴⁵

⁴⁵ Decreto Lei 427 de 13 de maio de 1938 – Regula a comemoração do cinquentenário da lei áurea IN Coleção das Leis da República dos E. U. do Brasil de 1938, vol. II, Decretos-Leis, Abril-Junho, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1939

O Despertar subverte e harmoniza os conflitos da Abolição. O Império é uma instância acima do bem e do mal, da mesma forma que a escravidão é uma injustiça, e não um sistema que permeia e organiza a sociedade brasileira por séculos. Da mesma forma, o seu fim se efetivará pelas mesmas circunstâncias mágicas. É necessário observar que nesse filme não há uma introdução histórica, como na grande maioria deles. A parte não ficcional ficou apenas por conta da caracterização da vida no palácio como se a abolição da escravatura fosse um assunto do âmbito exclusivo da Princesa. Na verdade, aqui a fabulação substitui a história, aos fatos da Abolição superpõe-se uma ficção.

A fabulação transporta os escravos para o âmbito da piedade cristã ao qual ficou indelevelmente associada a figura da princesa que com seu gesto redime não apenas os escravos, mas sobretudo a culpa de todos os outros brasileiros, no passado e no presente. Os manuais de História do Brasil do período, como o de Otávio Tarquínio de Sousa ou de Jonathas Serrano no entanto já tratavam a questão de forma distinta. Portanto, a recorrência do viés redentor parece mais necessário à imagem do Estado que comemorava o fim da escravidão na figura da Princesa ou na Erma de Castro Alves⁴⁶. Pelo acolhimento piedoso se insere o negro pelas portas do fundo da sociedade. Eles não são dignos de admiração ou respeito por sua contribuição como trabalhadores ou como portadores de uma cultura própria, como já propusera Gilberto Freyre, mesmo que ensejando como ideal a mestiçagem, mas como vítimas tratadas com especial deferência, sinal mais do que evidente de sua exclusão.

O “Correio da Manhã” de 3 de junho de 1943, acompanhando esse mote, se referiu ao filme como “O cinema do Bem”

Num só programa dois filmes apenas. Mas como um se opõe ao outro!... Um será o Bem da cinematografia, o outro o Mal da tela. O Bem encontramos-lo no complemento. Coisa de curta metragem, que se intitula “O Despertar da Redentora” e é obra do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Pequena película que é um mundo de arte, de técnica, de emoções puras. Impõe-se como jóia rara do cinema: recorda-nos páginas formosas da nossa História, belas de emoções cívicas, de

⁴⁶ “13 de Maio – Rio: As comemorações junto à Erma de Castro Alves” Filme do DIP n. 387 x 63, sem data. Cf. Fundação Cinemateca Brasileira, Cine Jornal Brasileiro- Departamento de Imprensa e Propaganda, 1938-1946, São Paulo, Imprensa Oficial, 1982, p. 65

sentimentos altruísticos, de solidariedade humana, em que a alma brasileira se expande com toda a sua nobreza. Poema célere de imagens e de sons, que fica vivamente conservado no espírito.

O Mal é o filme de longa metragem, o prato de resistência da bilheteria. Chama-se “Tensão em Shangai”(…) A película não passa de uma exibição de vícios e de hediondez e tem a conduzi-la um fito único: a cena final, em que uma mulher assassina a própria filha.

De um lado, pois, o filme nobre, que educa e conforta: a generosidade dos sentimentos humanos em toda a sua magnitude e em sua realidade plena aí esplende. De outro, o filme que quer desmentir o valor social do cinema: anima-o a sequência de torpezas (...)’⁴⁷

Nesse sentido é interessante lembrar que em 1938 o governo Vargas criou a comemoração do 13 de Maio, em 1940 o Museu Imperial de Petrópolis⁴⁸ e tornou a História do Brasil uma disciplina autônoma da “História da Civilização”⁴⁹. O cinquentenário da Abolição, marcado pela criação do feriado nacional, foi festejado no Teatro Municipal, com a presença do Presidente e autoridades, discurso de abertura de Roquette-Pinto, a execução de *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, bailados que evocavam ritmos africanos, como “No Terreiro de Umbanda-Macumba”, dança por Eros Volusia, assim como composições musicais de Alberto Nepomuceno e Capiba referentes ao tema. A cultura erudita branca tomava a si o encargo de homenagear e assimilar, segundo os seus padrões, a contribuição negra⁵⁰. Nelas, como em *O Despertar da Redentora*, o negativo torna-se positivo. A “mancha histórica” da escravatura é como que sublimada, convertida em cultura. A evocação do monarca “justo” sugere que a autoridade, mesmo que discricionária, justifica-se, desde que voltada à prática do bem. A menção à sua filha “inspirada” sugere não a fidelidade aos costumes do fim do império – postulada por Maria Eugenia Celso – mas uma aliança entre poder temporal e poder divino, o segundo dando caução ao primeiro.

⁴⁷ Ribeiro, Adalberto Mário – “O Instituto Nacional de Cinema Educativo” Separata da Revista do Serviço Público, ano VII. Vol. I, n. 3, março de 1944, p. 19

⁴⁸ Decreto lei n. 2096 de 29 de março de 1940. Cf. Ministério da Educação e Saúde – Subsídios Para a História da Educação Brasileira – 1. Ano de 1940, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, 1942, p. 13

⁴⁹ Portaria n. 48 de 19 de março de 1940 Cf. Ministério da Educação e Saúde – op.cit. p. 12

⁵⁰ Programa do “Cinquentenário da Abolição”, Espetáculo comemorativo no Teatro Municipal, às 21 horas de 13 de Maio de 1938, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Arquivo Roquette-Pinto, A.B.L. s/i.

Em 1940, a antiga Fazenda Imperial de Petrópolis fora convertida no Museu Imperial de Petrópolis, que foi documentado pelo INCE também em 1942 (*Museu Imperial de Petrópolis*). Em todas essas celebrações, a história dobra-se sobre si mesma, como que a procurar precursores para o Estado Novo.

O Despertar da Redentora, filme de “educação popular” produzido em 35 mm, custou 36 contos, quantia alta e criticada pela imprensa da época, foi exibido em 96 salas de cinema de 7 estados brasileiros entre junho de 1943 e maio de 1944 e chegou a arrecadar mais de 4 contos de réis de renda⁵¹.

Neste filme Mauro deixa clara a sua ligação panteísta com a natureza, lugar e fruto da manifestação divina. No mesmo ano, e usando o mesmo recurso, Mauro filma a *Invocação dos Aimorés*, d'O Guarani em *Carlos Gomes*, onde de novo usa a verticalidade das árvores no cenário natural para criar a idéia de elevação que a grande cerimônia indígena do conflito entre os Aimorés, Peri acorrentado e a suplicante Ceci sugerem. Uma ária de ópera filmada no meio da floresta da Tijuca, feita basicamente da sabedoria da encenação, que coaduna admiravelmente o ritmo e o fraseado da música com o enquadramento das imagens ordenadas pelas linhas verticais das árvores e do corpo dos cantores, que formam massas de forma, luz e movimento e linhas horizontais que se contrapõem, demarcando os conflitos.

b) OS HERÓIS POETAS

Os outros filmes realizados pelo INCE consagram artistas como Machado de Assis, o poeta Vicente de Carvalho⁵², os músicos Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, . Em todos, a

⁵¹ Em documento sem data, lista de despesas do filme: “Carpintaria – 3:000, Músicos 12:000, Argumento – 2:000, Locução e atores – 9:000, Eletricista – 2:000, Filme – 8:000. Outro documento sem data, mas de período posterior a maio de 1944, contém a listagem completa das salas onde o filme foi exibido. No Distrito Federal em 3 cinemas, Estado do Rio 3; Minas Gerais 22; Mato Grosso 3; São Paulo 35; Paraná 29 e Goiás 1. Arquivo Roquette-Pinto, Academia Brasileira de Letras, sem indexação.

⁵² Roquette-Pinto era amigo de Vicente de Carvalho com quem realizou em Santos a campanha de combate à Febre Amarela em 1905 Além do positivismo e das preocupações sanitárias, dividiram também o culto a obra

estrutura narrativa se repete, enfatizando detalhes da vida pessoal: o local de nascimento, a infância humilde, e a contribuição de seu trabalho para a cultura brasileira, dentro e fora do país. Em pelo menos 3 deles, elementos da natureza como nuvens ou o mar tornam-se os personagens principais da encenação. Isso é óbvio no Poema ao Mar de *Vicente de Carvalho*, onde Mauro tira partido do ritmo da recitação do poema com os movimentos do mar e jogos de contraluz batendo e refletindo na água.

Mauro dá vida aos elementos naturais num animismo que revela a potência do Criador/ autor, papel ocupado pelo cinema e por ele mesmo, que torna-se ainda mais palpável quando Mauro encena o Prometeu em *Leopoldo Miguez*. O próprio diretor interpreta o Criador que plasma com suas mãos o barro que dá forma ao homem, metáfora do seu próprio trabalho de criação. Mauro molda lenta e apaixonadamente a sua obra que, depois de pronta, toma seu próprio caminho, cria vida. Terminada a operação com o barro, que segundo Zequinha Mauro, foi realizada pela montagem do filme ao contrário, um Mauro mefistofélico observa a sua criação se fazendo e ganhando vida, independente do criador. (fig. 44)

O recurso recorrente à natureza tem uma explicação prática: não havia custos adicionais com atores, cenografia, figurinos. Mauro em suas Palestras Radiofônicas já explicara e recomendara esse procedimento como um dos mais viáveis e interessantes para o desenvolvimento do incipiente cinema brasileiro.

Quando se trata de música, o ideário de Roquette-Pinto fica restrito à narração inicial. Mauro toma conta do filme, o que ocorre de maneira sublime em *Invocação dos Tamoios d'O Guarani de Carlos Gomes*. Aqui, música, paisagem natural e homem compõem um todo indissolúvel, um magma onde o ser humano toca a espiritualidade como se ele mesmo emergisse da natureza. A ênfase nas linhas verticais transforma natureza e homens num só corpo que transcende a materialidade. Os ideais românticos d'O Guarani se realizam pela elevação musical: índios e brancos se fundem, a Pátria se

de Euclides da Cunha. Cf. Barbosa, Ana Maria – O Pássaro dos rios nos afluentes do saber: Roquette-Pinto e a Construção da Universalidade, op. cit.
“Vicente de Carvalho – Meu poeta” IN Seixos Rolados, op. cit. p. 303

corporifica na natureza acolhedora. Os conflitos, marcados no filme pelas linhas horizontais de movimentos de defesa, são parte do humano, mutável e perecível.

Se podemos filiar esses ideais ao Romantismo do século XIX, é visível que são partilhados por Mauro em 1940. A construção una de uma nação que acolhe mui cerimoniosamente o seu elemento originário. Um respeito que em nada se assemelha à piedade inspirada pelos negros nas histórias que se concebe para incluí-los na nação. Os negros, destituídos de identidade própria, são agregados pela força moral de uns tantos brancos providenciais, enquanto os índios são elementos intrínsecos à pátria.

Em *Um Apólogo - Machado de Assis*, fusões servem para dar vida à contenda entre a agulha e a linha. Conto irônico de Machado de Assis, a linha orgulhosa disputa com a operosa agulha, a importância na confecção do vestido da baronesa. O trabalho árduo e pioneiro da agulha, que abre caminho para a linha, não lhe garante a glória que a linha poderá ostentar, usufruindo do labor da primeira, que volta à caixinha de costura junto com as mucamas, enquanto a outra vai ao baile com a baronesa. Como contraponto, o alfinete egoísta se ri da ingênua agulha. “Aonde me colocam eu fico, não abro caminho pra ninguém!”. Visão pessimista de Machado de Assis reiterada pela encenação de Mauro, que transporta a ação para a maquete de uma caixa de costura.

Esse filme teve duas versões, uma em 1936 e outra mais longa e com mais recursos em 1939 no centenário do escritor, recursos avultados que valeram ao filme críticas da imprensa e elogios do Ministro Capanema. Nas duas versões, Lúcia Miguel Pereira, principal a estudiosa de Machado de Assis no período, introduz o a narrativa.

A encenação de Mauro é fiel à ironia do escritor, agregando um tom brejeiro e brincalhão com os objetos animados que abrem e fecham a caixa de costura. O labor da agulha, condutora que abre os caminhos com trabalho meticuloso e árduo é obscurecida pela vaidosa linha, que faz crer que sustenta sozinha o vestido da baronesa. A beleza e o valor das coisas se assenta sobre o trabalho de homens desconhecidos que não podem privar da vida daquilo que ajudam a criar.

Tendo observado os principais filmes e temáticas do período que denominamos 1º INCE, uma conclusão sobre o período se impõe. Entretanto, será a partir de um filme de longa metragem feito por Mauro fora do Instituto, *Argila* de 1942, que poderemos observar com mais detalhes a extensão das expectativas que se alicerçavam no cinema, e como Mauro se situa no seu interior.

IV - Afogando em Símbolos – *Argila*

Entre os anos de 1940 a 1942, quando filmou *Lagoa Santa* e *Carlos Gomes*, Humberto Mauro dedicou-se a *Argila*, um longa metragem realizado na Brasil Vita Filmes de Carmen Santos, mas que pode ser visto, em muitos aspectos como um filme do INCE, já que em sua trama muitos dos signos, símbolos e matrizes da brasilidade enfocados pelo INCE passam a habitar a ficção. Com esta produção Mauro e Carmen Santos procuravam se beneficiar da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de longa metragem previstos pela primeira vez na legislação brasileira, o decreto 1949 de 1939⁵³

Argila é um ponto de inflexão da carreira de Mauro, onde se pode observar como apreendeu e incorporou à sua ficção as crenças e o imaginário daquele período, e sobretudo o ideário do INCE, já que realizando um filme fora do Instituto, livre para fazer o que bem quisesse, faz uma obra em tudo imersa naquele universo que vinha tornando-se o seu também desde 1936.

Argila mostra a adesão de Mauro ao ideário do diretor do INCE, não só porque no filme se verbalizam intermitentemente essas idéias - o que mostra, do ponto de vista de Mauro, uma apreensão ainda exterior desse pensamento -, mas sobretudo porque a sua ficção está mudada. Roquette-Pinto colaborou no filme, e essa colaboração não foi apenas intelectual, na medida em que o Instituto, mais do que o próprio estúdio de Carmen Santos é o lugar de onde Mauro tira técnicos, atores, filme virgem e laboratório.

Conforme o testemunho de Zequinha Mauro, “o dr. Roquette era muito bom para o cinema brasileiro, ele emprestava filme virgem para D. Carmen, deixava fazer revelação, depois eles acertavam, ela devolvia o filme”⁵⁴. Nesse aspecto, o INCE é um sintoma a mais da fluidez da fronteira entre as esferas pública e privada no Brasil. O instituto documentava todo tipo de eventos oficiais para o Ministério da Educação, e para quem pedisse. A atividade era constante, as encomendas – pessoais ou não –, um costume arraigado. O Instituto estava longe de se limitar à produção exclusiva de seus filmes.

Por outro lado, estúdios nacionais como o de Carmen Santos eram na verdade grandes galpões com algum equipamento, que passavam por períodos extensos de inatividade e dificuldades de toda ordem, acrescidos, durante a guerra, pela escassez de filme virgem e mesmo de materiais químicos para a revelação, o que tornava a atividade cinematográfica praticamente proibitiva⁵⁵. O INCE já havia colaborado com Carmen Santos em “Inconfidência Mineira” que teve a participação de Mauro⁵⁶.

Humberto Mauro repete na produção de *Argila* um pouco de suas antigas formas comunitárias de realização, como aconteceu em Cataguases e ocorrerá depois em Volta Grande com *O Canto da Saudade*. Aqui a família, os amigos, são o próprio INCE, que lhe dá sustentação técnica e artística: Manoel Ribeiro (fotografia), Iraci Cortes (som), Eric Walder, Mateus Colaço. Bandeira Duarte (Ferreirinha) junto de outros como o próprio Mauro trabalham como atores ou são extras. Saint Clair Lopes, Celso Guimarães, trabalhavam no rádio e foram contatados por José Mauro, irmão do diretor, que trabalhava na Rádio Nacional. Lídia Mattos fora descoberta por Beatriz Bojunga no coro orfeônico da escola que se apresentou no seu programa da PRA-2⁵⁷. Os atores não tinham propriamente um salário, eram sócios e deveriam receber sua parte com a renda da exibição do filme, uma maneira muito maureana de trabalhar, que anos depois Glauber Rocha exaltará pela

⁵³ Simis, Anita – Estado e Cinema no Brasil, op. cit. p. 120. Este é o mesmo decreto que institucionalizou a produções de filmes oficiais pelo DIP.

⁵⁴ José de Almeida Mauro, depoimento oral, março de 1997

⁵⁵ Viany, Alex – Introdução ao Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1959, p. 108

⁵⁶ “Por decisão do Sr. Presidente da República – o INCE está prestando assistência à Brasil Vita Film na edição do filme – A Inconfidência Mineira” . Roquette-Pinto, Edgar – Situação Mundial do Cinema Educativo, op. cit. p. 31

resolução artesanal, e econômica, definindo um “cinema de autor”. Por outro lado, para Roquette-Pinto, incentivar o cinema de ficção feito por Mauro, num projeto em que estava envolvido, e que envolvia questões de interesse nacional, como a cultura marajoara, só dignificava o próprio INCE, que é incluído nos créditos.(fig. 45)

1. O FILME

Entusiasmada por Gilberto, um ceramista envolvido com a arte marajoara, a rica viúva Luciana (Carmen Santos) dedica-se ao estímulo da criação artística em Itaipava, interior do Rio de Janeiro, promovendo a decoração de um dos salões de sua residência com motivos indígenas. Amigos como Barocas (Florianô Faissal), da Capital Federal, que se hospedam em sua casa desdenham de sua nova atividade.

Gilberto (Celso Guimarães) trabalha na cerâmica do português Seixas, onde produz filtros e objetos utilitários. Executando o seu trabalho na casa da viúva, o ceramista acidenta-se quando, surpreso, vê a mulher beijar na boca um pintor amigo e cai do andaime. A convalescência é passada na casa da viúva e longe da sua ciumenta noiva, Marina (Lídia Mattos). Curado, de volta ao convívio da noiva, Gilberto agradece os cuidados de Luciana dando a ela um maracá, objeto indígena precioso de alto valor simbólico que servia de oráculo amoroso. Gilberto continua sendo requisitado pela viúva, de quem está enamorado. Luciana, por sua vez, mistura a paixão por Gilberto à paixão pela cultura marajoara, em meio a devaneios noturnos ao som da música de Villa Lobos e um viveiro de vitórias régias. Juntos assistem a uma conferência de Roquette-Pinto no Museu Nacional sobre a cerâmica marajó. Depois disso, Luciana compra e modifica a antiga cerâmica de Seixas: a produção de filtros é abandonada em benefício da expressão artística dos trabalhadores, que deveriam resgatar os motivos marajoaras sob a direção de Gilberto.

A paixão entre Gilberto e Luciana se aprofunda, o que deixa a noiva receosa. No dia da festa de São João, Gilberto abandona a noiva e os amigos na comemoração popular dos operários e vai à casa da patroa assistir à inauguração do salão marajoara, onde Luciana

⁵⁷ Segundo o depoimento oral da atriz em março de 1997

promove apresentação de dança indígena para o seu público pouco atento. Preocupado com a infelicidade de Marina, seu irmão, Pedrinho, rouba o maracá de Luciana na esperança de que, de posse do objeto, sua irmã recupere o amor de Gilberto. Entretanto, Marina o devolve a Gilberto para que restituísse à sua dona. Enquanto isso, João, pai de Marina, vai à casa de Luciana e relata a situação à patroa, com ênfase no sofrimento da filha. Quando Gilberto chega à casa de Luciana com “o nosso maracá”, a antiga amada o despacha para que volte ao convívio dos seus e se case com Marina. Aterrado, Gilberto reclama daquela que, ao querer ajudar um artista, acabou por destruí-lo. Luciana fica só e triste, abraçada ao maracá.

É em torno dessa trama amorosa básica que o filme vai opor o “povo bom” do interior à burguesia colonizada e estéril do Rio de Janeiro, a dedicação à cultura e aos verdadeiros valores nacionais representada por Luciana em oposição à exploração econômica sem sentido social representada em Seixas o português dono da Cerâmica e vai fazer movimentar todo o universo de signos que já mobilizava o INCE

2. ANÁLISE

No centro de *Argila*, primeiro e único filme de Mauro nitidamente dominado pelo conflito entre claro e escuro, luz e sombra, existe justamente uma sombra. Ela surge no momento em que se anuncia, através de um recorte de jornal, uma conferência do dr. Roquette-Pinto no Museu Nacional.

Logo em seguida, uma sombra deposita em primeiro plano um vaso marajoara (o objeto da conferência). Não é a sombra de Roquette-Pinto que se vê, mas a de Humberto Mauro. Inserção curiosa e intrigante.

Seria Humberto Mauro, nesse momento, a sombra de Roquette-Pinto? Teria sua personalidade se deixado absorver pela do fundador do INCE? Por vários motivos sou levada a crer que sim.

Desde 1936, Mauro convive intensamente e desenvolve profunda amizade com Roquette-Pinto, intelectual eminente, membro da Academia Brasileira de Letras e, por todos os motivos, homem capaz de ser tido na conta de um mestre. Suas idéias, dominantes no INCE, são também dominantes em *Argila*, onde o positivismo pôde-se manifestar com mais clareza, dando sentido à ação e conformação dos personagens, influenciando na sua caracterização e nesse sentido modificando a ficção praticada por Mauro até então.

A ação é permeada pela valorização de elementos da cultura brasileira, como a cultura marajoara, em detrimento da cultura europeizada de fachada, dominante nas elites urbanas, responsáveis, de acordo com a trama, pelo alheamento do país em relação às suas próprias raízes e ao potencial que se deposita no seu interior. A questão do divórcio entre litoral e interior é reatualizada pela idealização do interior e de um povo que mantém a cultura e a pureza de costumes e moral intactas. As elites são chamadas a colaborar com o país, exercendo o seu papel social junto ao povo, recebendo deles sua seiva e renovando-se, levando-lhe a sua iniciativa, o seu saber no que esse tem de melhor, e sobretudo o cuidado em melhorar as condições de vida dessas populações, afastando as dificuldades, as doenças e o atraso, de modo a instaurar a harmonia social ordenada e em colaboração direta com os necessitados.

Vemos nessas configurações que se expressam no filme, ecos do pensamento de Alberto Torres, conforme a apropriação de suas idéias naquele momento, como lembra o trabalho de Cláudio Aguiar de Almeida sobre o filme, e sobre o qual iremos nos deter mais adiante.⁵⁸

No argumento, o positivismo se manifesta com maior ênfase em Luciana e Gilberto. Este é visto como o operário puro, ingênuo e bom, assim como os outros da cerâmica, em especial, Marina, filha de José, empregado da cerâmica, e noiva de Gilberto. Todos

⁵⁸“A perspectiva orgânica da sociedade que aponta para a valorização do nacional, aproxima Roquette-Pinto de Alberto Torres, recuperado, nos anos 30 como o grande ideólogo do nacionalismo brasileiro” Almeida, Cláudio Aguiar – O Cinema como Agitador das Almas – *Argila* uma cena do Estado Novo, mestrado História, USP, mimeo, 1993, p.111. O autor baseia-se em Marson, Adalberto – A ideologia nacionalista em Alberto Torres, São Paulo, Duas Cidades, 1979, cap. IV

expressam de maneira quase didática a visão positivista sobre as classes sociais e o papel das elites.

Nesse ordenamento, Luciana, a empresária culta, deve agir de forma responsável e altruísta, fazendo o capital cumprir a função social valorizando a criação nacional. Os trabalhadores, por seu turno, obedecendo os padrões do mesmo ideário, respondem com dedicação e reconhecimento à direção justa e sábia da empresária, que garante aos operários melhores condições de trabalho e a possibilidade de livre expressão artística, mesmo se é Luciana quem define a cerâmica marajoara como a forma de expressão prioritária a ser desenvolvida, procedendo nesse ato ao resgate e incentivo de valores fundamentais da cultura nacional, que reputa como os mais significativos.

Em oposição encontram-se os “heróis negativos”, à frente deles Seixas, o capitalista que visa apenas o lucro, não a função social: ele não olha pelos operários, explora-os, controla o que devem produzir, impedindo que contribuam com sua criatividade (nas cenas iniciais, Gilberto torneava um vaso que tem que ser desmanchado, e do mesmo barro surge apenas mais um filtro); os amigos de Luciana, vazios e pedantes, voltados para a frivolidade e/ou para a cultura européia, apresentada no filme apenas como uma macaqueação sem consistência. Seu representante é Barocas, antigo embaixador, que opõe a verdadeira arte, a grega, ao marajoara, “coisa de bugre”. Entretanto, essa não é a questão central, uma vez que é posta ainda pela própria elite urbana, representada por Luciana.

O cerne do problema é a afirmação de um modo de ser construtivo e harmônico, em que patrões e empregados, intelectuais e operários dialoguem e se entendam, cada qual em seu âmbito. Nesse sentido, o enredo pode ser filiado à ordem positivista e a influência de Roquette-Pinto parece determinante. O ordenamento de inspiração positivista não destoia da organização corporativa da sociedade que ia se implantando no governo de Getúlio Vargas, e tornava-se a forma consagrada de representação social. Através dos sindicatos outorgados e atrelados ao governo, a representação política livre, onde se expressariam as diferenças, se substitui por uma só representação destituída de conteúdo político. Esse não é mais necessário: signo de desordem, que evoca um estado de organização anterior indesejável

(liberalismo ou socialismo) por que ia no sentido contrário dos verdadeiros desejos da sociedade⁵⁹. A esfera política se dissolve nas reivindicações profissionais, como ocorre na Cerâmica comandada por Luciana. O trabalhador, reduzido a uma posição infantil, requeria zelo e não negociação, posição que pressuporia um estatuto adulto que o regime e os próprios intelectuais subtraíam aos brasileiros pobres. No filme, as necessidades e a pauta de realizações para os trabalhadores é definida por Luciana.

Mais do que o argumento, no entanto, o estilo de Mauro em *Argila* altera-se. Todos os seus filmes anteriores conhecidos são trabalhos estritamente realistas. Buscam apreender os seres e as coisas tal como são. *Argila*, ao contrário, é um filme normativo. Busca dizer não como as pessoas são, mas como devem ser. Nesse sentido o efeito é drástico, pois os personagens de Mauro, marcados sempre por dualidades e contradições, tornam-se opacos e rígidos, e as situações dramáticas, em sua maioria, se desenvolvem com dificuldade. Entretanto, quando Mauro sabe do que fala, a imagem retoma sua força, lembrando-nos a alternância de tons que localizamos nos filmes do INCE desse período. Um exemplo disso é a cena de Luciana no ateliê de Gilberto. A caracterização da atriz é excessiva: a roupa⁶⁰, a sensualidade ostensiva, o jogo de luz e sombras insistente tentam criar uma atmosfera sensual onde as contradições estão fora dos personagens: Luciana está na sombra, Gilberto na luz. A ação só se desencadeia realmente quando Luciana beija Gilberto e ele, com o braço, inadvertidamente destrói a obra que estava executando. Solução cinematográfica admirável, o vaso que Gilberto torneava volta a ser barro, massa informe, num prenúncio do seu próprio destino esfacelado, arrastado pela paixão. Destino humano: o homem é barro e ao barro retorna.

Em termos de *mise-en-scène*, o caráter não realista do filme é acentuado, talvez involuntariamente, pelo didatismo dos diálogos, que buscam, antes de servir de suporte à ação, deixar claro o pensamento dos personagens diante das coisas. É aqui justamente, que se expressa a emulação de Mauro por algo que admira mas não é capaz de transformar em

⁵⁹ Conforme os postulados de Manoilescu Mihail – O Século do corporativismo: doutrina do corporativismo integral e puro, p. 6-8) Apud Camargo, Aspásia – O Golpe Silencioso, Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1989, p. 20

⁶⁰ D. Beatriz Bojunga que ajudava no filme, conta que Mauro pediu a ela que cuidasse do figurino e sobretudo evitasse os exageros do guarda roupa de Carmem Santos. Mas o esforço foi em vão. A atriz vestiu-se como quis, já que os atores usavam suas próprias roupas. Depoimento oral. Março de 1997

imagens, ou até mesmo o faz, porém reiterando-o pelo diálogo, como que tomado pela incerteza da eficácia daquilo que mostrava, esquecendo em muitos momentos o que aprendera e tão bem utilizara, sobre a narrativa em imagens: o “subentendimento”. Mesmo quando tem uma idéia estritamente imagética (o maracá como simbolização do trânsito do desejo de Gilberto), termina por desperdiçá-la, à força da reiteração pelo diálogo.

Faz parte da opção não-realista de Mauro em *Argila* o trabalho constante com sombras. Ele é acentuado por determinados momentos de flagrante descontinuidade fotográfica (cena de Luciana com o poteiro, em que ora seu rosto aparece na luz, ora na sombra). A descontinuidade é certamente um defeito técnico. Mas a concepção de luz, não. Quando Luciana deixa os amigos em sua casa e vai ao ateliê de Gilberto, seu rosto encontra-se na sombra, mas vemos em contracampo o poteiro inteiramente iluminado. Luciana faz parte do mundo das trevas, da contradição: é a burguesa, a viúva, a mulher fatal – demonstra uma sexualidade incontrolada, justamente nessa cena, quando beija intempestivamente Gilberto. É narcisista, o centro da atenção dos amigos, se veste de forma luxuosa. Gilberto habita o mundo da luz.

É verdade, entretanto, que Luciana tem algo de iluminado em si (além do nome, que traz referência à luz): é uma nacionalista ardorosa, em contraste com seu círculo de amigos. Luciana evoluirá plenamente para a luz: tornar-se-á a capitalista comtiana, que compra a cerâmica não para auferir lucros, mas para beneficiar as artes e o ‘povo’. Esse comportamento altruísta comporta um quê contraditório: ela o faz por amor a Gilberto. Portanto, tem um pé no altruísmo, outro no egoísmo. Ela quer Gilberto para si.

Esse traço, no entanto, faz de Luciana o único caráter efetivamente conflitivo do filme, já que sua conduta levará à exacerbação da contradição entre suas idéias e seus afetos. Isto é: no final, para ser coerente com suas idéias, ela renunciará ao amor de Gilberto, deixando-o para Marina. Essa é a condição para ela se elevar decididamente ao mundo das luz: renunciar ao amor para que suas idéias não sejam maculadas.

O papel normativo de Luciana também mostrará seus limites. Gilberto, que deveria

evoluir no seu papel de operário, sob a égide da empresária, embora esteja no caminho correto, desenvolvendo suas capacidades, realizando a arte nacional, pelos ardis do desejo e da traição à noiva, encaminha-se para a própria ruína. Sua evolução é oposta: da luz para a treva. À medida que se envolve com Luciana, seus atributos originais (a pureza, espontaneidade) tendem a se perder.

O mesmo pode ser dito da fatura filmica de Mauro, submersa sob o discurso do qual quer se fazer portador. Embora enamorado pelo ideário de Roquette-Pinto, mostrará os limites dessa adesão, ainda que involutariamente, ao seguir a lógica do desejo dos seus personagens, que emerge à medida que o filme se aproxima do final. A suposta inexorabilidade da caminhada do ser humano rumo ao progresso esbarra nos afetos, que não podem ser contidos. A felicidade que o pensamento teórico prevê esvai-se no contato com a vida real.

Pode-se pensar que o trajeto oposto dos personagens centrais tenderia a levá-los a um ponto de encontro: meio luz, meio sombra, meio claro, meio escuro – a uma harmonia, enfim. Na verdade, todo o filme acena com a idéia de harmonia – daí seu caráter normativo. Harmonia entre capital e trabalho, ricos e pobres, expressão erudita e expressão popular. Mas também hierarquização: o capital comanda, o conhecimento erudito orienta a expressão popular e permite seu florescimento.

Heroína positivista, Luciana afirmará a razão em todos os seus atos: a vontade de contribuir construtivamente para a evolução das artes, dos artistas, da expressão nacional e popular. (Na verdade, quem ela chama de operários são artesãos). Mas, mais positivista do que talvez fosse desejável, se deixará levar pelo coração (o amor por princípio, dizia Comte).

É nesse momento que a sombra desprega-se da imagem, que a sombra de Mauro deixa de responder a Roquette, que o mundo harmônico do INCE (e da educação) se metamorfoseia em mundo conflitivo: quando se deixa contaminar pela paixão. O

conhecimento positivo caracteriza-se pela previsibilidade⁶¹. O desejo, ao contrário, pela imprevisibilidade. Por mais que comungasse das idéias de Roquette-Pinto e as admirasse, é inequívoco que Mauro pende para a obscuridade do desejo – tema que atravessa sua obra, desde os anos 20.

Dáí na festa de S. João – elemento dramático recorrente em Mauro para o desenlace da ação, Gilberto se ausentar, abandonar os seus, sua noiva, para estar com os ricos, na festa de Luciana. Ali, ele será apenas uma sombra (como Mauro, sombra de Roquette, antes da conferência), participará de apenas uma tomada, no fundo de um grupo, reduzido à condição de figurante⁶². A paixão o leva a um outro círculo social, o desnatura: o artista popular deixa-se contaminar pela elite, perdendo sua pureza.

Dáí também o desfecho, que, se pode ser criticado do ponto de vista dramático (abrupto, um tanto arbitrário), encontra o mesmo Mauro dos filmes mudos e do posterior *O Canto da Saudade*: o mundo do desejo é feito de conflitos, não de harmonia. Em *Ganga Bruta*, como se viu, o amor começa e termina pelo assassinato. Em *O Canto da Saudade*, o amor não correspondido leva o sanfoneiro, mais suavemente, mas não de forma trágica, a desaparecer.

Em *Argila*, Luciana renunciará ao amor de Gilberto em nome da razão e da ordem (uma hierarquia: patrões são patrões, não podem misturar-se profundamente aos operários – sua missão é conduzi-los com amor, não amá-los de modo indiscriminado). Sua renúncia levará, no entanto, a um desfecho funesto. Ela renuncia ao amor por Gilberto, que continuará a amá-la. Ela pretende proteger Marina, mas estará destruindo o artista que é Gilberto. O último plano de Gilberto é sintomático disso: ele se afasta, de costas, tomado de cima. Esmagado pela distância, por sua posição relativa no enquadramento (está abaixo da câmera), pelo cenário (é visto em plano geral, dominado pela paisagem) e pelo fato de estar de costas (como se perdesse a figura, a personalidade, para tornar-se um corpo indistinto – uma alma penada, uma figura das sombras).

⁶¹ José Arthur Ginanotti, “Vida e Obra de Comte” em “Os Pensadores – Augusto Comte”, São Paulo, Nova Cultural, 1991, pág. XII

⁶² Conforme a observação de Almeida, Cláudio Aguiar – op. cit. p. 173

Desde sua entrada para o INCE, Mauro se absteria de tocar no tema do amor conflitivo. Em *Argila* retorna a ele. Esse retorno se dá precisamente no filme em que com mais clareza afirma sua afinidade com o pensamento construtivo de Roquette-Pinto. A maneira de conceber a sociedade como um conjunto em que as contradições entre classes são apagadas pela ação esclarecida do capital, onde o conhecimento é posto a serviço da beleza e da instrução, onde o nacional seja plenamente reconhecido como valor universal – tudo aponta para uma perfeita afinidade com os ensinamentos do antropólogo e com seu credo positivista.

Luciana é sua expressão principal: a mulher rica que renuncia à vida fútil e aos jogos de afeto burgueses em nome de uma causa. Gilberto é o objeto que induz sua transformação: o gênio intuitivo, o homem simples, não contaminado pelos costumes burgueses. O operário que viveu na Itália (dado completamente arbitrário na composição do personagem) e não sucumbiu à tentação de negar suas origens, ao contrário de Barocas.(fig. 46)

Marina é a expressão da mulher positivista: virginal, objeto de veneração, estatutariamente pura. No entanto, é essa mulher-virgem que desencadeará a tragédia: Luciana poderá aceder à luz, pela renúncia, mas será necessariamente infeliz. Gilberto estará perdido no limbo da rejeição e também será infeliz. Marina, mesmo que Gilberto se case com ele, nunca mais poderá ser sua amada. Portanto, será igualmente infeliz.

O excesso de luz cega, disse o poeta William Blake. A contradição central do filme reside nesse fato: uma atitude intrinsecamente positiva leva à tragédia.

É por essa contradição que Mauro, no filme em que mais afirma sua afinidade com o pensamento de Roquette-Pinto, manifesta ao mesmo tempo sua distância, a impossibilidade de aderir a ele integralmente.

O desfecho trai e de certa forma anula todo o ideário que o filme, de forma didática, tenta enunciar ao longo do entrecho. Ao triunfar sobre a harmonia, o amor a destrói. Mais

ainda, o desejo é autodestrutivo: quanto mais intenso for, maior sua destrutividade, mais oposto à ordem e à hierarquia. Nem é preciso completar o postulado de Comte (amor por princípio, ordem por base, progresso por fim). Um mundo regido pelo desejo tende necessariamente à anarquia ou ao caos. O homem não pode, assim, progredir: ele é barro feito homem, é a imperfeição e a fragilidade do barro. Ele é dominado por sua natureza trágica (que já se enunciara na cena do ateliê).

Como Luciana, Roquette-Pinto acredita na regeneração do homem pela educação e pela ciência. Acredita na luz. Mauro vive aqui um momento contraditório: intelectualmente, deixa-se fascinar pelo ideário construtivo de Roquette-Pinto. Intimamente, porém, o nega com todas as forças.

Argila é a constatação desse impasse.

Esse impasse, entretanto é fundamental para entender a trajetória de Mauro e do pensamento nacional do qual quer se fazer portador popular e cinematográfico em *Argila*. A construção do argumento do filme e dos personagens reproduz em tudo o idealismo cego, ou negador da realidade, para retomar Sérgio Buarque, que ordenava a invenção imaginária do país e de seus habitantes naquele momento. Mauro, imbuído desses ideais, é cúmplice de Roquette-Pinto na aventura do INCE. Ali ele encontrara acolhimento para o seu trabalho e talento, aprendeu mais sobre o Brasil e a cultura em geral, sentiu-se socialmente preocupado, já que sua atividade é incensada como fundamental na grande empreitada de transformação nacional. Por isso deseja ir mais longe, realizando aquilo que teria sido realmente um grande projeto do antropólogo, um filme que fosse um “verdadeiro agitador das almas” como assinala Cláudio Aguiar.

Entretanto, o desencontro do filme só deixa mais clara a arbitrariedade daquela tentativa de construção nacional normativa. Os seres e circunstâncias não têm consistência real. O papel da cultura marajoara na cultura nacional é tão ideal e determinado pelos intelectuais quanto a configuração popular e interiorana de Marina ou Gilberto. Não por acaso, neste filme não há nenhuma cena de bar, onde, nos filmes ficcionais de Mauro, os

homens pobres e rústicos do campo expressavam a sua animalidade e primitivismo, que evidentemente não cabem no ideário positivista, para quem o homem é regido pelo raciocínio e por leis imutáveis que o conduzem irremediavelmente ao progresso. Estamos aqui mais perto das idealizações do “Credo” de Roquette-Pinto sobre o homem e seu destino:

“Creio que a ciência, mostrando ao homem como o ódio e o amor são condicionados pelas reações do seu cérebro, deu-lhe a posse de si mesmo, permitindo que ele se transforme e se aperfeiçoe à custa de suas próprias forças”⁶³

Ora, o filme tenta afirmar as possibilidades desse aperfeiçoamento, mas as reações do cérebro ao amor, como prega o antropólogo, não dão aos personagens a posse de si mesmos. O viés cristão e pessimista de Mauro se impõe sobre o otimismo idealizado do positivismo de Roquette, cuja crença irrevogável nas leis retira da visão sobre o próprio homem a sua humanidade, marcada pelas contradições de que o raciocínio não dá conta.

Não seria ocioso lembrar que, apesar das oposições que o filme constrói entre a cerâmica grega, obra maior, e a cerâmica marajoara, “coisa de bugre” no dizer de Barocas, há entre eles, ao contrário um vínculo intrincado. Roquette-Pinto se interessa pelo marajoara justamente pela semelhanças que pôde estabelecer entre elas, porque encontra no marajoara o mesmo tipo de expressão abstrata e desenho das gregas da cerâmica balcânica:

“Da arte dos aborígenes do Brasil pode-se afirmar que é muito pessoal e mui diferenciada. Se algumas tribos ainda hoje, mal sabem confeccionar um vaso tosco de argila, a cerâmica de Marajó pode, sem irreverência, ser posta ao lado até mesmo da que se desenterra do solo da Grécia, pela sua ornamentação e pela originalidade das suas formas típicas.. A fauna algumas vezes, e muitas vezes o homem, fornecem motivos ornamentais aos nossos artistas índios. A estilização da face humana é genial em Marajó. Já não acontece o mesmo com a flora cujos elementos, desprovidos de funções de relação, não impressionam tão profundamente o selvagem: na cerâmica de Marajó não se encontram folhas ou flores desenhadas. Carlos Frederico Hartt, estudando a ornamentação da louça de Marajó, mostrou como podem surgir, por evolução espontânea, os

⁶³ Roquette-Pinto, Edgar, “Credo” IN Paulo E. de Berrêdo Carneiro, Homenagem a Roquette-Pinto na sessão solene consagrada à sua memória pela Academia Brasileira de Ciências, 1957, p.6 e 7

*ornatos clássicos, gregas e sigmoides , muito comuns na arte dos índios”*⁶⁴

O traçado marajoara, conforme a explicação do antropólogo no filme, era dado pelo trançado das folhas de palmeira que os indígenas usavam para fabricar seus utensílios. A cerâmica marajoara, em sua semelhança com a grega permite a Roquette estabelecer um vínculo entre a cultura indígena e a Grécia, entre o Brasil e a mais profunda e antiga cultura ocidental. Não é por outra razão que decora com esses motivos os locais onde a cultura era por ele divulgada: os auditório do Museu Nacional e do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a capa da Revista Nacional de Educação.

O gosto do marajoara não se limita evidentemente a Roquette-Pinto, ao contrário, segundo Zequinha Mauro, seu pai teve a idéia de fazer o filme justamente para aproveitar a Cerâmica que existia em Itaipava e que realizava objetos com esses motivos, como já observamos, fartos na arquitetura nacional da época, assim como no mobiliário, na adoção de nomes próprios e de família em tupi, do estudo da língua tupi (prática que desenvolviam Roquette e Mauro). *Argila* é no cinema, parte desse esforço de propagação do vínculo entre o marajoara e a cultura nacional. Entretanto haverá algo mais exterior do que o bailado marajoara que vemos encenado na Festa de São João de Luciana, diante de convidados entre surpresos ou indiferentes, em tudo oposto à comemoração que acontecia do lado de fora da casa, onde os fogos, as danças e os trajes configuravam a festa popular, mas onde o motivo marajó decorava lá também o balão de São João que homenageia Marina e Gilberto?

Essa insistência em demonstrar o estatuto sensível do marajoara, igualando-o à mais fina expressão grega, era também uma forma de tornar assimilável a cultura indígena à cultura nacional. Há em Roquette esse esforço de integrar a cultura indígena na cultura nacional, naquilo que localizava como a mais significativa de suas heranças, num processo de apropriação e revalorização das “raízes” que são devolvidas na forma da herança culta que deve ser partilhada por todos, como de todos, como aponta Gellner sobre a construção

⁶⁴ “Roquette-Pinto, Edgar – Seixos Rolados, Rio de Janeiro, Mendonça, Machado & Cia., 1927, p. 159

nacional⁶⁵. Por conta dessas práticas, Mauro e Roquette exercitavam a língua tupi em suas conversas no Instituto, o que levou Mauro em 1943 a produzir o “Dicionário de termos tupis d’O Selvagem de Couto de Magalhães”, publicado por iniciativa de Roquette-Pinto em 1950 na Revista do Instituto Histórico e Geográfico⁶⁶.

Nos jornais, nas propagandas que anunciavam o lançamento do filme, se diz do filme que “Lá está o Brasil verdadeiro”, como a enunciar o divórcio constante entre o Brasil e a sua própria essência, da qual Mauro e o cinema surgiam como os grandes portadores. O Brasil não estava no jornal, ou nas mãos de quem o lia. Ele estava num lugar determinado, de uma forma determinada. E de novo o cinema nacional justifica a sua existência, tentando mostrar ao Brasil o país em que habitam os seus espectadores. Uma das muitas idealizações que o cinema brasileiro construiu e constrói sobre a natureza do Brasil e dos brasileiros

Em “O cinema como Agitador das Almas – Argila uma cena do Estado Novo”, Cláudio Aguiar Almeida⁶⁷ faz um estudo monográfico sobre o filme, em que atribui o roteiro do filme a Roquette-Pinto e não a Humberto Mauro, valendo-se da opinião do antropólogo de que o cinema educativo mais eficaz era o cinema de ficção, o verdadeiro “agitador das Almas”.⁶⁸ A partir dessa premissa, procede ao exame das idéias de Roquette-Pinto em sua obra escrita desde os anos 20, e encontra em *Argila* a explicitação desse ideário. Isso, somado a algumas indicações da revista “Cena Muda” sobre a participação do

⁶⁵ Gellner, Ernest – Nações e Nacionalismo, op. cit. p.90 e 91 “... o nacionalismo constitui essencialmente a imposição geral de uma cultura erudita a uma sociedade onde, anteriormente as culturas populares tinham ocupado a vida da maioria, e isto implica a difusão generalizada de um idioma mediatizado...” (...) “... Normalmente o nacionalismo faz conquistas em nome de uma suposta cultura popular. O seu simbolismo é retirado da vida saudável, pura e vigorosa dos campos, do *Volk*”

⁶⁶ Mauro, Humberto – “Vocabulário dos Termos tupis de O Selvagem de Couto Magalhães”, Revista do Instituto Histórico e Geográfico, Vol. 208, 1950, p. 189. O texto original de 1943 encontra-se depositado no IHGB

⁶⁷ Dissertação de Mestrado, História, USP, 1993

⁶⁸ “... o chamado Cinema Educativo, em geral, não passa de um simples Cinema de Instrução. Porque o verdadeiro Educativo é outro, o grande Cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene e sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem... Tem de resultar no atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A instrução dirige-se principalmente à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sozinho, mas não pode educar senão em sociedade (...). São muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo. Arquivando e divulgando como nenhuma outra arte o que há de bom e de mau, tem uma função dinâmica de constante agitador de almas, influenciando diretamente nas decisões dos fracos e sugestinando os fortes” IN Almeida, Cláudio Aguiar, op. cit p. 143 apud Mauro Humberto, “Figuras e Gestos, Cena Muda, 15/4/44, p. 30

antropólogo na elaboração do filme, leva-o a afirmar que o roteiro de *Argila* foi concebido por Roquette-Pinto com a aceitação de Mauro. Em sua análise, trata Mauro e Roquette indistintamente como os “realizadores do filme”.

Aguiar identifica ao longo do filme o ideário de Roquette-Pinto, a necessidade do ordenamento social a partir das camadas letradas, a influência de Alberto Torres, a crítica à degeneração da cultura nacional pelo litoral, em oposição à sua verdadeira fonte, que viria do interior, na figura da cultura sertaneja, influência de Euclides da Cunha, e nas questões artísticas que o filme evoca, a manifestação de um gênio nacional, associado à manutenção e aprimoramento da raça pelas preocupações eugênicas, que no antropólogo se manifestam pela necessidade de incrementar a cultura nacional contra infiltrações espúrias e estrangeiras que tanto seduzem às elites do litoral.

Sem dar a Mauro o estatuto de simples artesão, Cláudio Aguiar afirma que o cineasta partilhava dessas idéias, até porque teria tido contatos com o positivismo quando viera ao Rio estudar engenharia no final dos anos 10 e morou na casa de um sobrinho de Teixeira Mendes. Entretanto, em sua análise, o trabalho de Mauro fica encoberto pela noção de uma realização conjunta e partilhada, como se o filme, efetivamente tivesse tido dois diretores.

Aguiar vê no filme manifestações eugênicas na maneira de caracterizar os personagens, sobretudo Gilberto e Marina, vê na exaltação do marajoara a crítica às elites letradas, que desconheciam e desdenhavam as verdadeiras essências nacionais, que estariam fundamentalmente no interior (idéia de inspiração euclidiana). O positivismo de Roquette-Pinto serve para explicar muitas das imagens. Essas várias temáticas reunidas na mesma trama nos anos 40, expressam, no seu modo de ver, uma “cena do Estado Novo”.

Essa argumentação, entretanto, não discerne onde estava exatamente Mauro em tudo isso, e sobretudo a relação entre essas idéias e as concepções de encenação do diretor. Visto dessa forma o filme é puro discurso ideológico, e mesmo a atração sexual de Luciana

por Gilberto converte-se em admiração eugênica, ao invés de ser inserida na visão maureana da paixão e do amor infeliz, comum à maioria de suas obras anteriores.

Como tem por centro uma preocupação política (a relação entre *Argila* e o Estado Novo), na análise de Aguiar quase tudo na imagem vira signo de atitudes e comportamentos tidos como do Estado Novo, como o sacrifício feminino, fundamental no cinema clássico de Griffith e em todos os filmes dos países que estavam então em guerra.

A análise desenvolvida por Aguiar, apesar de vários pontos de encontro com a nossa, na percepção da montagem fílmica do ideário de Roquette-Pinto, tem com meu ponto de vista uma diferença incontornável. No meu modo de ver, a “cena do Estado Novo” concebida em *Argila* não se consuma por suas próprias contradições. Mauro, aquele que fala e conduz o filme, tenta ardorosamente se fazer portador das idéias de Roquette-Pinto. Espero poder ter demonstrado que a superficialidade de sua adesão a essas crenças é bastante clara no filme e, nessa medida, elucida quem seja seu verdadeiro autor. A impossibilidade de Mauro em renunciar a seu pessimismo, a sua visão trágica dos afetos humanos está inscrita em suas imagens com muito mais eloquência do que a influência de Roquette-Pinto.

Mauro era nesse momento um realizador com duas cabeças. Mas aquela que se impõe, ao final, é a mesma que domina o restante de seus trabalhos ficcionais: a sua.

V. CONCLUSÃO

Argila explicita na ficção de Mauro o ideal normativo das elites que buscavam educar e elevar o povo brasileiro a partir de seus padrões e objetivos. Esse mecanismo projetivo deposita a essência da nacionalidade no povo, porém um povo dependente da elite letrada para o seu próprio reconhecimento, e tem relação direta com o nacionalismo como construtor da coesão nacional na era industrial, tal como descrito por Ernest Gellner. Essa visão permite compreender os movimentos propostos pela narrativa de *Argila*, que condensam parte expressiva do pensamento nacional sobre o assunto desde o século XIX,

com Alberto Torres, Euclides da Cunha, o pensamento positivista, entre outros, até a sua apropriação política pelo estado implantado a partir de 30, do qual as imagens do INCE se fazem portadoras.

O advento da sociedade industrial, sustenta Gellner, torna crescimento econômico e conhecimento entidades indissociáveis: Estado e Cultura têm que coincidir, e para isso a educação é fundamental, ao permitir as mudanças e a mobilidade social de que as sociedades agrárias, movidas pela tradição, poderes e cultura local prescindiam. Isso cria as diferenciações que a sociedade agrária estável desconhecia, permitindo a aparência de progresso e igualdade:

“o advento de uma sociedade baseada na tecnologia e no crescimento exige uma divisão de trabalho móvel e uma comunicação contínua, frequente e exata, envolvendo partilha de significado explícito emitido através de um idioma standart. Por um conjunto de razões convergentes, esta sociedade deve ser exaustivamente exoeducacional: cada indivíduo é formado por especialistas e não pelo grupo local. Isso só pode ser fornecido por algo que se assemelha ao sistema educacional e nacional moderno” (...) “O imperativo da exossocialização é a principal pista para perceber porque o estado e a cultura têm agora que estar relacionados, enquanto no passado a ligação era fraca, acidental, diversificada, remota e muitas vezes mínima. Agora é inevitável. É isto o que o nacionalismo representa.”⁶⁹.

Para a criação do solo comum indispensável à modernização, a exossocialização toma a forma do despertar nacional, impõe uma cultura letrada, erudita, sobre as antigas culturas locais e populares, apregoando recuperar as raízes de onde essas culturas teriam emanado:

“Normalmente o nacionalismo faz conquistas em nome de uma suposta cultura popular. O seu simbolismo é retirado da vida saudável, pura e vigorosa dos camponeses, do Volk.” (...) “Ora, o nacionalismo não é o despertar de uma velha força, latente e adormecida, embora seja assim que de fato se apresente. É na realidade a consequência de uma nova forma de organização social, baseada em culturas eruditas profundamente interiorizadas e dependentes do fator educação, sendo cada uma delas protegida pelo seu próprio Estado algumas das culturas preexistentes, transformando-as, regra geral, durante o processo, embora não possa fazê-lo com todos, uma vez que são demasiadas”⁷⁰

⁶⁹ Gellner, Ernest, Nações e Nacionalismo, op. cit. p. 64

⁷⁰ Gellner, Ernest, Nações e Nacionalismo, op. cit. p 78

O que ocorre é a cristalização de certas formulações culturais adequadas às novas condições que terminam por prevalecer e tornam-se a norma da legitimidade. Expressam, portanto, no modelo determinado, as matrizes da nacionalidade, num processo que omite a sua construção, e surge como despertar, emanção e explicitação da origem.

O INCE é parte do mecanismo de exo-educação criado no Brasil a partir de 1930. Como tal, recorta uma imagem do Brasil caracterizada pela harmonização dos conflitos, funda a unidade nacional no território e numa história comum povoada de heróis sábios que erigem seu mito de origem. Dessa forma, a nação emerge como natural, expressão viva e extensão da natureza, configurada como excepcional, cujas leis irrevogáveis governam os próprios homens:

1- o território prevalece sobre os homens. A ação e as características regionais não são alvo do seu interesse. Ao contrário, trata-se de transformar o país tradicional pela introdução de novos conhecimentos técnicos, figurados na magnificação dos aparelhos, experiências, invenções que os filmes se ocupam em mostrar continuamente.

A ênfase nas técnicas, na maquinaria, nos elementos naturais excepcionais encobre o homem, que só aparece como “gênio” ou “herói”, o que vem dar no mesmo, já que além dos heróis históricos como os Bandeirantes, a quase totalidade dos outros grandes homens enfocados é constituída basicamente de sábios.

A nação constitui portanto uma natureza-território de onde emanam seu destino e riqueza. A história é um repositório, como a natureza, de manifestações de homens excepcionais. O uso de monumentos funerários acentua a impressão da imagem da história como coisa acabada, finita, parte de um tempo que se foi. Terreno dos mortos.

Na natureza, ao contrário, tudo está vivo, se move. É o terreno da ação, onde as coisas acontecem. O peixe, a flor, o céu, as reações musculares. A natureza e a sua decifradora, a ciência, são elementos vivos. Como observa Nicolau Sevcenko sobre “Os

Sertões”, também nos filmes de Mauro no INCE .”as potências físicas são personagens mais bem acabados do que os indivíduos.”⁷¹

Ora, se a história é coisa do passado, o único terreno vivo e condutor é constituído por natureza e ciência, que se movem e modificam a realidade. Portanto são elas, e não as forças sociais, as condutoras do devir. A ação histórica é engessada, e a natureza guiada pela ciência tornada sujeito, enquanto o homem é apenas um instrumento, mãos que conduzem ações restritas.

Apesar da onipresença do território e da natureza, concretamente o Brasil do INCE não passa do Rio de Janeiro e, subsidiariamente, Minas Gerais e São Paulo. Por mais que se possa atribuir essa delimitação às restrições técnicas e econômicas do órgão, a onipresença da Capital Federal e de suas instituições termina por identificar o Brasil basicamente ao centro do poder político, omitindo qualquer caracterização regional.

A sede do poder confunde-se com a nação. Expressa a unidade nacional na centralidade política e na aspiração da unidade étnica: ao omitir da imagem os homens diversos étnica, regional e culturalmente, a idéia de um povo homogêneo pode emergir imaginariamente.

2 - A inexistência de um olhar sobre os homens faz do “Brasil” o único dado observável, território conduzido pela geografia e não pelas forças sociais. E o comando vem de uma entidade não mencionada, subsumida no discurso pelo saber.

A Geografia substitui a História. O território e a paisagem conformam um país que se compõe basicamente de uma natureza pródiga, sábia, que ensina e serve à ciência, indicando as potências de que dispõe o Brasil para existir. A nação aparece como um produto da natureza. Podemos fazer nossa a observação de Nicolau Sevcenko sobre Euclides da Cunha, quando aponta em sua obra justamente o mesmo animismo que comanda a história na visão do INCE: “Esse animismo das forças materiais e sociais que

⁷¹ Sevcenko, Nicolau – A Literatura como Missão, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 132

comandam a história, dirigindo os atos humanos no sentido da sua evolução inexorável é, ao fim, a mola mestra que faz movimentar-se todo o universo de Euclides de Cunha” (133)

Essa naturalização encobre os homens que a engendram, que dissolvem-se, transformados em condutores necessários e onipresentes. É justamente essa onipresença que os torna invisíveis, parte dessa natureza. O INCE não se ocupa do culto da personalidade, da exaltação de Getúlio Vargas ou Gustavo Capanema. Não se confunde com um departamento de propaganda, pois está além da propaganda. Esta, tal como a concebia o DIP, ou mesmo qualquer departamento de propaganda atual, supõe uma fragilidade do poder. Se procuram impor uma “imagem” (como se diz na terminologia mais recente) é porque existem outras imagens possíveis. O INCE, ao contrário, não trabalha a imagem do poder, pois o que se manifesta nos seus filmes é seu avesso: a invisibilidade do poder. Ele não vem dos homens, nem a eles pertence, já que se confunde com a natureza e a nação.

Assim, quando se refere à lepra, o INCE não mostrará a doença, nem os doentes, e sim o hospital e a cura. Não reclamará para alguém (ministro, presidente ou qualquer outro) os méritos pela existência da instituição. Esta não se atribui à visão de um homem ou ao seu gênio. É produto, ao contrário, da própria evolução, cujas leis inexoráveis a ordem estabelecida traduz, e que cabe à nação respeitar sem colocar entraves. Ou seja, toda a intervenção, toda a transformação epistemológica que o conhecimento científico em suas diferentes manifestações promove, resulta na sua ocultação. A ciência constrói a natureza para dominá-la discursivamente. Da mesma forma, os filmes constróem o visível para determinar o real.

Capítulo VI: Um país ordinário

Com o fim do Estado Novo e a saída de Roquette Pinto, o INCE, tal como fora concebido, torna-se um anacronismo. A ruptura não é imediata nem completa, mas desde o princípio é claro pelos filmes que as antigas aspirações não faziam mais sentido. A utopia transformadora que se assentava sobre o cinema e a educação desaparece. No pós-guerra, o enfoque econômico toma o lugar estratégico da educação, e o ‘desenvolvimento’, a forma de conceber a construção nacional. Assim, não há mais um projeto político de utilização oficial do cinema, e isso é claro não apenas para o INCE, mas também para o Cine Jornal Brasileiro, tanto na época de Dutra quando ele ainda persiste, como também nos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, quando a produção é pequena, fragmentada e inexpressiva¹.

No próprio cinema, o desenvolvimentismo se manifesta. Em 1951, quando Getúlio Vargas encomenda um projeto para o cinema nacional, solicita-o de Alberto Cavalcanti,

¹ Melo Souza- Catálogo Cine Jornal Informativo, São Paulo, Cinemateca Brasileira, mimeo, 1992, introdução

cineasta brasileiro com carreira internacional, que voltara ao país para implantar a Cia. Vera Cruz, e não a Humberto Mauro. A própria Vera Cruz busca dar um salto tecnológico, superando a fase do artesanato e implantando uma indústria de cinema cujo objetivo é produzir filmes capazes de concorrer não apenas no mercado interno, mas também no exterior. Com menores pretensões, a chanchada se consagra como gênero popular, unindo o humor à popularidade dos cantores do rádio. O rádio, que Roquette Pinto antevira como poderoso fator de educação, é no entanto bem diferente daquilo que seu introdutor no Brasil imaginara: são as marchinhas carnavalescas que fazem sucesso, algo que estava bem distante da sisuda programação da Rádio Educativa. Em 1954, Nelson Pereira dos Santos realiza “Rio 40 Graus”, transpondo para a Capital Federal o ideário do neo-realismo italiano (com uma câmera cedida pelo INCE). O cinema procura acompanhar esse Brasil em fase de transformação acentuada, entrando em uma de suas décadas mais férteis, tanto pela convivência de diversas correntes e modos de produção, como por preparar o terreno para seu apogeu dos anos 60, quando Anselmo Duarte ganhará a Palma de Ouro em Cannes, com “O Pagador de Promessas”, e o Cinema Novo se afirmará como corrente com importância mundial.

Nos anos 50, entretanto, alguns dos organismos oficiais de produção de cinema se mantêm pela inércia e pela burocracia que os sustentava. No caso específico do INCE, isso permite que Humberto Mauro desenvolva suas próprias idéias, mantendo um número pequeno de produções, onde são comuns trabalhos com outras instituições, o que o ajudava a contornar o magro orçamento de que dispunha.²

O primeiro dado que chama a atenção é a diminuição do número de filmes produzidos. Se essa tendência já era perceptível com o antigo diretor, agora se acentua. Os anos de maior produção são 1948, com 14 filmes, e 1954, com 10; nos demais, não chegam à dezena. As obras contemplam, em grande medida, assuntos do Ministério da Educação, no qual se inserem, os documentários sobre as cidades históricas mineiras preservadas pelo

² Em junho de 1951, como parte de sua atividade de implantar uma indústria cinematográfica, Alberto Cavalcanti visitou os organismos oficiais de produção de cinema. Sem especificar a condição de cada um deles, faz severas críticas à falta de condições técnicas e profissionais. Acostumado com os padrões ingleses, o seu relatório é desanimador. Cf. Cavalcanti, Alberto – Filme e Realidade, 2ª ed. Revista, Rio de Janeiro, Livr. Editora Casa do Estudante, s/d, p. 35 a 53

IPHAN. A conjunção entre a série sobre Educação Rural, as Brasileiras e as Cidades Históricas, faz com que em 1956, dentre os 7 filmes realizados, 5 deles sejam ambientados em Minas Gerais, proporção que se repete em 1957, 1958 e 59.

A observação da filmografia aponta para as principais características do período:

- entre 1947 e o início da década de 50, o temário do antigo diretor é mantido.
- é de 1952 o último filme sobre ‘Vultos Históricos’ onde as mudanças tênues devem ser atribuídas à participação de Paschoal Lemme na concepção dos roteiros e locução. O antigo viés afirmativo dá lugar a nuances, a excepcionalidade cede progressivamente lugar à descrição de um mundo ordinário.
- a ciência desaparece como caução da natureza para se alojar em temas específicos. A natureza afirma-se como paisagem, solo de vida concreta e atemporal, delineando o cenário privilegiado de Mauro. A paisagem rural, a cultura popular e as soluções artesanais tomam o lugar antes ocupado pela divulgação técnica e científica.
- nos filmes sobre ‘atividades econômicas’ e reportagens, podemos ver a irrupção das preocupações que marcam os anos 50 – como o crescimento e a diversificação industrial – em filmes como *Expansão de Volta Redonda e Nem tudo é Aço* (1954), ou *Lentes Oftálmicas* (1953). Mas estes não superam em quantidade aqueles que tratam de atividades tradicionais, como *Fabricação da Rapadura – Engenho e Monjolo* (1958), *Pedra Sabão* (1957) e outros.
- o INCE se solidifica como lugar de expressão de Humberto Mauro, que realiza filmes como *Engenhos e Usinas* (1955), *Carro de Bois* (1956), ou a série sobre Educação Rural, que associam definitivamente a obra do diretor à paisagem rural e mineira e à música popular. Em 1952, *Canto da Saudade*, seu último longa metragem, fora do Instituto, leva mais longe suas idéias sobre esse mesmo universo.
- Minas Gerais substitui a Capital Federal como imagem da nação. Mas na realidade essa idéia já se dissolvera, dando lugar a um levantamento de paisagens, técnicas e práticas tradicionais (a arquitetura das cidades do barroco

mineiro, as igrejas, o artesanato local). Os filmes olham preferencialmente para o passado e o cotidiano rural, não como exemplos edificantes, mas como forma de documentação, consagrando a paisagem mineira, o campo e as atividades tradicionais, e não mais o futuro, sobretudo industrial ou modernizador.

- A série sobre Educação Rural com o financiamento do Ponto 4, parte do Birô Interamericano, marca a participação do INCE no novo reordenamento nacional e internacional do pós-guerra.
- Mauro torna-se uma referência para as novas gerações, no mesmo momento em que perde lugar dentro da estrutura cinematográfica que vai se solidificando fora do Instituto. A passagem da direção do INCE para Flávio Tambellini, em substituição a Pedro Gouvea, em 1961, é a expressão definitiva do fim do cinema educativo e do papel ocupado por Humberto Mauro nessa estrutura. Embora fosse um cineasta reconhecido pelos jovens diretores do Cinema Novo, cedia lugar a outros homens e outras idéias sobre o cinema brasileiro.

Cabe-nos, portanto, mostrar a transição entre um INCE que guarda as influências do seu antigo diretor, e as mudanças onde o que sobressai não são apenas o universo rural e a memória, mas a música brasileira, erudita e popular, que se torna motivo dominante, condutora e parceira da própria imagem, essência daquilo que se põe na tela e que termina por identificar Mauro entre os críticos e os jovens diretores do Cinema Novo como “brasileiríssimo” (Viany), “autêntico” (Paulo Emílio), “bandeira do cinema brasileiro” (Glauber Rocha). Não é sem razão que o *Canto da Saudade* (o ruído lamurioso da cantadeira do carro de bois) narra a história de um carreiro – o condutor do carro de bois – que é também um sanfoneiro. É portanto a esses filmes que vamos dedicar o essencial de nossa análise.

I. OS VULTOS PERSISTEM

Entre 1947 e 1952 são realizadas cinco biografias, marcando em geral uma efeméride do Ministério da Educação e Saúde. Depois de Martins Pena (1947), Castro

Alves (1948), Rui Barbosa (1949), Alberto Nepomuceno (1950) e João Baptista da Costa (1952) a temática desaparece.

O centenário da morte de Martins Pena (1815-1848) foi a chance para que *O Judas em Sábado de Aleluia* (1947) fosse filmado pelo INCE, reproduzindo nos estúdios a encenação teatral do grupo do Rádio Teatro da Mocidade da PRA2. Com as trapalhadas que satirizavam personagens como um cabo e um coronel da Guarda Nacional às voltas com Maricota, a namoradeira sabichona que se utiliza do Judas como disfarce para enganar seus vários pretendentes, Mauro preserva no filme a estrutura teatral e o ritmo movimentado das peças de *boulevard* da época do dramaturgo, mas não se pode dizer que o filme seja teatral. Fiel ao teatro, Mauro faz cinema.

Em comemoração aos 60 anos da Abolição da Escravatura, em 1948 *Castro Alves* foi reverenciado. Se a princesa Isabel estava predestinada a desempenhar o papel “redentor”, na visão de Pedro Calmon a paixão pela causa dos escravos movia o poeta. Como vida e obra se entrelaçam, a biografia é extensa e entremeada de episódios edificantes, como a influência da mucama em sua formação, o contato traumático com a senzala e o tronco aos 7 anos, momento definidor, segundo o filme, de sua missão abolicionista.

O roteiro de Paschoal Lemme, sob a orientação de Pedro Calmon, é mais detalhado do que no período anterior. A biografia preenche toda a ação, criando situações para imagens poéticas, recitação de poemas e discursos políticos. A História perde a linearidade finalista para dar lugar a diferenças, acidentes, esboços de conflito. A defesa abolicionista, entretanto, como n’*O Despertar da Redentora*, surge de uma visão infantil traumática, que explica a missão do personagem.

Ao contrário da *Redentora*, porém, neste filme os escravos trabalham: são poucos e dignos. Depois da biografia, a poesia ‘A Cachoeira de Paulo Afonso’ - sobre o amor impossível de dois escravos que entregam seu triste destino à cachoeira - é encenado. Poema romântico com final sublime, o filme mostra um casal de negros numa senzala, em

meio a rosas e o arbítrio do branco que impede o enlace. Montanhas, cachoeiras e o sol ajudam a compor a imagem do destino trágico dos amantes. A ausência de liberdade é figurada na impossibilidade do amor entre os cativos.

Encenar esse poema em 1948 foi uma forma eficaz de falar dos escravos, omitindo a escravidão, exilando de novo a questão para o terreno sentimental, como ocorrera em 1940 com a Princesa Isabel.

Apesar de uma preocupação maior com as situações concretas, onde os negros já aparecem trabalhando, o que é um avanço em relação ao *Despertar*, a história se dissolve pela ação do gênio, que toma a palavra e faz do seu ofício a arma de libertação de seus irmãos. Os negros, praticamente ausentes dos filmes do 1º INCE, como personagens ou figurantes, surgem na tela, mas apenas suscitam a compaixão e o auxílio de outro predestinado, persistindo como vítimas. A ação na história é ainda um ato de vontade individual, inspirada por desígnios como a inteligência e a compaixão que desperta atores determinados. Portanto, nos dois filmes, a Abolição, não é uma causa política, que reconhece direitos, mas antes de tudo uma reparação afetiva por séculos de sofrimento.

Ruy Barbosa é realizado para as comemorações do centenário do político, em 1949. De novo, a biografia é longa, centrada essencialmente em imagens de livros e documentos (fig.47). Mauro faz o que pode para escapar da enumeração de feitos e obras. A casa e a biblioteca do político são esquadrihados pela câmera, e o movimento narrativo é criado por meio de jogos de luz e sombras sobre os objetos, fotos e escritos diversos do estadista. A cena, entretanto, é desabitada. As portas abrem-se sozinhas para que o personagem, que está na imaginação do espectador, possa passar. Como nos filmes científicos, uma mão ou uma pessoa bastam para acompanhar a câmera, revelando os objetos de interesse, ou para folhear os livros. É um mundo habitado apenas por evocações, algumas delas preciosas, como uma viagem de Rui, em que se vê o seu coche balançando vazio, como se o personagem ali estivesse, repetindo o recurso da presença na ausência, como no abrir das portas.

O gosto de Rui Barbosa pelas manhãs e pelo trabalho agrícola dá a chance a Mauro de levar sua câmara a Volta Grande, aparecendo ele mesmo como um lavrador que sai ao alvorecer para trabalhar carregando uma enxada, em meio à bruma da manhã que vai surgindo. Com a Campanha Civilista, Mauro parte de uma foto de Rui Barbosa em um barco, quando estava em campanha no Rio São Francisco, para reproduzir a cena em um rio de Volta Grande. O barco é pego de longe, servindo como evocação do fato consagrado. A viagem do político pelo Brasil se faz em meio às montanhas e caminhos, que se tornavam desde então a paisagem preferencial de Mauro.

Se a biografia está mais longa, o tom da locução também mudou. O personagem segue sendo um grande brasileiro, mas perdeu os ares de herói. No texto de Paschoal Lemme se fala do papel de Rui Barbosa na elaboração da Constituição da República, detendo-se na Campanha Civilista, apresentada como uma intervenção do político num momento em que a “Pátria trilhava os caminhos tortuosos da mentira e da ilegalidade”. Esse tipo de observação não teria existido na época de Roquette Pinto: a pátria nunca teria ido por caminhos tortuosos. Não havia anterioridade, mas apenas o combate que mobilizava e inflamava. Com Paschoal Lemme, e após o fim do Estado Novo, a história parece despontar em diferenças de idéias, esboços de conflito, incompreensões, deixando para trás a impressão de harmonia monolítica que constituía a história contada no período anterior.

Além disso, Rui Barbosa, um liberal da República Velha, não teria merecido o foco. Vale lembrar ainda que Lemme tem uma história pessoal e política diversa da do antropólogo: foi preso em 1935, após a derrota da ANL, e não entretinha as melhores relações com o governo Getúlio Vargas, o que explica não só a mudança de tom, como a referência aos “caminhos tortuosos”. Rui Barbosa não teria sido alçado ao panteão dos heróis do INCE no período anterior, já que fora um liberal claramente hostilizado pelos positivistas, “*bête-noire* do movimento de 30, condenado por seu bovarismo político e seu divórcio das realidades brasileiras”³. A esse respeito, convém lembrar também que a publicação das obras completas do político pelo Ministério da Educação e Saúde começa a

³ Lauherhauss Jr., Ludwig – Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo Brasileiro, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1986, p. 92

ser feita em 1946⁴, por decreto do Presidente Dutra. Embora já estivesse prevista em decreto do governo Vargas de 1941⁵, este permaneceu letra morta até o final do Estado Novo.

Se as paisagens naturais e bucólicas passam a habitar com mais constância as imagens do INCE a partir de 1945, com a primeira *Brasiliana*⁶, coincidindo com o período em que Mauro vai se reaproximando de Volta Grande, é nítido que essas imagens são inseridas sempre que possível. Como lembrou o Paschoal Lemme, que acompanhou Mauro nas filmagens em Volta Grande, o diretor adorava aquela região e procurava adaptar as cenas externas necessárias aos filmes às possibilidades daquele lugar⁷, de tal forma que todo o Brasil parece caber naquele cenário (fig.48).

E é nesse mesmo cenário que Mauro ilustra a biografia de *Alberto Nepomuceno*, de 1950, usando apenas nuvens na composição filmica do ‘Batuque’, obra do músico que introduziu a “língua pátria nas composições para canto”. A música, que resgata temas populares no registro erudito, é apresentada com nuvens tomadas pela câmera a 16 quadros por segundo⁸, compondo uma coreografia que acompanha os movimentos da peça musical.

O entrelaçar das nuvens se mescla ao ritmo dos sons. A natureza aparece plena de movimentos, pontuações, musicalidade. A paisagem natural se anima e conta histórias. A paisagem não é mera ilustração. Ela constrói um argumento com a narração musical que combina os diferentes compassos e temas que a música sugere. A natureza tem existência por si própria. Não é mais um lugar de excepcionalidade. Apenas é, não é a prova de coisa alguma.

É bem verdade que Mauro já vinha explorando desde o primeiro INCE esse gênero de concerto da natureza, em filmes como *Lagoa Santa* (1940) ou *Ponteio*, (1941). Ele

⁴ Decreto-lei n. 21.182 de 27 de maio de 1946, conforme os créditos das publicações

⁵ Decreto-lei n. 3668 de 30 de setembro de 1941, conforme os créditos das publicações

⁶ Como já observamos, em *Lagoa Santa* de 1940 todo o conjunto formado por paisagens naturais, animais, carro de bois e canção popular eram reunidos pela primeira vez.

⁷ Prof. Paschoal Lemme, depoimento oral, maio de 1995

⁸ Conforme Zequinha Mauro, depoimento oral, março de 1997

aparecerá com mais clareza na segunda fase, desde as primeiras *Brasilianas* (1945), e será levado ainda mais longe em “*O Canto da Saudade*”(1952), em cenas como aquela em que o carreiro, em cima de um carro de bois, transforma-se em maestro que rege homens e mulheres e os movimentos do universo natural, transformados em pauta musical.

Natureza e música vão tomando um lugar de importância singular em sua obra, sem falar da preocupação constante em acompanhar os filmes com obras de autores nacionais consagrados, desde *O Descobrimento do Brasil* (1937) com Villa Lobos, *Bandeirantes* (1940) com Francisco Braga, ou ainda, se regredirmos mais, chegamos a *Ganga Bruta* (1933), com as composições de Heckel Tavares e Joubert de Carvalho, ou a parceria entre a música e a imagem que Mauro realizou com Noel Rosa em *Cidade Mulher* (1936) e Custódio Mesquita, Ary Barroso e Orestes Barbosa. em *Favela dos Meus Amores* (1935). Portanto é impossível entender a invenção das imagens nacionais de Humberto Mauro dissociadas de uma sonoridade que as conduz e de certa forma legítima, e que compõe a parte significativa da obra madura do diretor nos anos 50. É a música a identificação nacional inequívoca, consagrada.

II . O REENCANTAMENTO DO MUNDO: O SOM E AS IMAGENS

A música e a mundo rural constituem o fulcro central da produção maureana depois da atividade em conjunto com Roquette-Pinto. São várias obras ao longo de mais de 20 anos, mas em todas elas - *Brasilianas*, *Educação Rural*, ou filmes sobre a indústria artesanal mineira - é como se Mauro fizesse um único filme, trabalhando aqui e ali variações de um mesmo tema. As primeiras *Brasilianas*, ou *Alberto Nepomuceno* (1950) são *croquis* d’ *O Canto da Saudade*, da mesma forma que nesse filme despontam aspectos que serão decompostos com mais vagar em obras posteriores, como *Manhã na Roça - Carro de bois* (1956).

Em 1945, Humberto Mauro sugeriu a Roquette Pinto a série de filmes sobre Música Folclórica Brasileira, pois como as músicas eram de domínio público, barateava os custos

de produção⁹. José Mauro, irmão do diretor que trabalhava na Rádio Nacional, foi o responsável pela seleção musical e de intérpretes.¹⁰

São essas as únicas informações de que dispomos sobre a realização desses filmes. Entretanto, se levarmos em conta todo o movimento de resgate das músicas populares que acontecia desde o século XIX com o Romantismo e a busca da “alma do povo”¹¹, que redonda nos estudos de folclore que mobilizaram estudiosos na Inglaterra, na Alemanha, com suas devidas repercussões em Silvio Romero, Melo Morais Filho, João do Rio e, a partir dos anos 20 deste século, com Basílio de Magalhães, Renato de Almeida, Câmara Cascudo e Mário de Andrade (com desdobramentos educativos no Departamento de Cultura de São Paulo a partir de 1934¹², e na Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal, dirigido por Villa Lobos com a colaboração de Roquette Pinto, onde essas canções e cirandas rendem não apenas inspiração para o compositor, mas são parte do repertório do Canto Coral¹³), percebe-se a extensão e o significado da iniciativa de Humberto Mauro dentro do ideário do período, ainda que pudesse ser apenas uma forma econômica de fazer filmes.

A escolha dos tipos de música reproduz a documentação sobre o assunto, onde se sobressaem as cantigas de amor, os cantos de trabalho e os aboios, onde o boi é um elemento onipresente.¹⁴

⁹ Segundo Zequinha Mauro em seu depoimento oral. Março de 1997

¹⁰ Entretanto Mauro vai utilizar também músicas de autoria conhecida em *Azulão* de Jaime Ovalle e Manoel Bandeira e *a Galo Garnizé de Almirante*, conforme os créditos dos filmes

¹¹ Rosenfeld, Anatol e Guinsburg J – “Romantismo e Classicismo” IN – *O Romantismo*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 261

¹² Duarte, Paulo – Mário de Andrade por ele mesmo, São Paulo, Hucitec/ Secretaria Municipal de Cultura, 1985. Ver Revista do Arquivo Municipal n. 198 – edição facsimilar do n. 106 de 1946, Departamento do Patrimônio Histórico, Secretaria Municipal de Cultura, 1990; obras de Mário de Andrade sobre música que constam na bibliografia.

¹³ Contier, Arnaldo D – *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*, Bauru, EDUSC, p. 16 O autor chama a atenção para o caráter dessas músicas executadas desde o início dos anos 30: músicas ufanistas, dedicadas à exaltar a juventude, marinheiros, ou aviadores e músicas baseadas em temas folclóricos como *Casinha Pequeninha*, além de músicas escritas a partir de poemas de Casemiro de Abreu,

¹⁴ Andrade, Mário de- *As melodias do boi e outras peças*, São Paulo, Livraria Duas Cidades/Inst. Nacional do Livro, 1987

Dessa forma, não se pode filiar essa escolha de Mauro à sua índole ‘popular’ ou a sua “natureza prática”. Ao contrário, sua contribuição é coerente com o ideário do INCE e do período, e estende para o cancioneiro popular aquilo que o instituto já vinha realizando com a música erudita. Na esteira de Mário de Andrade e Villa Lobos, Mauro recupera a música popular e folclórica associada à imagem, imprimindo-lhe sua visão pessoal de Brasil: sons nostálgicos e líricos com paisagens rurais.

Além disso, durante os anos 50, anos de embates entre o “nacionalismo” e “entreguismo” que se deveria ou não empreender na política e na cultura brasileira, os temas regionais e folclóricos são de interesse recorrente. É o momento d’*O Cangaceiro*, de Lima Barreto, de 1953, que inaugura um ciclo do cinema brasileiro, cuja apropriação reverbera também na pintura, na decoração de ambientes, na valorização de materiais como o jacarandá e o couro. É quando são feitos estudos sobre as formas de construção tradicionais, ferramentas, materiais. A reapropriação do motivo popular deixa de se fazer apenas pelo viés erudito, como nas décadas anteriores, para entrar diretamente para o consumo de massas na forma de bonecas típicas, móveis, denominações (o Cine Paissandu, em São Paulo, inaugurado em 1958, foi decorado com motivos de danças nacionais). O resgate empreendido por Mauro pode ser visto como parte desse movimento, que atravessa os anos 50.

Entretanto, não podemos deixar de ver nas suas *Brasilianas* traços de um romantismo profundo, visível na escolha de temas (o passado e o amor que se foram, a felicidade da infância) e imagens associadas sempre à paisagem rural bucólica (pássaros, flores, montanhas, animais pastando, cachoeiras, árvores frondosas), e no enquadramento da natureza em fusão completa com o homem, aspecto que escapa ao caráter documental da empreitada (Mauro é muito econômico em primeiros planos: homens, animais e paisagem têm o mesmo valor, e o plano geral é predominante).

Mesmo em filmes sobre a arqueologia dos processos de trabalho, como *Carro de Bois* ou *Engenhos e Usinas*, é visível a sua aspiração de reencontro não apenas com o lugar

de origem ou a natureza, mas com todo o cosmo. A harmonia plena que esses filmes inventam aponta para o único valor que lhe interessa nesse momento: a permanência.

Os filmes com seus sons e ritmos, são um inventário para a eternidade, trazem como aspiração a possibilidade de reter o tempo nas imagens, de num mesmo movimento reproduzir o passado, produzir o presente e projetar o futuro, pois constituem simultaneamente memória e utopia.

1 . BRASILIANAS

A duas primeiras *Brasilianas*: *Casinha Pequenina e Chuá Chuá* (1945) e *Azulão e Pinhal* (1948) são músicas que falam de amor e de um tempo perdido. Os versos e os sons conduzem a imagem. A principal função da câmera é ilustrar uma simbolização prévia, que é dada pelos versos. Imagens encantadas, de um tempo que vive na memória daquele que, junto com a canção, lembra.

Em *Azulão*, de Jaime Ovalle com versos de Manuel Bandeira, três preciosos minutos falam da saudade de um amor desfeito. Não há um tempo preciso. Só a beleza de um espaço acolhedor que envolve o homem no interior de sua casa, de onde solta o passarinho que vai em busca do tempo e do amor que passaram. A câmera está plantada na imensidão, como se junto com o azulão partisse em busca "da ingrata", do passado, como a tentar recompor o momento que se foi. "Azulão" é por excelência o filme que marca e contorna a passagem do tempo e as diferenças entre o vivido (as mudanças) e a memória (perene, atemporal).

Em *Meus Oito Anos* (1956), o poema de Casemiro de Abreu recebeu tratamento musical, e a partir de um adulto que olha a sua cidade são evocadas imagens do poema que tratam da idílica aventura da infância. A infância como lugar de pureza remete à idéia rousseauiana de que no início o ser está ainda perto do Criador¹⁵, portanto é mais puro, sem as corrupções impostas pelo tempo e seus descaminhos. *Meus oito anos* projeta esse

imaginário vivido entre cachoeiras e os vales de Volta Grande onde meninos se banham nus e caçam passarinhos.

Uma luz clara, muito doce, dá às imagens uma inconcretude mais próxima de um ideal de paisagem eterna, de um tempo sem limite, arquetípica. Mas é o enquadramento que cria essas paisagens, dá movimento à relva, aos animais, às nuvens. Quadros animados pelas canções.

O tempo da memória é figurado na paisagem rural, na natureza majestosa. Como nos mitos de origem sobre a terra, nos filmes ela é recortada como um elemento feminino, de contornos suaves e arredondados. É terna, dadivosa e acolhedora, com as mães e as mulheres amadas. Nessa representação da natureza, todos os elementos se harmonizam, inclusive o homem. Embora ele possa dirigir certas situações – como olhar o gado do alto do seu cavalo – sua figura perde-se na paisagem tomada em planos gerais.

Nos *Aboios e Cantigas* (1954), que acompanham a atividade pastoril ajudando a acalmar o gado – “transformar o bravo em manso” – homens conduzem os animais, misturando-se à paisagem. O boi é o personagem principal, enfocado várias vezes em primeiro plano. As nuvens dão relevo à paisagem, parte dócil da natureza. O canto surge como extensão dessa docilidade, do trato isento de violência. Tudo se integra sem erro, sem conflito. A tropa de animais e os homens entram montanha adentro, penetram pelos caminhos sinuosos. A terra e seus contornos os recebem e abrigam.

Mesmo no Canto do Pilão e no Canto da Pedra, (nas *Cantigas do Trabalho*, de 1958), onde o trabalho é árduo, a música sincopada mostra como são quebrados blocos resistentes de pedra, a docilidade prevalece. A canção marca o ritmo da atividade braçal. Os trabalhadores, todos negros, fazem o gesto repetitivo, tanto na pedra como no chão, com socadores. Seus pés descalços plantados na terra lembram a caracterização do negro feita por Portinari¹⁵. No filme, os trabalhadores, tomados em contra-*plongée*, aparecem

¹⁵ Rosenfeld, Anatol e Guinsburg J, “Romantismo e Classicismo”, op. cit. p. 266

¹⁶ Nos seus murais do Edifício do Ministério da Educação e Cultura. Sobre a caracterização grandiosa e heróica do negro ver Fabris, Annateresa – Portinari, Pintor Social, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1990

engrandecidos, mas obedientes ao trabalho que executam repetida e sincopadamente, acompanhando a música. O peso, o suor e o cansaço são contornados pela música. É ela e a paciência dos trabalhadores que explicam na imagem como o ramerrão cotidiano da tarefa árdua pode se realizar.

A visão dócil dos homens em sua atividade, ainda que bruta, parece fazer eco a observações como as de Fernando Azevedo sobre o ‘caráter nacional’ brasileiro:

"A sensibilidade ao sofrimento alheio, a facilidade em esquecer e em perdoar as ofensas recebidas, um certo pudor em manifestar os seus egoísmos, a ausência de qualquer orgulho de raça, a repugnância pelas soluções radicais, a tolerância, a hospitalidade, a largueza e a generosidade no acolhimento são outras tantas manifestações desse elemento afetivo, tão fortemente marcado no caráter nacional. (...) É uma delicadeza sem cálculo e sem interesse, franca, lisa e de uma simplicidade primitiva, às vezes rústica... Essa bondade que ignora, como um sentimento igualitário, distinções de classe e diferenças de raças; que se retrai, como que ofendida, diante da violência e da brutalidade; que atenua as repressões, individuais ou coletivas, e torna o brasileiro tão fácil de se conduzir, quando se faz apelo à razão e, sobretudo aos sentimentos, e tão difícil de levar pela força, tem suas origens na formação profundamente cristã de nosso povo, na confraternização de sentimentos e de valores e na democratização social, para que tão poderosamente contribuíram, de um lado, a religião, e, de outro, a mestiçagem largamente praticada, das três raças iniciais e, mais tarde, de outras raças carreadas para o sul nas correntes de migração”¹⁷.

Para Mauro, entretanto, o que conta mais é o desejo de fusão harmônica entre o homem, o trabalho e o meio. Um retorno ‘sábio’ à inocência, à verdadeira inocência romântica que não está no homem primitivo e rústico, mas naquele que compreende sua própria inserção. Existe aí uma dose de fatalismo que foi se aprofundando no trabalho do diretor ao longo do tempo e desembocou em projetos como o do “Eclesiastes”, que não chegou a filmar. Sua idéia era transpor para a tela preceitos bíblicos como: “Lança teu pão sobre as águas, porque depois de muitos dias o acharás”.¹⁸

¹⁷ Azevedo, Fernando - A Cultura Brasileira, op. cit. p.111

¹⁸ Entrevista a Pedro Bloch na Manchete de 25/7/64

Manhã na Roça – Carro de Bois (1956) é uma crônica animada da vida no campo. Os homens saem para o trabalho levando sua enxada, o menino pastoreia os bois, ordenham-se vacas, a porca alimenta os filhotes, até que no terreiro onde estão as galinhas irrompe o Galo Garnizé, e a embolada cantada por Almirante movimenta as aves que saem em disparada, escondendo-se do galo briguento. Verdadeira coreografia composta exclusivamente pelos animais e pelo ritmo marcado da música, com as aves ciscando, fugindo, escondendo-se. Nesse ponto se introduz a canção do carreiro e um carro de bois corta com sua mansidão a algazarra anterior (fig.49).

O carro de bois é tratado com cerimônia: os seus elementos são carregados e apresentados à câmera. Desde o início, quando a mão negra do carreiro pega as correntes, os ganzis, há uma solenidade na montagem daquele “sábio arranjo”, uma grandiosidade que merece reverência. Não se trata apenas de um instrumento de trabalho, mas de algo que resiste ao tempo (“um paradoxo do primitivismo a serviço do progresso”), que canta, chora e tem alma (e, na versão de 1973, morre). Ele é fruto do saber fazer nacional, expressão dos homens que por seguidas gerações o têm construído e mantido resistente, útil e paciente. O carro é portanto extensão do homem que o engendra, animado por essas mesmas qualidades que figuram para Humberto Mauro o homem brasileiro: a docilidade, o saber, a paciência, a resistência às adversidades e a capacidade de adaptação. (Certamente não é difícil ver nesses atributos a própria imagem de Humberto Mauro – que realiza com paciência e em silêncio seus pequenos filmes, enquanto a utopia de uma indústria cinematográfica no Brasil se engendra com estardalhaço, se realiza e finalmente se dissolve na Cia. Vera Cruz e na Cinematográfica Maristela).

Manhã na Roça integra agitação e mansidão, movimento e permanência, desarranjo e harmonia, lições que a natureza ensina ao homem. Lições que a câmera é capaz de captar se olha o seu objeto com generosidade: das asas velozes dos insetos num laboratório ao passo manso dos bois na imensidão. Metáforas do Brasil no cinema de Mauro.

Engenhos e Usinas (1955) compara duas formas consagradas de produção agrícola, inserindo a natureza no processo produtivo. Entretanto, desde o primeiro plano, quando o

diretor senta-se sobre as raízes de uma frondosa árvore e observa a paisagem de costas para a câmera, sabemos que o tempo que conta é o da memória, em que “só o nome dos engenhos fazia sonhar”¹⁹, quando o correr do tempo era marcado pelo andamento da produção agrícola, pelo carro de bois, pelo ritmo da roda d’água. Uma vida que não era regrada pelo relógio, como nos lembra Walter Benjamin (fig.50). Mas com a usina, a máquina chegou, e com ela a rigidez sincopada da música das engrenagens e do vapor. O caminhão substitui o carro de bois, e o homem desaparece. O engenho torna-se ruína, marca renitente de um tempo acabado que levou a poesia. Mas, no filme, ao final, é a poesia que prevalece. Depois da melancolia das ruínas, o som de ‘Engenho Novo’ toma conta da imagem, que mostra a roda d’água, sobrevivente ainda útil e bela em muitos lugares do Brasil. A poesia reafirma-se sobre o esquecimento. O encantamento do mundo se sobrepõem a concretude avassaladora da história.

Entretanto, não há como não ver em *Engenhos e Usinas*, uma “nostálgica resignação”²⁰. Diante da evidência da mudança, a memória reencantada busca os antigos valores, procurando tornar a sobrevivência no presente menos árida. A memória renova o sentido da história.

Todos esses filmes apontam para a volta de um tempo perdido, como se a infância ou a natureza fossem realmente dóceis, desprovidas de conflitos e dores. Além disso, o território da felicidade é figurado unicamente no campo, como se na cidade o homem tivesse se partido, perdido o contato com a sua essência. O Brasil essencial é figurado no campo, na terra, lugar das origens.

Essas representação faz pensar em Max Weber quando observa que, “no real moderno algo precioso se perdeu”. (...) A alma fica longe do lar”. Cabe portanto à

¹⁹ “Dos engenhos de minha terra/Só os nomes fazem sonhar:/Esperança!/Estrela d’Alva!/Flor do Bosque!/Bom-Mirar!”, Ferreira, Ascenço (1895-1927) - Cana Caiana, IN Gonçalves, Magaly Trindade Gonçalves (org.) Antologia de Antologias – 101 poetas brasileiros “revisitados”, São Paulo, Musa Editora, 1995 p. 463

²⁰ Bernardet, Jean Claude, - Brasil em Tempo de Cinema, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 90

imaginação reaproximá-los²¹. É pela resistência da memória que o passado não se torna esquecimento, mas âncora, como pleitea Mauro, que com esses recortes promove o “reencantamento do mundo”.

Segundo Michel Löwy, na ótica de Weber:

O que é recusado não é um momento presente qualquer, e sim um presente especificamente capitalista e percebido em suas qualidades mais constitutivas. (...) o que todas as tendências dessa visão denunciam por unanimidade são as características essenciais do capitalismo que levam à fragmentação social, ao isolamento radical do indivíduo na sociedade. Pois uma sociedade fundada sobre o dinheiro e sobre a concorrência separa os indivíduos em nômades egoístas, hostis e indiferentes uns aos outros. É sobretudo contra esses traços – os princípios profundos da opressão que se exercem globalmente na sociedade – que o romantismo anticapitalista se insurge.

Creio que a recusa de Mauro em *Engenhos e Usinas* pode ser inscrita nessa visão, atuando de forma mais crítica do que unicamente regressiva. Glauber Rocha vai mais longe. Acredita que “Mauro, embora ideologicamente difuso, faz uma política despida de demagogia. Obtém o quadro real do Brasil – que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro não esconde a violência da miséria”²².

Certamente existe nessa fase mais do que um desejo de retorno. Há um impulso de fusão cósmica cujos traços que já se podiam sentir nas imagens d’*O Despertar da Redentora* e *Carlos Gomes-O Guarani* (1942). Não se trata mais da ordem hierárquica do positivismo. Trata-se da superação imaginária das diferenças em nome de uma concórdia inscrita na existência. Na obra de Mauro, a conciliação do humano que fora dilacerado em seus percursos pela modernidade:

“Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. Mas a aspiração romântica, na sua busca da unidade elementar, não se detém nas projeções utópicas sobre o plano do processo sócio-cultural e mesmo

²¹ Conforme as observações de Löwy, Michel e Sayre, Robert – *Romantismo e Política*, Tradução de Eloísa de Araújo Oliveira, São Paulo, Paz e Terra, 1993, p. 22

²² Rocha, Glauber – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963, p. 29

*antropológico. No seu desenvolvimento, ela chega às alturas da comunhão cósmica. Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentido pleno da grande síntese.*²³

Num país que começava a mostrar no cinema o banditismo e a marginalidade – ainda que juntando temáticas como o cangaço e a aventura, no *nordestern*, conforme Salviano Cavalcanti de Paiva²⁴, ou a dificuldades de sobrevivência nas cidades, como em *Rio 40 graus* (1954) de Nelson Pereira dos Santos – as elaborações de Mauro apontam em sentido contrário, como se, pela afirmação dos valores perenes figurados na natureza e na música, o Brasil pudesse encontrar ainda alguma de suas muitas promessas.

Acredito que são essas imagens que explicam a visão de Paulo Emílio sobre Mauro, para quem esses filmes são um retorno não à infância ou a um tempo da memória, mas a volta à sua própria e única essência, recalcada desde sempre já que Paulo Emílio localiza na recusa de Mauro em eletrificar fazendas, no início dos anos 20, a chave do imaginário do diretor. *Engenhos e Usinas* seria a sua explicitação:

Essa reticência em relação às fazendas que ajudava a modernizar perturbava minha hipótese de trabalho inicial, que implicava um harmonioso entrosamento entre Humberto técnico competente chegado do Rio e o acordar cataguasesne da longa letargia. Apesar de uma pesquisa se tornar interessante quando começamos a encontrar o que não procurávamos, custei a me desvencilhar da silhueta progressista que aparece nos escritos sobre Humberto durante os últimos vinte anos, e que ele é o primeiro a sublinhar a partir de 1930, em entrevistas, artigos e nas conversas com todos e comigo. Dei um passo na sua compreensão quando – lendo e ouvindo menos e refletindo e vendo melhor – percebi que inculcar eletricidade nas fazendas e granjas na Mata decadente não era apenas pouco estimulante para a sua imaginação, mas a contrariava frontalmente. Esclareceram-se então as nostalgias prematuras que impregnavam o jovem eletricista. Sua afetividade estava colada a uma paisagem, a uma maneira de ser e de viver vislumbradas alguns anos antes pelo colegial em férias. Definindo melhor, sua imaginação aderiu de fato a um mundo ainda anterior e largamente mítico. Muitas vezes o Humberto mocinho se associou em meu espírito ao maduro cineasta Humberto Mauro de quarenta anos depois, e ambos me fizeram pensar em Flaherty, que só encontrava conforto moral nas formas arcaicas de convivência social e procurava modelos entre os esquimós ou em ilhas esquecidas do Pacífico ou da Irlanda. Sonhando com uma harmonia e uma graça de viver ilusória, com as lembranças da infância além-paraibana e das férias em Cataguases, o Humberto que imagino se assemelha – acentuada a ressalva de uma

²³ Rosenfeld, Anatol e Guinsburg J, “Romantismo e Classicismo” op. cit. p. 272

²⁴ Conforme Bernardet, Jean Claude – Trajetória do Cinema Brasileiro, op. cit. p. 41

sensibilidade maior – aos cataguasenses, além paraibanos e outros matenses da geração anterior, que teciam a legenda em torno da idade do ouro.”²⁵

Estamos aqui no cerne da interpretação de Paulo Emílio Salles Gomes. Na arguição de sua tese de doutoramento em 1972, Alfredo Bosi já assinalara a estranheza com o primeiro capítulo do trabalho, onde o crítico se deteve minuciosamente nas descrições do modo de vida além paraibano onde Mauro cresceu, que, entretanto, acaba não utilizando ao longo de sua análise:

*“A sua parte introdutória é biografia, é evocação: está cheia de fios; o leitor de teses, viciado pelo levantamento de hipóteses e pela exposição de provas, apanha alguns desses fios e os mantém à mão, à espera de que o autor os conduza às imagens filmicas de Mauro que de algum modo justifiquem o relevo dado àquelas tomadas de biografia e de História.” (...) “o que está dito da construção afetiva e moral de Mauro não voltará de maneira sistemática quando seu trabalho entra pela descrição miúda e técnica dos filmes que Mauro produziu até 1930. É só de passagem, e esgarçadamente, que se mencionam aqueles traços distintivos de fascínio pela infância livre na província e de respeito às constrições sociais, cuja combinação parece, entretanto, fundamental para entender até o sistema estético do primeiro Humberto Mauro.”*²⁶

Parece, portanto, que este capítulo se destinava a uma elaboração que na verdade não ocorreu. Este descolamento entre o capítulo sobre “A Mata” e o restante do livro, deixa evidente que Paulo Emílio olha para a obra da Cataguases sob a perspectiva da obra madura, tentando ver na última e extensão da primeira. O passado mítico que será restaurado pela memória, na maturidade, toma no capítulo d’A Mata” o contorno legítimo do vivido. Portanto, o que veio depois, ainda em Cataguases, é fruto do recalque às fórmulas e convenções a que Mauro se submeteu, para se tornar cineasta reconhecido por aqueles a quem ele atribuiu a autoridade em cinematografia. Só na obra madura, depois de ultrapassar seus ‘mentores’ Adhemar Gonzaga e Roquette Pinto, e o “constrangimento ideológico (e daí estético) em face das convenções, das regras do poder, que pontuam as

²⁵ Salles Gomes, Paulo Emílio – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, op. cit. p. 71 e 72

²⁶ Bosi, Alfredo – “Paulo Emílio Sales Gomes, Cataguases e Cinearte na Formação de Humberto Mauro” IN Discurso, n. 8, São Paulo, Depto de Filosofia da USP/Hucitec, 1978, p. 49 (devo ao prof. Edgar esse texto fundamental)

atitudes do cineasta”²⁷, Mauro recupera a sua ‘seiva’ (para retomar a expressão de Paulo Emílio).

Se *Engenhos e Usinas* é uma formação mitológica de Mauro, o filme permite que Paulo Emílio encontre nele também as suas próprias projeções. Como bem observou Bosi a respeito do Grupo Clima, ao qual pertencia o autor de “Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte”:

*“A crítica do tradicional, que essa geração [o grupo Clima] é capaz de fazer, na medida em que o tradicional representa sistemas de opressão, mistura-se com o enlevo pelo antigo, enquanto este compensa a aridez do presente. O que fazer com esse contraste que às vezes dói como um caso de consciência? (...) como recompor amorosamente um passado de violência e opressão que a lucidez política levaria antes a denunciar? Só mesmo sob o signo da memória artística, da pura forma que tudo redime enquanto sagrada vontade de estilo.”*²⁸

Entretanto, como espero ter demonstrado, nos filmes dos anos 20 e 30 Mauro está interessado na modernidade, na indústria, na máquina. *Brasa Dormida* expressa muito claramente essa crença, que, passados 30 anos, modificou-se. O progresso é questionado agora, quando a permanência torna-se o valor principal. Esse questionamento aparece justamente em *Engenhos e Usinas*, uma vez que o cenário das filmagens é o mesmo de *Brasa Dormida*, e não há neste último uma imagem sequer do engenho e muito menos da roda d’água cujo barulho, no primeiro filme, ao contrário da poesia, serviu como armadilha do vilão contra um dos mocinhos. Claro, pode-se creditar essa ausência às imposições de Cinearte, mas essa é a melhor forma de apagar em Mauro o fato de que, com ou sem Cinearte, ele adere, como jovem, como técnico, como diretor de cinema, à modernidade, à qual dará as costas na maturidade.

²⁷ Conforme as observações de Paulo Emílio, e pontuadas também por Alfredo Bosi, “Paulo Emílio Sales Gomes, Cataguases e Cinearte na Formação de Humberto Mauro” op. cit. p. 48

²⁸ Bosi, Alfredo – “Paulo Emílio Sales Gomes, Cataguases e Cinearte na Formação de Humberto Mauro” op. cit p. 46 e 47

2 . A EDUCAÇÃO RURAL

A idéia de permanência aparece com ainda maior consistência nos filmes sobre a educação rural.

Entre 1954 e 1959, o Instituto realizou 9 filmes para a Companhia de Educação Rural, promovida pelo Ministério de Educação e Cultura. Embora conste nos créditos apenas o nome de Chicralla Haidar como consultor, na realidade os filmes foram encomendados e realizados com a assistência técnica, e provavelmente, a cooperação econômica do “governo norte-americano através do *United States Agency for International Development*, em virtude do Ponto 4 do programa dessa agência que versava sobre o ‘trabalho de assistência do governo dos Estados Unidos aos países em desenvolvimento’”²⁹ que se instala no Brasil em 1942. Conforme Gerson Moura, esse programa visava estreitar os laços de colaboração com os países da América do Sul, por conta da adesão ao bloco aliado. Esse programa teve penetração em muitas áreas, inclusive na própria gestão do estado, mas nos anos 50 sua atuação, segundo Moura, se retraíra para as áreas de educação e higiene, sobretudo na área rural.³⁰

Segundo o testemunho de Zequinha Mauro sobre os contatos que redundaram nesses filmes, os americanos queriam ensinar os brasileiros a modernizar sua agricultura, aumentar a produtividade na lavoura, mas os filmes de que dispunham não se prestava à realidade brasileira. Ao final, as soluções apresentadas (como o transporte de água em canos de bambu, solução local) e as formas de abordagem foram da lavra do próprio pai³¹.

²⁹ Souza, Carlos Roberto de – Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, op. cit. p. V

³⁰ Moura, Gerson – Tio Sam chega ao Brasil, São Paulo, Brasiliense, 1984

³¹ É evidente que as questões todas que a produção desses filmes suscita, não se esgota, em absoluto com essas informações, cujo aprofundamento, entretanto, escapa ao escopo deste trabalho. Restarão para uma pesquisa específica. Na introdução do Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, há menção a pesquisa de Nívea Maria Correa Mota sobre o tema. Entretanto não há evidência de que o trabalho tenha sido concluído, já que não consta dos acervos bibliográficos da USP onde estaria sendo realizado.

O que interessa reter desses filmes, é o enfoque do próprio trabalho no campo: a abordagem é suave, o ensinamento não supõe o fosso entre ‘o homem que sabe’ e o ignorante que deve aprender, característico do INCE no período de Roquette. Mauro fala para um interlocutor capacitado a entendê-lo.

Nas sugestões apresentadas, não se introduz nenhuma máquina moderna, nenhum material desconhecido ou alheio ao próprio meio. *Fossa Sanitária* (1954) explica por que a prática tradicional da construção de privadas sobre cursos d’água contamina as águas de uso comum. Um menino descalço e com a calça amarrada com uma cordinha entra na pequena casa montada sobre um rio, onde alguns patos passeiam placidamente e lavadeiras lavam a sua roupa. A imagem sugere a contaminação da água, o que poderá transmitir doenças. Por isso se faz necessário ferver a água usada para consumo. Mostram-se depois as várias etapas da construção de uma fossa, e ao final o mesmo menino, agora devidamente calçado, sai da nova “privada higiênica” e afivela ostensivamente um cinto de couro. São notações sutis, mas que configuram na imagem verdadeiras mudanças de atitude.

No *Preparo e Conservação de Alimentos* (1955), as frutas tornam-se doces de consumo prolongado; o tomate vira molho, o leite, o requeijão e os ovos são guardados numa solução de cal e água poderá durar meses. A câmera se detém no processo de elaboração, nos tachos de cobre onde são cozidos, nas peneiras onde são macerados, na colher da pau que faz a mistura, sobre o fogão de lenha. Filmados na própria casa de Mauro, conforme as recordações de Zequinha, o que se põe em ação são as práticas artesanais, mas sobretudo a idéia da conservação, essa sim, a que mais conta no filme. Há abundância de recursos, basta saber utilizá-los. E, de novo sem desambientar o ambiente, sem introduzir utensílios ou soluções estranhas aos costumes já correntes no meio rural, o conceito da conservação, da transformação e do prolongamento da vida útil do elemento natural se realiza. Como no cinto de couro do menino, o filme vai do cru ao cozido, da natureza para a cultura, introduzindo seu espectador, de maneira direta, num outro registro cultural: ao invés do desperdício de recursos, a conservação

Essa é a idéia geral dos demais filmes da série: com recursos simples, é possível armazenar ou trazer água aonde ela é necessária -*Captação de Água* (1954) -, reservar forragem para os meses de seca - *Silo Trinchiera* (1955). É preciso entretanto, conhecer e aplicar esses métodos para que a vida se torne melhor. Fazê-lo, no entanto, está ao alcance de qualquer pessoa.

Ao melhorar o campo através de recursos próprios, Mauro nos fala de sua idéia do espaço agrário como o mundo da comunidade, das ligações pessoais, do trato paciente e observador em relação à natureza, de onde emanam os recursos. Há uma autonomia dessa vida em relação à sociedade que se constrói nos grandes centros urbanos, com indivíduos atomizados, cujas ligações pessoais a vida urbana rompeu.

A vida do campo, não significa, portanto, atraso, mas afirmação de uma cultura própria, ancestral, e ao mesmo tempo ainda palpável. Soluções que criam trabalho e fixam o homem a terra, como mostra *Fabricação da Rapadura*, de 1958. Enquanto o país figurava o seu arranque industrial, Mauro, que fazia no mesmo momento filmes sobre Volta Redonda e a produção de aço, mostra como atividade possível a fabricação e comercialização da rapadura, “muito apreciada pelas populações brasileiras” .

É interessante observar também que o diretor, debruçado sobre o campo mineiro, mostra um Brasil de pequenos proprietários, que viviam da venda de leite ou fabricação de queijos para venda nas regiões urbanas e que, com bastante esforço e em regime de produção familiar, conseguiam sobreviver do seu trabalho, mantendo suas terras, animais, o carro de bois. Onde a distância entre o proprietário da terra e eventuais empregados não era tão intransponível quanto em outras regiões do país. Como observa José Murilo de Carvalho sobre o livro de memórias de um mineiro que viveu em região próxima àquela descrita por Mauro, o dono da propriedade e seu empregado tinham ambos a mão calejada. O trabalho era o valor primeiro, de onde emanavam a honestidade, a frugalidade e a solidariedade, numa visão cristã que se avizinha da austeridade protestante:

“Diferentemente do que se passou nos engenhos, nas grandes plantações de café e nas cidades, a escravidão não degradou o trabalho manual nessa região de fazendas produtoras de queijos e cereais. A mão calejada não era o que lá distinguia proprietários e não-proprietários. Mas este

puritanismo mineiro não se aliava ao espírito do capitalismo, para mencionar a clássica dobradinha de Weber. O trabalho duro, de sol a sol, não se destinava à acumulação de riqueza como prova da salvação. Era um puritanismo católico, para o qual o prêmio do trabalho honesto era apenas a sobrevivência e a paz de espírito.”³²

Um campo, portanto, duro e digno, limite único do viver, e certamente anterior à idéia do lucro.

Há ainda outro aspecto essencial nessa caracterização, que sugere não apenas resgate ou reminiscência, como nas *Brasilianas*, mas efetivamente uma utopia. Num período de populismo intenso, onde à direita e à esquerda se falava em nome do povo, algo muito claro no cinema que passa a ser feito nesse período³³, Mauro fala com seu interlocutor sem qualquer mediação. Não é em nome do Estado, e nem de um Estado subsumido em alguma autoridade, ou de um saber científico, como no período anterior. O filme entende um interlocutor capaz de compreendê-lo, instaurando uma comunicação direta, como num sistema de autogestão. Não se indica ao lavrador que procure um posto de assistência, um produto químico ou um folheto. Não há um sábio, um líder, um mestre. Há uma comunidade que conhece o seu ofício, mas pode aprimorá-lo. As tensões com a modernização se dissolvem. Há mudanças que os homens são capazes de acompanhar e que na aparência, não se opõe ou excluem ao que já era conhecido e plenamente dominado. A tradição assimila e integra proveitosamente o que lhe convém do progresso. Em 1955 o tema é o Carro de Bois como aliado persistente, e não o trator que desalojava trabalhadores.

O diretor trabalha, portanto, com a idéia de comunidade autogestora, autárquica, onde laços e relações sociais são diretas e sem intermediação, algo muito semelhante à ‘comunidade’ tal como descrita e já pranteada por Ferdinand Tönnies, fundador da sociologia alemã, no final do século XIX, quando a dinâmica do capitalismo da era industrial e a urbanização estavam mudando irremediavelmente esse cenário:

³² Carvalho, José Murilo – “Doces Lembranças” resenha do livro de mesmo nome de Souza, Sebastião Carvalho, Belo Horizonte, Mazza, 1998 IN *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/01/99.

³³ Conforme as análises de Bernardet, Jean Claude – *Brasil em Tempo de Cinema*, op. cit.

“ Em seu célebre livro Gemeinschaft und Gesellschaft (Comunidade e Sociedade) de 1887, Tönnies confronta duas formas de sociabilidade: por um lado a comunidade (família, vilarejo, cidadezinha tradicional), universo regido pela concórdia, o costume, a religião, a ajuda mútua, a Kultur e, por oposição à sociedade – a grande cidade, o Estado nacional a fábrica, conjunto movido pelo cálculo, pelo lucro, pela luta de todos contra todos, pela Zivilisation enquanto progresso técnico e industrial. O livro de Tönnies pretende ser uma comparação “objetiva e livre de juízos de valor” dessas duas estruturas, mas a nostalgia de Tönnies da Comunidade rural “orgânica” é evidente: “a comunidade é a vida comum, verdadeira e durável; a sociedade é apenas passageira e aparente. E podemos, de certa forma, compreender a comunidade como um organismo vivo, a sociedade como um agregado mecânico e artificial”. Enquanto que a economia familiar “repousa sobre o prazer, particularmente sobre o prazer e o amor da produção, da criação e da conservação”, a grande cidade e o estado de sociedade (Gesellschaft) em geral, em compensação, “representa a corrupção e a morte do povo”.³⁴

A formulação de Tönnies e sua predileção pela Comunidade e pela Cultura são muito semelhantes às de Mauro, tanto na Educação Rural como nas *Brasileanas*, onde é nítida a idéia do trabalho ligado “ao prazer, ao amor da produção, da criação e da conservação”.

Entretanto, essa visão de Mauro, se válida até para o campo que conhecia, era muito distante da maior parte das regiões rurais brasileiras no período, marcadas pela grande propriedade, exploração e ausência de direitos dos trabalhadores, atraso técnico e miséria.

No entanto, de que maneira a atividade agrícola que nos anos 50 baseava-se ainda em grande medida no arado puxado pelo próprio homem ou alguns animais, e onde o carro de bois é instrumento fundamental, pode ser considerado como um campo onde as formas de produção e a divisão social vigente podiam ser mantidas e até incensadas? Não é a volta anacrônica o intuito de Mauro, mas a aspiração de relações sociais, econômicas e culturais distintas, que naquele momento não eram pensadas apenas por ele.

³⁴ Tönnies, F – *Communauté et Société*, Paris, PUF, 1944, pp. 5, 236-7 apud Löwy, Michel e Sayre, Robert – *O Romantismo e Política*, op. cit. p. 56

III . O CANTO DA SAUDADE

O Canto da Saudade, último longa metragem de Mauro, realizado 1952 no estúdio Rancho Alegre, em Volta Grande - “um galpão metido a sebo” como dizia³⁵ - (fig.51), expõe de maneira ainda mais clara as crenças do diretor: não apenas por seu conteúdo, mas também pela forma artesanal e independente de produção, no mesmo momento em que Getúlio Vargas encarregara Alberto Cavalcanti de estudar a possibilidade de criação de uma indústria cinematográfica nacional, e prosseguiram as atividades da Vera Cruz e da Maristela em São Paulo, e no Rio de Janeiro, ainda que de forma precária, na Atlântida³⁶.

Enquanto no 1º Congresso Paulista da Cinema Brasileiro (abril de 1952), em São Paulo, realizavam-se discussões entre produtores, cineastas, atores e técnicos para o desenvolvimento de um cinema industrial com apoio do Estado (através da criação de leis que garantissem uma quota mínima de exibição, filme virgem a preços acessíveis e sobretudo regulação e taxaço da entrada de filmes estrangeiros), ao mesmo tempo em que se pleiteava o reconhecimento e a especialização profissional de diferentes setores técnicos, com a criação de sindicatos e escolas, Mauro repete o que já fizera na maioria dos seus filmes: é responsável pelo argumento, direção, e um dos principais atores. O pessoal e os laboratórios do INCE dão o suporte técnico indispensável: Zequinha Mauro faz a fotografia marcante, mas ajudam também Erich Walder, Mateus Collaço e Manoel Ribeiro. Bandeira Duarte é de novo ator, e a camaradagem da família e amigos e da própria cidade de Volta Grande são fundamentais à empreitada.

A “comunidade”, cara a Mauro como forma de convivência social e um dos principais temas d’*O Canto*, permeia a própria realização do filme. O carro de bois (outro

³⁵ Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1966.

³⁶ É nesse mesmo momento que Adhemar Gonzaga muda-se para São Paulo com a sua Cinédia, na expectativa de participar desse mesmo movimento industrial.

do temas centrais do filme), metáfora do próprio Mauro e do saber fazer nacional, persiste, ao lado do talvez incerto e efêmero cinema industrial.

Mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, *O Canto da Saudade*, apesar do fracasso de público, ganhou da crítica o primeiro prêmio do Cinema Brasileiro, o Saci, de 1954 promovido pelo jornal “O Estado de São Paulo”, deixando claro uma vez mais um dos grandes dilemas da época, até hoje não solucionado, do cinema brasileiro: qual é ou deve ser a sua natureza: industrial ou não, a quem se destina e qual é a sua especificidade³⁷.

O Canto da Saudade é, de acordo com o diretor, uma homenagem à sua cidade, pela reprodução de uma lenda local. A estrutura do filme mostra o apego de Mauro ao documentário, pois persiste uma introdução não ficcional sobre a cidade, até que do interior de uma sala de aulas da escola rural a professora propõe aos alunos uma excursão pelo município. Começa então a contar a lenda do carreiro e sanfoneiro Galdino (Mário Mascarenhas), que ama Maria Fausta (Cláudia Montenegro), mas não é correspondido. Na impossibilidade do amor, no final Galdino desaparece, transforma-se em música que pode ser ouvida nas paragens que ele percorria com o carro de bois. A tristeza é reabsorvida pela vida e pela lembrança. Galdino não morre, vira lenda (fig. 52).

Para preencher a ficção, Mauro insere a história na fazenda do coronel Januário (Humberto Mauro) e na vida da pequena cidade, agitada por inúmeras festas e atividades culturais.

O filme é musical. Há várias situações que permitem que canções como Peixe Vivo, ou o Canto do Pajé de Villa-Lobos sejam executados por Galdino, que toca em sua sanfona músicas de Noel Rosa, Ernesto Nazaré, Carlos Gomes, e do próprio Mauro. Na verdade, o diretor procurou apoiar seu filme no sucesso popular do acordeonista Mário Mascarenhas. Maria Fausta (Cláudia Montenegro, na realidade Neusa Pina) foi escolhida entre suas

³⁷ O Saci, que é considerado o primeiro prêmio do cinema brasileiro, reflete apenas as suas várias ondas de renascimento, já que Cinearte havia criado o seu Medalhão, dado a Mauro em Tesouro Perdido em 1927, e outras premiações semelhantes foram se substituindo, como o próprio mês do cinema brasileiro durante os anos da ditadura Vargas.

alunas³⁸. Participam também os professores do Orfeão das Escolas Municipais do Distrito Federal, conjunto que teve grande importância no programa de canto coral de Villa-Lobos desde os anos 30³⁹.

Encontram-se aqui, portanto, os elementos fundamentais da produção maureana, sobre a qual já nos debruçamos: a música como elemento dramático, a paisagem e o registro das atividades e práticas rurais, o carro de bois, o amor trágico. Entretanto, é nesse trabalho que se põe em movimento de maneira mais clara sua visão sobre a comunidade, com relações sociais pautadas por uma maior igualdade e proximidade entre os indivíduos, num "universo regido pela concórdia, o costume, a religião e a ajuda mútua"⁴⁰.

A ação se desenvolve entre dois pólos, o de Galdino - seus afazeres, sonhos musicais de grandeza e aceitação o amor infeliz - e o do coronel e sua malfadada campanha eleitoral - que glosa o populismo do período, quando o coronel, deixando-se levar pela retórica do "Alfabeto da Recuperação Agrícola" do PLI (Partido da Lavoura Independente), depois de prometer "Amparar e ampliar. Baratear e breçar. Construir e conceder empréstimos se preciso sem juros... Higienizar e hipotecar solidariedade e por fim Zelar pela felicidade geral do povo", conclui que se eleito dará a todos, "Casa, Comida e Roupa lavada".

A partir desses personagens, Mauro percorre a vida quotidiana da fazenda e da cidade vizinha, onde os limites sociais entre o proprietário e os empregados aparece bem esgarçado. Todos tem acesso a tudo, como à apresentação do grupo de teatro de Silveira Sampaio na cidade.. Nesta apresentação, Galdino vê um cintilante acordeon, que provoca o seu sonho: do alto do carro de bois, como num palco, ele toca o instrumento, rege e domina todo o universo e é admirado. Estamos a léguas das relações sociais entre Luciana, Gilberto e os artesãos da cerâmica em *Argila*, onde, no sonho ou na realidade, a condição social e cultural elevada de Luciana determina o destino de seus dependentes e mesmo do seu amado.

³⁸ Conforme seu depoimento oral. Abril de 1997

³⁹ Contier, Arnaldo - Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo, op. cit.

⁴⁰ Conforme Tonnieis, op. cit.

Há nesse sonho um caráter épico muito forte, resultado do enquadramento e da fotografia de Zequinha Mauro, influenciada pelo mexicano Figueiroa. O cenário focado entre nuvens e o céu e os sons e vozes que ecoam do infinito remete mais uma vez ao desejo de fusão cósmica entre o homem, a natureza e a cultura, figurada no papel extraordinário da música e no próprio cinema que é capaz de produzir essa épica.(fig.53)

O coronel é matreiro, paternalista, o que ameniza as relações sociais pela afetividade, pelo compadrio – Maria Fausta, a filha de Jurandir, o severo administrador, é afilhada de Garrincha, a esposa do coronel. É ela quem vai tramar a união da moça com João do Carmo, que o pai da moça proibia e que ao final tem que ceder.

Em meio a essas tramas, há ainda uma outra que é parte do sonho de Galdino – a do carro de bois, uma tradição arraigada que persiste em meio à mudança dos hábitos. Na cidade era proibido andar com o carro “cantando” Para percorrer a “civitas” o som da cantadeira devia ser abafado por uma camada de sabão. Entretanto o coronel preza muito esse hábito e não se dobra à proibição que submete o campo ao espírito “civilizado” da urbe. Ele prefere pagar as pesadas multas impostas pela municipalidade, porque o “carro do coronel Januário entra cantando e sai cantando da cidade”. Entretanto, quando torna-se candidato a prefeito, submete-se à regra.

Na verdade, a presença do carro de bois nessas regiões ainda era grande, e a relação afetiva entre os fazendeiros, o carro e o carreiro também. Os fazendeiros concorriam entre si para mostrar o carro mais bonito, os bois mais robustos e combinados⁴¹

Essa presença inspiradora do canto do carro de bois foi aproveitada por outros cineastas (Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas*), mas com certeza foi Walter Lima Júnior que em *Inocência* (do romance de Taunay, que Mauro adaptou mas nunca chegou a

⁴¹ O prof. José Murilo de Carvalho, que nasceu e cresceu no interior de Minas, lembrou-se da importância do carro de bois para o seu avô, da relação afetiva forte e estreita entre o ele e o carreiro, e da própria competição entre os fazendeiros para ver quem possuía o carro mais bonito. Em conversa em abril de 1999

realizar⁴²), filme dedicado à Mauro, deu a esses sons o teor trágico e apaixonado que *O Canto da Saudade* procurou suavizar. É esse som fundo, estridente e lamurioso que anuncia o desfecho trágico de Inocência que ressurge depois na borboleta que fecha o filme, conforme a sugestão do próprio Mauro ao diretor. A vida reabsorve a morte, como Galdino, que persiste na lenda e nos sons.

O desaparecimento de Galdino, no momento em que Maria Fausta se casa com outro, é sereno. Ele não responde aos chamados para animar a festa. O seu nome ecoa pelos montes, junto com o som da sanfona na paisagem e no rosto do menino que ouve encantado a história de um homem que virou lenda e música. Um mundo sereno persiste sobre o conflito e a dramaticidade.

Mauro conforma um país ordinário, onde o homem e a natureza estão integrados, e não mais uma natureza excepcional com um povo por se fazer. A integração lírica persiste sobre a dilaceração, a permanência sobre o esquecimento.

Em entrevista em 1975, Mauro, referindo-se ao seu gosto de filmar e ao desejo de ainda realizar filmes, afirma querer realizá-los todos no campo, pois o “homem deve ficar fixado à terra”. Depois de ter experimentado o progresso, Mauro vê na vida ressignificada do campo o valor maior. O último Mauro é todo marcado por esse viés.

Essa postura de Mauro, de resgate e ressignificação de práticas tradicionais como ponto de ancoragem para a construção de um devir nada ingênuo ou saudosista, leva quase

⁴² Mauro ia filmar *Inocência* em 1948 com produção de Carmen Santos. Já havia adaptado o livro para o cinema, e tinha os desenhos dos cenários feitos por J. Wasth Rodrigues. Segundo Walter Lima Júnior que resgatou e filmou *Inocência* nos anos 70 o que aconteceu foi o seguinte: o filme ia ser rodado no Rancho Alegre, a produção estava adiantada e já estavam lá inclusive os móveis feitos segundo o artista paulista. Mauro foi então em busca de uma atriz. Na demora dessa busca, Carmen Santos desistiu de filmar com Mauro e entregou o filme a Luís de Barros que rapidamente, concluiu o filme no Rio de Janeiro com Maria Dela Costa no papel principal. O roteiro de Mauro que não foi filmado, foi dado por ele a Lima Barreto como presente de casamento. Os móveis do cenário sem utilização passaram a mobiliar a casa de Mauro, onde estão até hoje. Entretanto, Lima Barreto não realizou *Inocência*. No final dos anos 70, Walter Lima soube que Lima Barreto estava doente e pobre, internado como indigente na Santa Casa. Como forma de ajudá-lo e de resgatar o roteiro de Mauro, comprou-o de Lima Barreto e acabou realizando o filme projetado nos anos 40, dedicando o filme a Humberto Mauro. Conforme o depoimento oral de Walter Lima Jr. em maio de 1996

obrigatoriamente a aproximá-lo de “Parceiros do Rio Bonito” de Antonio Cândido⁴³. Elaborado exatamente na mesma época em que Mauro fazia as *Brasilianas* e a série Educação Rural – entre 1947 e 1954 – ali o autor, ao analisar as relações entre a literatura e sociedade e preocupado de início com as práticas poéticas tradicionais como o Cururu, historia a formação da cultura caipira paulista e, a partir dela, a própria forma de ocupação do solo e as respectivas relações sociais. Observa a ocupação em pequenas propriedades, a solidariedade vicinal, a organização autárquica e a importância dos bairros, processos que o avanço do capitalismo, a concentração de terras e a modernização da agricultura estavam alterando, entre eles a parceria. Na descrição desses processos pudemos observar uma grande similaridade com o campo mineiro tal como é descrito nos filmes de Mauro, sobretudo em *Canto da Saudade*. A preocupação de Antonio Candido, na conclusão do seu trabalho, chega inclusive a sugestões de reforma agrária, tema sempre presente nas reflexões sobre o campo, naquele período como hoje. Mauro certamente não chegou a isso, mas não há como não ver entre essas duas reflexões – seja sociológica, seja poética – a mesma preocupação com formas mais justas e próprias de organização social, econômica e cultural, ainda que em ambas possamos ver traços indisfarçados de romantismo. Claros em Mauro, e como apontou Bosi, presente também nos criadores do grupo Clima, conforme apontamos mais atrás⁴⁴.

IV - A VELHA E O NOVO

Com *A Velha a Fiar*, de 1964, Mauro encerra a sua produção no INCE. Na verdade, desde a entrada de Flávio Tambellini, em 1961, o diretor havia realizado apenas um filme.

A Velha a Fiar é o fecho de um período, na temática onipresente do campo, mas é também uma enorme reflexão sobre o próprio cinema e sua matéria, a montagem. Na primeira parte, a música-tema é executada na forma exclusivamente orquestral, compondo como que uma abertura, como nas óperas, onde os temas musicais e, no caso, as imagens que serão recorrentes no filme são ‘introduzidas’ ao espectador. Finda a *ouverture*, surge a

⁴³ Mello e Souza, Antonio Candido – Parceiros do Rio Bonito, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964. Foi o prof. Edgar quem me apontou esta afinidade

⁴⁴ Ver a citação correspondente à nota 28

velha no estúdio (foi Matheus Collaço, funcionário e amigo de Mauro no INCE quem se prestou para o papel, numa brincadeira que parece glosar *Psicose* de Hitchcock) diante de sua roca, e os vários elementos da canção vão sendo como que desfiados. Mauro se serve da estrutura repetitiva da música e do aumento consecutivo do ritmo para pontuar as imagens e cortes, saindo da representação realista para o jogo puro de figuras estáticas. A mosca, a aranha, o gato, o rato, o cachorro o pau, o boi, o fogo, o homem, a água, aparecem consecutivamente na natureza, e como imagens fixas, elementos de pura montagem. Como se ao final de sua obra, abrisse aos espectadores o próprio jogo do seu instrumento.

Filmar é juntar impressões, momentos efêmeros, imagens consagradas que a montagem permite que se tornem cinema. Isso não era novidade em sua obra, mas aqui expõe o fazer e desfazer do cinema que repercute na canção e no seu tema - o ciclo vital: a velha tece os meandros da vida até à morte. Não se trata apenas de compor a realidade, aspirá-la. Ao contrário, a imagem é decomposta, esquadrinhada. Desfia-se como na roca da velha, pela evidência da montagem. Não há mais a transparência. A natureza plácida que o “primeiro movimento” do filme mostrara dissolve-se na medida em que é explicitada pela decupagem.

Com isso, “A Velha a Fiar” é a um só tempo reflexão sobre a vida que passa, o envelhecimento do próprio diretor, e uma revelação dos seus instrumentos. A sua suposta ingenuidade dissolve-se na reflexão sobre seu ofício e sua matéria: Mauro nunca terá sido tão moderno, tão moderno como já fora em *Ganga Bruta*, mas num outro momento, o da maturidade, o que já o leva a uma reflexão sobre o tempo e sua decomposição. Decomposição implícita no envelhecimento, que prefacia a morte – imagem que fecha o filme – mas também traz a sabedoria e, com ela, a capacidade de partilhar da técnica, dos recursos, dos artificios.

Depois da aposentadoria por idade, em 1967, embora tivesse vários projetos fora do Instituto, Mauro só volta a filmar 5 anos depois, com a produção da neta Valéria Mauro, filha de Zequinha, um novo *Carro de Bois*. Neste filme, a decomposição que já se mostrava na *Velha a Fiar*, adquire um tom melancólico.

Se n' *O Carro de Bois* de 1955 a persistência, a beleza e a sabedoria técnica é que valem, aqui, embora se repita muito do antigo texto, e até do enquadramento cerimonioso na decomposição do “sábio arranjo”(...)”mistura de couro e madeira de lei e destreza do caboclo”, a imagem central é a “do paradoxo do passado a serviço do progresso”. Ele está relegado ao passado mesmo se apresentado como alternativa não poluente à então cara gasolina (estamos no momento da grande crise de petróleo que elevou os preços e fez pensar nos combustíveis alternativos). Mas aqui o ciclo se encerra: depois de servir dócil e diligente por anos, “uma doença de desencanto o toma”. A recuperação é desaconselhada e ele morre. E Mauro dedica-se a compor quadros poéticos da ruína com suas diferentes partes espalhadas pela fazenda, e como ruína, misturado ao mato, entre o capim e flores que brotam através dele e onde vem pousar, encantado, um passarinho⁴⁵. O carro ali jaz, com se tivesse realmente brotado da terra. Um monumento, uma ruína, lugar da memória que persiste.

É uma persistência teimosa, como a de Mauro ao insistir em continuar filmando esses temas num mundo que está mudado. Imagem do cineasta que se despede.

O VELHO E OS NOVOS

Com a Velha a Fiar, Mauro reafirma o cinema como arte da invenção, do olhar, da montagem. São essas inúmeras faces que chamam sobre o diretor a atenção dos jovens cineastas e críticos que vinham desde meados dos anos 50 criando um novo cinema para o Brasil – a partir de Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Linduarte Noronha (de influência ainda nitidamente neo-realista), e uma nova crítica cinematográfica, com Alex Viany, Ely Azeredo⁴⁶, Walter da Silveira, Paulo Emílio Salles Gomes e o próprio Glauber Rocha. Em fins dos anos 50, Alex Viany escreve sua “Introdução ao Cinema Brasileiro”, uma tentativa de reflexão histórica tendo como eixo básico os embates entre a necessidade

⁴⁵ Mauro, segundo Sérgio Santos, deu pinga ao passarinho para que ele ficasse parado e pudesse ser filmado quietinho, como se vê na tela. Documentário sobre “100 anos de Humberto Mauro”, 1997

⁴⁶ Responsável pelo Festival Humberto Mauro em Cataguases em 1961

e as possibilidades de existência do cinema nacional e a constatação de sua quase inviabilidade devido à ‘ocupação’ do espaço cinematográfico – concreto e imaginário – pelo hegemônico cinema americano. Essa formulação bipolar, como o próprio exercício político daquele momento, dividido entre o nacionalismo e o “entreguismo”, mobiliza cineastas e críticos e vai conformar as análises e parte significativa da produção cinematográfica por décadas: a luta pela existência de um verdadeiro cinema brasileiro é a mesma do povo brasileiro – livrar-se do “ocupante” que coloniza o cinema, a economia e as consciências. Impossível separar essas visões e práticas de um período histórico de descolonizações e críticas ao imperialismo econômico e cultural, onde o cinema, se era visto como “ponta de lança do capitalismo yankee”, poderia ser também “agente histórico” de descolonização e conscientização. É bom que se diga, entretanto, que independente das formulações ideológicas, a política americana em relação aos cinemas nacionais, foi sempre extremamente agressiva, para não dizer, francamente predatória. A venda de café, soja ou sapatos brasileiros, aos Estados Unidos nunca foi isolada da sua contrapartida em relação ao cinema americano, e nesse sentido o Brasil sempre foi, e continua sendo, um dos maiores consumidores desse produto. É em meio a este contexto histórico, (visto aqui de maneira muito sucinta) que Mauro vai ser resgatado.

“Mesmo nas experiências nativistas, às custas de José de Alencar, ou caboclas e sertanejas (como João da Mata em Campinas e Aitaré da Praia em Recife), deve ter havido uma pesada influência das fórmulas e dos estereótipos dos filmes estrangeiros que inundavam nossas telas. Na década passada, quando a busca de caminhos brasileiros já se impunha como a grande preocupação de nossos cineastas, a sombra do western é indiscutível não só em O Cangaceiro mas em todos os filmes do gênero. Mas, também, o Zorro tornou-se abolicionista em Sinha Moça, o dramalhão mexicano passou para a Lapa em Rua Sem Sol, ...”(...) “É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de falso depósito folclórico (g.d.a.) internacional na cabeça, e, quando nos sentamos para escrever uma história cinematográfica, inevitavelmente recorremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. Assim construímos personagens, alinhavamos situações, compomos argumentos; muito mais difícil é partir da realidade – que nos cerca; e muito cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar. Daí a extraordinária importância de Humberto Mauro, que, partindo da ingênua imitação de filmezinhos norte americanos de aventuras, rapidamente evoluiu para a busca de uma temática e um estilo brasileiros – impostos, de fato, por uma das mais genuínas

personalidades de homem brasileiro que conheço. É apenas natural, portanto, que a rapaziada do Cinema Novo respeite o velho Mauro’⁴⁷

Esse texto de Alex Viany, muito significativo, descreve um processo de “saturação” de filmes e fórmulas estrangeiras que “ocupam” a consciência e a própria identidade dos diretores nacionais, a que ele mesmo ficou exposto, já que é o autor de *Rua Sem Sol*, com influências do “dramalhão mexicano”, enquanto Mauro, apesar de também influenciado, parte de sua imitação “ingênua” para um estilo próprio. Viany, como tantos outros que se deixaram influenciar, apresenta de si mesmo um perfil negativo, enquanto Mauro paira com sua pureza acima das contendidas. É essa idéia ingênua de pureza que se projeta sobre o diretor mineiro, como o homem fiel a si mesmo, que não se destitui da sua raiz, que se torna exemplar para o cinema brasileiro, como se toda produção cultural, não fosse constituída de diálogos, citações, interpretações, apropriações e recriações, mas ao contrário, brotasse apenas como intuição em estado ‘puro’. E como vimos, essa aparente inocência de Mauro não é mais do que um enorme trajeto de depuração de objetos e temáticas, maneiras de filmar, além da parceria significativa com Zequinha Mauro.

Em 1954, Mauro é premiado com o Saci por *Canto da Saudade* e, além de críticos, começa a mobilizar em torno de si jovens cineastas que vão compor o Cinema Novo. É o olhar “interior” de Mauro sobre o país que mobiliza esses jovens, cujos filmes, se diferem bastante do olhar harmônico do diretor veterano, vêem nele o cineasta que não pauta seus filmes pela audiência e seus gostos (o mercado), imposições e modas vindas de um modelo externo, que utiliza uma estrutura de produção pobre, independente e artesanal, em oposição às então recentes e em grande medida fracassadas experiências de produção industrial da Vera Cruz. Mauro torna-se portanto um paradigma.

Na Revisão do Cinema Novo, de 1963, Glauber Rocha alça o diretor à condição de “essência maior que não foi percebida”. Em todas as qualificações dadas a Mauro, casam-se sempre a idéia de raiz, essência, pureza, ingenuidade que estariam contidas nele e com

⁴⁷ Viany, Alex – O Velho e o Novo, São Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d (1965 segundo indicações do texto) p. 14 e 15

isso o fazem brasileiro, em oposição aos “outros” que não podem atingir essas qualidades, porque já deturpados. Portanto, a idéia de nacional, de brasileiro que se projeta sobre Mauro carrega essencialmente a idéia da proximidade e da expressão da natureza e do interior, entendidos como algo intocado, puro, onde se aloja o coração, a “rocha viva” (para lembrar as imagens de Euclides da Cunha) da brasilidade sem convenções exteriores, e com regras próprias, como se essas noções não fossem elas também produto de uma prolongada elaboração cultural. Mauro é a expressão do nosso ‘bom selvagem’. E o Mauro maduro, de volta ao interior, contribui efetivamente para edificar o seu próprio estereótipo.

Entretanto, para que Mauro fosse apropriado como matriz do cinema brasileiro, sua produção foi claramente dividida – o ciclo de Cataguases, Ganga Bruta e os filmes rurais do segundo período do INCE são incensados, enquanto a produção intermediária, sob a influência de Roquette Pinto, foi obscurecida, como parte de um ideário que lhe seria estranho. Cumprimento de um trabalho, desperdício na repartição pública. Acompanhando esse processo, Paulo Emílio Salles Gomes, preocupado em constituir a história do Cinema Brasileiro, elege Humberto Mauro como objeto de estudo. Glauber Rocha sintetiza bem esse movimento de reinscrição nacional, onde Mauro torna-se fundador do cinema novo:

“O cinema novo é um movimento cultural estruturado por vínculos de amizade ao cinema, tribalista, patriarcalista, Historicado: → H.Mauro → (o avô) – Paulo Emilio (o pai) – o cinema novo= netos e filhos. A mãe rejeitada é Roliude (...)”⁴⁸

O obscurecimento da fase oficial é compreensível. O país vivia uma ditadura militar, Paulo Emílio vivenciara o horror da violenta destruição da Universidade de Brasília em 1964 e, antes, o exílio durante o governo Vargas. O incômodo com a instituição federal e mesmo com a figura de Roquette Pinto é nítida. Na entrevista concedida por Mauro em 1966 ao Museu da Imagem e do Som, não há uma questão sequer sobre esse período: os filmes, Roquette Pinto ou Getúlio Vargas. O mesmo pode ser dito sobre a gravação feita em 1973 com Alex Vianny, também para o MIS. É como se nesse momento a obra de Mauro se recompusesse, harmônica e organicamente, sob o signo do lirismo e da paisagem rural, omitindo os filmes do INCE. A obra do diretor passa a se compor dos vários longas-

⁴⁸ “Carta de Glauber Rocha a Raquel Gerber,” Paris, 20 de julho 1974 IN Bentes, Ivana (org.) Cartas ao Mundo, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 494

metragens e dos filmes musicais de temática rural produzidos num INCE já sem qualquer significação oficial, identificado apenas à ideia amorfa e burocrática da repartição pública. Como se a obra variadíssima do documentarista, de importância fundamental na sua fatura técnica cinematográfica, se dissolvesse exclusivamente no autor lírico da última fase (Como mostramos anteriormente, o Mauro lírico deve muito ao Mauro que filmou a ciência). Como nas biografias do período de Roquette Pinto no INCE, a trajetória de Mauro perde a consistência histórica e é reescrita para caber aos propósitos de sua nova apropriação.

Num outro viés, aquele que desqualifica o cinema, é interessante notar como nos necrológios que sucedem à morte de Roquette Pinto, em 1954 sua atividade no INCE também é obscurecida. Sobreleva-se o acadêmico, o homem de ciências, o médico, o introdutor do rádio e até mesmo o educador, enquanto seu projeto cinematográfico é também obscurecido. Significativa omissão na composição da biografia do “sábio”.

É dessa forma que Adhemar Gonzaga e Cinearte tornam-se o paradigma oposto, a ser criticado e evitado. Estão nesses pólos as origens da memória histórica que o cinema dos anos 60 moldou para si e legou como história para a compreensão do cinema brasileiro.

Nesse processo, Mauro não deixa de ter seu papel ativo. Sagaz, seu discurso acompanha o próprio mote que o erige em pai, totem e bandeira, mesmo que isso fosse perceptível, como notou Paulo Emílio em seu artigo sobre “Mauro e dois outros grandes”, onde observa a tentativa de Mauro em se erigir criador de um processo técnico “antes de um tal de Griffith”⁴⁹, como uma vontade arrogante, dura, de quem sabe o seu valor, e sofre num país que não o reconhece. (fig. 54)

⁴⁹ Salles Gomes, Paulo E. – “Mauro e dois outros grandes” IN Calil, Carlos A. e Machado, Maria T – Paulo Emílio: Um intelectual na linha de frente, São Paulo, Brasiliense/ Embrafilme, 1986, p. 366

Conclusões Finais

A

trajetória de Humberto Mauro ao longo de seus 50 anos de atividade, permitiu observar a tensão recorrente entre a possibilidade de existência de um cinema brasileiro e as imagens que projeta do Brasil. Passados mais de 100 anos da introdução do cinema no Brasil, as principais querelas sobre a construção de imagens do país persiste. Humberto Mauro participou de três momentos e três movimentos precisos que pleitearam, através do cinema e em meio a essas querelas, a construção da nação.

Com Adhemar Gonzaga e a ‘Campanha do Cinema Brasileiro’ de Cinearte, tratava-se de definir como o Brasil deveria aparecer para si mesmo. Com o INCE e o cinema educativo, de como o Brasil viria a ser, e com o Cinema Novo e o trabalho de críticos como Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, o que o Brasil era realmente. Em comum, o fato de que todos, em cada momento histórico, postularam mudanças, onde o cinema é o objeto condutor do vir a ser nacional. Entretanto, como a imagem do Brasil é, sempre, algo que está por se fazer, corrigir ou denunciar, estas terminam por constituir, no nosso

entendimento, utopias nacionais que se ancoram no cinema e onde Humberto Mauro se inseriu como sujeito e depois como objeto, já que no final dos anos 50 suas imagens e a forma de produzi-las é reconhecida como paradigma de uma realização – em forma e em conteúdo – autenticamente nacional.

A primeira dessas utopias, a dos anos 20, consiste na criação de um cinema brasileiro como forma moderna de expressão e afirmação nacional, procurando pautar-se pelas formas tidas como as mais atualizadas do mundo. Esse é, grosso modo, o projeto de Adhemar Gonzaga e do grupo da Cinearte. Tratava-se de moldar um cinema de caráter urbano, fotogênico (e mais amplamente eugênico) e com aspirações cosmopolitas, que projetasse nas telas a própria inserção do país numa ordem maior: a do mundo ocidental civilizado, ainda que aqui vigorasse uma sociedade predominantemente agrária, tradicionalista, e dominada pelas oligarquias rurais.

A segunda utopia, que viria se sobrepor a essa, tomava o cinema como via de modernização por meio da educação. Não era suficiente, nem possível, produzir imagens modernas numa sociedade arcaica, como propunha Gonzaga, invertendo causas e consequências. Isto é, não bastava espelhar-se no exemplo do cinema americano e mimetizá-lo para que a sociedade brasileira se tornasse moderna. No projeto original do INCE, vigente entre 1936 a 1946, o cinema não é um fim em si mesmo ou forma de expressão; é antes meio – meio de educação para massas, agente de transformações designadas pelas elites letradas habilitadas pelo Estado. A partir da segunda metade dos anos 40, ainda dentro dos marcos do INCE, mas já desfeita a utopia modernizante do Estado Novo, Mauro registra, ainda de forma harmônica e conciliadora, um país em transformação, através do resgate de valores nacionais que pleiteiam a permanência.

A terceira utopia, a do Cinema Novo, entretanto, parte da observação de que o país continua arcaico, além de ser dominado por idéias e práticas que lhe são exteriores e prejudiciais. Na visão dos cinemanovistas, o cinema brasileiro não podia existir porque seu espaço estava ocupado física e imaginariamente pela produção estrangeira, em particular a

americana¹. Isso não era uma novidade. Já em seu discurso de 1932² Mauro já se referira a esse fato. Nos anos 60, tal como postulava o Cinema Novo, constituir o cinema brasileiro é um ato de resistência e crítica política, estética e cultural. O pensamento cinematográfico brasileiro é constituído em torno da impossibilidade de existência desse cinema. Nesse movimento, o cinema nacional forja o seu mito de origem, e Mauro tem nele o papel fundamental de totem.

Tratava-se de fazer do cinema, novamente, um agente de transformação, mas com um novo sentido: ele é o lugar do desmascaramento - pela poética e ou pela denúncia explícita - do atraso, da desigualdade e da “boçalidade” do povo brasileiro, como dizia o aguerrido Paulo Emílio dos anos 70³ (daí o combate à dramaturgia e ao formalismo da Cia. Vera Cruz, que com raras exceções, como *O Cangaceiro*, projetava o país a partir de um estúdio, do trabalho de técnicos e diretores estrangeiros, de uma dramaturgia que Glauber Rocha e seus companheiros consideravam imitativa), buscando novas formas de produção e expressão cinematográfica que colocassem essas questões em relevo..

Portanto, dobra sobre dobra, o cinema brasileiro – que está em constante processo de fazer-se, impor-se e afirmar-se como forma de expressão necessária, tendo o Brasil como tema e justificativa – é questionado, num ciclo infundável de começos e recomeços, de ciclos de produção que são também diferentes ciclos de identidade: identidade do próprio cinema e identidade nacional.

¹ Aqui nos reportamos à nota 12 do capítulo 1, sobre o monopólio das empresas distribuidoras que tornam a exibição de filmes brasileiros, ainda hoje um fato à margem, restrito a um número pequeno de salas de cinema em grandes capitais.

² Conforme nota 1 do capítulo 1

³ O crítico nesse momento, praticamente recusa qualquer outro cinema além do brasileiro. por que nos melhores ou piores filme, os brasileiros estavam retratados em todas as suas particularidades: “A gente encontra tanto de nós num mau filme que pode ser revelador em tanta coisa da nossa problemática, da nossa cultura, do nosso subdesenvolvimento, da nossa boçalidade inseparável da nossa humanidade que em última análise é muito mais estimulante para o espírito e para a cultura cuidar dessas coisas ruins do que ficar consumindo no maior conforto intelectual e na maior satisfação estática os produtos estrangeiros.” Cf. “Cinegrafia entrevista” IN Cinegrafia n. 1, Centro Acadêmico Armando de Salles Oliveira, Campus São Carlos-USP, mimeo, julho de 1974 p. 7

Humberto Mauro participa da produção dessas três utopias que se ancoram no cinema: na primeira, ele, que fazia o seu cinema regional, junta-se ao movimento maior, onde suas imagens, consciente ou inconscientemente amoldam-se às práticas que garantiriam a sua existência e continuidade, sem no entanto afastar-se completamente de suas próprias aspirações.

Nesse momento, entre 1925 e 1936, a aspiração de Mauro era modernizante. Mas esse projeto de modernização assentava-se num universo pessoal restrito ao interior de Minas. A urbanização, o abandono de uma sociedade rural e a industrialização funcionam como aspirações imediatas e imediatamente conectadas ao cinema que, por si só, designava a modernidade.

O projeto modernizador de Adhemar Gonzaga era fundado sobre algo mais amplo: a vivência da metrópole, uma troca intensiva com os usos e costumes hollywoodianos. A modernidade imaginada por Gonzaga é fundamentalmente idealista, na medida em que toma o cinema não como signo de modernidade, mas como algo capaz de produzir por si mesmo o moderno, como condição suficiente de modernidade.

Gonzaga não chega a formular nenhuma crítica da sociedade brasileira, exceto por imaginar que o cinema possa, por sua simples existência, ser um fator de modernização. Gonzaga acredita que a transcrição, em moldes brasileiros, da escrita hollywoodiana venha a produzir a atualização dessa sociedade e a inserção do Brasil no mundo ocidental.

No interior desse projeto, Mauro mantém uma relação de exterioridade, no sentido em que para ele o essencial não é a observação ou a crítica da sociedade, mas do homem. Se tomarmos *Ganga Bruta*, não existe crítica ao matrimônio, nem ao assassinato. O que predomina é a narrativa de um percurso: a dificuldade do encontro amoroso e o desencanto da vida afetiva (pois a felicidade do engenheiro só pode se fazer a partir da morte do rival).

O desencanto e o pessimismo em relação ao humano predominam e são a marca principal, o ponto de vista que define seu trabalho nessa primeira fase.

A partir do trabalho conjunto com Roquette-Pinto, o diretor toma contato com um projeto salvacionista de aceder à modernidade pela educação. O pessimismo dos primeiros anos transforma-se na crença de que o homem pode ser conduzido a sublimar sua instintividade e sua essência humana contraditória pela educação. Essa concepção normativa, que toma o outro como um vazio carente de condução - os índios d'O Descobrimento, por exemplo - deixa ver com clareza suas contradições e limites na fantasia frustradamente ordenadora de *Argila*. Mauro, em parte artífice dessa utopia, resiste em aderir por completo a ela.

Apesar desses limites, essa fase será marcada por uma observação crítica em relação às elites (*Argila*). Mauro imbui-se da idéia de que a Nação e seus valores são capazes de redimir esse homem corrompido pelo pecado original. Portanto, o nacionalismo substitui o catolicismo, e a crença em uma essência conturbada substitui-se aquela na regeneração pelo conhecimento e pela possibilidade de comunhão de um solo comum (origens indígenas, natureza e ciência), partilhado indistintamente por todos os brasileiros. Podemos pensar aqui na idéia de nação como uma religião laica, como observa Vaudgana que se sobrepõe, em Mauro ao próprio cristianismo⁴.

No entanto, essa fase é igualmente marcada pelo caráter a-histórico, assim como a primeira, caracterizada por sua ligação com Adhemar Gonzaga. Aqui, a história “mestra da vida” transforma o passado em panteão. A memória nacional é monumental e museológica. As imagens sobre o país buscam a harmonia, a ordem e a conciliação. Os dons da natureza encobrem as carências dos homens. Os vultos preenchem a identidade do povo.

Na terceira utopia, Mauro passará de sujeito a objeto. Antes que isso aconteça, no entanto, sua carreira passará por um terceiro momento, o da maturidade e da independência.

⁴ Vaudagna, Maurício (org.) – L'estética della politica: Europa e America negli anni 30, Roma-Bari, Laterza, 1989

É possível aqui assinalar um tortuoso retorno às suas temáticas originais, que compõe um duplo movimento, de desencanto e reencantamento (*Canto da Saudade* pode resumir essa fase: impossibilidade da realização afetiva – do carreiro, no caso – e sua superação pelo mito). O olhar dirigido ao homem torna-se mais complacente, mais doce. Em vez de matar o rival, como faz o engenheiro de *Ganga Bruta*, o carreiro desaparecerá; em vez de ser habitante de um paraíso perdido, como em *Brasa Dormida* ou *Sangue Mineiro*, ele vive num paraíso imperfeito, feito de relações sociais cordiais, mas ainda assim voltado à infelicidade. É nessa direção também que aponta *Inocência*, de Walter Lima Jr.: o amor impossível e a hipótese de superação dessa impossibilidade pelo mito (segundo o diretor, a idéia da borboleta, forma assumida metaforicamente pela heroína no final, é uma idéia sugerida por Humberto Mauro).

Em sua fase final, podemos observar menos o retorno às origens de que fala Paulo Emílio, do que acumulação. A experiência com Gonzaga o leva a aprender que o caráter abstrato da modernidade preconizada por este não se aguenta. Com Roquette ele absorve a idéia de que a natureza do mundo não é religiosa, mas humana, que a perda do paraíso pode ser redimida pela construção nacional.

O Mauro “nacionalista” que surge a partir da segunda metade dos anos 40, voltado à terra, ao interior, é paradoxalmente o menos implicado na elaboração de um projeto nacional. A nação, se existe, restringe-se a um único lugar: Volta Grande. O tom normativo de seu trabalho imediatamente anterior (o de *Argila*, em particular) desaparece. O Brasil de Mauro nesse momento configura-se ao mesmo tempo como sonho e permanência. O cinema como que fixa um tempo que insiste em mudar. Se a usina toma o lugar do engenho, se o caminhão substitui o carro de bois, se à infância sucede a velhice, o cinema mostrará o engenho, o carro de bois e, com seu artificios, preservará as coisas da inelutável passagem do tempo. Entretanto, a transformação, apesar dos seus percalços, persiste harmônica sobre o conflito que é omitido. Como um tempo subterrâneo, a permanência encobre a mudança. O tempo da memória persiste sobre a história.

Como que num ato falho, seu mais significativo curta metragem desse período, *A Velha a Fiar*, apontará na direção oposta. Sob a roupagem de ilustração ingênua de uma canção infantil, Mauro mostra o angustiante ciclo da vida e seu desfecho natural, a morte, a extinção.

Se não é possível filiar o último Mauro a qualquer utopia nacional, torna-se obrigatório notar que nesse momento seu trabalho permite evocar a frase de Mizoguchi, para quem, antes de rodar um plano era preciso lavar os olhos. Mauro como que lava seu olhar do mundo exterior, permitindo-se embrenhar diretamente senão no Brasil, ao menos no seu Brasil, o de Volta Grande, de sua infância. Não será exagerado dizer que aqui Mauro troca as utopias pela observação direta das coisas, e é compreensível que o Cinema Novo vá se apropriar dessa fase de seu trabalho, pois mesmo se aceitarmos que o ciclo vital descrito em *A Velha a Fiar* tem alcance universal, os elementos com que trabalha são os de um universo imediato, próximo, imediatamente reconhecível como brasileiro. Era esse o ponto central do pensamento do Cinema Novo: encontrar a possibilidade de filmar o Brasil e os brasileiros com o olhar desvinculado de qualquer noção prévia sobre o que o país deveria ser – moderno, arcaico, etc. – e sem submeter-se a um cânone estrangeiro sobre o que deveria ser o próprio cinema.

Com isso, na terceira utopia, a do Cinema Novo, sobrevem a apropriação de seu trabalho. Mauro passa de sujeito a objeto, onde se recupera da sua trajetória o viés nacional identificado ao rural, e este mais profundamente às raízes (idéia recorrente sobre a nacionalidade desde o século XIX). Além da sua forma não industrial de pensar a existência e a sobrevivência do cinema brasileiro. O que o Cinema Novo recupera para si de Mauro não é a harmonia tão frequente e decantada, e sim o olhar conflituado sobre o homem, a capacidade inventiva de lidar com o artifício cinematográfico no país pobre e subdesenvolvido.

: Mauro é investido pelo Cinema Novo no mito do pai fundador. Ao mesmo tempo, torna-se um cineasta do mito brasileiro. Se na primeira fase e na segunda, apesar de discrepantes, existe um Brasil por ser feito, construído, pensado, na fase final o Brasil ganha estatuto de existência. Quando Mauro retorna ao campo não é na condição de

homem nostálgico do passado, mas como alguém imbuído desse passado. O passado é condição de existência do presente. Na verdade, o passado é condição para a concretude, para a existência. Ter sido no passado ratifica a existência presente.

Figuras



Figura 1 - Estúdio americano visitado por Gonzaga em 1927.

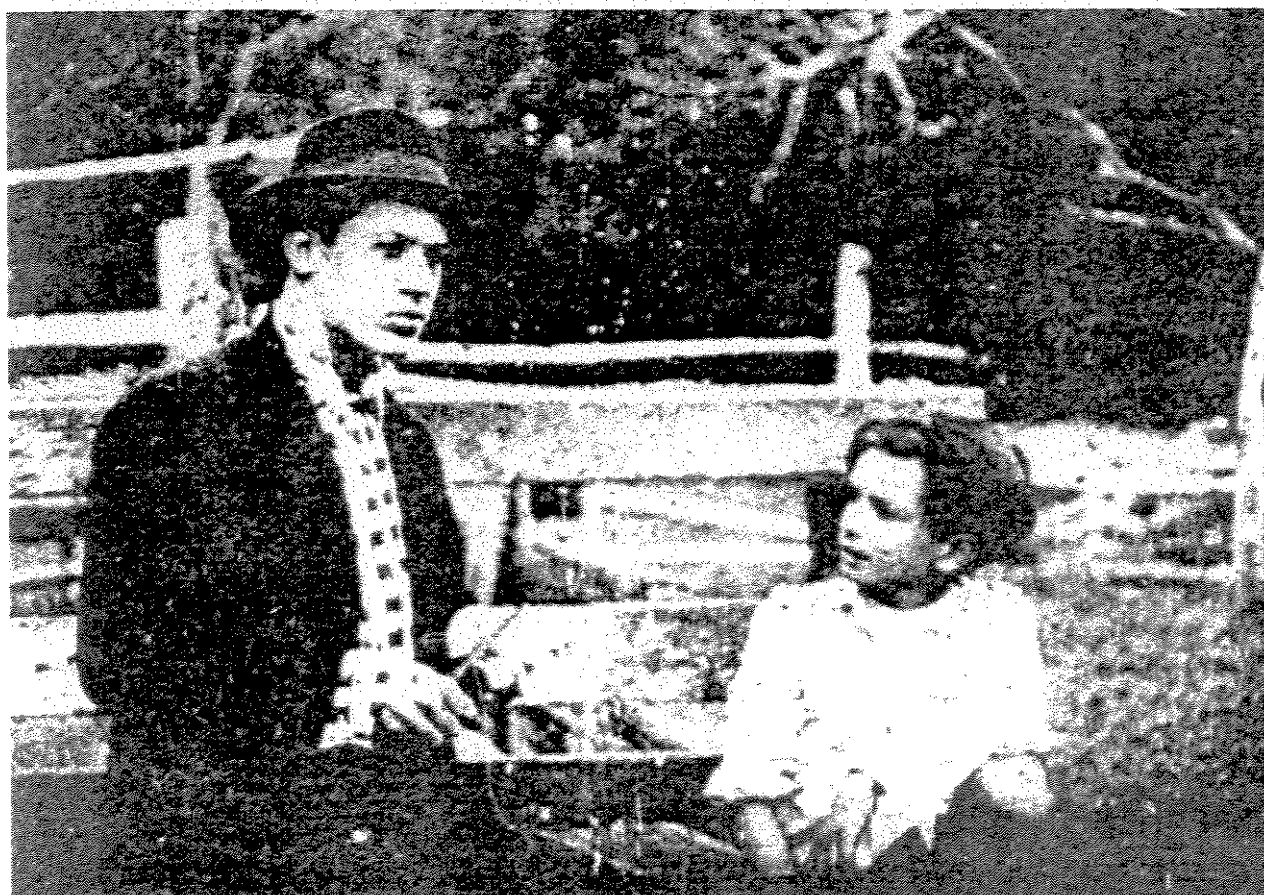


Figura 2 - Pedrinho (Máximo Serrano) e Suzana (Lola Lys, Bebê, a esposa de Humberto Mauro), a namorada de Bráulio, em cena influenciada por "David o Caçula de Henry King" em *O Tesouro Perdido*. 1926.
 Figura 3 - Pedrinho (Máximo Serrano) com garoto, em *O Tesouro Perdido*, 1926.



Figura 4- O enteado, Máximo Serrano em seu quarto, com o violão destruído pelo ex-gerente em Brasa Dormida



Figura 5 - Luis (Luís Soroa) e Anita (Nita Ney) em *Brasa Dormida*, 1927



Figura 6 - Da esquerda para a direita, Humberto Mauro, Carmen Santos, o governador Antônio Carlo, Maury Bueno e Luís Soroa, durante a visita do político mineiro às filmagens de Sangue Mineiro, na Phebo, em Cataguases. 1929.

Figura 7 - Festa de São João em homenagem à chegada de Neuza (Nita Ney) no centro com Roberto (Luís Soroa). Atrás, à esquerda do par central Carmen (Carmen Santos) dança com Adhemar Gonzaga, que se prestou como extra para compor a cena.



Figura 8 - Aspecto da sala do Solar Monjope em estilo "brasileiro" com suas portadas barrocas, os azulejos à maneira portuguesa e o mobiliário joanino. Ao fundo Sampaio (Pedro Fantol) brigando com a filha Neuza (Nita Ney) em *Sangue Mineiro*, 1929.



Figura 9 – Paulo Morano com Tamar Moema em *Lábios sem Beijos*, 1930



Figura 10 - Cartaz de *Lábios sem Beijos*, 1930



Figura 11 - Sônia (Déa Selva) e Marcos (Durval Bellini) brincam e a saia da moça se rasga em *Ganga Bruta*, 1930



Figura 12 - Cartaz do filme Ganga Bruta, 1933, Cinédia

STUDIOS: R. ABILIO, 28
END. TELEG. "CINEDIA"
FONE 8-2456

CINEDIA S.A.

ADHEMAR A. GONZAGA
DIRECTOR-PRÉSIDENTE
RIO DE JANEIRO-BRASIL

ESCRITÓRIO CENTRAL
EDIFÍCIO ODEON-PAV. 420
FONE 2-1481

Rio de Janeiro 31 de Maio de 1933

Somos pela presente a declarar que o Sr. Humberto Mauro
exerceu nos nossos studios por espaço de treis anos o cargo de
diretor de cena, cumprindo sempre com o seu dever, nada tendo pra-
ticado que desabone a sua conduta, retirando-se nesta data por
sua livre e espontanea vontade, escreve-mos a presente, podendo de
mesma fazer o uso que lhe convier.

Pela CINEDIA S/A.

UDIOS: R. ABILIO, 28
ND. TELEG. "CINEDIA"
FONE 8-2456

CINEDIA S.A.

ADHEMAR A. GONZAGA
DIRECTOR-PRÉSIDENTE
RIO DE JANEIRO-BRASIL

ESCRITÓRIO CENTRAL
EDIFÍCIO ODEON-PAV. 420
FONE 2-1481

Rio de Janeiro 31 de Maio de 1933

Reis 6:700\$000

RECEBI da CINEDIA S/A. a quantia de reis 6:700\$000 -----

(Seis contos setecentos mil reis) relativo a dois meses de abono
do meu ordenado, reis 1:700\$000 (Um conto setecentos mil reis) e
mais reis 5:000\$000 (Cinco contos de reis) por gratificação e sal-
do das comissões que viesse a ter direito sobre quaisquer das pro-
duções realizadas, ficando deste modo pago e satisfeito sem nada
mais ter direito alguma a reclamar, uma vez que nesta data, por minha
espontanea vontade deixo de prestar serviços a esta Sociedade.

Rio de Janeiro 31 de Maio de 1933

Humberto Mauro



Antes dos Reis Trala/la/la!

Figura 13 - Documentos do desligamento de Humberto Mauro da Cinédia



Figura 14- O caminhão de filmagens e som de *Voz do Carnaval*, 1933, na Avenida Beira Mar com Oswaldo Nunes, Humberto Mauro (no fundo), A. P Castro.



Figura 15 - Um ano antes de se afastar de Adhemar Gonzaga, Mauro participa com ele, do aniversário de Carmen Santos, sua atriz de Sangue Mineiro e futura parceira na Brasil Vita Filmes onde passa a trabalhar.



Figura 16 - Sílvio Caldas com violão, com grupo de músicos e figurantes do morro. Favella dos Meus Amores.

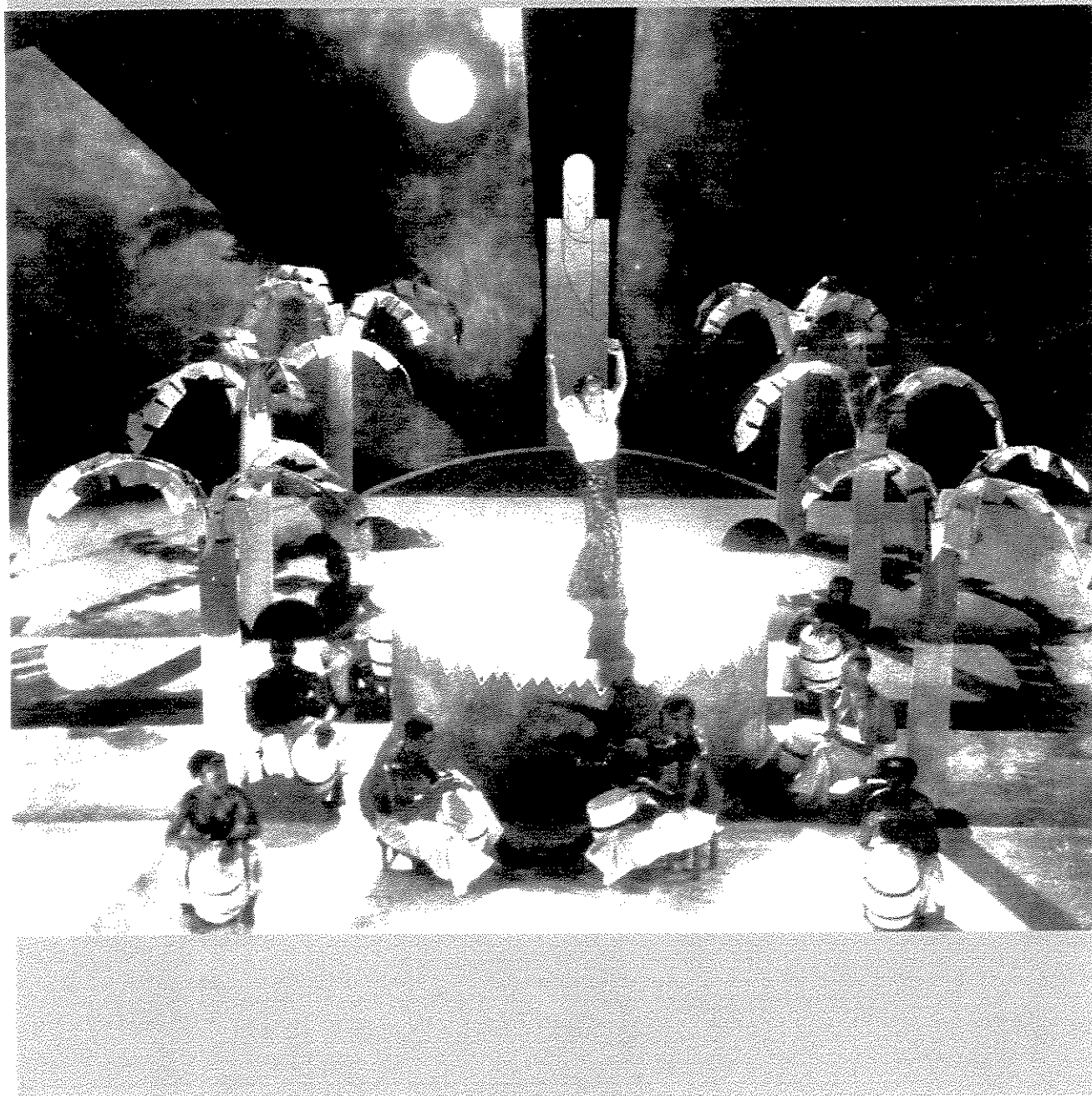
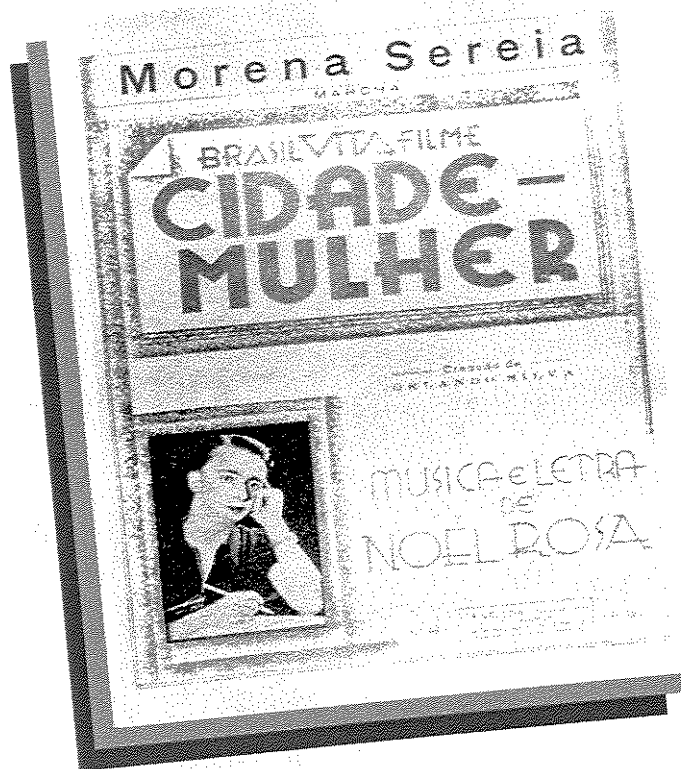


Figura 17- Cena de *Cidade Mulher*. 1936, Brasil Vita Filme.



18



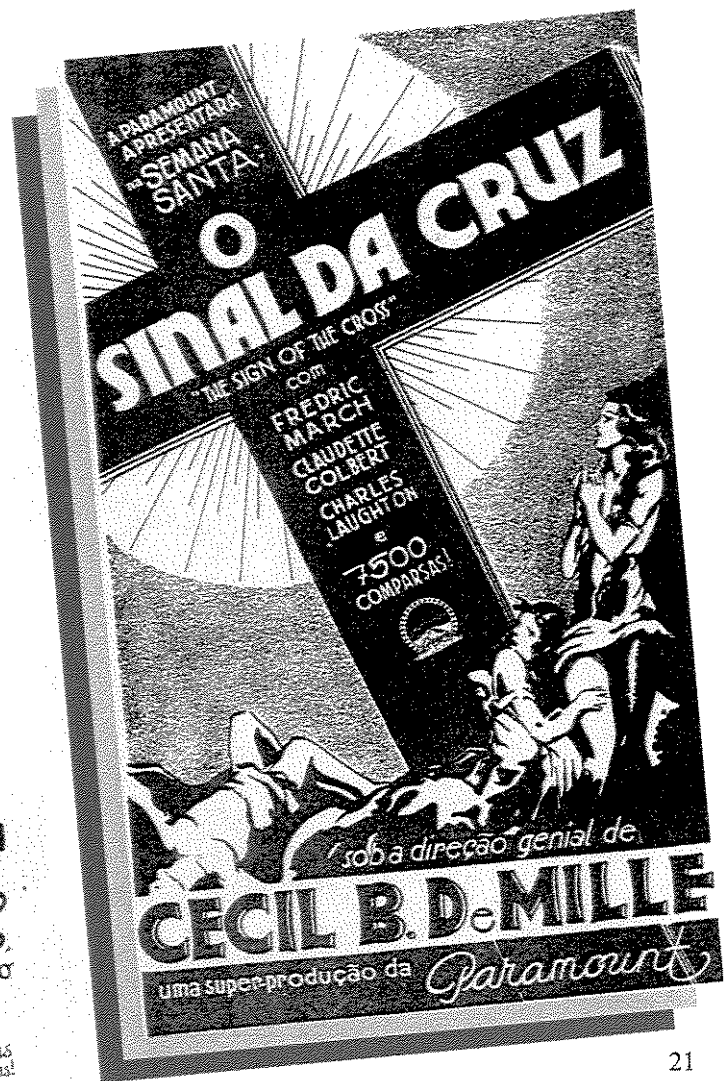
19

Figura 18 - Capa de "Morena Sereia" de Noel Rosa, interpretada por Orlando Silva em *Cidade Mulher*.

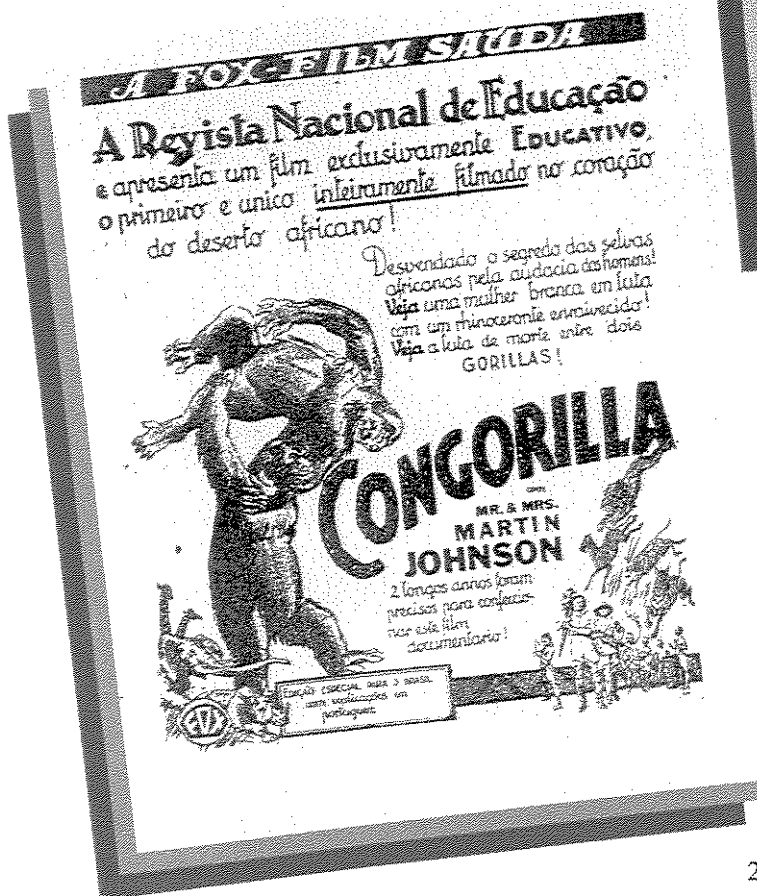
Figura 19 - Capa do disco "Inquietação", música de Ary Barroso interpretada por Silvio Caldas em *Favella dos Meus Amores*



Figura 20 - Cena de *Cidade Mulher*. 1936, Brasil Vita Filme.



21

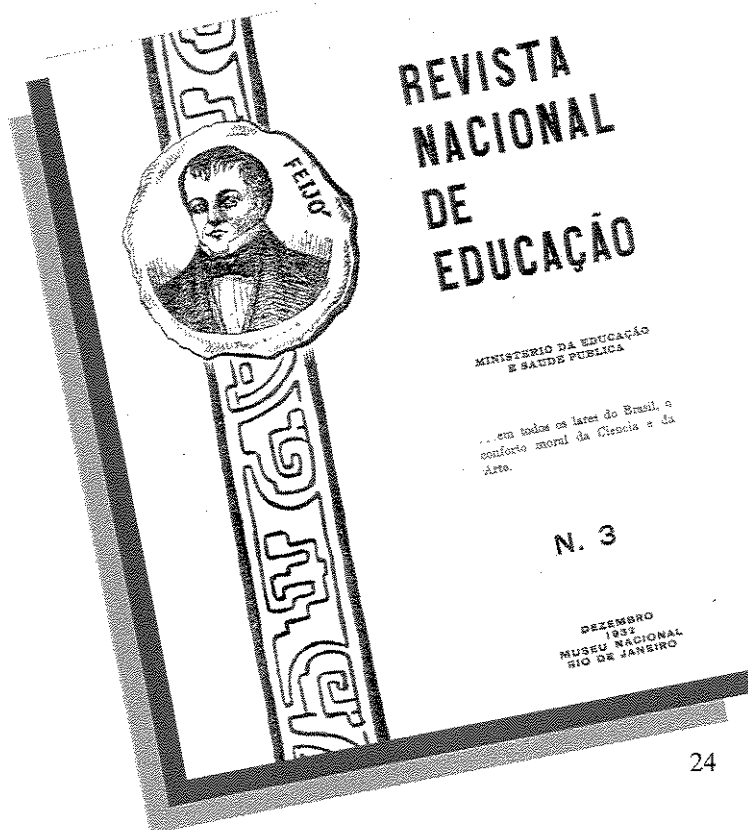


22

Figura 21 - Anúncio veiculado na Revista Nacional de Educação n. 1, 1932
Figura 22 - Anúncio veiculado na Revista Nacional de Educação n. 1, 1932



23



24

Figura 23 - Capa da Revista Nacional de Educação n. 1, 1932

Figura 24 - Capa da Revista Nacional de Educação n. 3, 1932, com a barra de desenhos marajoaras que vai caracterizá-la até o número 19, o último publicado

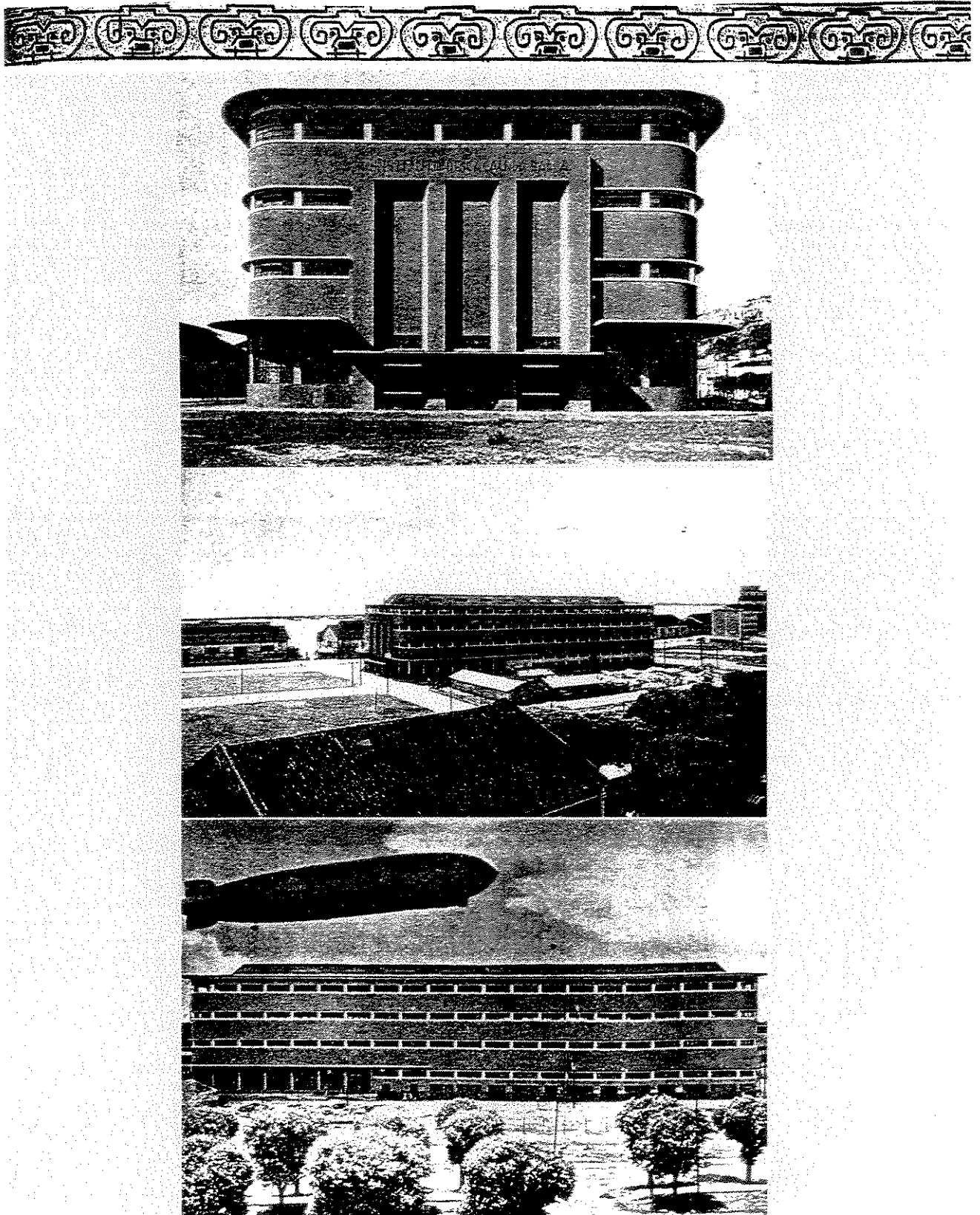
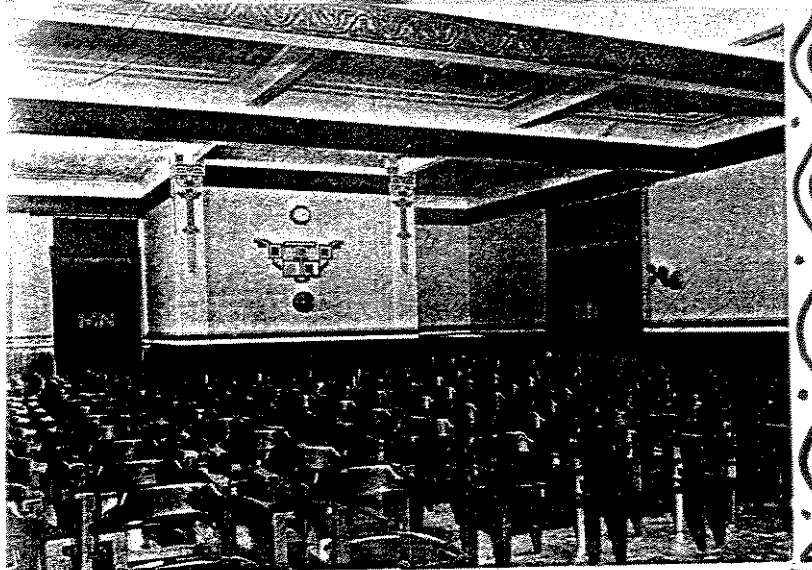


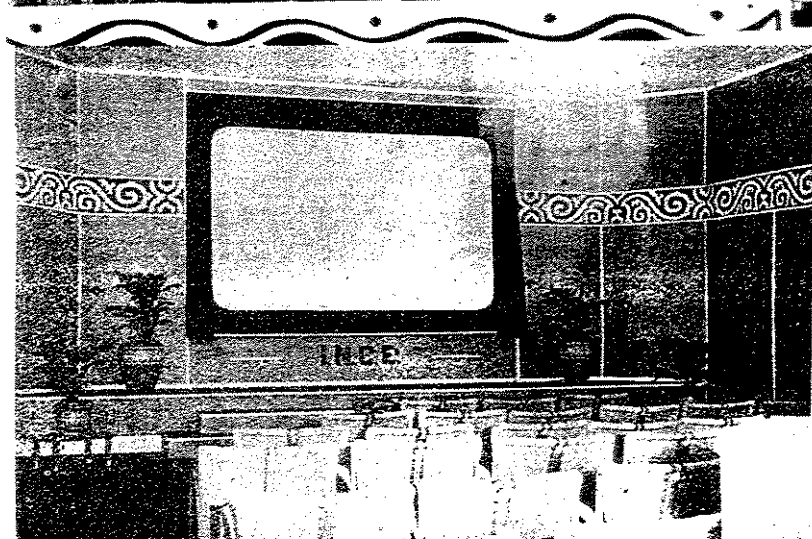
Figura 25 - Foto do Instituto do Cacau da Bahia. Observar o contorno das páginas com motivos marajoaras, marca do ICB



26



27



28

Figura 26 - Foto do Saguão do Instituto do Cacau da Bahia. ICB, em Salvador, com farta decoração marajoara nas paredes, colunas, travas do teto, no entalhe dos móveis, no piso

Figura 27 - Auditório do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, com decoração marajoara

Figura 28- Auditório do Instituto Nacional de Cinema Educativo inaugurado em 1944, com motivos marajoaras, assim como o auditório do Museu Nacional que lhe serviu de inspiração

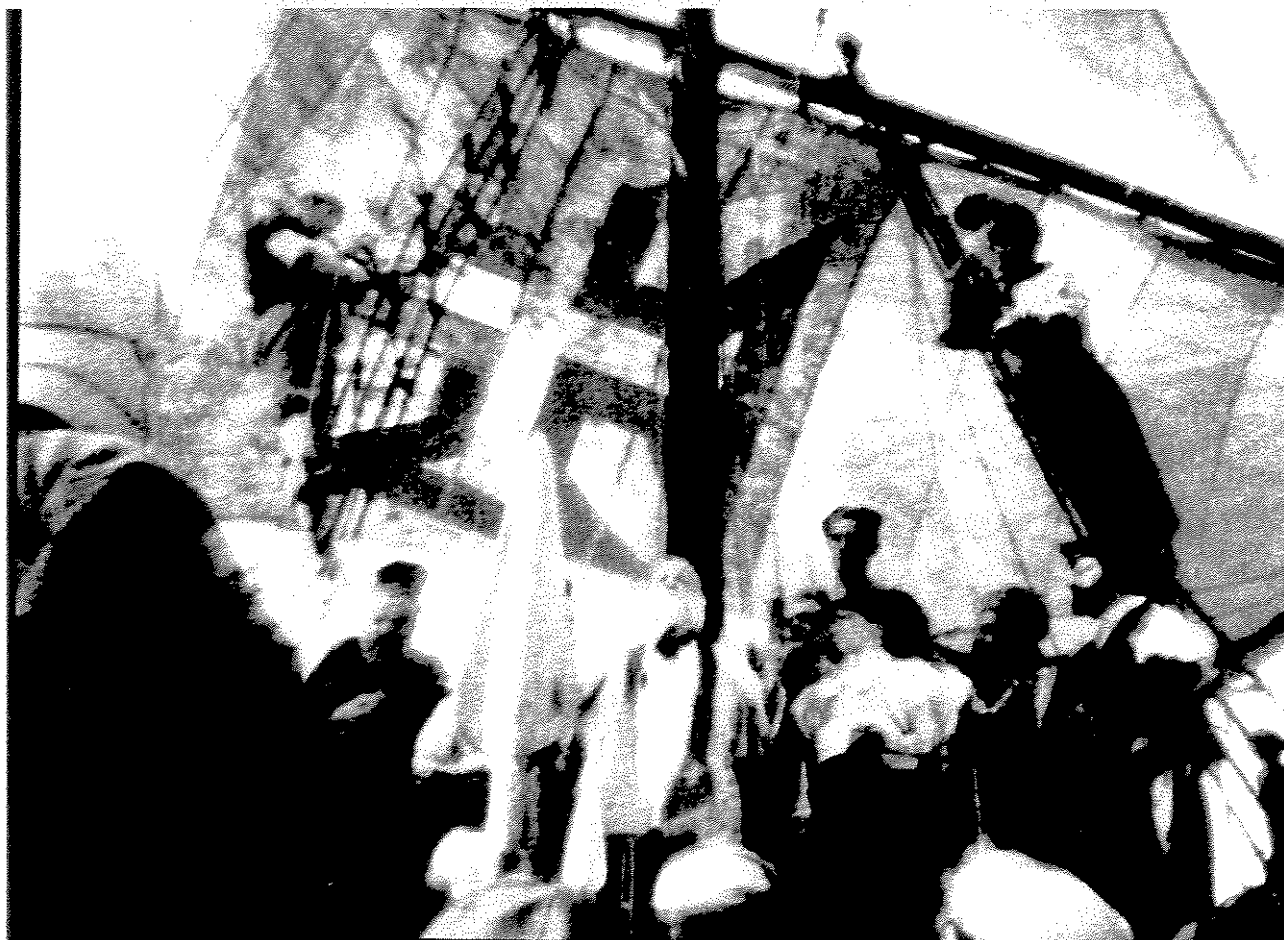


Figura 29- Cena da Missa Pascal no interior da nau em O Descobrimento do Brasil, 1937. À direita está Cabral. No Centro D. Henrique e do seu lado direito Nicolau Coelho. Acima, nas cordas e abaixo, de costas com seus chapéus, estão os soldados e marujos.



Figura 30 - Cena de O Descobrimento do Brasil em que os índios dormem no navio, sob o olhar cuidadoso dos pomposos portugueses que os receberam com todo o apuro, enquanto eles, sem constrangimento, adormecem sobre tapete oriental.

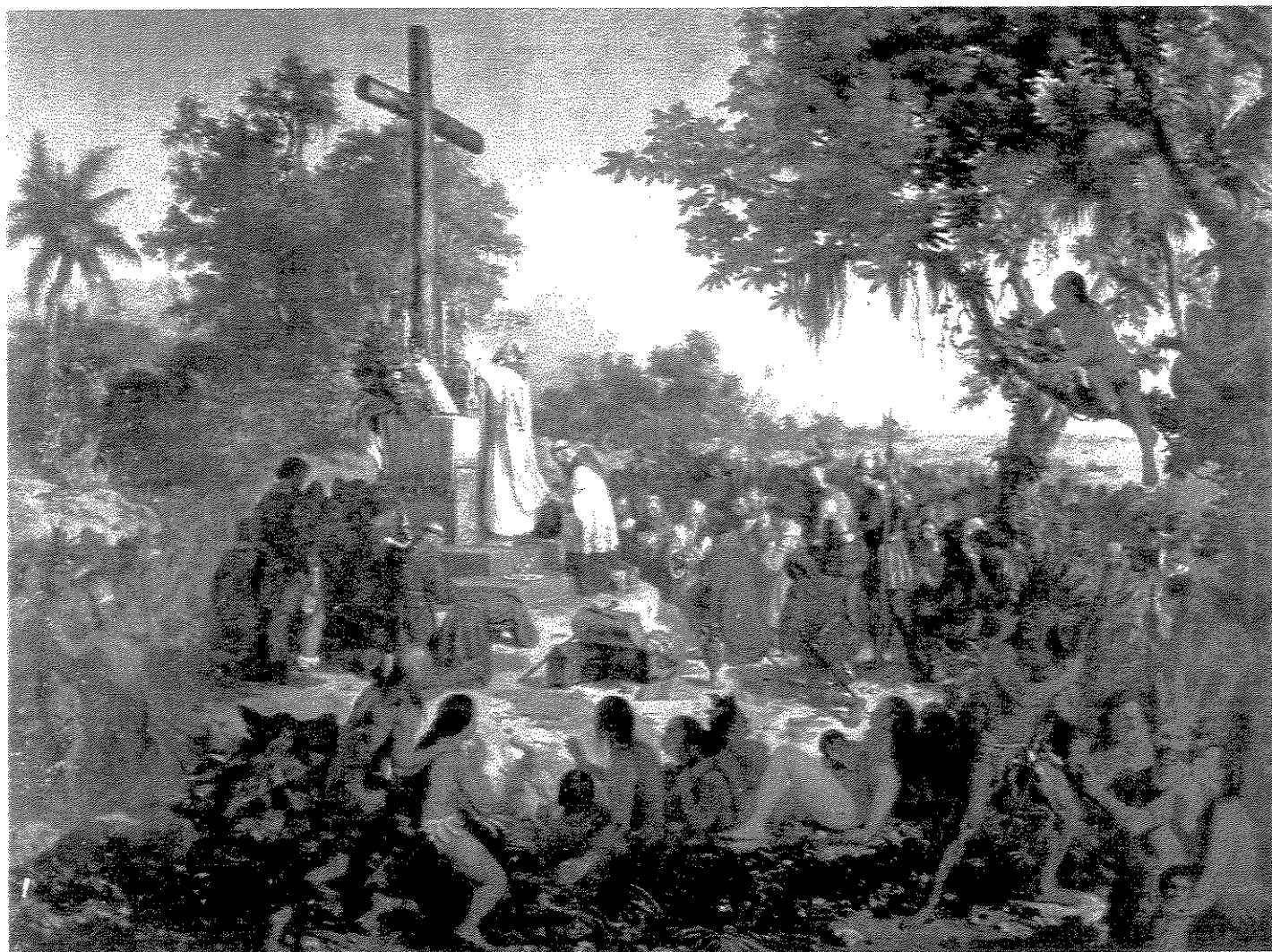


Figura 31 – Quadro “A Primeira Missa no Brasil”, Victor Meirelles, 1860

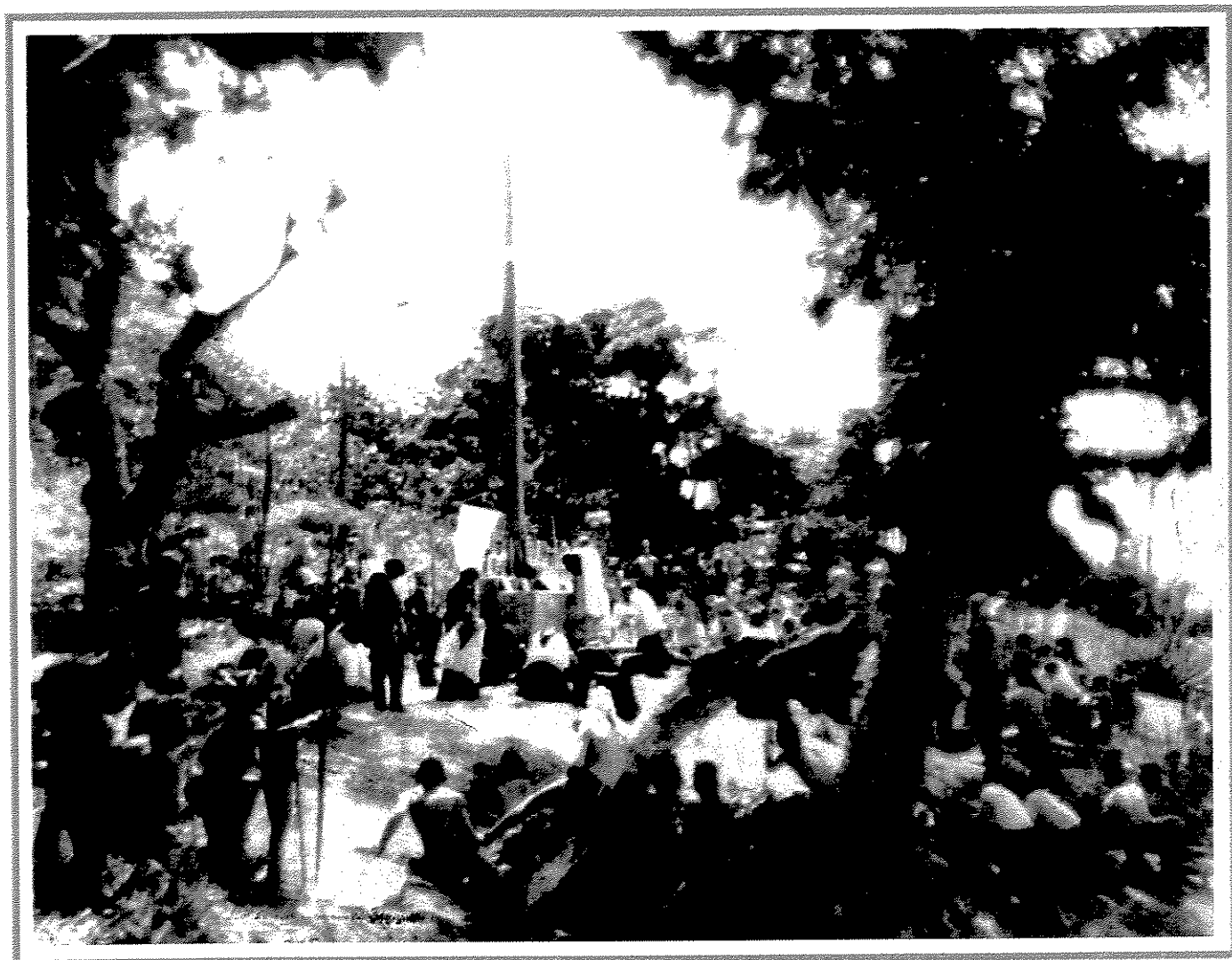
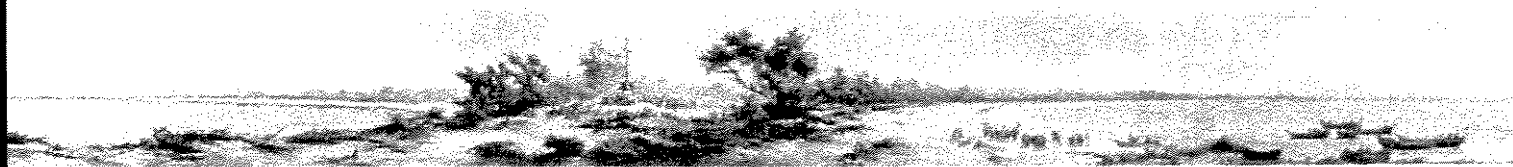
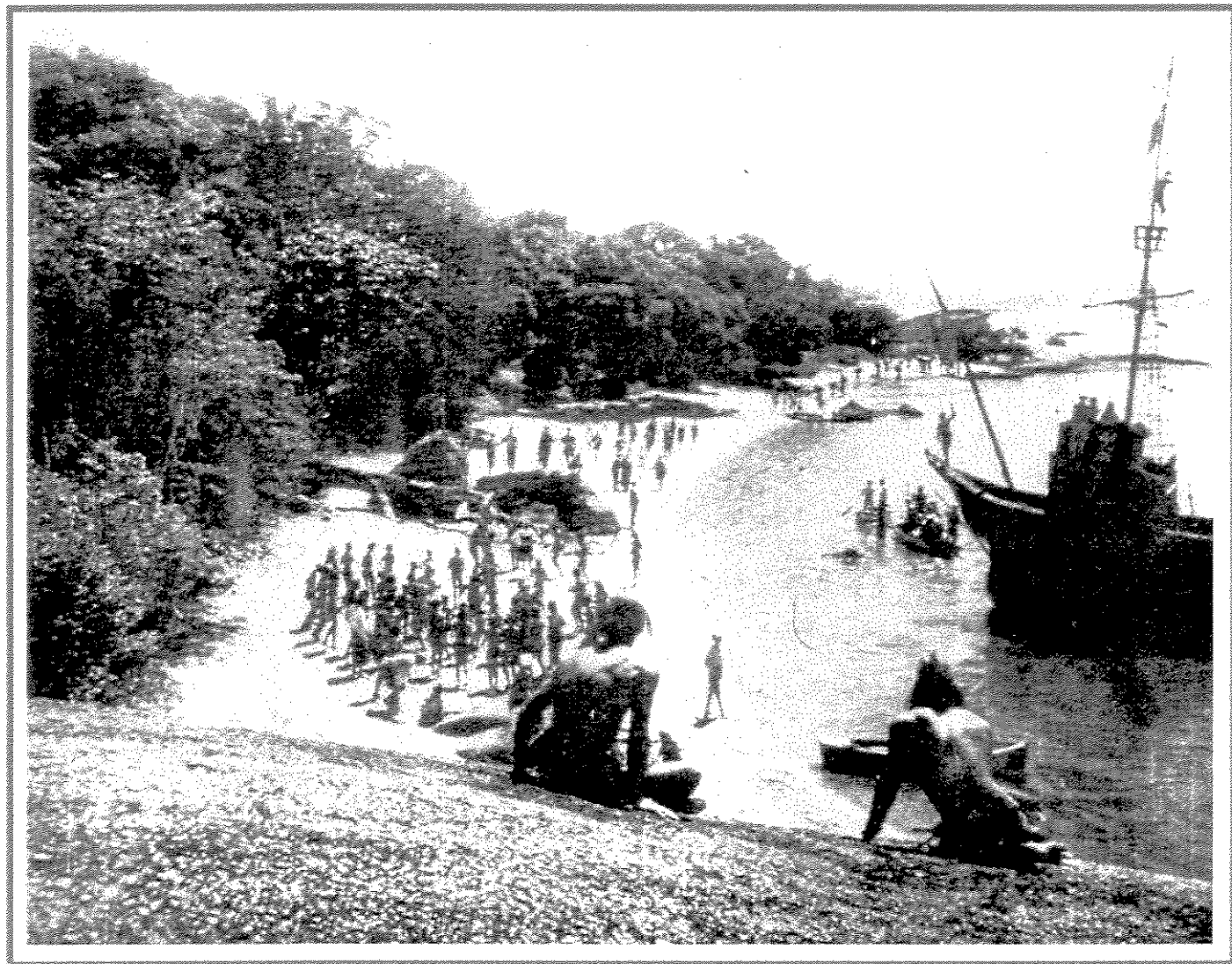


Figura 32 - Cena d'O Descobrimento do Brasil, 1937 em que Mauro procura reproduzir, em plano geral, com fidelidade o quadro de Victor Meirelles.



33



34

Figura 33- "Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil", Victor Meirelles, 1898/1899, obra preliminar para a realização de uma grande rotunda circular, que seria mostrada nas comemorações o 4º Centenário do Descobrimento em 1900. O trabalho não foi concluído . Essas imagens inspiraram Mauro na escolha das locações de filmagens e na composição da cena abaixo.

Figura 34 - Cena de *O Descobrimento do Brasil* que reproduz o "Estudo para o Panorama do Descobrimento do Brasil", de Victor Meirelles, 1898/1899

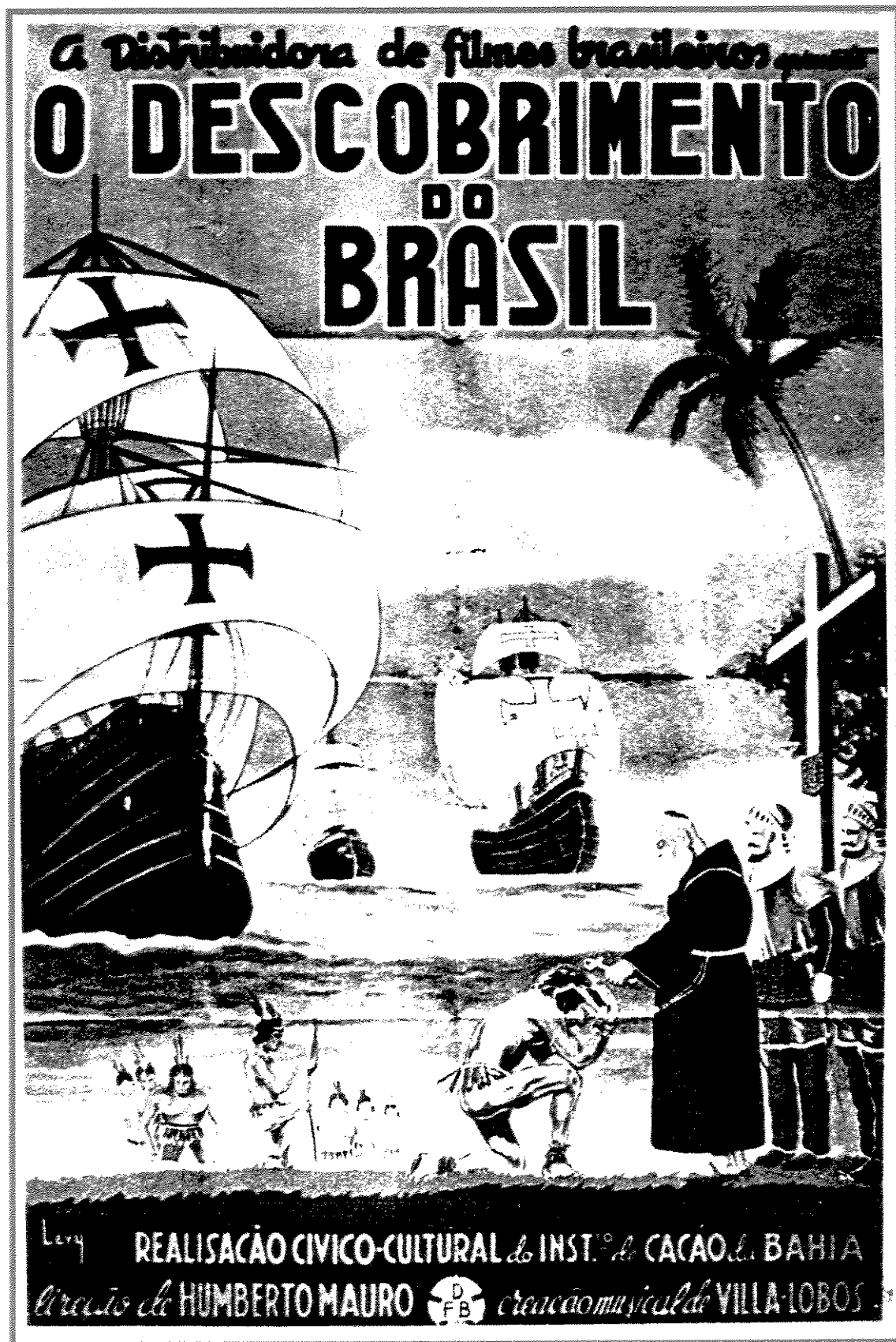


Figura 35- Cartaz d'O Descobrimento do Brasil, 1937 , desenhado por Levy

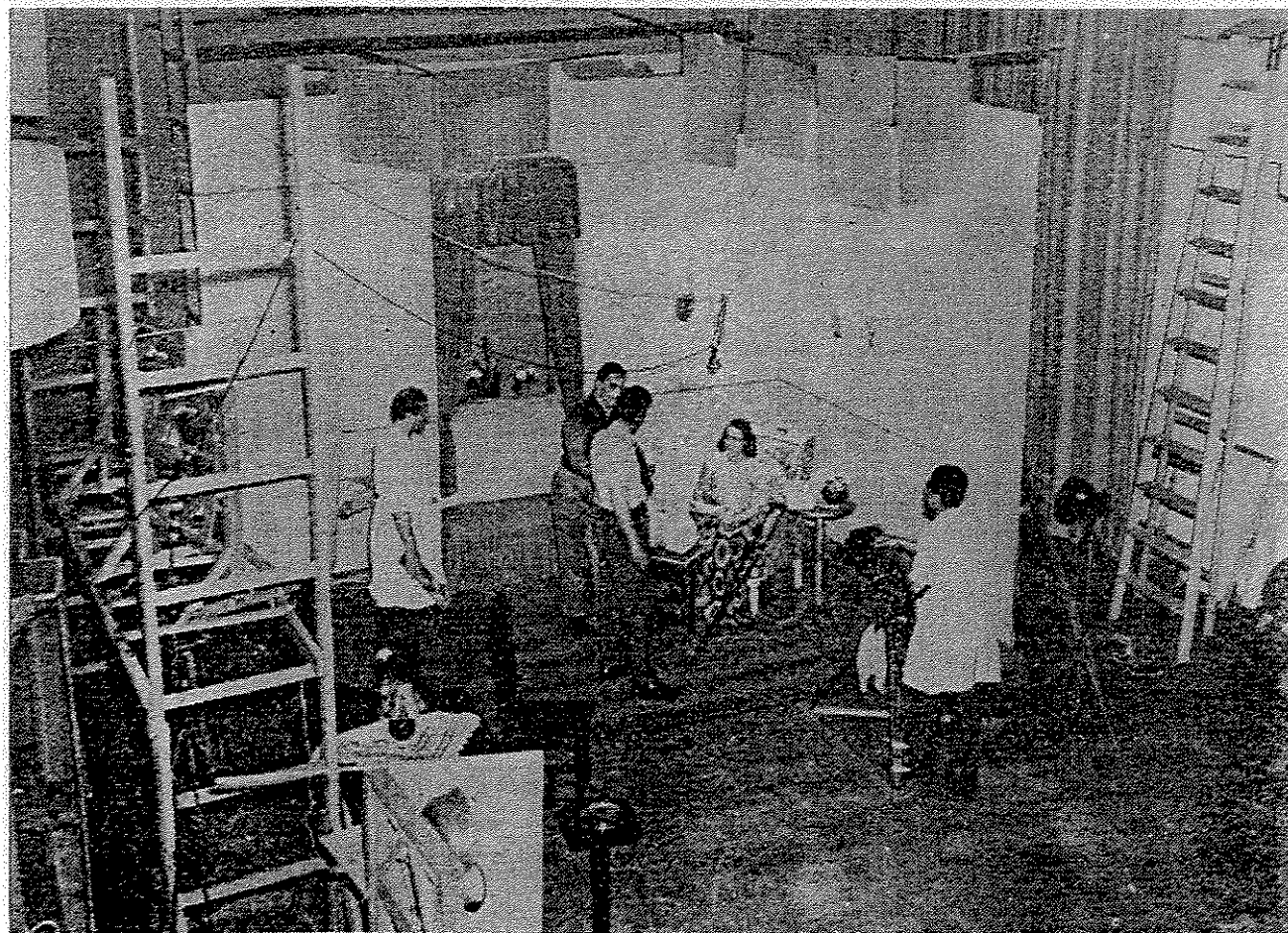


Figura 36 - Aspecto do estúdio de filmagens do INCE na sua sede definitiva na Praça da República. Na foto, cena da filmagem de *O Segredo das Asas* de 1943, filme realizado em colaboração com a F.A.B. No centro, Mauro de costas dirige Celso Guimarães e Lídia Mattos

MINISTERIO DA EDUCAÇÃO
E SAÚDE PÚBLICA

COMISSÃO
DO



I. N. C. E.

Rua Alcindo Guanabara, 15-2º

Rio de Janeiro, 28 de Março de 1936

Ao Exmo. Snr. Dr. Gustavo Capanema
Ministro da Educação e Saúde Pública.

Nº 5

Propondo contractos.

Senhor Ministro

Tenho a honra de solicitar de V.Ex. sejam contractados como tecnicos para os serviços da Comissão do I.N.C.E., correndo as despesas pela verba deste, nos termos da Lei nº183, de 13 de Janeiro de 1936, os srns. Humberto Mauro, tecnico cinematografico; Iracy da Silva Chaves, tecnico electricista mecanico e Ruy Guedes de Mello, auxilliar tecnico. Os dois primeiros com a gratificação mensal de um conto de reis-(1:000\$) e o terceiro com a gratificação mensal de quinhentos mil reis(500\$).

Sendo o tecnico electricista Iracy da Silva Chaves funcionario do Museu Nacional, rogo a V.Ex. ordenar as necessarias providencias junto á Directoria do Museu para que, a partir do seu contracto seja aquelle funcionario considerado em serviço nesta Comissão, sem direito a receber outros vencimentos alem da gratificação do contrato aqui proposto.

Queira V. Ex. receber os protestos da minha alta estima e consideração.

Prof. E. Roquette-Pinto

Director do I.N.C.E.

Figura 37 - Pedido de admissão de Humberto Mauro no INCE



38



39

Figura 38.- Roquette Pinto fala aos professores no Curso de Férias da A .B.E., 1940

Figura 39 - Getúlio Vargas visita as instalações do INCE em sua nova sede na Praça da República em 1944. O presidente cumprimenta Beatriz Bojunga. Ao seu lado, Hilda Vasconcellos, bibliotecária do Instituto, e, no meio, E. Roquette-Pinto (sua posição arqueada é menos por reverência ao presidente, e mais devido à sua espondilose)

A. L. Smith.

[illegible]

Espresso di L. de Roma con
Napoli -

6. Embaixador estele parolando;
contando que jemi munito ben recebido pelo pessoal
da Embaixada - fim da aula com saudações
ao Dr. Paulo César de Faria em contexto
com o Sr. Brontarroyos - delegados brasileiros
"muito a vontade" Inter-nacional de Gopernot.
"Inter-nacional". Vou ver a este momento. Ha
juntos a ele, um delegado italiano e
"delegados" de uma pessoa, mas não o dade
do Sr. Brontarroyos Inter-nacional de Gopernot.

Marquês e minha esposa a Casa
Petrice - 2ª feira dia 22 de 2 horas

Os 2 L. I. N. C. E. foram programados a 2
exibições em publico, com successo! Vimos,
agora, que é que irá dizer, no fim de tudo, o
juizi. Estão achando mais difficil trazerem esse
premio. Os delegados, que constituirão o juizi,
vão entrar a discutir de 10 o dia de valor a
ser fixado com "O Cin de Brasil" p. ex. - Além
disso, o numero de películas de primeira me-
tragem - perfectas, o tempo - é enorme.
Enfim... - O dr. Ottavio Croce - diretor
da Exposição, gostou imensamente das nossas
filmes e li um jornal de Boston um vasto
clippo a "V. Regia" - "Magnifica illustração
da planta aquatica que tem esse nome -
O clippo aqui está acerto, mas me pira o
filme de ~~problema~~ metagen. Também elaborei
a critica sobre o valor de "Cin de Brasil"
em varias entrevistas. Agora preciso, com
Rosa, que procure pela Apparells, flores e
folhas o mais que pude. Hoje a ou não, p:
nós algum premio, temo que deixar p:
a filantropia da Exposição a 2 dias,
as filmes de I. N. C. E., pois, talvez por
uma culpa que é paga a de boa
prontidão, tratando-se de filmes officiaes, de
paiz que se encontra a 100, de
exposição. O proprio dr. Croce, não filma
esse desejo. Sobre a Exposição, ha mais

Na Italia sta la moneta;
già in m.º quibus.

Seo para o Sr. uma novidade
elétrica, italiana. Possui um
e' muito bom - faz a bomba com
folho -

Estimamos noticias de la
 boda que sea de buena.

É uma tristeza aguda andar
sozinho e aqui pela Europa.
Remete-me o Sr. D. G. A.

Envi. mints carefully
a lot of answers & comparisons

Dr. Riquette, un
fili abans de
Mauri

413

PAVILHÃO DO BRASIL

FEIRA MUNDIAL DE NOVA YORK DE 1939

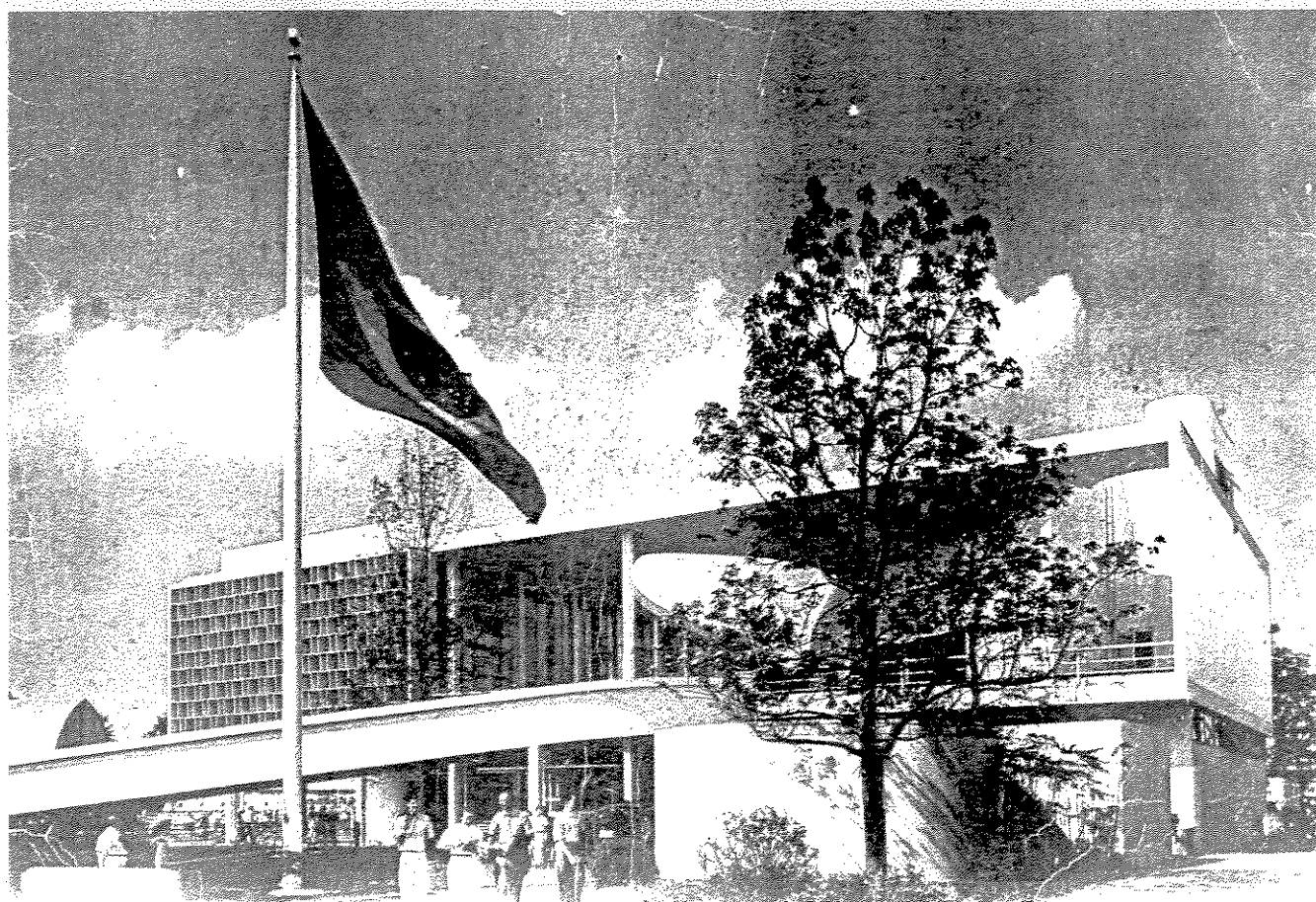


Figura 41 - Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova de Nova York de 1939



Figura 42 - Foto da comemoração do Dia da Bandeira



Figura 43 - Cena de "Lição Prática de Taxidermia" onde esse procedimento cinematográfico é claro

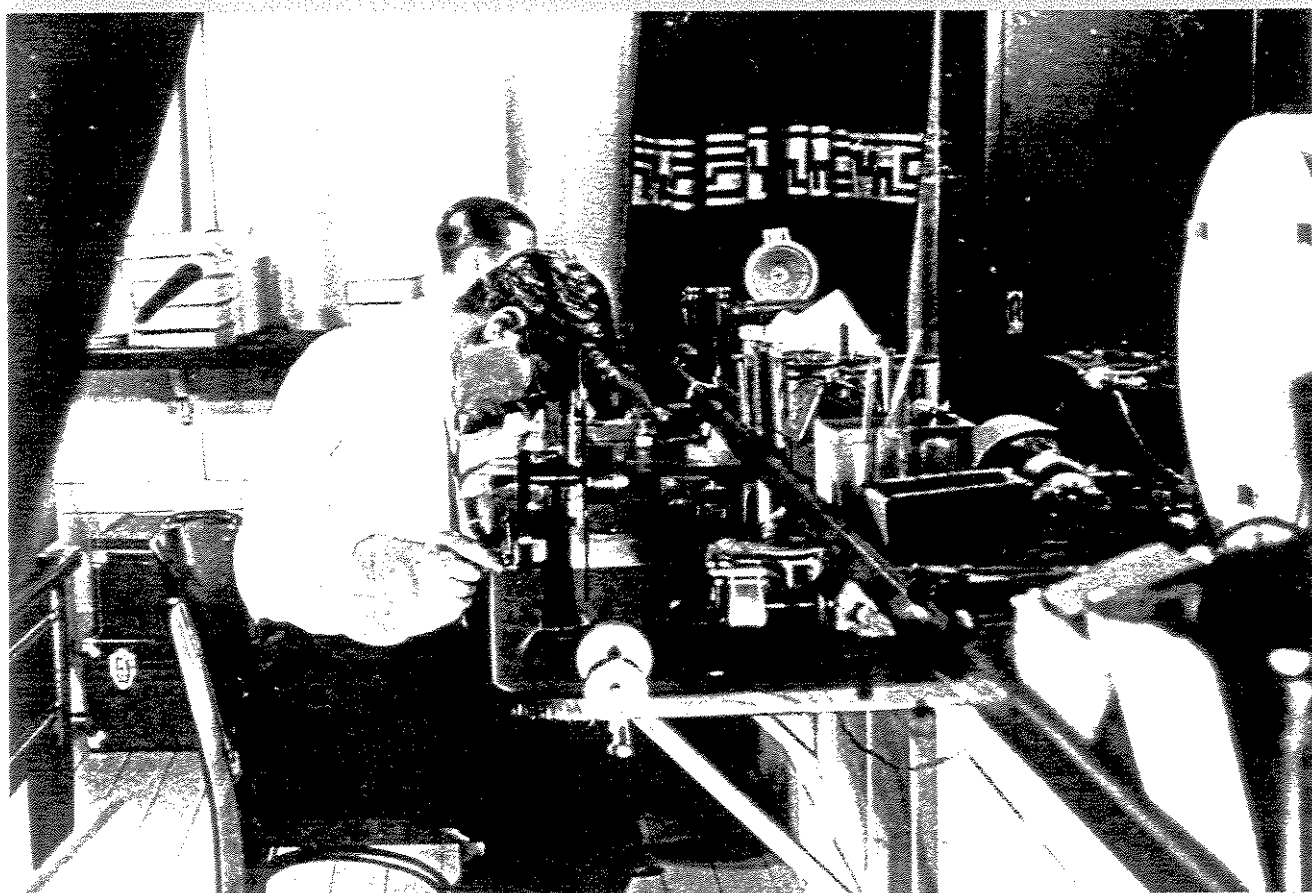


Figura 44 - Mauro na mesa de montagem do INCE no auditório

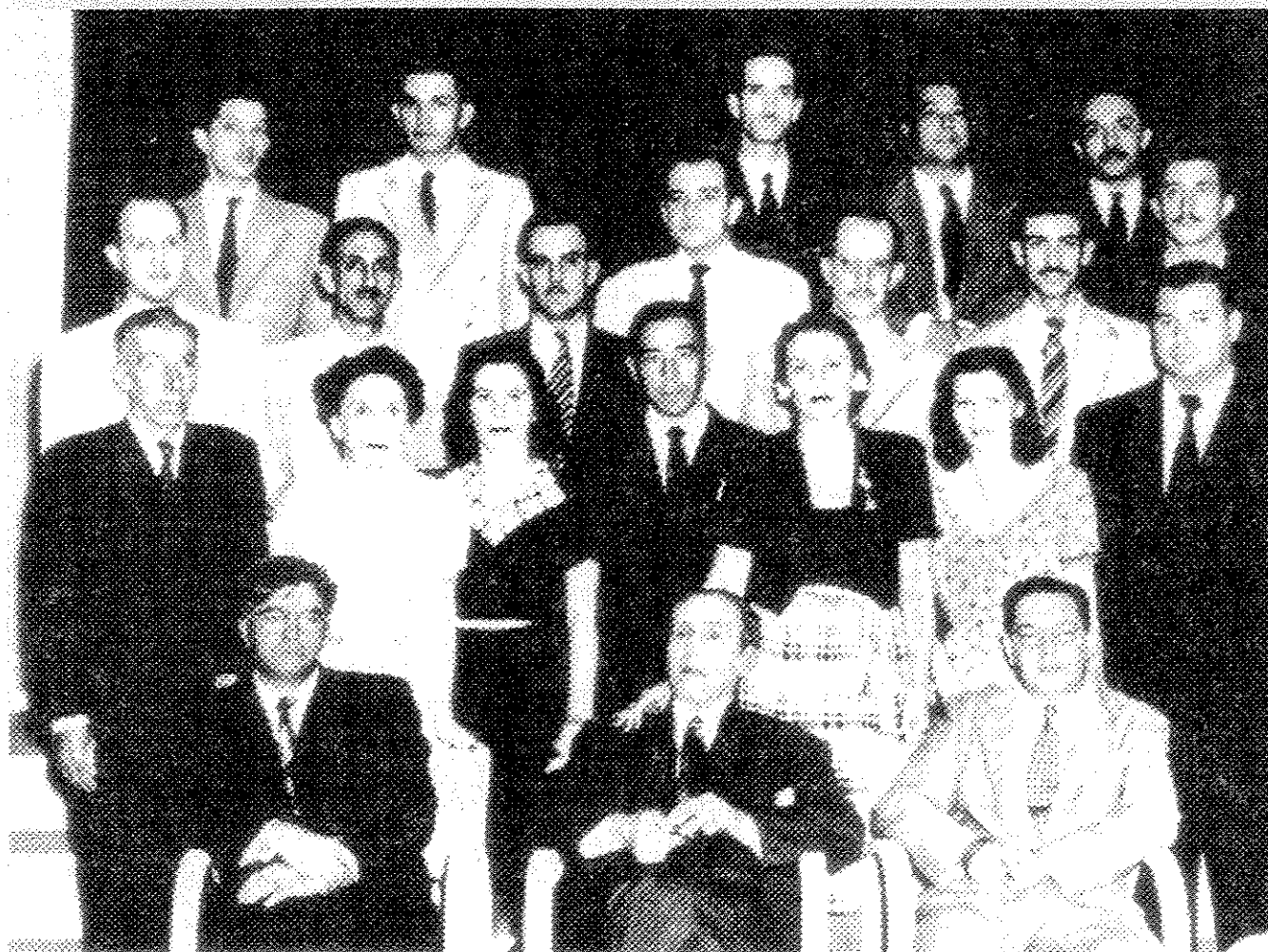
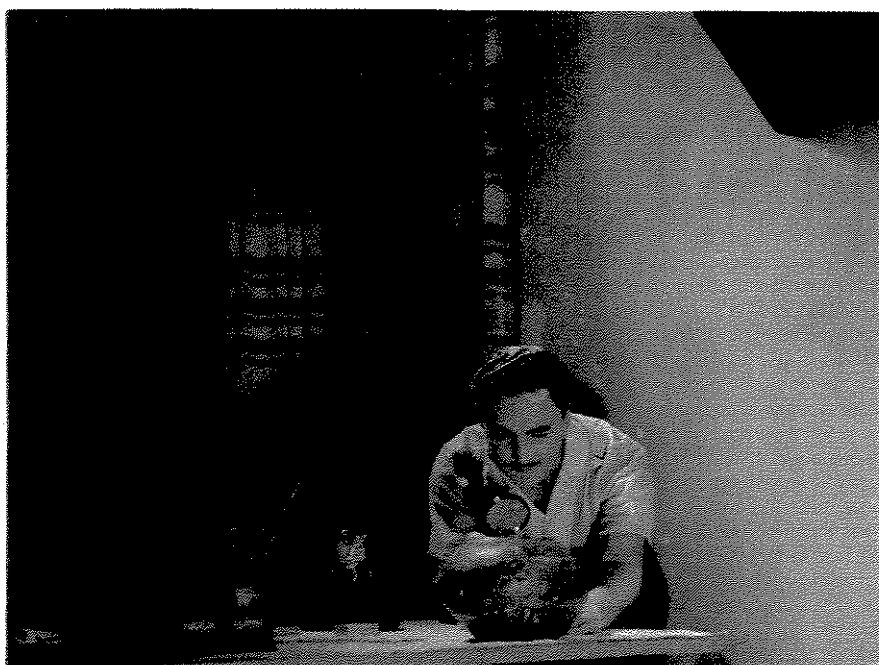


Figura 45 - Foto de funcionários do INCE e da Rádio PRA-2. Sem data. Pela aparência idosa de Roquette Pinto, supomos que tenha sido tirada em março de 1947, em sua homenagem, quando se aposentou. Da esquerda para a direita, de cima para baixo: Ruy Guedes de Mello (filmoteca), Batista (contínuo), João (contínuo), Adamastor (técnico administrativo), José Guedes (portaria), René Cave (técnico da rádio PRA-2), Matheus Collaço (manutenção de equipamentos), Ladislau Collaço (filmoteca e projeção), Saverio Maturo (administração), Labre (técnico da rádio), Jorge, Nelson Vilaça, Iraci da Silva Chaves (manutenção de equipamentos), Hilda Schmidt de Vasconcelos (bibliotecária), Carmem (secretária), Rubens (técnico em educação), Beatriz Roquette-Pinto Bojunga (expedição de filmes, produção), Isabel (secretária), Eric Walder (laboratório e som), Humberto Mauro (diretor técnico), Roquette-Pinto (diretor), Pedro Gouvea Filho (técnico em educação). Segundo documento sem autoria do arquivo de documentos da Funarte no Rio de Janeiro



Celso Guimarães
em

ADG/LA

OK.

Com outros
cópi

Humberto

Figura 46 - Celso Guimarães observa o desenho de um vaso marajoara. Foto do filme com observação de Humberto Mauro.

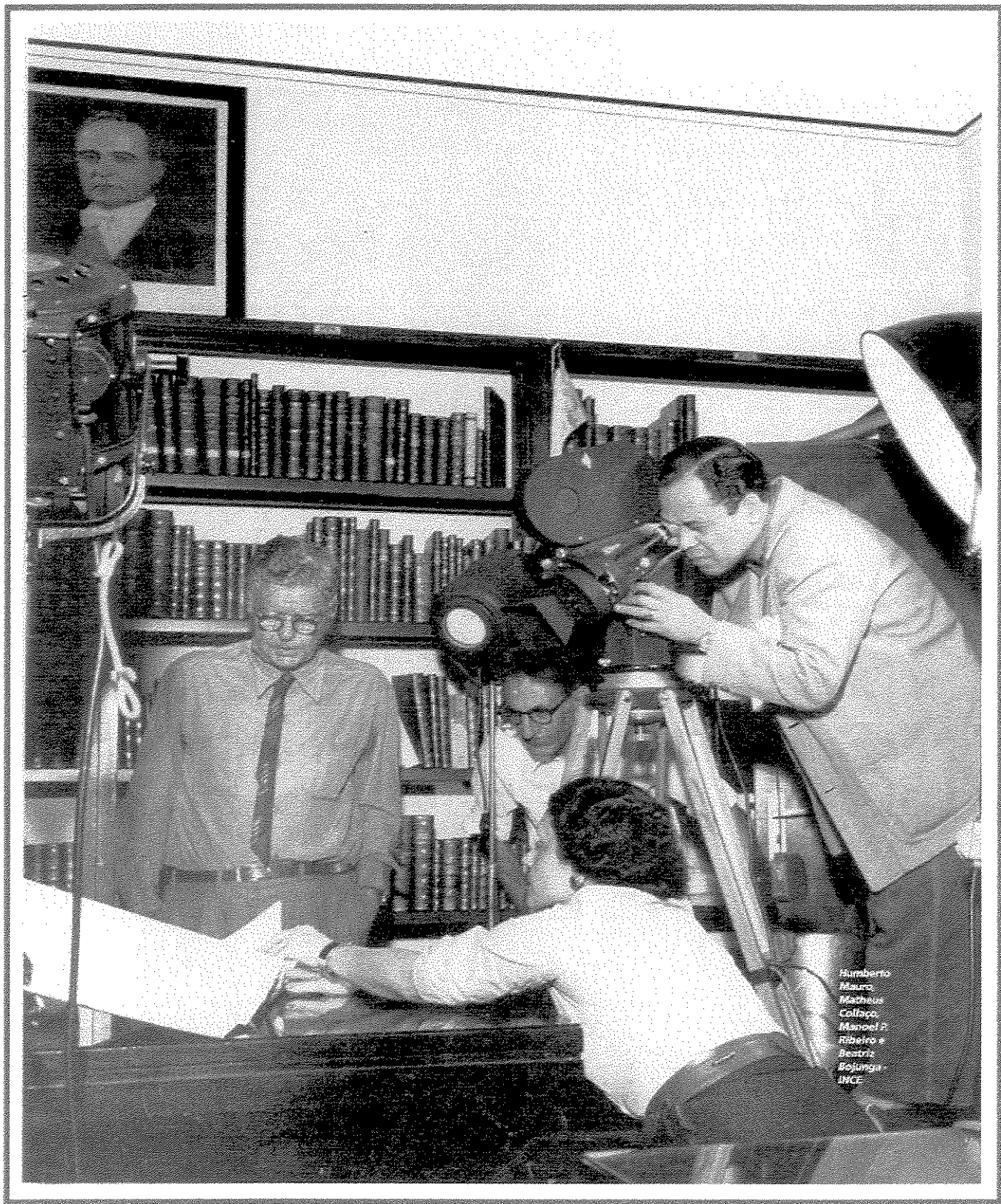


Figura 47 - Filmagem na biblioteca da Casa de Rui Barbosa. Da esquerda para a direita: Humberto Mauro, Matheus Collaço, Manoel Ribeiro na câmera e D. Beatriz Bojunga, de costas, folheia os documentos para apresentá-los à câmera

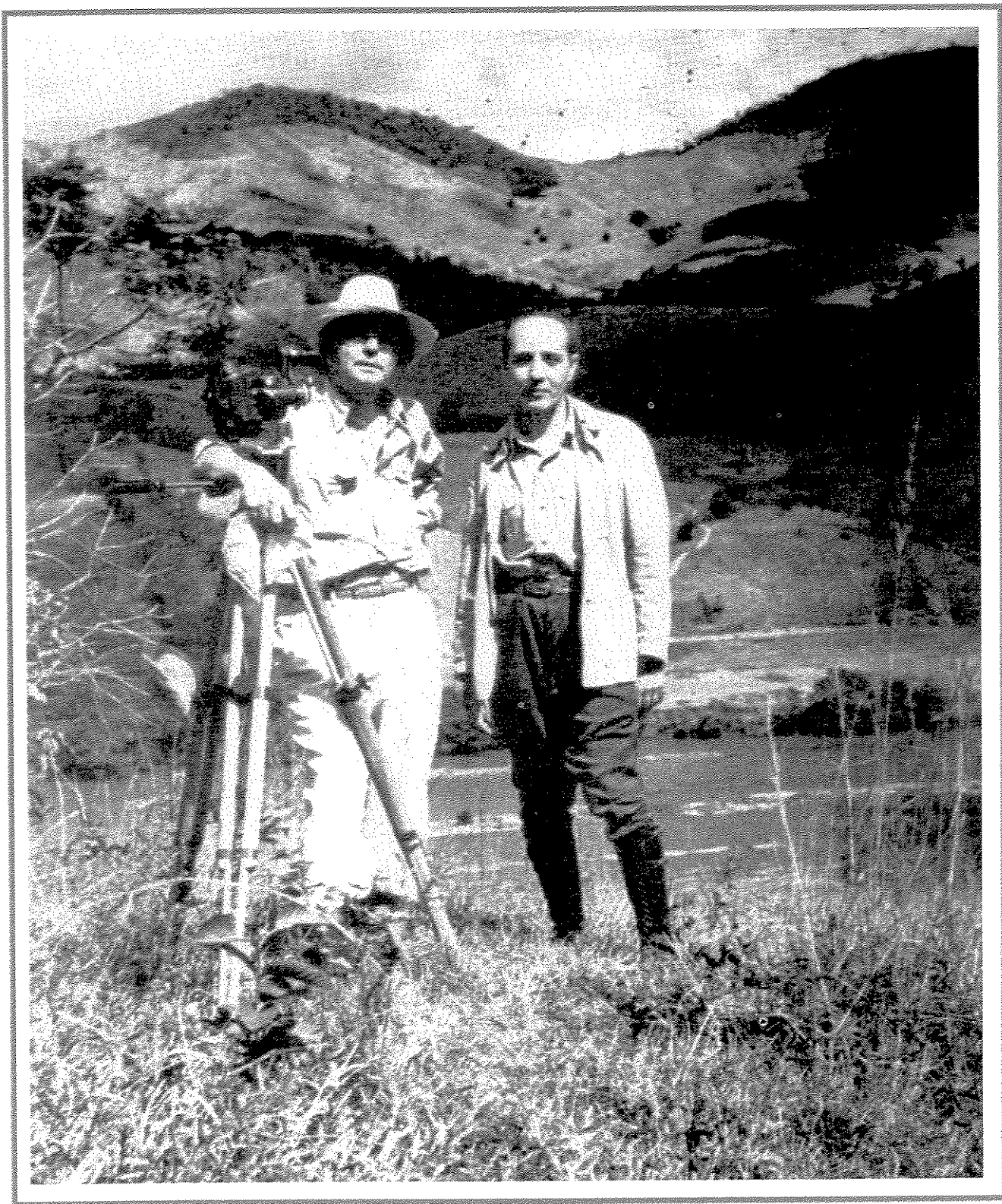


Figura 48 - Humberto Mauro e Paschoal Lemme em Volta Grande, durante as filmagens de *Ruy Barbosa* em 1949.

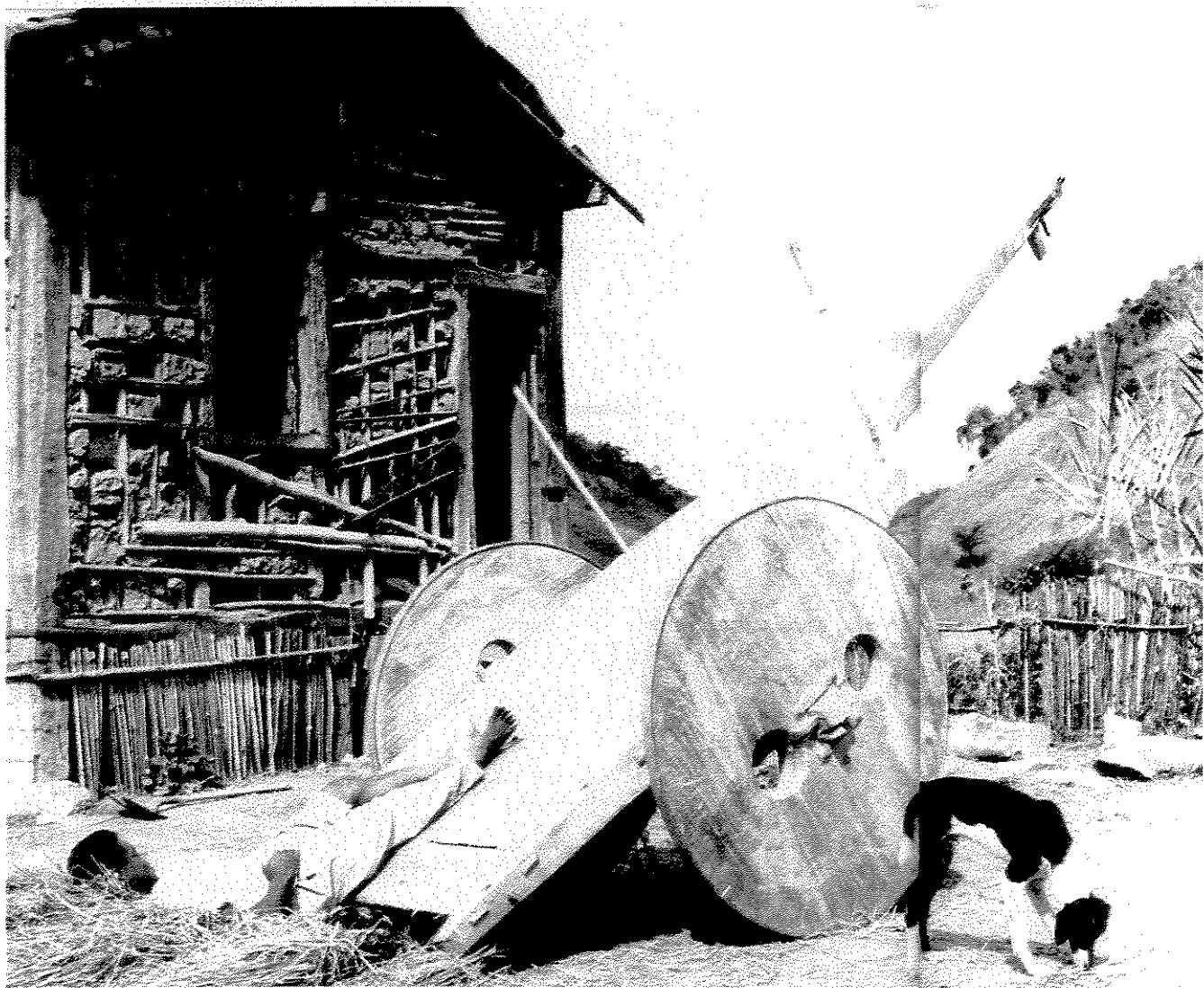


Figura 49 - Cena d'O Carro de Bois.

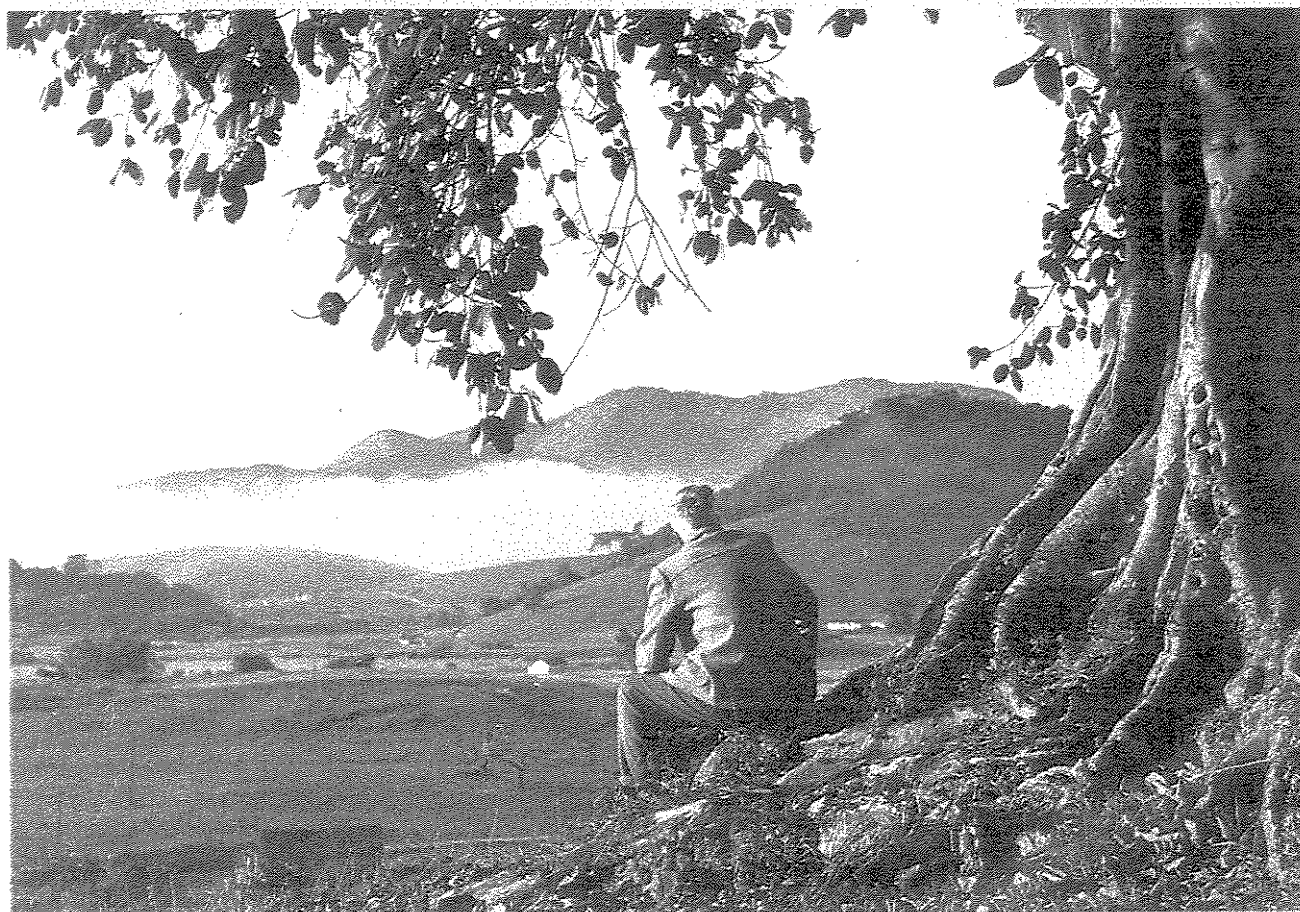


Figura 50 - Humberto Mauro em *Engenhos e Usinas*.



Figura 51 - O Estúdio Rancho Alegre em 1997 durante as comemorações do Centenário de Humberto Mauro. Zequinha Mauro dá entrevista contando sobre o trabalho que lá desenvolveu.



Figura 52 - Galdino (Mário Mascarenhas) e Maria Fausta (Neusa Pina) em Canto da Saudade



Foto 53 - Zequinha Mauro junto à câmera durante os anos 50. Humberto Mauro à direita. Entre eles, Bandeira Duarte.



Figura 54 - Foto de Humberto Mauro durante os anos 40-50 oferecida a d. Beatriz Bojunga

Crédito das figuras

- 1- Arquivo Cinédia, apud in Gonzaga, Alice- Gonzaga por ele mesmo, Rio de Janeiro, Record, 1989, p. 76
- 2- Gomes, Paulo Emílio Salles – Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte, São Paulo, Perspectiva, 1974, p.148
- 3- Gomes, Paulo Emílio Salles – op. cit. p. 152
- Noronha, Jurandyr -, p. 198
- 4- Arquivo CTAV- Funarte , Apud Noronha, Jurandyr – No Tempo da Manivela, Rio de Janeiro, Ebal/Embrafilme, 1987 p. 199
- 5- Arquivo CTAV-Funarte. Apud Noronha, Jurandyr – op. cit. p. 198
- 6- Arquivo CTAV-Funarte. Apud Catálogo Tesouros do Cinema Latino Americano, CTAV-Funarte, 1998, s/p
- 7- Gonzaga, Alice – Gonzaga por ele mesmo, op. cit. p. 26
- 8- Arquivo Pedro Lima, RioFilme, Rio de Janeiro .
- 9- Catálogo da Mostra 100 anos de Humberto Mauro, Ministério da Cultura, Rio Filme, 1997, p.14
- 10- Cartão postal editado pela Funarte. Arquivo Cinédia
- 11- Apud Monteiro, José Carlos – História Visual do Cinema Brasileiro, Min. da Cultura, Funarte, 1996.
- 12- Arquivo Cinédia
- 13- Arquivo Cinédia
- 14- Arquivo Cinédia. Apud Mauro, André Felipe – Humberto Mauro, pai do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Idéias, 1997, p.160
- 15- Arquivo Cinédia. Apud Gonzaga, Alice – Gonzaga por ele mesmo, op. cit. p. 26
- 16- Mauro, André Felipe – Humberto Mauro, pai do cinema brasileiro, Rio de Janeiro, Idéias, 1997,p.160
- 17- Arquivo Pedro Lima, Riofilme
- 18- Vianny, Alex – Humberto Mauro, Sua Vida, Sua Obra, Rio de Janeiro, Embrafilme/Artenova, 1978
- 19- Vianny, Alex – Humberto Mauro, Sua Vida, Sua Obra, Rio de Janeiro, Embrafilme/Artenova, 1978
- 20- Arquivo Pedro Lima, Riofilme
- 21- Revista Nacional de Educação n. 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1932
- 22- Revista Nacional de Educação n. 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1932
- 23 - Revista Nacional de Educação n. 1, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1932
- 24 - Revista Nacional de Educação n. 3, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1932
- 25- Neiva, Arthur – Relatório de 1931, Editora Oficial, Bahia, s.p.
- 26- Arquivo Christiane & Nielsen, década de 1930
- 27- Revista Cinearte, Rio de Janeiro, 1932
- 28 - Ribeiro, Adalberto Mário - “O Instituto Nacional de Cinema Educativo” . Separata da Revista do Serviço Público, Ano VII – vol. I, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, n. 3, março de 1944.
- 29- Arquivo CTAV –Funarte
- 30 - Arquivo CTAV-Funarte

- 31- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Apud Rosa, Ângelo de Proença – Victor Meirelles de Lima – 1832-1903, Rio de Janeiro, Pinakothke, 1982, p 141.
- 32 – Arquivo Pedro Lima, Riofilme
- 33- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1898/1899. Rosa, Ângelo de Proença – Victor Meirelles de Lima – 1832-1903, Rio de Janeiro, Pinakothke, 1982, p 141.
- 34 - Arquivo CTAV-Funarte
- 35- Reprodução CTAV-Funarte
- 36 – Ribeiro, Adalberto Mário – “O Instituto Nacional de Cinema Educativo” Separata da Revista do Servidor Público, Ano VII, Vol. I, n. 3, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, março de 1944, p. 16
- 37 - Arquivo Capanema GCg 35.00.002, doc. CPDOC-FGV
- 38 - Educação – revista da Associação Brasileira de Educação n. 6, Rio de Janeiro, abril de 1940
- 39 – Arquivo CTAV-Funarte
- 40 - Arquivo Roquette Pinto, A.B.L, s/i
- 41 – Catálogo da Exposição, Coleção Waldemar Falcão. CPDOC-FGV 061.43.339.52/ P.338
- 42 – Foto de capa da revista *Educação* da Associação Brasileira de Educação, outubro, 1941
- 43 - Arquivo Gustavo Capanema, iconografia GC 489
- 44 – Arquivo Gustavo Capanema, iconografia GC 490
- 45 – Foto do CTAV- Funarte. Creditada a Manuel Pinto Ribeiro, diretor de fotografia do INCE
- 46 – Arquivo pessoal de Lídia Mattos. Foto do filme para propaganda. Direitos do CTAV-Funarte
- 47 – Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte
- 48 – Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte
- 49 – Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte
- 50 - Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte
- 51 – Foto de Mauro Domingues
- 52 - Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte
- 53 – Arquivo CTAV-Funarte
- 54 - Foto de José de Almeida Mauro, CTAV-Funarte.

Anexos

LISTA DE FILMES¹

	1936		1937	
1-Divulgação técnica e científica	Prática de Taxidermia I Prática de Taxidermia II , 35mm A medida do tempo Alavancas Roldanas Um parafuso O Telégrafo Balanças Barômetros Manômetros Músculos Superficiais do Homem Músculos Superficiais do Corpo Humano , 35mm O Céu do Brasil na Capital da República Ar Atmosférico Microscópio Composto	15	Termômetros (inacabado) O Céu do Brasil no Rio de Janeiro – nova versão em 35mm. Hidrostática – Propriedades e equilíbrio de líquidos Medida de comprimento Magnetismo Planetário Telúrio Equinodermes	8
2- Preventivo-Sanitário	Preparação da Vacina contra raiva Ribeirão das Lajes (Pedra Fundamental) , 35mm Colônia de Psicopatas (Inauguração) , 35mm	3	Os centros de Saúde do Rio de Janeiro , 35mm Luta contra o ofidismo	2
3- Escolar	Os Lusíadas	1	Dança Regional Argentina	1
4- Reportagem	Corrida de Automóveis	1	Corpo de Bombeiros do Distrito Federal Eletificação da Estrada de Ferro Central do Brasil	2
5- Oficial	Dia da Pátria Benjamim Constant Visita do Pres. Roosevelt ao Brasil Os Inconfidentes , 35mm Ministro da Educação Dr. Gustavo Capanema recebe as instalações da Radio Sociedade Dia da Bandeira Dia do Marinheiro	7	Dia da Pátria , 35mm 5ª Exposição de Desenho e Artes Aplicadas 1ª Exposição Nacional de Educação e Estatística Pedra Fundamental do Min. Educação e Saúde Universidade do Brasil (presidente sanciona lei) Juramento à Bandeira	5
6- Educação Física	O Cisne Exercícios de Elevação	2	Jogos e danças regionais- Escolas Primárias- (demonstração de educação física)	1
7- Vultos nacionais	Um apólogo- Machado de Assis	1	Academia Brasileira	1
8-Cultura Popular e Folclore			Outono –canção	1
9-Riquezas Naturais do Brasil			Lótus do Egito- variedade brasileira Peixes do Rio de Janeiro Orquídeas (1ª experiência com cor) Vitória Régia , 35mm Papagaio	5

¹ Conforme o Catálogo de Filmes produzidos pelo INCE, op. cit. Os títulos em negrito correspondem aos filmes vistos

14-Meio rural			
15- Atividades econômicas			
16- Outros			
Total		29	28

	1938		1939	
1-Divulgação técnica e científica	Aranhas- Minas Gerais Combate à Praga do Algodoeiro em Minas Gerais	3		
2-Preventivo-Sanitário	Serviço de Saúde Pública do Distrito Federal Aspectos da Faculdade Nacional de Odontologia Febre Amarela – Preparação da Vacina pela Fundação Rockefeller	3	Prevenção da Tuberculose pela Vacina BCG Calmette Abastecimento d'água no Rio de Janeiro – Captação Abastecimento d'água – Fabricação de tubos Abastecimento d'água – História da água Abastecimento d'água – Represas Serviços de Esgotos do Rio de Janeiro – Fundação Serviços de Esgotos do R.J. – Tratamento de Esgotos Hospital Colônia de Curupaiti (leprosário)	8
3-Escolar	Laboratório de física na Escola Primária	1	Trabalhos manuais japoneses Exposição de Trabalhos Manuais das Escolas Primárias Municipais Brasileiras	2
4-Reportagem	Monitor Paraíba – construção naval brasileira	1	Aviação Naval – Exame médico dos candidatos Copa Roca –Brasil x Argentina Copa Roca – 2º jogo Armamentos de Infantaria – Instrução militar Visita ao 1º BC de Petrópolis	5
5-Oficial	Dia da Bandeira (cor) , 35mm Exposição José Bonifácio- Centenário do Patriarca promovido pelo IPHAN XI Feira de Amostras do Rio de Janeiro Hino à Vitória, 35mm	3	Parada da Mocidade e da Raça Dia da Pátria (cor) Comemorações do Centenário da República Dia da Bandeira (cor) Jornal do INCE n. 1 Jornal do INCE n. 2 Jornal do INCE n. 3	7
6-Educação Física			Corrida Rústica de Revezamento Acampamento Escoteiro	2
7-Vultos nacionais			Um apólogo – Machado de Assis (nova versão, 35mm)	1
8-Cultura Popular e Folclore			Tipos de Cerâmica de Marajó, 35mm	1
9-Riquezas da natureza	João de Barro	1	Jardim Zoológico do Rio de Janeiro (cor)	1

brasileira				
10-Locais de interesse	Milão Paris Pompeia Roma Veneza Vistas de São Paulo	6	Pedra da Gávea – clube de excursionismo Rio Soberbo – excursionismo Farol da Ilha Rasa, 35mm Excursão à Pedra dos Dois Irmãos Cidades Históricas de São Paulo	5
11-Pesquisa Científica Nacional	Uma operação de Apendicite pelo Dr. Gudin Operação de Hérnia pelo prof. Maurício Gudin Extirpação do Estômago Método operatório do Dr. Gudin Morfogênese das Bactérias Fisiologia Geral – Prof. Miguel Osório de Almeida – Instituto Manguinhos	6	Estudo das Grandes Endemias- Prof. Evandro Chagas Fluorografia Coletiva – Método Manuel de Abreu (detecção de tuberculose) Leishmaniose visceral Americana –prof. Evandro Chagas Tripanossomiase Americana- prof. Evandro Chagas Instituto Oswaldo Cruz Propriedade elétricas do Puraquê Esterilização do Meio operatório – Prof. Gudin Miocárdio em Cultura- Prof. Carlos Chagas Filho O Puraquê – Prof. Carlos Chagas Filho, 35mm	9
12-Artes Aplicadas	Bronze Artístico A moeda Escultura em Madeira – Talha Toque e refinação do ouro	4		
14-Meio rural	Engenhoca e Sovaca (extração primitiva da cana) Moinho de Fubá	2		
15- Atividades econômicas				
16- Outros				
Total		29		41

	1940		1941	
1-Divulgação técnica e científica	O Plankton, 35mm Visita ao Instituto Oswaldo Cruz O Cristal, 35mm Lagoa Santa, 35mm Da força hidráulica à energia elétrica	5	Corrosão Criação de Rãs Faiscadores de Ouro	3
2-Preventivo-Sanitário	Instituto Pestalozzi	1	Esgotos do Rio de Janeiro	1
3-Escolar				
4-Reportagem	Campanha da Princesa Escola Municipal Palmeira	2		
5-Oficial	Parada da Juventude Pavilhão do DASP na Feira de Amostras	2		
6-Educação Física	Prova de Salto do Professor Japonês Arremesso de Martelo	2		
7-Vultos nacionais	Bandeirantes, 35mm	1		
8-Cultura Popular e Folclore	Coreografia Popular do Brasil	1	Cerâmica Artística no Brasil- Itaipava,	

			35mm Congadas, 35mm Ponteio- Heckel Tavares, 35mm	3
9-Riquezas Naturais do Brasil	Araras Peixes Larvófogos	2		
10-Locais de interesse	Visitando São Paulo Mangaratiba	2		
11-Pesquisa Científica Nacional	Técnica de Autópsia em Anatomia Patológica	1	Castração de Ratos para prova de Hormônios Sexuais Extrofia da Bexiga Gastrectomia – técnica do prof. Gudin Movimentos Protoplasmáticos na célula vegetal Neurologia	4
12-Artes Aplicadas	Mobiliário Colonial Brasileiro	1		
13- Meio rural				
15- Atividades econômicas	O Caroá Louças de Barro O papel, 35mm	3	Fabricação de Lâminas de Navalha Indústrias de Perfumes Lapidação de Diamantes	3
16- Outros				
Total		23		14

	1942		1943	
1-Divulgação técnica e científica	Demonstração de Peças Anatômicas Mecânica Geral Montagem de Motor Trefilação	4	Jardim Botânico do Rio de Janeiro	1
2-Preventivo-Sanitário	Serviço de Salvamento das Praias Cariocas, 35mm	1		
3-Escolar				
4-Reportagem	Correio Aéreo do Brasil Exposição de Brinquedos educativos, 35mm	2		
5-Oficial	O Estado Novo Organiza a Juventude	1	Exposição do DASP	1
6-Educação Física	Escola Nacional de Educação Física- Colação de Grau	1		
7-Vultos nacionais	Carlos Gomes- O Guarani- Invocação dos Aimorés, 35mm O Despertar da Redentora, 35mm Henrique Oswald (músico) , 35mm	3		
8-Cultura Popular e Folclore	O Dragãozinho Manso, 35mm	1	Fantasia Brasileira- música inspirada em paisagens campestres, 35mm	1
9-Riquezas Naturais do Brasil			Flores do Campo – Zona da Mata – Minas Gerais	1
10-Locais de interesse	Avenida Tijuca Belo Horizonte Tênis Clube, 35mm Cidades de Minas – Cataguases Museu Imperial de Petrópolis	6	Cidades de São Paulo- Campinas Fontes Ornamentais – Antiquilhas Cariocas, 35mm	2

	Rio Bonito Vale do Paraíba			
11-Pesquisa Científica Nacional	Coração Físico de Ostwald Sífilis Vascular e Nervosa Reação de Zondek	3	Convulsoterapia Elétrica – Prof. Oscar d’Ulta e Silva Histerosalpingografia Sífilis Cutânea	3
12-Artes Aplicadas			Gravura – Ponta Seca	1
14- Meio rural			Aspectos de Minas – O monjolo- A fabricação do tijolo, 35mm	1
15- Atividades econômicas	Estamparia Fabricação de Pregos, Parafusos e Porcas Fabricação de Alcool	3	Grafite- Extração e Beneficiamento-Volta Grande, 35mm Manganês – Extração e Beneficiamento – Volta Grande, 35mm	2
16- Outros	Relíquias do Império, 35mm	11	Índios de Mato Grosso	1
Total		27		14

	1944		1945	
1-Divulgação técnica e científica	Motor Elétrico	1		
2-Preventivo-Sanitário			Combate à Lepra no Brasil-M.E.S. Serviço de Febre Amarela, 35mm Serviço Nacional de Tuberculose, 35mm	3
3-Escolar				
4-Reportagem			Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, 35mm O Ensino Industrial no Brasil M.E.S., 35mm Marambaia – Escola de Pesca Darcy Vargas 35mm	2
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais	Barão do Rio Branco, 35mm Carlos Gomes – O Escravo, 35mm Euclides da Cunha, 35mm	3	Vicente de Carvalho – Palavras ao Mar, 35mm	1
8-Cultura Popular e Folclore			Brasileiras (I) Chuá-Chuá Casinha Pequena, 35mm	2
9-Riquezas Naturais do Brasil	Exposição de Orquídeas	1		
10-Locais de interesse	Aspectos de Resende Monumentos Históricos – Igreja de S. Pedro Monumentos Históricos – Igreja de N. S. do Bom Jesus	3	Aspectos do Sul de Minas , 35mm	1
11-Pesquisa Científica Nacional	Penetração de Rádio-Iodo na Tireóide pelo Prof. Carlos Chagas F. e Dr. Eduardo de Robertis	4		

	Técnica Histológica Eletrômetro Capilar Pulso Capilar			
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural			Carro de Bois, 35mm	1
15- Atividades econômicas	Mica – Cataguases, 35mm Pólvora Negra – Fábrica da Estrela Raiz da Serra, 35mm	2	O Mate, 35mm	1
16-Outros	O Segredo das Asas – FAB – poema de Maria Eugênia Celso, 35mm	1		
Total		14		11

	1946		1947	
1-Divulgação técnica e científica	O Cérebro e as mãos, 35mm Jardim Zoológico, 35mm	2	Anatomia do Aparelho Genital Feminino, 35mm Pasteurização, 35mm	2
2-Preventivo-Sanitário	Assistência Hospitalar no Estado de São Paulo, 35mm	1	Bom Jesus da Lapa – Inquérito Sanitário na cidade baiana, 35mm	1
3-Escolar				
4-Reportagem				
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais	Leopoldo Miguez – Hino à República, 35mm	1	Martins Pena – O Judas em Sábado de Aleluia, 35mm	1
8-Cultura Popular e Folclore				
9-Riquezas Naturais do Brasil			Gramíneas e Flores Silvestres – Volta Grande	1
10-Locais de interesse	Aspectos da Baía da Guanabara, 35mm	1	Campos do Jordão, 35mm	1
11-Pesquisa Científica Nacional	Princípios fundamentais do Microscópio Eletrônico, 35mm	1	Heliotipia – Processo Roquette-Pinto	1
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural				
15- Atividades econômicas	Fabricação de Ampolas	1	Cristal Oscilador – Industrialização do Quartzo no Brasil, 35mm Fabricação de Manteiga, 35mm Fabricação de Queijo, 35mm	3
16- Outros	Farol, 35mm	1	Coreografia – Posições fundamentais da dança clássica, 35mm	1
Total		8		11

	1948		1949	
1-Divulgação técnica e científica	O Mundo Eletrônico Jardim Botânico, 35mm	2		
2-Preventivo-Sanitário	Fabricação da Penicilina no Brasil – São Paulo	1		
3-Escolar				
4-Reportagem				
5-Oficial				
6-Educação Física	Ginástica Dinamarquesa	1	Olímpiadas em Vitória	1
7-Vultos nacionais	Castro Alves , 35mm	1	Ruy Barbosa, 35mm	1
8-Cultura Popular e Folclore	Brasileiras 2 – Pinhal Azulão, 35mm	2		
9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse	Caldas da Imperatriz, 35mm Excursão ao Alto da Boa Vista, 35mm	2	Baía da Guanabara, 35mm Cidade de São Paulo, 35mm Cidade do Rio de Janeiro, 35mm Cidade de Salvador, 35mm	4
11-Pesquisa Científica Nacional	Gastrectomia Asséptica – Método operatório- Prof. Maurício Gudin Instituto Oswaldo Cruz, 35mm	2	Gastroentero Anastomose Métodos de Diagnóstico biológico da Gravidez: Conceito Geral	2
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural				
15- Atividades econômicas	Indústria Farmacêutica no Brasil, 35mm Salinas – Cabo Frio, 35mm	2		
	Berço da Saudade – adaptação de conto de Roquette Pinto, 35mm	1		
Total		13		8

	1950		1951	
1-Divulgação técnica e científica	Eclipse, 35mm Multiplicação Celular	2	Evolução dos Vegetais, 35mm	1
2-Preventivo-Sanitário	Assistência aos filhos dos Lázarus, 35mm	1		
3-Escolar				
4-Reportagem	Ginásio Nova Friburgo da Fundação Getúlio Vargas, 35mm	1	Cerâmica – Escola Técnica Nacional - M.E.S., 35mm Escola Preparatória de Cadetes, 35mm	2
5-Oficial			O Dia da Pátria , 35mm Hora da Independência Jornal do INCE n. 4	3
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais	Alberto Nepomuceno, 35mm	1		
8-Cultura Popular e Folclore			Conjunto Coreográfico Brasileiro, 35mm	1

9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse	Cidade de Itú, 35mm	1		
11-Pesquisa Científica Nacional	Tratamento cirúrgico da sinusite,35mm	1	Micromanipulação – filmagem dos ovócitos de camundongas imaturas	1
12-Artes Aplicadas				1
14- Meio rural				
15- Atividades econômicas			Cultura Musical, 35mm	1
Total		7		9

	1952		1953	
1-Divulgação técnica e científica				
2-Preventivo-Sanitário	Puericultura,35mm	1	Alimentação e Saúde, 35mm	1
3-Escolar				
4-Reportagem	Colégio Pedro II, 35mm	1	Academia Militar de Agulhas Negras,35mm	1
5-Oficial				
6-Educação Física			Cultura Física – Saúde e Energia, 35mm	1
7-Vultos nacionais	João Batista da Costa, 35mm	1		
8-Cultura Popular e Folclore				
9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse			Santo Amaro da Purificação,35mm	1
11-Pesquisa Científica Nacional	Cirurgia dos Seios da Face, 35mm Técnica Operatória da Suprarrenalectomia e da Tetralogia de Fallot	2	Sistematização da Compomicroscopia	1
12-Artes Aplicadas	Gravuras – Água Forte, 35mm Gravuras – Buril, 35mm	2		
14- Meio rural				
15- Atividades econômicas	Cloro – Produção e Aplicações, 35mm	1	Lentes Oftálmicas – Indústria, 35mm O Minério e o Carvão – Série Volta Redonda,35mm Refração Ocular- Correção visual – (fabricação de lentes) ,35mm	3
Total		8		8

	1954		1955	
1-Divulgação técnica e científica				
2-Preventivo-Sanitário	Instituto de Puericultura Martagão Gesteira” da Universidade do Brasil , 35mm Moléstia de Chagas	2		
3-Escolar				
4-Reportagem	Nem tudo é aço,35mm	1	Associação Cristã Feminina do Rio de Janeiro, 35mm	1
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais				
8-Cultura Popular e Folclore	Brasileiras 3 – Aboios e Cantigas, 35mm	1	Brasileiras n. 4 – Engenhos e Usinas, 35mm Brasileiras n. 5 – Cantos de Trabalho, 35mm	2
9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse			Museu Histórico	1
11-Pesquisa Científica Nacional	Escorpionismo – Anatomia- Experimentação – Terapêutica- Profilaxia Pesquisas de endocrinologia,35mm	2		
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural	Educação rural – Captação de Água, 35mm Higiene Rural- Fossa Seca- Educação Rural, 35mm	2	Higiene Doméstica – Educação Rural, 35mm Silo Trincheira – Educação Rural, 35mm Preparo e Conservação dos Alimentos – Educação Rural, 35mm	3
15- Atividades econômicas	Expansão de Volta Redonda, 35mm Volta Redonda como é hoje,35mm	2		
Total		10		7

	1956		1957	
1-Divulgação técnica e científica			Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, 35mm	1
2-Preventivo-Sanitário				
3-Escolar				
4-Reportagem	Biblioteca Demonstrativa Castro Alves – Uma Biblioteca Modelo, 35mm	1	Escola Caio Martins, 35mm	1
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais				
8-Cultura Popular e Folclore	Brasileiras n.6 – Manhã na Roça – Carro de Bois, 35m	1		
9-Riquezas Naturais do Brasil	João de Barro, 35mm	1		
10-Locais de interesse	Ipanema, 35mm Sabará, 35mm	2	Belo Horizonte, 1957, 35mm Congonhas do Campo – Capela dos Passos, 35mm	2
11-Pesquisa Científica Nacional				
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural	Construções Rurais, 35mm	1		
15- Atividades econômicas			Pedra Sabão- seus usos e aplicações, 35mm	1
	Meus Oito Anos, 35mm	1		
Total		7		5

	1958		1959	
1-Divulgação técnica e científica	O oxigênio – suas aplicações, 35mm	1		
2-Preventivo-Sanitário				
3-Escolar				
4-Reportagem				
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais				
8-Cultura Popular e Folclore	Brasileiras 7 – Cantos de Trabalho n.2, 35mm	1		
9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse	Cidade de Caeté – Minas Gerais, 35mm Diamantina, 35mm Largo do Boticário, 35mm São João del Rey, 35mm	4	Cidade de Mariana, 35mm Convento de Santo Antônio, 35mm Ouro Preto, 35mm	3
11-Pesquisa Científica				

Nacional				
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural	Fabricação da Rapadura – Engenho e Monjolo – Minas Gerais, 35mm	1	Poços Rurais, 35mm	1
15- Atividades econômicas	O Café – História e Penetração no Brasil, 35mm	1		
Total		9		4

	1960		1961	
1-Divulgação técnica e científica				
2-Preventivo-Sanitário				
3-Escolar				
4-Reportagem				
5-Oficial				
6-Educação Física				
7-Vultos nacionais				
8-Cultura Popular e Folclore				
9-Riquezas Naturais do Brasil				
10-Locais de interesse	Brasília, 35mm Museu Nacional	2		
11-Pesquisa Científica Nacional	Hemostase Cutânea – Novo Método para seu estudo “in vivo”, 35mm Técnicas Estereotáticas no Estudos das Regiões Subcorticais Técnicas Macro e Micro Fisiológicas no Estudo da Excitabilidade Cardíaca	3		
12-Artes Aplicadas				
14- Meio rural	Endemias Rurais –seus produtos profiláticos e terapêuticos, 35mm			
15- Atividades econômicas			O Papel – História e Fabricação, 35mm	
	Bacia Longa e Assimilada	1		
Total		6		1

	1962		1963	
1-Divulgação técnica e científica				
2-Preventivo-Sanitário				
3-Escolar				
4-Reportagem				
5-Oficial				

6-Educação Física			
7-Vultos nacionais			
8-Cultura Popular e Folclore			
9-Riquezas Naturais do Brasil			
10-Locais de interesse			
11-Pesquisa Científica Nacional			
12-Artes Aplicadas			
14- Meio rural			
15- Atividades econômicas			
		0	0

	1964	
1-Divulgação técnica e científica		
2-Preventivo-Sanitário		
3-Escolar		
4-Reportagem		
5-Oficial		
6-Educação Física		
7-Vultos nacionais		
8-Cultura Popular e Folclore	A Velha a Fiar,35mm	1
9-Riquezas Naturais do Brasil		
10-Locais de interesse		
11-Pesquisa Científica Nacional		
12-Artes Aplicadas		
14- Meio rural		
15- Atividades econômicas		
Total		1

Filmografia

TEMÁTICAS		1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	t	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962	1963	1964	t	T
Divulgação Técnica e Científica		15	8	2	5	3	4		1	2	40	2	2	2	2	2	1	2	1					1	1						5	49	
Pesquisa Científica Nacional			1	6	9	1	4	3	3	4	1	32	1	2	2	1	1	2	1	2	1	2				3					15	47	
Local de Interesse			1	6	5	2		6	3	3	1	1	28	1	2	4	1					1	2	2			2				15	43	
Oficial		7	4	4	4	2		1	1			23					3													3	29		
Preventivo-Sanitário		3	2	3	8	1	1	1		3	1	23	1	1	1	1	1	1	1	2										7	30		
Atividades Econômicas					3	3	3	2	2	1	1	15	3	2				1	3	2			1	1			1			14	29		
Vultos Nacionais		1	1	1	1	1	3	3	1	3	1	1	12	1	1	1	1	1	1											5	17		
Riquezas Naturais			5	1	1	2			1	1		11	1										1		4	3				9	20		
Cultura Popular e Folclore			1		1	1	3	1	2		2	11		2			1		1	2	2	1			1				1	10	21		
Reportagem			1	2	1	5	2		2		2	15				1	2	1	1	1	1		1	1					8	23			
Educação Física		2	1		2	2		1				8	1	1			1												3	11			
Artes Aplicadas				4				1	1			6						2											2	8			
Escolar		1	1	1	2							5				1	1	1	1			1							4	9			
Meio Rural				2				1		1		4							2	3	1		1	1	1	1			9	13			
Outros								1	1		1	3	1	1			1						1			1			5	8			
TOTAL		30	28	29	41	22	14	26	15	15	11	8	239	11	14	8	8	9	9	8	10	6	9	5	8	4	7	1	1	118	357		

FILMOGRAFIA¹

VALADIÃO, O CRATERA

Ficção, cm, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G.,1925. Prod. Humberto Mauro e Pedro Comello. Dir. Humberto Mauro, argumento, roteiro e fotografia: Humberto Mauro e Pedro Comello.

Elenco: Stephanio George Yonasse (Valadião), José Augusto M. Barbosa (o herói), Eva Comello (a heroína).

NA PRIMAVERA DA VIDA

Ficção, cm, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G.,1926, Phebo Sul America Film. Prod. Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues Dir. Humberto Mauro, argumento, roteiro: Humberto Mauro, letrados Henrique Resende. Fotografia: Pedro Comello.

Elenco: Eva Nil (Margarida), Bruno Mauro (dr. Passos), Otávio Alves (coronel Souza), César Ciribelli (o delegado), Paschoal Ciodaro (o português Manoel), Álvaro Werneck (o taverneiro), Antônio Valente (Dr. Zico), Basto Esthephanio (o contrabandista), José Augusto M. Barbosa (o bandido), Francisco Silva (o bêbado, Pacheco (o guia matuto)

THESOIRO PERDIDO

Ficção, lm, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G.,1927, Phebo Sul America Film. Prod. Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues Dir. Humberto Mauro, argumento, roteiro e fotografia: Humberto Mauro, Pedro Comello, Bruno Mauro.

Elenco: Lola Lys (Suzana), Humberto Mauro (Manoel Faca), Bruno Mauro (Bráulio), Alzir Arruda (dr. Litz), Paschoal Ciodaro (Chico Barriga) Máximo Serrano (Pedrinho), Antônio Almeida (Hilário)

¹ Conforme a filmografia estabelecida Souza, Carlos Roberto – Filmografia Integral de Humberto Mauro IN Ciclo de Cinema Brasileiro, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Fundação Calouste Gulbenkian, Abril/Junho de 1987, p.123. Souza, Carlos Roberto em 100 Anos de Humberto Mauro (Catálogo da Mostra), Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, Funarte/CTAV, Rio Filme, 1997. Os trabalhos de Mauro como fotógrafo não foram incluídos. Adicionamos, entretanto, filmes que ainda não haviam sido ainda creditados a ele.

BRAZA DORMIDA

Ficção, 1m, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G., 1928, Phebo Sul America Film. Prod. Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues Dir. Humberto Mauro, argumento, roteiro: Humberto Mauro; fotografia: Edgar Brazil,

Elenco: Nita Ney (Anita), Luiz Soroa (Luiz Soares), Máximo Serrano (Máximo), Fantol (Pedro Bento), Rosendo Franco (operário), Cortes Real (Cortes), Paschoal Ciodaro (gerente) Haroldo Mauro, José Venâncio de Godoy e Francisco Assis B. Farias (torcedores do Jockey Club)

SYMPHONIA DE CATAGUASES

Não-ficção, cm, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G., 1928, Prod. Phebo Sul America Film. Produção: Prefeitura Municipal de Cataguases, Dir. e fotografia Humberto Mauro.

SANGUE MINEIRO

Ficção, 1m, 35mm, p&b, sil., Cataguases, M.G., 1929, Phebo Sul America Film. Prod. Agenor Cortes de Barros e Homero Cortes Domingues. Prod. Associado: Carmen Santos. Dir. Humberto Mauro. Argumento: Humberto Mauro; fotografia: Edgar Brazil,

Elenco: Carmen Santos (Carmen) Nita Ney (Neusa), Luiz Soroa (Roberto), Maury Bueno (Christovão) Máximo Serrano (Máximo), Fantol (Juliano Sampaio), Rosendo Franco (Franco), Augusta Leal (Marta), Adhemar Gonzaga (par de Carmen), Elie Soni (Tufy), Humberto Mauro (empregado de Marta).

LÁBIOS SEM BEIJOS

Ficção, 1m, 35mm, p&b, sil. Rio de Janeiro, 1930, Cinédia. Prod. Adhemar Gonzaga, Direção Humberto Mauro, Asssistente de direção: Francisco Barreto, Argumento: Adhemar Gonzaga, Fotografia: Humberto Mauro. Assistente de câmera: Máximo Serrano.

Elenco: Lelita Rosa (Lelita), Paulo Morano (Paulo), Alfredo Rosário (tio), Tamar Moema (Tamar), Didi Viana (Didi), Gina Cavaleri (Gina), Augusta Guimarães, Décio Murilo, Celso Montenegro, Carmen Violeta, Máximo Serrano, Leda Lea, Ivan Vilar, Renato Oliveira, Humberto Mauro.

AMEBA

Documentário, cm, p&b, sil., Rio de Janeiro, 1932, Cinédia, Prod. Adhemar Gonzaga.
Direção: Humberto Mauro²

COMO SE FAZ UM JORNAL MODERNO

Documentário, cm., p&b, Rio de Janeiro, son., Rio de Janeiro, 1932, Cinédia, Prod. Adhemar Gonzaga. Direção: Humberto Mauro³

GANGA BRUTA

Ficção, 1m, 35mm, p&b, sil, Rio de Janeiro, 1933, Cinédia, Produção: Adhemar Gonzaga, Direção Humberto Mauro. Argumento: Octávio Gabus Mendes. Fotografia: Afrodísio de Castro. Operadores: Paulo Morano e Edgar Brasil. Som: Jorge Bichara. Música original: Radamés Gnattali e Humberto Mauro. Músicas: “Teus olhos... água parada” de Radamés Gnattali, “Coco de Praia n. 1 e 2” de Heckel Tavares. Canções: “Ganga Bruta” de Joracy Camargo e Heckel Tavares. Intérprete: Jorge Fernandes. Sistema de Som ”Vitaphone”(som no disco).

Elenco: Durval Bellni (Dr. Marcos), Déa Selva (Sônia), Lu Marival (a esposa de Marcos), Décio Murillo (Décio), Andréa Duarte(mãe de Décio), Alfredo Nunes (mordomo), Ivan Vilar (mordomo), Humberto Mauro (passageiro do ônibus), Carlos Eugênio (Dr. Moreira)

VOZ DO CARNAVAL

Ficção, 1m, 35mm, p&b, Rio de Janeiro, 1933, Cinédia, Produção: Adhemar Gonzaga.. Direção: Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga. Argumento: Joracy Camargo. Fotografia: Edgar Brasil, Ramon Garcia, Afrodísio de Castro e Vctor Ciacchi
Elenco: Pablo Palitos (Rei Momo), Paulo de Oliveira Gonçalves (mordomo), Elsa Moreno (baiana), Jararaca (Maia), Apolo Correia, Gina Cabalieri e Carmem Mranda, Regina Maura, Henrique Chaves.

² Cinearte n. 361 e 362 falam da produção da Cinédia, sem especificar a direção. Em Heffner, Hernani-
“Notas sobre O Descobrimento do Brasil” IN O Descobrimento do Brasil-Restauração, Funarte/CTAV, 1997,
p.1, o autor pesquisador da Cinédia, afirma que Roquette-Pinto ficara impressionado com “Ameba, dirigido
por Mauro para a Cinédia em 1932”

³ Cinearte n. 410, 1/3/35, p. 10.

AS SETE MARAVILHAS DO RIO DE JANEIRO

Documentário, 7 cm, 35mm, Rio de Janeiro, 1934, Brasil Vox Filmes. Produção: Carmem Santos, Direção, fotografia e montagem: Humberto Mauro

INAUGURAÇÃO DA VII FEIRA INTERNACIONAL DE AMOSTRAS DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Documentário, mm, 35mm, Rio de Janeiro, 1934 Brasil Vox Filmes. Produção: Carmem Santos, Direção, fotografia e montagem: Humberto Mauro

GENERAL OSÓRIO

Documentário, 7 cm, 35mm, Rio de Janeiro, 1934, Brasil Vox Filmes. Produção: Carmem Santos, Direção, fotografia e montagem: Humberto Mauro

PEDRO II

Documentário, 7 cm, 35mm, Rio de Janeiro, 1935, Brasil Vox Filmes. Produção: Carmem Santos, Direção, fotografia e montagem: Humberto Mauro

FAVELLA DOS MEUS AMORES

Ficção, 1m, 35mm, p&b, son, Rio de Janeiro, 1935, Brasil Vox Filmes, Produção: Carmem Santos. Direção: Humberto Mauro, Argumento Henrique Pongetti sobre história original de Humberto Mauro. Som e Montagem: Humberto Mauro. Música: Ary Barroso, Custódio Mesquita, Silvío Caldas e Orestes Barbosa.

Elenco: Carmen Santos(Rosinha), Silvío Caldas, Jayme Costa, Rodolfo Mayer, Armando Louzada, Antonia Marzulo, Norma Geraldine, Pedro Dias, Mingote, Russo do Pandeiro

TAXIDERMIA

Documentário, cm, p&b, sil, Rio de Janeiro, 1935, Brasil Vox Filmes, Produção de Carmen Santos. Direção de Humberto Mauro. Participação de Paulo Roquette Pinto.⁴

³ Heffner, Hernani – “Primeiros e Maiores” IN Ramos, Fernão e Miranda, Luiz Felipe – Enciclopédia do Cinema Brasileiro, São Paulo, SENAC, 2000, p. 438

⁴ O filme foi feito para o Museu Nacional e posteriormente agregado como o filme n.1 do Ince, sob o título de “Lição Prática de Taxidermia. Em Cinearte n. 410, 1/3/35, p. 10, artigo que enumera os complementos

CIDADE MULHER

Ficção, 16, 35mm, p&b, son, Rio de Janeiro, 1936, Brasil Vita Filmes, Produção: Carmem Santos. Direção: Humberto Mauro. Argumento: Henrique Pongetti. Fotografia: Manoel Ribeiro. Música: Noel Rosa, Waldemar Henrique, Assis Valente, José Maria de Abreu, Muraro, Vadico e Raul Roulien.

Elenco: Carmen Santos, Jayme Costa, Sarah Nobre, Bandeira Duarte, Bibi Fereira, Irmãs Pagãs, Orlando Silva, Zilka Salaberry, Lourdinha Bittencourt, Assis Valente, Irmãs Abissínias, Bando Carioca, Margarida Bandeira Duarte, José Amaro.⁵

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL

Ficção, 16, 35mm, p&b, son, Rio de Janeiro, 1937, Produção: Instituto do Cacau da Bahia, Direção: Humberto Mauro, Assistente de Direção: Bandeira Duarte, Argumento: Humberto Mauro baseado na Carta de Pero Vaz de Caminha⁶. Roteiro: Humberto Mauro. Diálogos: Bandeira Duarte, Fotografia: Manoel Ribeiro, Alberto Botelho. Alberto Campiglia e Humberto Mauro, Cenografia: Bernardino José de Souza e Arnaldo Rosenmayer. Música: Villa Lobos.

Elenco: Álvaro Costa (Cabral), Manoel Rocha (Caminha), Alfredo Silva (Frei Henrique de Coimbra), De los Ros (Duarte Pacheco), Armando Duval (Nicolau Coelho), Reginaldo Calmon (índio Aracati), João De Deus, João Silva

ARGILA

Ficção, 16, 35mm, p&b, son, Rio de Janeiro, 1940, Brasil Vita Filmes. Prod. Carmen Santos, Direção, argumento e roteiro: Humberto Mauro, fotografia: Manoel Ribeiro e Humberto Mauro. Som: Iracy Cortes. Montagem: Watson Macedo e Hipólito Colomb, Música Heitor Villa Lobos, Heckel Tavares e Edgar Roquette Pinto. Seleção musical: Radamés Gnattali, Colaboradores: Mateus Colaço, Ruy Mello e Manoel Rocha.

nacionais do mês, se refere à "Taxidermia" que estava sendo exibido no cine Rex. "Filme científico, mais próprio para exibição em escolas."

⁵ Todos os filmes da Brasil Vox e Vita Filmes foram perdidos num incêndio do estúdio

⁶ Carlos Roberto de Souza credita a realização do argumento a Mauro e Affonso de Taunay.

Coreografia: Anita Otero. Participação especial: Edgar Roquette-Pinto (preleção sobre cerâmica de Marajó)

Elenco: Carmen Santos (Luciana) Celso Guimarães(Gilberto), Lídia Mattos(Marina), Floriano Faissal(Barocas), Saint-Clair Lopes (Cláudio), Bandeira Duarte(Ferreirinha), Mauro de Oliveira, J. Slveira, Pérola Negra, Roberto Rocha, Eduardo Vianna, Humberto Mauro

CANTO DA SAUDADE

Ficção, 1m, 35mm, p&b, Volta Grande, Minas Gerais, 1952, Estúdio Rancho Alegre, Produção, direção, argumento e roteiro: Humberto Mauro. Fotografia: José de Almeida Mauro. Montagem: Luiz Mauro. Música: Heitor Villa Lobos, Ernesto Nazaré , Carlos Gomes, Mário Mascarenhas, Noel Rosa e Humberto Mauro. Colaboradores”Eirch Walder, Alaíde Faria, Luiz Mauro, Matheus ColaçoJosé Poli. Orientação técnica e artística”Manoel Ribeiro

Elenco: Cláudia Montenegro (Mária Fausta), Mário Mascarenhas (Galdino), Humberto Mauro (cel. Januário), Alfredo Souto de Almeida (João do Carmo), Zizinha Machado (Garrincha), Alcir Demata (Vicente), Francisco Mauro (compadre Chico) Lourival Coutinho, Bandeira Duarte, Elizabeth Hodos, Ladislau Colaço, em seus próprios papéis Silveira Sampaio, Nicete Bruno, Luiz Delfino e Flávio Cordeiro

CARRO DE BOIS

Documentário, 10', 35mm, cor, Volta Grande, Minas Gerais, 1974, INC. Prod. Instituto Nacional de Cinema, MEC. Direção de produção: Mônica Segreto. Produção Executiva: Valéria Mauro. Direção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro e Sérgio Santos. Fotografia: Murilo Sales. Montagem: Sérgio Santos e Gustavo Praça. Letreiros: Ana Luiza Escorel. Música: Walter de Souza. Narração: Hugo Carvana. Supervisão técnica e pedagógica: Departamento do Filme Educativo do INC.

PRODUÇÕES DO INCE (1936-1964)⁷

ABOIOS E CANTICAS – SÉRIE BRASILIANA

Cm, 35mm, son, b&p, 1954, 260m, d.: Humberto Mauro, df: José de Almeida Mauro, arranjo musical: Aldo Taranto, sm: José Mauro, intérpretes: Os Cariocas

ACAMPAMENTO ESCOTEIRO

Cm, 16mm, sil, b&p, 1939, 85m. d: Humberto Mauro, df: Ruy Guedes de Mello

ALBERTO NEPOMUCENO

Cm, 35mm, son, b&p, 1950, 350m. Ccp: Brasl Vita Filmes; d. HM; df: José de A. Mauro e Manoel Rieiro, dm: J. Otaviano; intérprete: Ana Maria Fiúza; instrumentista: Ana Edith Bulhões; col: Escola Nacional de Música

UM APÓLOGO – MACHADO DE ASSIS

Cm, 35mm, son, b&p, 1939 440m, D: HM, df: Manoel Ribeiro, letreiros: Santa Rosa, música de J. Otaviano, ; narração E. Roquette-Pinto; figurinos: Beatriz Bojunga, cn: Hipólito Colomb; texto: Lúcia Miguel Pereira; baseado em conto de Machado de Assis

BANDEIRANTES

Mm, 35mm, son, b&p, 1940, 1080m

d. HM, df: Manoel Ribeiro, Erich Walder, Iracy Chaves, Ruy Guedes de Melo, música e regência: Francisco Braga; colaboração: Museu Nacional, Museu Paulista, Comissão Rondon, consultor: Affonso de Taunay, texto e narração: E. Roquette-Pinto, cenógrafo e maquetes : Francisco Andrade.

Elenco: J. Silveira (Fernão Dias); Álvaro Pires (Raposos Tavares); Fialho de Almeida, Judith de Andrade, José Wandechk Wilson Maciel.

⁷ Arrolamos apenas os filmes que foram analisados neste trabalho, com os dados coletados no Catálogo Filmes Produzidos pelo INCE organizado por Carlos Roberto de Souza, Rio de Janeiro Fundação Cinemateca Brasileira, 1990. As abreviações acompanham as siglas utilizadas no mesmo catálogo, conforme as denominações no final desta seção.

BARÃO DO RIO BRANCO

Cm, 35mm, son, b&p, 1944, 850m, d. HM, Col.: Ministério das Relações Exteriores

O CAFÉ – HISTÓRIA E PENETRAÇÃO NO BRASIL

MM, 35mm, son, b&p, 1958, 925m, d. HM, df. José de A. Mauro, seleção musical: Mário de Andrade⁸, col.: Instituto Brasileiro do Café – Museu do Café; consultor Acy de Castro Domngues e Geraldo Tostes; Dados históricos da “História do Café de Affonso de Taunay”

CANÇÕES POPULARES [1] – SÉRIE BRASILIANAS N. 1 – CHUÁ CHUÁ E CASINHA PEQUENINA

Cm, 35mm, son, bp, 1945, 200m. d: HM, df. Brasil Vita Filmes

CANÇÕES POPULARES [2] – SÉRIE BRASILIANAS N.2 – AZULÃO E PINHAL

Cm, 35mm, son, bp, 1948, 190m, d: HM, df. Nelson Hatem; canção: Manoel Bandeira – Jaime Ovalle (Azulão).

CANTOS DE TRABALHO - SÉRIE BRASILIANAS

Cm, 35mm, son, bp, 1955, 270m, d: HM; df. José de A. Mauro; ar: Aldo Taranto; sm: José Mauro

CARLOS GOMES – O GUARANI – ATO 3° - INVOCACÃO DOS AIMORÉS

Cm, 35mm, son, bp, 1942, d e df. HM, mus. Carlos Gomes; dir.mus: Santiago Guerra, col: Centro de Ciência, Letras e Artes de Campinas
Elenco: Reginaldo Calmon , Francisco Bruno (Peri), Alexandre de Lucchi (Cacique), Alma Cunha de Miranda (Ceci)

⁸ Como o escritor já estava morto, supomos que são músicas que ele teria arrolado em suas obras, como relativas ao tema do café

CASTRO ALVES

Cm, 35mm, son, bp, 1948, 540m.d.: HM, df.: Manoel Ribeiro e Luiz Mauro; col: Faculdade de Direito de São Paulo – Academia Brasileira de Letras; cons: Pedro Calmon; nar: Jorge Silva

CÉU DO BRASIL NO RIO DE JANEIRO

Cm, 35mm, son, bp, 1937, 252m. Nova edição feita em 1938, d: HM; df: Manoel Ribeiro, cons: Manoel Pereira Reis; nar: E. Roquette Pinto

COMBATE À LEPROSA NO BRASIL

Cm, 35mm, son, bp, 1945, 380m, d: Humberto Mauro; df: Genil Vasconcellos

O CYSNE

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, 30m, d: HM, mus: Saint-Saens; coreografia: Pierre Micahilowsky, bailarina: Vera Grabinska

O DESPERTAR DA REDENTORA

Cm, 35mm, son, bp, 1942, 550m, d: HM; df: Manoel Ribeiro; mus e reg: Hekel Tavares; col: Museu Imperial de Petrópolis e Arquivo Nacional; roteiro: HM; co-roteirista: Maria Eugênia Celso.

Elenco: Maria Eugênia Celso, Lídia Mattos (Princesa Isabel), Inára Barcellos, Adalgisa Pazzaglia, Heloisa Azevedo, Alcêa Krau, Grijó Sobrinho, Humberto Mauro

DIA DA PÁTRIA

Cm, 35mm, son, bp, 1937, 156m, d: Humberto Mauro; d: Humberto Mauro
Aspecto dos festejos do 7 de setembro de 1936

DIA DA PÁTRIA

Cm, 35mm, son, bp, 1951, df: Manoel Ribeiro

O DRAGÃOZINHO MANSO – JOJOCA

Cm, 35mm, son, bp, 1942, d: HM; mus.Radamés Gnattali; nar: Lúcia Benedetti

ENGENHOS E USINAS – MÚSICA FOLCLÓRICA – SÉRIE BRASILIANAS

Cm, 35mm, son, bp, 1955, d: HM; df: Luiz Mauro, arm: Aldo Taranto; sm: José Mauro, conjunto: Os Cariocas

EUCLYDES DA CUNHA – 1866-1909

Cm, 35mm, son, bp, 1944, d: HM; df: HM; md: Heitor Villa Lobos; col: Itamaraty – Grêmio Euclides da Cunha; Cândido Portinari – Correia Lima, texto: Francisco Venâncio Filho

EXERCÍCIOS DE ELEVACÃO

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: Pierre Michailowsky – Vera Grabinska

FABRICAÇÃO DA RAPADURA (ENGENHO E MONJOLO)

Cm, 35mm, son, bp, 1958, d: HM; df: José A. Mauro; arm: Aldo Taranto

FEBRE AMARELA – PREPARAÇÃO DA VACINA PELA FUNDAÇÃO ROCKFELLER

Cm, 16mm, son, bp, 1938, d: HM; nar: E. Roquette-Pinto

FISIOLOGIA GERAL – Prof. Miguel Osório – Instituto Manguinhos – Rio

Cm, 35mm, son, bp, 1942, d: HM; col: Instituto Oswaldo Cruz; cons: Miguel Osório de Almeida

GRAVURAS – ÁGUA FORTE

Cm, 35mm, son, bp, 1952, d: HM; cons: Henrique B. Oswald Neto

HIGIENE RURAL – FOSSA SECA – SÉRIE EDUCAÇÃO RURAL

Cm, 35mm, son, bp, 1954, d: HM; df: José A. Mauro; col: Campanha Nacional de Educação Rural; cons: Chicralla Haidar

HINO À VITÓRIA

Cm, 35mm, son, bp, 1938, d: HM; canção de Gustavo Capanema – Heitor Villa Lobos; Oorquesta Sinfônica Brasileira; reg: Santiago Guerra

HOSPITAL COLÔNIA DE CURUPAITY

Cm, 16mm, sil, bp, 1939, df: Manoel Ribeiro

OS INCONFIDENTES

Cm, 35mm, son, bp, 1936, d: HM; df: Manoel Rbeiro; nar: Sérgio Vasconcellos

INSTITUTO OSWALDO CRUZ – RIO DE JANEIRO

Cm, 16mm, sil, bp, 1939, d: HM

JOÃO DE BARRO

Cm, 35mm, son, bp, 1956, d: HM; ap: Matheus Collaço; df: José A Mauro

LAGOA SANTA – MINAS GERAIS

Cm, 35mm, son, bp, 1940, d: HM; ccp: Brasil Vita Filmes; col: Academia de Ciências de Minas Gerais – Haroldo V. Walter do Museu Nacional

LARGO DO BOTICÁRIO

Cm, 35mm, son, bp, 1958, d: HM; df: Manoel P. Ribeiro; das: Bandeira Duarte

LEOPOLDO MIGUEZ – 1850 – 1902 – HINO DA REPÚBLICA

Cm, 35mm, son, bp, 1946, d: HM; df: Maneol Ribeiro; ed: Leopoldo Miguez; dm: Francisco Mignone; intérprete: Nair Duarte Nunes

LIÇÃO PRÁTICA DE TAXIDERMIA [I]⁹

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: Paulo Roquette-Pinto; nar: Roquette Pinto

⁹ Acredito que este filme é o mesmo Taxidermia feito pela Brasil Vita Filmes

LIÇÃO PRÁTICA DE TAXIDERMIA [II]

Cm, 35mm, son, bp, 1936, d: HM; cons: Paulo Roquette-Pinto; nar: Cristóvão Alencar

OS LUSÍADAS

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; nar: Judith Andrade Correa; bas: Luís de Camões

MAQUINAS SIMPLES – ALAVANCAS

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: Francisco Gomes Maciel Pinheiro

MANHÃ NA ROÇA – O CARRO DE BOIS – SÉRIE BRASILIANAS

Cm, 35mm, son, bp, 1956, d: HM; df: José A Mauro; arm: Aldo Taranto; sm: José Mauro,
bas: Almirante

MARTINS PENNA – O JUDAS EM SÁBADO DE ALELUIA

Cm, 35mm, son, bp, 1947, d: HM; df: Manoel Ribeiro; col: Rádio-Teatro da
Mocidade/PRA2/ M.E.S , bas: Martins Penna

MEDIDA DE MASSA – BALANÇAS

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: Francisco Gomes Maciel Pinheiro

MEDIDA DO TEMPO

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: Allyrio H. de Mattos

MEUS OITO ANOS – CANTO ESCOLAR – SÉRIE BRASILIANA

Cm, 35mm, son, bp, 1956, d: HM; df: José A Mauro; arm: Aldo Taranto; sm: José Mauro,
bas: Casimiro de Abreu

MILÃO – AGOSTO 1938

Cm, 16mm, sil, bp, 1938, d.e df: HM

MIOCÁRDIO EM CULTURA – POTENCIAIS EM AÇÃO

Cm, 16mm, sil, bp, 1942, d: HM; col: Carlos Chagas Filho

OS MÚSCULOS SUPERFICIAIS DO CORPO HUMANO

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; cons: José Bastos de Ávila;

ORCHIDEAS

Cm, 16mm, son, cor, 1936, d: HM; nar: Roberto Assumpção de Araújo

PARIS

Cm, 16mm, sil, bp, 1938, d. e df: HM;

PEDRA FUNDAMENTAL DO EDIFÍCIO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Cm, 16mm, son, bp, 1937, d: HM

PEDRA SABÃO (Seus Usos e Suas Aplicações)

Cm, 35mm, son, bp, 1957, d: HM; df: José A Mauro

PONTEIO – Segundo Movimento do Concerto Para Piano e Orquestra de Hekel Tavares

Cm, 35mm, son, bp, 1941, d e df: HM; mus e reg: Hekel Tavares; Orquestra Sinfônica Municipal do Ro de Janero; solista: Souza Lima

O PREPARO DA VACINA CONTRA A RAIVA

Cm, 35mm, son, bp, 1936, df HM; cons: Agnello Alves Filho – Américo Braga; nar: E. Roquette-Pinto

O PREPARO E A CONSERVAÇÃO DOS ALIMENTOS – SÉRIE EDUCAÇÃO RURAL

Cm, 35mm, son, bp, 1954, d: HM; df: José A . Mauro - Luiz Mauro; col: Campanha Nacional de Educação Rural; cons: Chicralla Haidar

O PURAQUÊ – Electrophorus Eletricus – Peixe Elétrico

Cm, 35mm, son, bp, 1936, df: HM; cons: Carlos Chagas Filhos, col: W. Duque Estrada (da Escola Nac. de Veterinária)/P.S. asconcellos, ° Loreiro Maior e A. L. Machado da Faculdade Nacional de Medicina. Coleção de puraquês de Bernardo Maiman

ROMA – AGOSTO DE 1938

Cm, 16mm, sil, bp, 1938, d. e df: HM;

RUY BARBOSA – 1849-1923 – 1° CENTENÁRIO DE NASCIMENTO

Cm, 35mm, son, bp, 1949, d: HM; df: Manoel P. Ribeiro; col: Casa de Ruy Barbosa; texto: Paschoal Lemme

SABARÁ

Cm, 35mm, son, bp, 1956, d: HM; df: José A . Mauro

SÃO JOÃO DEL REI

Cm, 35mm, son, bp, 1958, d: HM; df: Luiz Mauro; arm: Aldo Taranto; col: Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Prefeitura de São João del Rei

O SEGREDO DAS ASAS

Cm, 35mm, son, bp, 1958, d: HM; df: Manoel Ribeiro, conj: Banda e Cadetes da Escola da Aeronáutica; col: Escola de Aeronáutica; bas: Maria Eugênia Celso
Elenco: Lídia Mattos, Ligia Sarmento, Celso Guimaraes

SILO TRINCHEIRA – CONSTRUÇÃO E ENSILAGEM – SÉRIE EDUCAÇÃO RURAL

Cm, 35mm, son, bp, 1958, d: HM; df: José de A. Mauro, col: Campanha Nacional de Educação Rural; cons: Chicralla Haidar

O TELÉGRAFO

Cm, 16mm, sil, bp, 1936, d: HM; col: Clube dos Telegrafistas do Brasil

A VELHA A FIAR – SÉRIE BRASILIANAS

Cm, 35mm, son, bp, 1956, d: HM; df: José A Mauro; arm: Aldo Taranto; conj: Trio Irakitã
Elenco: Matheus Collaço

VENEZA

Cm, 16mm, sil, bp, 1938, d. e df: HM;

VICENTE DE CARVALHO – 1866-1924 - PALAVRAS AO MAR – FRAGMENTOS

Cm, 35mm, son, bp, 1945, d: HM; nar: E. Roquette-Pinto

VICTÓRIA RÉGIA

Cm, 35mm, son, bp, 1937, d: HM; nar: E. Roquette-Pinto

SIGLAS USADAS NAS FICHAS TÉCNICAS¹⁰

ap: assistente de produção

ar: arranjo

arm: arranjo musical

bas: baseado em

bp: branco e preto

ccp – co-produção

cm – curta metragem

col: colaboração

conj: conjunto

cons: consultor

d: direção

das: diretor assistente

df: direção de fotografia

dm – direção musical

mm- média metragem

¹⁰ Segundo os dados do Catálogo de Filmes Produzidos Pelo INCE, op. cit

mus: música

nar: narração

reg: regência

sil: silencioso

sm: seleção musical

son: sonoro

Bibliografia e acervos

BIBLIOGRAFIA

ARTIGOS E LIVROS DA ÉPOCA ESTUDADA

- ALMEIDA, Joaquim Canuto M. – **Cinema contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização de cinema educativo no Brasil**, São Paulo, São Paulo Ed., 1931
- ANDRADE, Mário – **As melodias do boi e outras peças**, São Paulo, Duas Cidades/Inst. Nacional do Livro, 1987
- ANDRADE, Mário – **Ensaio sobre a música Brasileira**, São Paulo, Martins Editora, 1962
- ANDRADE, Mário – **Música, Doce Música**, São Paulo, Martins Editora, 1963
- ANDRADE, Mário – **Pequena História da Música**, São Paulo, Martins Editora, 1944
- ARAÚJO, Roberto Assumpção de – **O Cinema Sonoro e a Educação**, tese, 1939
- AZEVEDO, Fernando – **A Cultura Brasileira**, Série Nacional, 1. edição. Vol. I, Introdução, Tomo 1, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1943
- AZEVEDO, Fernando - **Reconstrução Educacional no Brasil: ao Povo e ao Governo - Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova**, São Paulo, Nacional, 1932
- CAMPOS, Francisco - **O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico**, R.Janeiro, José Olympio, 1940
- CARNEIRO, Paulo E. de Berrêdo – **Homenagem a Roquette-Pinto na sessão solene consagrada à sua memória pela Academia Brasileira de Ciências**, Rio de Janeiro, s/e, 1967
- Coleção das Leis da República dos Estados Unidos do Brasil - Atos do Poder Executivo**, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional. Anos de 1936, 1937 e 1938
- CUNHA, Euclides da – **Os Sertões**, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1926
- GOUVÊA FILHO, Pedro – **E. Roquette – Pinto: O antropólogo e educador**, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Cinema Educativo/M.E.S., 1955
- GRAÇA, Venerando da - **Cinema Escolar**, Rio, 1916-1918
- LIMA, Alceu A. – **Voz de Minas**, Rio de Janeiro, Agir, 1945
- LINS, Álvaro – **Discurso de Posse na Academia Brasileira (Estudo sobre Roquette Pinto)**, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1956

MARINS, Álvaro (Seth) – **O Brasil pela Imagem: Quadros expressivos da formação e do progresso da Pátria Brasileira desenhado a bico de Pena. Desenhos e Legendas de Seth com citações de numerosos autores** Industrial do Livro Ltd., Rio de Janeiro, 1943

MAURO, Humberto – **Conferências Radiofônicas proferidas entre 1940 e 1942** - Cinemateca Brasileira, transcrição de Carlos Roberto de Souza, mimeo s/d.

POMBO, Rocha – **História do Brasil Curso Superior**, São Paulo, Cia Melhoramentos, 1937

PONGETTI, Henrique – **Meio Século de Atividade Literária**, Ed. Comemorativa, Rio de Janeiro, Pongetti, 1974

ROQUETTE-PINTO, Edgard – **“O Cinema Educativo”**, IN Revista Estudos Brasileiros n. 1, Rio de Janeiro, 1938

ROQUETTE-PINTO, Edgard – **Ensaio Brasileiro**, Cia. Editora Nacional, São Paulo

ROQUETTE-PINTO, Edgard - **Ensaio de Antropologia Brasileira**, 3a. edição, Cia. Editora Nacional e Ed. Universidade de Brasília, São Paulo/Brasília, 1982 (primeira edição 1933)

ROQUETTE-PINTO, Edgard - **Rondônia**, 5ª. edição, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1950

ROQUETTE-PINTO, Edgard - **Seixos Rolados**, Mendonça, Machado & Cia, Rio de Janeiro, 1927

SCARAMELE – **Pequenas Lições de História Pátria para a Infância das Escolas**, São Paulo, Imprensa Editora Brasileira, s.d

SCHMIDT, Carlos Borges – **O Meio Rural**, São Paulo, Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo, 1946

SERRANO, Jonathas & VENÂNCIO, Francisco Filho - **Cinema e Educação**, São Paulo, Melhoramentos, 1930

SERRANO, Jonathas – **Epítome de História do Brasil**, Rio de Janeiro, F. Briguiet et Cie, 1941

SILVA, José Pereira da – **As melhores Páginas de Getúlio Vargas – Leituras Cívicas**, Rio de Janeiro, A. Marçal ed., 1940

VALLE, Flausino Rodrigues – **Elementos de Folk-lore Musical Brasileiro**, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1936

VARGAS, Getúlio - **A Nova Política do Brasil**, Vol. III, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, p. 188

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict – **Nação e consciência nacional**, São Paulo, Ática, 1989
- BALANDIER, Georges - **O poder em cena**, Brasília, Ed. Univ. de Brasília, 1992
- COMTE, Auguste – **Système de Politique Positive ou Traité de Sociologia d' Auguste Comte**, Paris, M. Giard & E. Birère, 1912
- COMTE, Auguste trad. José Arthur Gianotti e Miguel Lemos, Col. Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1991
- FERRO, Marc - **Comment on raconte l'histoire aux enfants**, Paris, Payot, 1981
- FERRO, Marc – **Dix Leçons sur l'Histoire du Vingtième Siècle**, Paris, Vigot, 1997
- FERRO, Marc - **L'Histoire sous surveillance**, Paris, Calmann Lévy, 1985
- FERRO, Marc - **História da Segunda Guerra Mundial**, sec. XX, São Paulo, Ática, 1995
- FOUCAULT, Michel – **As palavras e as coisas**, Lisboa, Portugalia, 1968
- FOUCAULT, Michel - **L'ordre du Discours**, Paris, Gallimard, 1971, p. 50
- FOUCAULT, Michel – **Microfísica do Poder**, Rio de Janeiro, Graal, 1992
- GELLNER, Ernest – **Nações e Nacionalismo**, Lisboa, Gradiva, 1993
- GUINSBURG, Jacó - **O Romantismo**, São Paulo, Perspectiva, 1978,
- HOBBSBAWN, Eric - **A Invenção das Tradições**, São Paulo, Paz e Terra, 1984
- HOBBSBAWN, Eric - **A Era dos Extremos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995
- HOBBSBAWN, Eric - **Nações e Nacionalismo**, São Paulo, Paz e Terra, 1991
- LE GOFF, Jacques (org.) - **Memória-História**, Enciclopédia Einaudi, vol 1, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984
- LÖWY, M. e SAYRE, Robert – **Romantismo e Política**, Tradução de Eloísa de Araújo Oliveira, São Paulo, Paz e Terra, 1993
- Nora, Pierre -**Les Lieux de Mémoire**, vol. I e II, Paris, Gallimard, 1984
- VAUDAGNA, Maurício (org.) – **L'estética della politica**: Europa e America negli anni 30, Roma-Bari, Laterza, 1989
- VOVELLE, Michel – **Imagens e Imaginário na História**, trad. Júlia Goldwasser, São Paulo, Ática, 1986

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO BRASIL

ARRUDA, Maria A. - **Mitologias da Mineiridade**, São Paulo, Brasiliense, 1990

ÁVILA, Affonso (org.) **O Modernismo**, São Paulo, Perspectiva, 1974

BARBOSA, Ana Maria de Sousa - **O Pássaro dos rios nos afluentes do saber: Roquette Pinto e a Construção da Universalidade**, Doutorado em Ciências Sociais, PUC, São Paulo, 1996

BOMENY, Helena - **Guardiães da Razão Modernistas Mineiros**, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Edições Tempo Brasileiro, 1994

CAMARGO, Aspásia - **O Golpe Silencioso**, Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1989

CAPISTRANO DE ABREU, J - **O Descobrimento do Brasil**, Rio de Janeiro, Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Anuário do Brasil, 1929

CARVALHO, José Murilo de - **A Formação das Almas**, São Paulo, Cia. Das Letras, 1998

CARVALHO, José Murilo de - **Pontos e Bordados**, Belo Horizonte, ED.UFMG, 1998

CHAUÍ, Marilena e FRANCO, Maria Sylvia Carvalho - **Ideologia e Mobilização Popular**, Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978

CONTIER, Arnaldo D. - **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**, Bauru, EDUSC, 1998

COSTA, João Cruz - **Contribuição à História das Idéias no Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1956

D'Aléssio, Márcia B.Mansor - **Problematique nationale et Populisme dans le Brésil de Getúlio Vargas**, tese de doutoramento, Univ. Paris I, Paris, mimeo, novembro, 1979

DECCA Edgar S. De - **O Silêncio dos Vencidos**, São Paulo, Brasiliense, 1992

GOMES, Angela Castro (org.) - **Vargas e a crise dos anos 50**, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994

GONÇALVES, José R. Santos - **A Retórica da Perda**, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/Minc-IPHAN, 1996

HARTOG, François - **"Tempo e História: Como escrever a História da França hoje?"** IN História Social - Revista n. 3, Campinas, UNICAMP, 1996., p. 127-154

HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos M.(orgs.) - **A invenção do Brasil Moderno: Medicina, educação e engenharia nos anos 20-30**, Rio de Janeiro, Rocco, 1994

- HOLLANDA, Sérgio Buarque de -**Raízes do Brasil**, 6a. ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1971
- LAUERHAUSS Jr, Ludwig – **Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro**, Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo : EDUSP, 1986
- LEITE, Dante Moreira - **O caráter Nacional Brasileiro**, São Paulo, Ática, 1992
- LEMME, Antonio César – **Saúde, Educação e Cidadania na Década de 30**, dissertação mestrado em Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, UERJ, mimeo ,1992
- LEMME, Paschoal – **Memórias**, 4 vols., Brasília, Cortez/INEP, 1988
- LENHARO, Alcir – **Sacralização da Política**, Campinas, Papirus, 1986
- LEVINE, Robert M.– **O Regime de Vargas**. tradução de Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira
- LINS, Ivan – **História do Positivismo no Brasil**, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1967
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido - "**O significado de Raízes do Brasil**" IN Hollanda, Sérgio Buarque - **Raízes do Brasil**,6a. ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 1971, p.xi
- MELO SOUZA, Eliana M. de (org.) – **Cultura Brasileira: figuras da alteridade**, São Paulo, Hucitec/Fapesp, 1996
- MOTOYAMA, Shozo e FERRI, Mário Guimarães (coord.) – **História das Ciências no Brasil**, São Paulo, EPU/ EDUSP, 1979-1980
- MOURA, Gerson – **Tio Sam chega ao Brasil**, São Paulo, Brasiliense, 1984
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alli - **Estado Novo: Ideologia e Poder**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982
- PÉCAUT, Daniel - **Intelectuais e Política no Brasil**, São Paulo, Ática, 1983
- RIBAS, João Baptista Cintra - **O Brasil é dos Brasileiros: Medicina, Antropologia e Educação na Figura de Roquette Pinto**, Dissertação de Mestrado em Antropologia, UNICAMP, mimeo 1990
- RODRIGUES, José Honório - – **História e Historiadores do Brasil**, São Paulo, Fulgar, s/d)
- RODRIGUES, Marly – **A Década de 50**, São Paulo, Ática, 1992
- ROMANO, Roberto – **Conservadorismo Romântico**, São Paulo, Brasiliense, 1981
- SCHWARTZMAN, Simon – **Formação da Comunidade Científica no Brasil**, São Paulo, Cia Ed. Nacional/FINEP, 1979

SCHWARTZMAN, Simon (org.) - **Estado Novo, um Auto Retrato**, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1983

SCHWARTZMAN, Simon e outros **Tempos de Capanema**, São Paulo, Paz e Terra/EDUSP, 1984.

SEVCENKO, Nicolau – **Literatura como Missão**, São Paulo, Brasiliense, 1985

SEVCENKO, Nicolau (org.) - **História da Vida Privada** vol. 3, São Paulo, Companhia das Letras, 1998

SOUZA, Iara Lis Carvalho – **Pátria Coroada: O Brasil como Corpo Político Autônomo 1780-1831**, São Paulo, UNESP Ed., 1999

SUSSEKIND, Flora – **O Brasil não é longe daqui**, São Paulo, Companhia das Letras, 1990

SUSSEKIND, Flora – **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro, Achiamé, 1994

VENTURA, Roberto – **Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 1991

CINEMA BRASILEIRO

ALMEIDA, Claudio Aguiar - **O cinema como Agitador de Almas: Argila, uma Cena do Estado Novo**, Dissertação de Mestrado em História Social, USP, 1993

ANDRADE, Rudá - **Cronologia da Cultura Cinematográfica no Brasil.** , São Paulo, Fundação Cinema Brasileiro, 1962, Cadernos da Cinemateca n.1

BENTES, Ivana (org.) - **Glauber Rocha: Cartas ao Mundo**, São Paulo, Cia das Letras 1997

BERNARDET, Jean Claude e Galvão, Maria R.- **Cinema- Repercussões em caixa de eco ideológica**, São Paulo, Embrafilme/Brasiliense, 1983

BERNARDET, Jean-Claude - **Cinema Brasileiro: Propostas para uma História**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979

BERNARDET, Jean-Claude – **Brasil em Tempo de Cinema**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967

BERNARDET, Jean-Claude – **Filmografia do Cinema Brasileiro 1900-1935: jornal O Estado de São Paulo**, São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979

BERNARDET, Jean-Claude - **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**, São Paulo, Annalume, 1995

- CALIL, Carlos A. e MACHADO, Maria T.(orgs) - **Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente** - São Paulo, Brasiliense/Embrafilme, 1986,
- DUARTE, B.J. - **Caçadores de Imagens - Nas Trilhas do Cinema Brasileiro- Memórias II**, São Paulo, Massao Ohno, 1982
- GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto - "**Cinema Brasileiro -1930/1960**" IN **O Brasil Republicano, Tomo III**, 4º volume, São Paulo, Difel, 1984, pp 465-497
- GOMES, Paulo Emílio Salles – **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**, vol. 1 e 2, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981
- GOMES, Paulo Emílio Salles - **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**, São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- GOMES, Paulo Emílio Salles- **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980
- GONZAGA, Adhemar; GOMES, Paulo Emílio - **70 anos de Cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966
- GONZAGA, Alice – **50 anos de Cinédia**, Rio de Janeiro, Record, 1987
- GONZAGA, Alice e Aquino, Carlos - **Gonzaga por ele mesmo**, Rio de Janeiro, Record, 1989.
- JOHNSON, Randal e Stam, Robert – **Brazilian Cinema**, London & Toronto Associated. University Pres, 1982
- JOHNSON, Randal "**Documentary Discourses and National Identity: Humberto Mauro's *Brasiliana* Series and Linduarte Noronha's *Aruanda*.**" *Nuevo Texto Critico* XI: 21/22 (1998), p.193-206"
- MAURO, André Felipe – **Humberto Mauro: o pai do cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro, Idéias, 1997
- MELO SOUZA, José Inácio -**Ação e o Imaginário de uma Ditadura: Controle, Coerção e Propaganda Política nos Meios de Comunicação durante o Estado Novo**, Dissertação de Mestrado, Mimeo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1990, 168 p
- MORETTIN, Eduardo - **Bandeirantes**, Dissertação de Mestrado em Cinema na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994

PEREIRA, Geraldo Santos - **Plano Geral do Cinema Brasileiro: História, Cultura Economia e Legislação**, Rio de Janeiro, Editora Borsoi, 1973

RAMOS, Fernão P. (org.)- **História do cinema brasileiro**, São Paulo : Art Editora, 1987

RAMOS, Fernão P. e MIRANDA, Luís Felipe (orgs.) – **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**, São Paulo, Senac, 2000

ROCHA, Glauber - **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963

SIMIS, Anita – **Estado e Cinema no Brasil**, São Paulo, Anablume/Fapesp, 1996

SOUZA, Carlos R. de - **Mauro: Catálogo da Mostra Humberto Mauro**, Embrafilme/Secretaria da Cultura-MEC, 1985

SOUZA, Carlos R. de – **Nossa Aventura na Tela**, São Paulo, Cultura Ed. Associados, 1998

VIANY, Alex - **Introdução ao cinema brasileiro**, Rio de Janeiro, Mec/Inst.Nac.do Livro, 1959

VIANY, Alex – **O Velho e o Novo**, São Paulo, Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d

VIANY, Alex (org.) **Humberto Mauro: Sua vida/ Sua arte/ sua trajetória no cinema**, Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978,

Vieira, João Luiz – “**From High noon to Jaws – Carnival and Parody n Brazilian Cinema**” IN **Brazilian Cinema**, London & Toronto Associated. University Pres, 1982

XAVIER, Ismail – **O Discurso Cinematográfico**, São Paulo, Paz e Terra, 1984

XAVIER, Ismail – **Sétima Arte: Um culto moderno**, São Paulo, Perspectiva, 1978

CINEMA

ARNHEIM, Rudolf - **A arte do Cinema**, Lisboa, Aster, 1960 (original de 1933)

BAZIN, André - **Le cinéma de l'occupation et de la résistance**, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975

BAZIN, André - **Qu'est-ce que le cinéma?**, Paris, Cerf, 1975

DELAGE, Christian – “**Le documentaire, source d’histoire**” IN **Cinmemaction** n. 65, Corlet-Teléràma, Paris, 1992, p. 105

DELEUZE, Gilles - **A imagem/movimento**, São Paulo, Brasiliense, 1990

PANOVSKY, Erwin – “Style et Matériau au Cinéma”, in **Cinéma: Théorie, Lectures**, org. Dominique Noguez, Paris, Klincksieck, 1978.

ROHMER, Eric – **Ensaio sobre a Noção de Profundidade na Música: Mozart em Beethoven**, São Paulo, Imago, 1997

CINEMA E HISTÓRIA

FERRO, Marc – **Cinema e História**, São Paulo, Paz e Terra, 1992

FERRO, Marc (org) C. Delage e B. Fleury-Villate - **Révoltes, Révolutions, Cinéma**, Paris, Éditions Centre Pompidou, 1989

FERRO, Marc, (org.) - **Film et Histoire**, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984

Film & History, publicado pelo Historians Film Committee, The History Faculty, New Jersey, Institute of Technology, Newark, New Jersey

GARÇON, François e SORLIN, Pierre - **L'historien et les archives filmiques**, Revue d'Histoire moderne et contemporaine, tome XXV, 4-6/1981 p, 344

GARÇON, François (org.) **Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro**, Cinémaction n. 65, Paris, Éditions Corlet-Télérama, 1992

KRACAUER, Siegfried – **De Caligar a Hitler: uma história psicológica do cinema Alemão**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1974

PUISEUX, Hélène – “Du rite au mythe: les actualités” IN **Cinéma et Histoire autour de Marc Ferro**, Cinémaction n. 65, Paris, Éditions Corlet-Télérama, 1992

SMITH, Paul (editor) **The historian and the film**, Cambridge, Cambridge University Press, 1976

VIRILIO, Paul - **Guerra e Cinema**, São Paulo, Ed. Página Aberta, 1993

CATÁLOGOS DE FILMES

Cine Jornal Brasileiro – Departamento de Imprensa e Propaganda 1938 – 1946, São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira/ Secretaria de Estado da Cultura, 1982

MELO SOUZA, José Inácio (org.) - **Catálogo Cine Jornal Informativo**, São Paulo, Cinemateca Brasileira, mimeo, 1992

Souza, Carlos Roberto R. (org.)- **Catálogo - Filmes produzidos pelo INCE**, Série Documentos, Fundação Cinema Brasileiro, Rio de Janeiro, mimeo, Ministério da Cultura, 1990

VÁRIOS

Almirante - **No tempo de Noel Rosa**, Francisco Alves,

ARGAN, Giulio C.- **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**, São Paulo, Cia das Letras, 1996

CAVALCANTI, Lauro - **As preocupações do belo: A arquitetura moderna brasileira nos anos 30 e 40**, Rio de Janeiro, Taurus Editora, 1995

FABRIS, Annateresa - **Portinari, pintor social**, São Paulo, Perspectiva/Ed. USP, 1990

MELLO E SOUZA, Antonio Candido – **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Ed. Nacional, 1973

MELLO E SOUZA, Antonio Candido – **Os Parceiros do Rio Bonito**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1964

MERLEAU-PONTY, Maurice - **L'Oeil et l'Esprit**, Paris, Gallimard, 1992

MORLEY, Helena – **Minha Vida de Menina**, São Paulo, Cia das Letras, 1999

NAVES, Rodrigo – **A Forma Difícil**, São Paulo, Ática, 1996

RONAN, Colin A. - **História Ilustrada da Ciência da Universidade de Cambridge**, vol IV – A ciência nos séculos XIX e XX, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor

SOUZA, Sebastião Carvalho de - **Doces Lembranças**, Belo Horizonte, Maza Edições, 1998

REVISTAS

CENA MUDA

CINÉDIA

EDUCAÇÃO

RÁDIO

REVISTA NACIONAL DE EDUCAÇÃO

ARQUIVOS

Arquivo Alex Vianny – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Arquivo Cinédia – Rio de Janeiro
Arquivo Funarte – Rio de Janeiro
Arquivo Nacional – Rio de Janeiro
Arquivo Pedro Lima – RioFilme
Centro de Documentação da Academia Brasileira de Letras – Rio de Janeiro
Cinemateca Brasileira – São Paulo
Colégio Pedro II – Rio de Janeiro
CPDOC- FGV – Rio de Janeiro
Instituto de Estudos Brasileiros - São Paulo
Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Rio de Janeiro
Museu da Imagem e do Som – Rio de Janeiro
Museu do Índio – Rio de Janeiro
Museu do Instituto do Cacau da Bahia – Salvador
Museu Nacional - Rio de Janeiro
Museu Paulista – São Paulo

ARQUIVOS FÍLMICOS

Cinemateca Brasileira – Cinemateca Brasileira
CTAV – Centro Técnico Áudio Visual da Funarte – Rio de Janeiro

COLEÇÕES PESSOAIS

Beatriz Bojunga
José de Almeida Mauro
Paschoal Lemme
Roberto d'Assumpção Araújo

DEPOIMENTOS

Alberto César Lemme
Alice Gonzaga
Antônio Venâncio Filho
Beatriz Bojunga

Carlos Chagas Filho
Cláudio Bojunga
Gilda Bojunga
Heloísa Azevedo
José de Almeida Mauro
Jurandyr Noronha
Lidia Mattos
Maria Lúcia Lemme
Mirce Gomes
Neusa Pina (Cláudia Montenegro)
Paschoal Lemme
Roberto d'Assumpção Araújo
Sérgio Sanz
Walter Lima Jr.