



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL – PPGHB

GABRIELA ALVES MONTEIRO

**ESTADO E CINEMA: HUMBERTO MAURO E A CONFIGURAÇÃO DO DEBATE
SOBRE A BRASILIDADE NO ESTADO NOVO (1937-1945)**

TERESINA-PI
2016

GABRIELA ALVES MONTEIRO

ESTADO E CINEMA: HUMBERTO MAURO E A CONFIGURAÇÃO DO DEBATE
SOBRE A BRASILIDADE NO ESTADO NOVO (1937-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Manoel Ricardo Arraes Filho, como requisito para obtenção do título de Mestra em História do Brasil.

TERESINA-PI
2016

GABRIELA ALVES MONTEIRO

ESTADO E CINEMA: HUMBERTO MAURO E A CONFIGURAÇÃO DO DEBATE
SOBRE A BRASILEIRIDADE NO ESTADO NOVO (1937-1945)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Professor Doutor Manoel Ricardo Arraes Filho, como requisito para obtenção do título de Mestre em História do Brasil.

Aprovada em: 08/07/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Manoel Ricardo Arraes Filho - UFPI
(Presidente)

Prof. Dr. Jaison Castro Silva - IFPI
(Examinador Interno)

Prof. Dr. Charles Monteiro - PUCRS
(Examinador Externo)

Prof. Dr. Francisco de Assis de Sousa Nascimento - UFPI
(Suplente)

TERESINA-PI
2016

À minha mãe, por todo o carinho.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Ricardo Arraes, pela orientação e paciência que fizeram possível a realização deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, pelos conselhos e instruções que contribuíram significativamente para a minha formação acadêmica.

Aos colegas da turma 11 do PPGHB da UFPI, pelos momentos compartilhados e pelas conversas inspiradoras.

À minha família, pelo apoio em todos os momentos. Sylvania, Júlio Cezár, Cardoso e Raquel, muito obrigada!

À Carlienne Sousa, pela amizade e companheirismo.

Ao Heitor Matos, por todo o incentivo e por estar ao meu lado em mais uma jornada.

À Rafaela Martins, por ser o meu suporte nessa trajetória.

Ao Sthênio Everton, por todos os anos de amizade. Meu respeito e admiração por você só aumentam com o passar do tempo.

Ao Thyêgo Douglas, pela presença em minha vida e por me fazer gostar de cinema.

Às minhas mosqueteiras, Geovanna e Rayelle, pelo apoio e amizade.

Aos amigos 09's, Agostinho, Alócio, Aurora, Breno, Davi, Gigi, Leandro, Priscila e Vinícius, pelo companheirismo ao longo da trajetória acadêmica e da vida. Muito obrigada!

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a participação do cineasta mineiro Humberto Mauro (1897-1983) na configuração do debate sobre a brasilidade no período do Estado Novo (1937-1945). Tomamos como referência para esta análise uma série de palestras radiofônicas proferidas pelo cineasta na rádio do Ministério da Educação e Saúde, semanalmente, entre os anos 1943 e 1944. Operacionando os conceitos de *práticas discursivas* (FOUCAULT, 2008) e de *lugar social* (CERTEAU, 2007), investigaremos a narrativa de Humberto Mauro enquanto funcionário do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE. O INCE foi uma instituição criada durante o regime autoritário do Estado Novo, período em que diversos meios de comunicações foram utilizados pelo governo como veículo propagador de projetos nacionalizantes. Assim, buscaremos analisar a produção discursiva do cineasta, seu lugar social de fala e sua articulação com o contexto ideológico em que estava inserido. Através desta pesquisa, objetiva-se também identificar e compreender diferentes concepções e projetos de identidade da época, contribuindo para um melhor entendimento histórico do período que abrange desde o início do Estado Novo até o final da década de 1940.

PALAVRAS-CHAVE: Humberto Mauro. Cinema. Estado Novo. Identidade Nacional.

ABSTRACT

This work aims to analyze the participation of the filmmaker Humberto Mauro (1897-1983) in the debate on Brazilianness in the New State period (1937-1945). For this, we will analyze a series of radio lectures made by filmmaker in the radio of the Ministry of Education and Health, weekly, between the years 1943 and 1944. Employing the concepts of discursive practices (FOUCAULT, 2008) and social place (CERTEAU, 2007), we will seek to investigate the narrative of the filmmaker as official of the National Institute of Educational Cinema - INCE. The INCE was an institution created during Estado Novo's authoritarian regime (1937-1945), period in which various communications media were used by the government as spreader vehicle of projects nationalizing. We seek to analyze the discursive production of the filmmaker, his social place and its articulation with the ideological horizon that was inserted. Through this research, the objective is also to identify and understand different concepts and identity projects, contributing to a better understanding of the historical period spanning from the beginning of the Estado Novo until the late 1940s.

KEYWORDS: Humberto Mauro. Cinema. New State. National Identity.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CLT – Consolidação das Leis do Trabalho

DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público

DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

ICB – Instituto de Cacau da Bahia

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

INC – Instituto Nacional de Cinema

INCE – Instituto Nacional de Cinema Educativo

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	19
FIGURA 2	62
FIGURA 3	86

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1.....	76
GRÁFICO 2.....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL NO ESTADO NOVO (1937-1945).....	32
1.1 A construção da nação e da identidade nacional no Estado Novo	33
1.2 O processo de institucionalização da cultura	40
1.3 O papel do cinema educativo no processo de construção da nação	46
1.4 O Instituto Nacional de Cinema Educativo	55
1.5 Cinema e indústria no Brasil.....	62
2 A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE NAS <i>PALESTRAS RADIOFÔNICAS SOBRE CINEMA</i> DE HUMBERTO MAURO.....	70
2.1 A Rádio Sociedade PRA-2	71
2.2 Temáticas recorrentes	74
2.3 O INCE.....	78
2.4 Aspectos técnicos do cinema	82
2.5 Notícias e história do cinema brasileiro.....	86
2.6 Indústria cinematográfica	88
2.7 Um sentido brasileiro.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	104
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a participação do cineasta mineiro Humberto Mauro (1897-1983) na configuração do debate sobre a brasilidade no período do Estado Novo (1937-1945). Tomamos como referência para esta investigação uma série de palestras radiofônicas proferidas pelo cineasta na rádio do Ministério da Educação e Saúde, semanalmente, entre os anos 1943 e 1944. Essas palestras foram transcritas e encontram-se disponíveis em formato de folheto na biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com o título de *Palestras radiofônicas sobre cinema*¹.

Ao todo, foram realizadas 48 (quarenta e oito) palestras e nelas Humberto Mauro divulgava a produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, órgão no qual era diretor técnico². O cineasta também informava sobre as atividades do governo com relação à proteção e desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e oferecia consultas aos ouvintes que perguntavam sobre diversos aspectos técnicos do cinema. Além disso, Humberto Mauro exaltava o cinema brasileiro em detrimento do cinema estrangeiro, ressaltando as potencialidades de um cinema nacional que expressasse em imagens a nossa brasilidade. Construindo, assim, durante o período em que palestrou no rádio, uma narrativa que versa sobre o cinema nacional e sobre a identidade nacional.

A concepção de identidade nacional construída nas chamadas *Palestras radiofônicas sobre cinema* é resultado de um diálogo político íntimo com os interesses do Estado. Humberto Mauro era funcionário do INCE, instituto criado durante o regime autoritário do Estado Novo, período em que diversos meios de comunicação foram utilizados pelo governo varguista como veículos propagadores de seus projetos nacionalizantes. Ao tomarmos essas palestras como fontes de pesquisa histórica, estaremos atentos a essa questão, buscando, sobretudo, investigar a produção discursiva do cineasta em torno da identidade nacional, seu lugar social de fala e sua articulação com o contexto ideológico em que estava inserido.

A análise aqui objetivada toma o discurso sobre a "brasilidade" como um conjunto de significados que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu. Nesta perspectiva, essas conferências radiofônicas são entendidas como uma prática

¹ O folheto *Palestras radiofônicas sobre cinema* se caracteriza como transcrições do programa apresentado por Humberto Mauro no rádio, também conhecido como *Figuras e Gestos*. Algumas dessas palestras foram divulgadas na revista *Scena Muda* e há também uma versão editada e comentada por Ana Carolina M. D. Maciel em sua dissertação de mestrado. Maciel apresenta as palestras na íntegra e comenta algumas informações em forma de nota de rodapé. Ver mais em: MACIEL, Ana Carolina de M. D. *Figuras e gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2000.

² Primeiro instituto criado para desenvolver filmes educativos e culturais no Brasil.

discursiva, onde vários fatores históricos são intervenientes, tornando-se, assim, um rico documento para se compreender como as identidades se organizam no nível da produção de sentidos³. Ademais, a série de palestras escolhida como objeto de estudo é um registro da experiência humana e é papel do historiador “recuperar lágrimas e risos, desilusões e esperanças, fracassos e vitórias, fruto de como os sujeitos viveram e pensaram sua própria existência, forjando saídas na sobrevivência, gozando as alegrias e solidariedades ou sucumbindo ao peso das forças adversas”⁴. Portanto, analisar esses documentos significa tanto perceber ideias, valores e experiências de Humberto Mauro, quanto compreender os elementos e as características sociais, econômicas, políticas e culturais da sociedade da qual ele era contemporâneo. Através desta pesquisa, objetiva-se também, identificar e compreender diferentes concepções e projetos de identidade e de nação da época, contribuindo para um melhor entendimento histórico do período.

O tema da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil⁵. A construção de discursos que buscaram definir o que seria nossa identidade e a de nosso povo teve como “marco simbólico” o século XIX, principalmente, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. O IHGB tinha como função elaborar uma história e uma geografia para a nação ainda em processo de consolidação⁶. Contudo, é o Estado Novo de Getúlio Vargas que vai, pela primeira vez, elaborar e executar uma política oficial de cultura que visava, entre outras coisas, a construção de uma identidade nacional condizente com seu projeto político de integração social. Essa nova interpretação do país proposta pelo regime varguista foi materializada, entre outras coisas, na realização de uma política de integração e amparo ao homem brasileiro, o que “significava basicamente o reconhecimento de que a civilização e o progresso eram um produto do trabalho”⁷. Essa valorização do trabalho no período do Estado Novo pode ser entendida como a valorização do próprio

³ Partimos aqui da compreensão de Mary Jane Spink e Benedito Medrado, na qual o sentido é entendido como uma construção social. Por meio dele é que as pessoas constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos a sua volta. Essa proposta sugere que apesar da produção de sentido não ser considerada uma atividade intraindividual, ela também não pode ser entendida como uma simples reprodução de modelos predeterminados. Nesta perspectiva, a produção de sentido é “uma prática social, dialógica, que implica a linguagem em uso”. SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013, p. 23.

⁴ VIEIRA, Maria do Pilar *et al.* O documento – atos e testemunhos da história. In:_____. *A pesquisa em história*. São Paulo: Ática. 2002, p. 12.

⁵ Sobre esse debate ver: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 7.

⁶ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007, p. 44-45.

⁷ GOMES, Ângela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999, p. 57.

homem, uma vez que seria através daquele que este poderia adquirir riqueza e cidadania, contribuindo para o seu desenvolvimento pessoal e para o progresso da nação.

É dentro desse contexto que Humberto Mauro produz sua narrativa sobre a brasilidade. Humberto Mauro foi funcionário do INCE e, portanto, membro integrante do regime varguista. Até que ponto sua produção discursiva no rádio foi mediada pelos interesses do Estado? Buscaremos neste trabalho analisar a prática discursiva do cineasta visando compreender o quanto ela se aproxima e/ou se afasta deste projeto de construção de uma “nova” nação proposto pelo regime político do Estado Novo. Para tanto, dialogaremos com as proposições teórico-metodológicas de Michel Foucault e Michel de Certeau.

Uma das contribuições de Michel Foucault para a investigação histórica proposta é a compreensão do discurso enquanto “um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva”, na qual “podemos definir um conjunto de condições de existência”⁸. Sua análise se baseia nas relações de poder, em que a formação e a manutenção dos discursos são entendidas como *práticas* que se dão em função das condições estabelecidas e não de forma aleatória:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seus acontecimentos aleatórios, esquivar sua pesada e temível materialidade⁹.

Foucault entende discurso enquanto *práticas discursivas* que além de designar as coisas, produzem-nas. Nessa perspectiva, o discurso não é independente das relações sociais. São elas que o condicionam, impossibilitam a sua neutralidade e que determinam o que pode ser dito e o que deve ser silenciado. Com relação a Humberto Mauro, compreendemos que sua *prática discursiva* foi estabelecida a partir de um lugar envolto de interdições, uma vez que ele era funcionário do INCE, órgão diretamente subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, que, por sua vez, era subordinado ao autoritarismo do Estado Novo de Getúlio Vargas. Desse modo, partilhamos também da constatação de Michel de Certeau que sugere analisar o discurso a partir do *lugar social* do qual ele se organiza:

Certamente não existem considerações, por mais gerais que sejam, nem leituras, tanto quanto se possam estendê-las, capazes de suprimir a

⁸ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 132-133.

⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. – 23. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 8.

particularidade do lugar de onde falo e do domínio em que realizo uma investigação. Esta marca é indelével. No discurso onde enceno as questões globais, ela terá a forma do *idiotismo*: meu patoá representa minha relação com o lugar. Mas o gesto que liga as “ideias” aos *lugares* é, precisamente, um gesto de historiador¹⁰.

O gesto do historiador seria transformar aquilo que faz parte da objetividade das coisas em fontes. Mas, esse gesto se realiza em função de um *lugar social*, no qual de acordo com os seus interesses definirá o que é permitido ser feito e o que não é permitido ser realizado. Este *lugar social* é entendido por Michel de Certeau como um lugar de produção socioeconômico, político e cultural que torna possíveis certas pesquisas em função de conjunturas e problemáticas comuns, porém: “torna outras impossíveis; exclui do discurso aquilo que é sua condição num momento dado; representa o papel da censura com relação aos postulados presentes (sociais, econômicos, políticos na análise)”¹¹. Essa é a dupla função do lugar: *permissão e interdição*. Esta constatação de Certeau nos alerta que as *instituições* e os *lugares sociais* dos indivíduos possuem influência sobre a produção dos discursos sociais. Portanto, o trabalho do historiador se aplicaria em mostrar as relações entre os *produtos* e os *lugares* de produção.

Tendo por base o conceito de *lugar social* elaborado por Michel de Certeau, podemos entender a prática discursiva presente nas conferências radiofônicas de Humberto Mauro como *produto* de um *lugar* envolto de *permissões* e *proibições*, devido sua condição de funcionário público e artista “engajado” no projeto político e pedagógico varguista. Investigaremos a constituição de sua narrativa sobre a identidade nacional desenvolvida dentro de um instituto criado por um Estado autoritário que visava controlar e padronizar a produção cultural nacional. Buscaremos compreender como a articulação da prática discursiva e do lugar social do cineasta se traduziram em ideias, valores e sentimentos que representariam a brasilidade no cinema proposta em suas palestras radiofônicas.

Para tanto, julgamos necessário apontarmos alguns conceitos essenciais com os quais trabalharemos nesta pesquisa: *identidade e diferença*. É preciso deixar claro que não buscamos aqui uma definição ou um conceito explicativo fechado dos termos, uma vez que compreendemos a identidade nacional enquanto prática discursiva. O que nos interessa são os sentidos produzidos e atribuídos a ela pelos sujeitos sociais, principalmente no contexto do Estado Novo. Mesmo tendo em mente essa premissa, julgamos pertinente assinalarmos

¹⁰ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

algumas considerações teóricas sobre os termos. Neste intento, dialogamos com os preceitos de Kathryn Woodward e Tomaz Tadeu da Silva.

Uma das contribuições de Kathryn Woodward para esta pesquisa é a compreensão de que a identidade é relacional. Desse modo, a identidade depende, para existir, de algo fora dela: uma outra identidade, uma identidade que ela não é, mas que fornece as condições para que ela exista. Nessa perspectiva, a identidade é marcada pela diferença e é sustentada pela exclusão¹². Portanto, a identidade está intimamente ligada a uma demarcação de fronteira: o que somos e o que não somos. Contudo, a identidade não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. No período que nos interessa, a diferença era assinalada pela oposição nacional *versus* estrangeiro, principalmente no tocante ao cinema, que era bastante influenciado pelas companhias americanas¹³.

Outro ponto que merece ser mencionado com relação à identidade é que ela, tal como a diferença, é uma relação social¹⁴. Isso significa que sua definição – discursiva e linguística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Para Tomaz Tadeu da Silva, as identidades não são simplesmente definidas, elas são impostas, e, portanto, disputadas. Nessa perspectiva, na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com as relações de poder. O poder de definir a identidade e marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes. Elas implicam operações de incluir e excluir¹⁵.

Ainda conforme Silva, o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la. Isso porque “a identidade e a diferença tem a ver com a atribuição de sentido ao mundo social e com a disputa e luta em

¹² WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 9.

¹³ Sobre essa presença importada na produção cinematográfica nacional, Jean-Claude Bernardet chega a afirmar que não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro se não tivermos sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro. Ver mais em: BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 21.

¹⁴ SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 81.

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

torno dessa atribuição”¹⁶. Esse pensamento nos ajudará a compreender como Humberto Mauro atribuía sentido à sociedade em que ele estava inserido e como produziu discursivamente os elementos simbólicos que o faziam sentir pertencente a esta realidade. Tendo em mente que a produção de sentidos reflete uma relação de poder, de incluir e de excluir, podemos inferir que o cineasta estava demarcando uma fronteira no cinema nacional, em que estavam em jogo as formas supostamente corretas e não corretas de fazer e mostrar o Brasil no cinema.

Com base no que foi exposto, percebemos a complexidade da obra maureana. Buscaremos trazer uma visão renovada da temática, atentando para a prática discursiva sobre a identidade nacional elaborada pelo cineasta. O primeiro passo dado para a construção desta dissertação foi a realização de um levantamento bibliográfico. Este levantamento consistiu em identificar e analisar textos de diversos gêneros, como artigos, monografias, dissertações, teses, documentos do governo, revistas impressas e eletrônicas que contemplassem o tema e/ou o contexto histórico que propomos estudar. Estamos nos referindo, portanto, a bibliografia que abarca o estudo da história do Brasil no período do Estado Novo. E aqui contamos com a contribuição de autores como Angela de Castro Gomes, Mônica Pimenta Velloso, Lúcia Lippi Oliveira, Simon Schwartzman, entre outros. Acrescentamos obras que buscam problematizar conceitos de Identidade Nacional/Cultural. Nessa perspectiva, podemos citar Renato Ortiz, José Carlos Reis e Carlos Guilherme Mota. Além disso, necessitou-se compreender o contexto da produção cinematográfica no Brasil, do INCE, e da obra de Humberto Mauro em autores como Anita Simis, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, Sheila Schwarzman e Eduardo Morettin.

Após a identificação do material, foi realizada a leitura crítica da documentação encontrada. Esse procedimento teve por objetivo a seleção de possíveis referenciais teóricos e metodológicos que ofereceriam subsídios à pesquisa. Definidas as chaves conceituais com as quais trabalharíamos, iniciou-se a segunda parte da metodologia, representada pela aplicação dos conceitos às fontes escolhidas. Neste caso, as 48 (quarenta e oito) *Palestras radiofônicas sobre cinema*, de Humberto Mauro. Metodologicamente, optamos por uma análise das práticas discursivas, a partir da perspectiva de Michel Foucault e de Michel Certeau, mencionada anteriormente, onde o discurso é entendido como um conjunto de enunciados que, além de designar as coisas, produzem-nas, e devem ser vistas como práticas que formam

¹⁶ SILVA, 2014, p. 96.

sistematicamente os objetos de que falam. Feito o exame de todas as fontes, a última fase da metodologia consistiu na escrita desta narrativa histórica dividida em dois capítulos.

O capítulo I, intitulado *Nação e Identidade Nacional no Estado Novo (1937-1945)*, tem por objetivo compreender a atmosfera política, econômica, social e cultural do Brasil no período do Estado Novo. Buscaremos identificar e analisar os discursos dos diferentes estratos sociais com os quais Humberto Mauro dialoga em suas palestras radiofônicas, tendo como foco principal a temática da identidade brasileira. Para tanto, verificaremos o processo de construção da nacionalidade e a participação dos intelectuais na política centralizadora de Getúlio Vargas. Ademais, analisaremos o papel que o cinema educativo desempenhou no projeto de construção da nação, enfatizando a atuação do INCE, instituto no qual Humberto Mauro era diretor técnico. Buscaremos também entender os principais problemas porque passava o cinema brasileiro na época, sobretudo, as dificuldades de se implantar uma indústria cinematográfica no país.

O capítulo II, intitulado *A construção da brasilidade nas Palestras radiofônicas sobre cinema de Humberto Mauro* analisa a produção discursiva de Humberto Mauro em suas *Palestras radiofônicas sobre cinema*, tendo como foco suas concepções acerca do cinema nacional e da identidade brasileira. Realizamos uma análise geral das palestras, identificando temáticas recorrentes e como essas temáticas se relacionavam com as principais questões formuladas no Brasil no contexto do Estado Novo, buscando explicitar pontos de convergência e distanciamento com as principais questões do período. Investigaremos Humberto Mauro, seu entendimento sobre a brasilidade e as maneiras como o cineasta interagiu e (re) construiu a realidade histórica em que estava inserido.

NOTAS INTRODUTÓRIAS SOBRE HUMBERTO MAURO

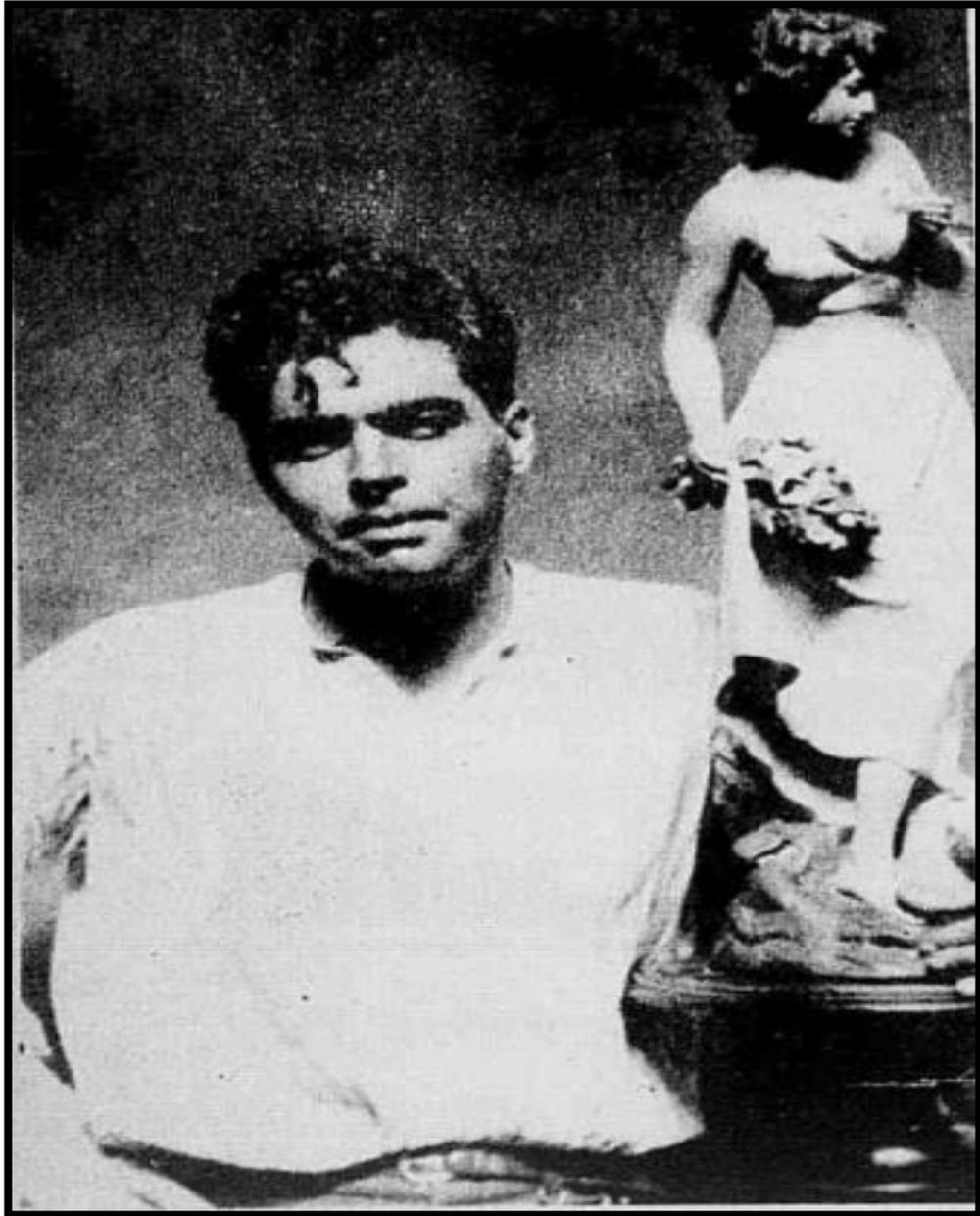


FIGURA 1: Humberto Mauro. Revista *Cinearte*, nº 198, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1928, p. 10.

Esta nota introdutória tem por objetivo apresentar a obra do cineasta mineiro Humberto Mauro, esboçando uma biografia e dialogando com a tradição crítica. É preciso deixar claro que não propomos realizar aqui uma biografia histórica, uma vez que isso justificaria um estudo exclusivo, o que não é a finalidade deste trabalho¹⁷. O que pretendemos é apresentar certos aspectos da trajetória de Humberto Mauro que nos ajude a ter uma visão, mesmo que panorâmica, de sua contribuição para o desenvolvimento do cinema nacional.

Humberto Mauro nasceu na cidade mineira de Volta Grande, em 30 de abril de 1897, filho primogênito do imigrante italiano Caetano Mauro e da mineira Tereza Duarte Mauro. Antes de se dedicar ao cinema, Mauro chegou a cursar engenharia em Belo Horizonte, mas por motivos financeiros abandonou a faculdade e montou uma oficina de aparelhos eletrônicos na cidade de Cataguases, Minas Gerais. Ele começou sua carreira cinematográfica em 1925, na mesma Cataguases, até se consolidar como um dos cineastas de maior destaque no cenário nacional. Sua primeira experiência cinematográfica se deu a partir da influência do amigo Pedro Comello, que, segundo o historiador e crítico de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, “foi durante muitos anos, se não o único, certamente o principal fotógrafo de Cataguases”¹⁸. Os dois eram frequentadores do cinema local e costumavam trocar opiniões a respeito dos filmes vistos. Foi em uma dessas conversas que surgiu a ideia de eles produzirem *Valadião, o Cratera* (1925), primeiro filme dirigido por Humberto Mauro. Essa experiência incipiente tinha apenas alguns minutos de duração e tinha um enredo muito simples: “Cratera raptava a heroína e se escondia com ela numa pedreira. O herói os encontrava, vencia o vilão e salvava a mocinha”¹⁹. Os personagens foram interpretados por amigos e familiares da dupla Mauro e Comello.

Esse experimento animou Humberto Mauro a continuar a fazer filmes e a montar uma produtora cinematográfica em Cataguases junto com Pedro Comello. Para tanto, foi de fundamental importância a contribuição dos comerciantes locais que investiram financeiramente na organização da produtora Sul América Filme, pouco depois denominada Phebo Filme Sociedade Anônima, “com um capital de cento e cinquenta contos de réis,

¹⁷ Um estudo mais aprofundado sobre a vida de Humberto Mauro, sobretudo nos anos iniciais, foi realizado pelo historiador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes. Em seu trabalho, ele busca compreender até que ponto a cidade de Cataguases e a revista *Cinearte* balizaram a formação de Humberto Mauro. Ver mais em: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

¹⁸ *Ibid.*, 77.

¹⁹ *Ibid.*, p. 79.

àquela época muito dinheiro”²⁰. Muito dinheiro, principalmente levando em conta o risco do empreendimento: Humberto Mauro tinha produzido apenas um curta-metragem amadorístico e nunca abriu um livro que versasse sobre cinema. Tudo o que sabia sobre cinema era o que via nos filmes que assistia. A formação dele como diretor de cinema foi baseada na experiência prática: olhou, viu, fez²¹. Desvendando os segredos da câmera, à míngua de recursos, sem atores profissionais, equipamentos de ponta, laboratórios etc. Usava em seus filmes o que Cataguases tinha a oferecer: a audácia de fazer, de tentar²². Apesar da aposta arriscada, Humberto Mauro decidiu abandonar a oficina e se dedicar exclusivamente a produção de filmes, sendo o único funcionário recebendo salário fixo da produtora. Com o investimento dos comerciantes locais, foi possível também a realização do primeiro filme da sociedade: *Na Primavera da Vida* (1926)²³.

O filme foi estrelado por Eva Nil (filha de Pedro Comello) e Bruno Mauro (irmão de Humberto Mauro). Teve o custo de produção, doze mil réis, recuperado com exibição comercial em Cataguases e em cidades vizinhas. O relativo sucesso deste filme levou Humberto Mauro ao jornalista e entusiasta do cinema nacional, Adhemar Gonzaga, dando início a uma grande amizade. Adhemar Gonzaga assinava uma seção em que escrevia sobre cinema na revista *Para Todos* e, posteriormente, participou junto com o jornalista Pedro Lima, da criação da *Cinearte*, revista dedicada exclusivamente a assuntos cinematográficos. As conversas constantes entre Mauro e Gonzaga abriram um leque de possibilidades e aprendizados para o cineasta mineiro. Foi com Adhemar Gonzaga que Humberto Mauro aprendeu os segredos da técnica de um filme na sua parte teórica, pois a parte prática como já se observou, ele adquiriu empiricamente²⁴.

O segundo filme da Phebo, *O Tesouro Perdido* (1927), foi realizado sem a participação de Pedro Comello e Eva Nil. Contudo, não deixou de ser uma produção familiar: participaram parentes e amigos de Mauro, incluindo sua própria esposa, sob o pseudônimo de

²⁰ Humberto Mauro em um texto escrito para a I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, São Paulo, em 1952, apud VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/sua obra/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1978, p. 154.

²¹ “Nunca abri um livro de cinema para estudar. Curso de brasileiro é olhar: olhou, viu, fez”. MAURO apud VIANY, 1978, p. 183.

²² “Só se pretende comprovar que na Cataguases daquele tempo despendíamos chispas por todos os lados! Éramos audaciosos, confiantes e trêfegos”. MAURO apud VIANY, 1978, p. 166.

²³ A primeira tentativa cinematográfica da sociedade foi *Três Irmãos*, com roteiro escrito por Pedro Comello. O filme foi considerado muito complexo para ser realizado, talvez, por isso, ficou inacabado.

²⁴ Entre eles, podemos citar a compreensão da relevância do *subentendimento* para a construção de um filme: “Falamos de uma porção de cousas. Quando você quiser dizer na tela que um homem é vilão, não precisa inserir um letreiro: Juca Cospe Fogo, o mais temível, terrível e formidável bandido da região. Basta apresentá-lo a dar um pontapé num gato. Sub-entender ou deduzir, é a beleza do cinema que começa por fazer pensar, assim”. MAURO apud GOMES, 1974, p. 125.

Lola Lys. O filme conseguiu boa aceitação por parte da revista *Cinearte* e o potencial de Humberto Mauro como diretor de cinema é reconhecido. Ele recebeu elogios de alguns críticos contemporâneos ansiosos para ver o cinema brasileiro despontar definitivamente. Por esses motivos, *O Tesouro Perdido* ganhou o medalhão *Cinearte* de melhor filme brasileiro de 1927.

O próximo empreendimento da produtora é *Braza Dormida* (1928). A produção agora mais sofisticada contou com a participação de artistas contratados no Rio de Janeiro: Nita Ney e Luiz Soroa. O filme teve boa publicidade e distribuição pela Universal. Mas a arrecadação não apresentou saldo positivo, por esta época o mercado já estava sufocado pelas fitas estrangeiras.

Cada vez mais atuante como diretor de cinema e produzindo um filme por ano, Humberto Mauro partiu para sua mais nova empreitada: *Sangue Mineiro* (1929). O filme coproduzido e estrelado por Carmem Santos²⁵ custou quarenta e oito mil réis e deu remate ao ciclo de produções cinematográficas de Humberto Mauro em Cataguases. O filme, considerado caro para os padrões da produtora Phebo, possuía cenas ambientadas em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Infelizmente, seu lançamento coincidiu com as transformações nos mercados cinematográficos advindos com o surgimento do cinema sonoro. Com relação a essa produção de 1929, Humberto Mauro nos conta que o lançamento se deu por meio da distribuidora Urânia: “mas rebaixando-nos à condição de pedintes. Veio o fracasso financeiro. Pessoalmente, eu já lutava em dificuldades com a mulher e filhos. À falta de lucros compensadores, a sociedade dissolveu-se”²⁶. Com o fim da produtora, Humberto Mauro mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi encarregado de dirigir *Lábios Sem Beijos* (1930), o primeiro filme da *Cinédia*, estúdio recém-fundado por Adhemar Gonzaga²⁷. Gonzaga, que roteirizou e produziu o filme, buscou inserir no enredo os temas mais caros à sua estética cinematográfica: *sex, charm e gags*²⁸.

Como vimos anteriormente, Humberto Mauro aproveitava em seus filmes elementos constituintes da sociedade mineira, da realidade em que vivia, bem como utilizava no elenco

²⁵ Carmen Santos foi atriz e produtora do cinema nacional. Ela foi responsável pela criação da produtora Brasil Vita Filmes.

²⁶ MAURO apud VIANY, 1978, p. 154.

²⁷ Segundo Paulo Perdigão, havia um primeiro *Lábios Sem Beijos*, Carmem produzindo e interpretando, Adhemar como diretor, mas ficou inacabado. Ver mais em: PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. *Filme Cultura*, n. 3, Jan./Fev. 1967.

²⁸ Sheila Schvarzman transcreve o trecho de uma correspondência entre Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, onde Gonzaga explica a orientação que os filmes deveriam seguir na Cinédia: "Os filmes precisam de *sex, charm e gags*. Hoje cinema é indústria, não se pode fazer arte, infelizmente". Ver mais em: SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 69.

pessoas próximas a ele, como parentes e amigos. Ao partir para o Rio de Janeiro e passar a trabalhar na *Cinédia* essa situação se modificou drasticamente. A antiga produção de cunho familiar foi abandonada em virtude das exigências do mercado, do cinema que se propõe indústria. O resultado é que o primeiro filme produzido na capital restou na filmografia de Humberto Mauro como um filme menor, aquele de que menos gostava: “é perceptível, já que o universo dos personagens lhe era estranho, postiço”²⁹.

Em 1931, Humberto Mauro foi responsável pela fotografia de *Mulher*, filme de Octávio Gabus Mendes e, em 1933, dirigiu seu filme mais polêmico: *Ganga Bruta* (1933). Em *Ganga Bruta* o Engenheiro Marcos (Durval Bellini), ao descobrir-se traído, mata a esposa na noite de núpcias. Julgado e absolvido, ele busca paz mudando-se para o interior. Lá conhece Sônia (Déa Silva), noiva de Décio (Décio Murilo), por quem se apaixona. O atrito entre os dois homens pela jovem, leva a morte acidental de Décio. Sem a presença do rival, Marcos se casa com Sônia. Marcado por tragédias, o enredo do filme tem influência nas ideias freudianas. Em um artigo intitulado “Freud em Cascadura”, Henrique Pongetti, de *O Globo*, teceu duras críticas à produção, ironizando essa influência:

O último filme made in Cascadura, que vimos na Cinelândia, tinha dois mil metros de celuloide, 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 referiram ao insucesso do filme em conversas com os seus incorrigíveis perpetradores, eles diziam com um sorriso de vitória: “O público não percebeu que o drama era freudiano... O nosso público nem sabe quem é Freud!...”. Meu caro “leitor assíduo”, por que não contribuis para a grandeza da nossa cinematografia, alfabetizando o teu país e ensinando-lhe psicanálise? ...³⁰.

Na época do lançamento, o filme foi um desastre, chegando a ser vaiado pelo público. Só muito tempo depois, o filme *Ganga Bruta* seria reconhecido como uma obra-prima do cinema brasileiro. Sobre este fato, Humberto Mauro argumentava: “eu não tenho culpa de fazer filmes que só seriam entendidos trinta anos depois”³¹.

Ainda em 1933, Humberto Mauro dirigiu junto com Adhemar Gonzaga *A voz do Carnaval* (1933), filme que contou com a participação da estrela nacional, Carmen Miranda. O filme também marcou a saída de Humberto Mauro da *Cinédia*. O fracasso de *Ganga Bruta*

²⁹ SCHVARZMAN, Sheila. *Op. cit.* 2004, p. 72.

³⁰ PONGETTI, Henrique. Publicado sob o título “Freud em Cascadura”, em, *O Globo*, de 2 de outubro de 1933, apud VIANY, 1978, p. 62-63.

³¹ MAURO apud SOUZA, Carlos Roberto. *100 anos de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 14.

e os desentendimentos constantes entre ele e Gonzaga podem ser considerados fatores que contribuíram para este desligamento. Depois que saiu da *Cinédia*, Humberto Mauro passou por dificuldades financeiras até aceitar o convite para trabalhar na Brasil Vita Filmes, produtora de Carmen Santos. Lá ele dirigiu quatro documentários: *As Sete Maravilhas do Rio de Janeiro* (1934), *Inauguração da Sétima Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro* (1934), *General Osório* (1934) e *Pedro II* (1935). Nessa mesma produtora, Humberto Mauro dirigiu um de seus filmes de maior sucesso: *Favela dos Meus Amores* (1935). O musical teve argumento elaborado por Henrique Pongetti (o mesmo de “Freud de Cascadura”) e canções compostas por Ary Barroso, Sílvio Caldas e Orestes Barbosa. Além da direção, Humberto Mauro se responsabilizou pelo roteiro, sonorização, revelação e edição. O filme teve cenas gravadas na favela da Providência, tendo como atores os próprios moradores do morro carioca. Em uma das cenas, Humberto Mauro teve que se entender com a censura do período: “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”³². O fato se relaciona com uma suposta crença que havia, na década de 1930, no Brasil, de que mostrar muito negros no cinema poderia prejudicar a “boa” imagem do país³³.

Após o sucesso de *Favela dos Meus Amores*, a parceria Mauro-Santos-Pongetti continuou e eles realizaram mais um filme juntos: *Cidade Mulher* (1936). Seguindo os passos do filme anterior, ele contou com seis músicas de Noel Rosa. Contudo, o filme não teve o mesmo alcance e Humberto Mauro encontrou-se novamente desempregado. Mas não se poderia desprezar a trajetória singular que Humberto Mauro construiu no cinema nacional, produzindo filmes de modo ininterrupto no campo da ficção e do documentário desde a década de 1920. Sua vasta experiência no ramo cinematográfico possibilitou o convite para integrar, ainda em 1936, o recém-criado INCE, organizado e dirigido pelo antropólogo Edgard Roquette-Pinto, a pedido do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Contratado como diretor técnico do INCE, a colaboração entre eles durou muito tempo e rendeu diversos filmes, entre eles *O Descobrimento do Brasil* (1937).

O filme foi produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia – ICB e contou com a participação intelectual do já mencionado Roquette-Pinto, assim como do diretor do museu paulista, Affonso de Taunay. O roteiro foi adaptado tendo como base a *Carta de Pero Vaz de Caminha a El-Rei Dom Manuel* e a trilha sonora ficou a cargo de Heitor Villa-Lobos. Apesar

³² MAURO apud VIANY, 1978, p. 206.

³³ Sobre isso ver: SCHVARZMAN, 2004.

de se tratar de uma superprodução, o filme não alcançou um grande sucesso de público. Um de seus principais legados foi apresentar o que seria a produção filmica do INCE.

Humberto Mauro executou várias funções no INCE. Além de dirigir os filmes, foi montador, fotógrafo, diretor de arte, transformador e também roteirista, participando direta ou indiretamente da realização de mais de trezentos documentários educativos e culturais³⁴. Essa é considerada a fase mais produtiva de sua carreira.

Quando atuava no INCE, Humberto Mauro ainda dirigiu *Argila* (1940) para a empresa Brasil Vita Filmes, ficção produzida e estrelada por Carmen Santos. O filme sofreu influência direta de Roquette-Pinto, onde foram valorizados elementos da cultura brasileira, em detrimento da cultura europeizada. Além de apresentar algumas das principais questões da época em forma de oposição temática: “elite *versus* povo, arte *versus* indústria, campo *versus* cidade”³⁵.

Seu último longa-metragem, *O Canto da Saudade* (1952) passa-se inteiramente em Volta Grande, Minas Gerais. Foi produzido em seu próprio estúdio: Rancho Alegre. Humberto Mauro ocupou-se inteiramente do filme, contando apenas da colaboração de um de seus filhos na parte técnica. Sobre este filme, o cineasta afirmava que:

Nele não há maquiagem, e os figurantes são pessoas do lugar, da roça. Fi-lo nas horas vagas e nas férias. Não é obra-prima, mas asseguro que é um filme diferente de tudo o que há por aí. Pus de lado as cenas de piéguice amorosa, a grande tragédia; a emoção, tirei-a das coisas simples. O meu herói não morre, não é morto nem se suicida: some... Mesmo porque o pessoal com quem eu trabalho não é de briga...³⁶

Baseado em uma lenda local em que um sanfoneiro desaparece depois de um amor não correspondido, o filme garantiu a Humberto Mauro o troféu Saci, prêmio que lhe foi concedido como melhor diretor em 1953. *O Canto da Saudade* foi elogiado pelos críticos e caracterizado como um filme verdadeiramente brasileiro. Humberto Mauro ainda contribuiu para o cinema nacional produzindo o curta-metragem *Carro de bois* (1974) e redigindo os diálogos em tupi para o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971)³⁷. Além da participação em *A noiva da Cidade* (1978), de Alex Viany. Falecendo em 1983, Humberto Mauro deixou

³⁴ Segundo dados da historiadora Sheila Schvarzman, foram produzidos 358 filmes no INCE.

³⁵ SOUZA, Carlos Roberto. *100 anos de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997, p. 18.

³⁶ MAURO *apud* VIANY, 1978, p. 158.

³⁷ *Como era gostoso o meu francês* é um filme brasileiro de 1970, do gênero aventura, dirigido por Nelson Pereira dos Santos.

um dos maiores legados da cinematografia nacional que, até hoje, não foi analisado a contento, devido sua extensão e complexidade.

Contudo, não podemos deixar de mencionar que nos últimos anos, as pesquisas em torno da obra do cineasta cresceram significativamente³⁸. No entanto, por muito tempo este permaneceu esquecido por aqueles que escreviam a história do cinema nacional. O exame da bibliografia clássica que tem como foco a vida ou a obra do cineasta constatou que a tradição crítica buscou consagrar Humberto Mauro como um gênio criativo do cinema que foi apagado durante sua atuação no INCE³⁹. Isso explicado, possivelmente, pelo fato de que o cinema documentário era pouco valorizado por esses autores, principalmente aquele que era burocratizado pelo Estado.

Para exemplificar o que foi dito em linhas anteriores, a historiadora Sheila Schwarzman⁴⁰ se utiliza da obra *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* (1974) de Paulo Emílio Salles Gomes, para analisar como o cineasta foi apropriado pela historiografia do cinema brasileiro. No livro de Gomes, Humberto Mauro é entendido como um cineasta autenticamente brasileiro no início de sua carreira (aquela denominada de ciclo de Cataguases) que ao entrar em contato com Adhemar Gonzaga (da revista *Cinearte*) e, posteriormente, com Roquette-Pinto, do INCE, se desnaturalizou. Essa desnaturalização se deu na medida em que Gonzaga, e sua forma de fazer cinema, próxima dos padrões norte-americanos, e também Roquette-Pinto e seu culto pela cultura oficial, influenciaram significativamente a forma de fazer filmes de Humberto Mauro. Segundo Gomes:

O progresso evidente que se manifesta de *O Tesouro Perdido* até *Sangue Mineiro* é acompanhado por 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 e

³⁸ Acredita-se que a redescoberta, revalorização e estudo da obra maureana partiu de um grupo cineclubista de São Paulo. Benedito J. Duarte, integrante do grupo, relata como isso aconteceu. Por ocasião da organização da I Retrospectiva do Cinema Brasileiro, Caio Scheiby comunicou-se com Adhemar Gonzaga e obteve todos os negativos remanescentes do estúdio da *Cinédia*. Entre eles, fragmentos de filme *Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro. Baseando-se no enredo original do filme publicado em revistas, Scheiby remontou o filme, que foi exibido na Retrospectiva em uma sessão memorável. DUARTE apud VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/sua obra/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1978, p. 48.

³⁹ Rosana Elisa Catelli, em sua tese de Doutorado sobre o cinema educativo nacional, faz um balanço da historiografia do cinema brasileiro que sugere esta mesma perspectiva. Ver mais em: CATELLI, Rosana Elisa. *Dos "Naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

⁴⁰ SCHWARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.119-129.

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 melhor⁴¹.

Como podemos perceber, na análise de Gomes, Humberto Mauro se deixou influenciar pelos ideais de Adhemar Gonzaga e o padrão de produzir filmes da revista *Cinearte*. Com o decorrer do tempo, e de filme para filme, Humberto Mauro se desnaturalizou: seus filmes ganharam qualidade técnica, mas o cineasta perdeu sua autenticidade criadora. Posteriormente, quando integrou o INCE, Humberto Mauro foi novamente lapidado criativamente ao passar a produzir filmes institucionais. Segundo essa perspectiva, isso ocorreu em virtude da influência de Roquette-Pinto, diretor do INCE, e sua valorização do homem brasileiro em consonância com o projeto político e pedagógico do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Para Schvarzman, essa interpretação da trajetória cinematográfica de Humberto Mauro por Gomes, reflete questões suscitadas desde a década de 1950, pelas críticas ao colonialismo ideológico, período em que começam os estudos sobre a obra do cineasta mineiro. Na década de 1960, essa interpretação da obra maureana ganha contornos mais definidos. Para que Humberto Mauro se tornasse matriz dessa vertente de pensamento, sua obra teve que ser dividida: os filmes produzidos em Cataguases, *Ganga Bruta* e os filmes rurais do INCE são valorizados, enquanto a produção intermediária é desprezada. Outro fator que nos ajuda a compreender as reais necessidades dessa divisão diz respeito ao próprio contexto histórico. Na década de 1960, o país vivia a ditadura civil-militar, logo, para esses críticos, qualquer relação da arte com a oficialidade, como aconteceu no INCE, era de pronto rejeitada. Desse modo, a obra de Mauro se constituiu na historiografia do cinema brasileiro como sendo composta apenas pelos vários longas-metragens e pelos filmes rurais do INCE, que não tinham significação direta com a temática da “oficialidade”.

Humberto Mauro também foi reapropriado como fonte inspiradora do Cinema Novo. Glauber Rocha em seu *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado pela primeira vez em 1963, caracteriza o cineasta mineiro como “a substância maior que não foi percebida” pelos críticos do cinema nacional. Justificando sua concepção, ele constata que:

O que de certa forma sacrificou Humberto Mauro, e retardou sua glória, foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no Brasil. Nesta época

⁴¹ GOMES, 1974, p. 454.

Mauro é a substância maior que não foi percebida. Na Europa talvez tivesse realizado menos filmes, porque somente no Brasil poderia, numa indústria amadorística, manter integridade profissional e liberdade criadora. Se houvesse visão dos intelectuais na época (o delírio de então era o endeusamento hermético de *Limite*), se acontecesse um movimento semelhante ao ocorrido em 1962, dando apoio cultural a Humberto Mauro, desmitificando o inegável talento de Mário Peixoto, trazendo então Cavalcanti de volta ao Brasil e indicando caminhos a entusiastas como Adhemar Gonzaga e Carmen Santos - o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas americano, inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa. Mário Peixoto se converteu em lenda; Humberto Mauro se isolou no profissionalismo burocrático; Cavalcanti retornaria em 1949 a um ambiente de franca irresponsabilidade⁴².

Como podemos perceber, Glauber Rocha celebra a produção de ficção de Humberto Mauro, aquela do ciclo mineiro de Cataguases, mas, relega a um segundo plano a sua produção documental no INCE durante o período do Estado Novo. Em sua concepção, a burocratização de sua obra, que estava a serviço do Estado varguista, seria responsável por esse esquecimento do cineasta pelos críticos em geral⁴³. Mas o Cinema Novo resgataria Humberto Mauro, aquele do ciclo de Cataguases, como uma de suas fontes inspiradoras.

Em outro trabalho, intitulado *Humberto Mauro e as imagens do Brasil* (2004), Sheila Schvarzman examina como a obra de Humberto Mauro ressignifica os ícones instituídos de nacionalidade, inventa outros e institui o Brasil no Cinema. Na compreensão desta pesquisadora, Humberto Mauro participou de três momentos e três movimentos que pleitearam a construção da nação em que o cinema é o agente condutor do vir a ser nacional. Mas, como no entendimento dela a imagem do Brasil é sempre algo que está por se fazer, corrigir, denunciar, esses momentos/movimentos terminaram por construir utopias nacionais. A primeira dessas utopias, a dos anos 1920, consiste na criação de um cinema brasileiro como forma de expressão moderna e afirmação nacional. Nesse momento, insere-se Adhemar Gonzaga e o grupo da *Cinédia*, que através do cinema, buscou transmitir a imagem de um Brasil urbano, fotogênico e moderno. A segunda utopia tomava o cinema como via de modernização pela educação. O INCE insere-se, assim, no projeto salvacionista de ascender à modernidade pela educação. A terceira utopia que Schvarzman elenca é a do Cinema Novo. Nessa utopia, Humberto Mauro passa de sujeito a objeto, o “totem” do Cinema Novo, onde se recupera da sua trajetória o viés nacional identificado ao rural, para identificá-lo como

⁴² ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 47.

⁴³ Em sua dissertação de mestrado, Fabián Núñez analisa melhor como Humberto Mauro foi apropriado pelo discurso de Glauber Rocha, demonstrando que há uma preocupação em fundamentar o Cinema Novo através de uma tradição que deve ser afirmada. Ver mais em: NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro. A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2003.

precursor do Cinema Novo. A trajetória de Humberto Mauro é reescrita para poder atender as demandas do seu novo propósito: instituir uma tradição na qual o Cinema Novo viria se inserir.

Schwarzman ainda chama a atenção para o que ela denomina de Humberto Mauro “nacionalista”, que surge a partir da segunda metade dos anos 1940, voltado à terra, ao interior. Para ela, esse Humberto Mauro é paradoxalmente o menos implicado na elaboração de um projeto nacional. A nação, se existe, restringe-se a um único lugar, a cidade que ele nasceu, Volta Grande, que serviu de inspiração para a produção dos filmes que compõe a série *Brasilianas*⁴⁴. Desse modo, a historiadora sugere que Humberto Mauro abre mão das utopias e se debruça sobre a observação direta das coisas. O cinema surge, assim, como um meio de registrar aquilo que está em processo de desaparecimento.

Já para o historiador Fernão Pessoa Ramos, esse momento da trajetória de Humberto Mauro é encarado como um reflexo do contexto por qual passava o Brasil e a cinematografia nacional. Em sua concepção, no contexto pós-guerra, a produção cinematográfica brasileira passa a largo do Estado. Com o surgimento da televisão e a afirmação de outros meios de comunicação, o cinema perde seu posto de veículo privilegiado para difusão ideológica, o que possibilita a Humberto Mauro dar vazão a sua veia lírica: “Mauro, na realidade, deixa para trás o tom grandiloquente/altruísta e a fascinação cientificista, para se afirmar, sob o peso dos anos de carreira, em um lirismo saudosista que tem no horizonte os costumes e as tradições das Minas Gerais de sua infância”⁴⁵. Conforme Ramos, a preocupação com as tradições e os costumes do Brasil rural é abordada através de um tom nostálgico e melancólico, possibilitada pela diluição do ideário inicial do INCE e pelo amadurecimento de sua trajetória cinematográfica. Assim, a obra de Humberto Mauro, pós-1940, é caracterizada por Ramos como uma confluência dessas transformações, em que a preocupação com a cultura popular vem valorizar os antigos costumes nacionais, que estão em processo de desaparecimento em virtude da modernização do país e da influência do colonialismo cultural.

Jorge Rangel nos apresenta uma nova perspectiva de análise para os filmes produzidos por Humberto Mauro no contexto pós-1940. Segundo ele, Humberto Mauro buscou explicar, por meio de seus filmes, as formas sutis da experiência de como se evocava a organização da cultura entre os brasileiros. Segundo Rangel, interpretar e traduzir o Brasil representou para Humberto Mauro um desafio que o fez solidarizar-se com o antropólogo-educador Roquette-

⁴⁴ Filmes que compõem a série *Brasilianas*: *Chué-chué e casinha pequenina* (1945), *Azulão e pinhal* (1948), *Aboios e Cantigas* (1954), *Engenhos e Usinas* (1955), *Cantos de Trabalho* (1955), *Manhã na roça: Carros de bois* (1955)

⁴⁵ RAMOS, Fernão Pessoa. Mauro documentarista. *Revista USP*, n. 63, p. 158-168, set./nov., 2004, p. 166.

Pinto: “Consideraram, ambos, a ideia de valorização dos trópicos, erguida pelo desbravamento do meio rural e pela organização das forças produtivas da sociedade brasileira”⁴⁶. Dessa forma, Humberto Mauro utilizou-se do cinema como um instrumento de longo alcance na objetivação de uma política de integração social.

Essa concepção é defendida também pelo historiador Eduardo Morettin, que caracteriza Humberto Mauro como um dos mais importantes cineastas da história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, pelo fato de possuir uma larga e ininterrupta produção, desde o final da década de 1920 até a década de 1970. Em segundo lugar, porque falar de Humberto Mauro implica discutir a própria historiografia do cinema brasileiro. Ao analisar *Brasilianas*, Morettin afirma que os filmes produzidos por Humberto Mauro, dedicados ao mundo rural neste período, foram “filmados no estado de Minas Gerais, nas velhas fazendas decadentes, espaço privilegiado de celebração da nostalgia”⁴⁷. Para ele, a preocupação com as tradições e os costumes do Brasil rural em desapareção é abordada em um tom melancólico que em *Brasilianas* é expresso de maneira plena.

Morettin também se debruçou sobre a produção tida como institucional de Humberto Mauro. Em *Humberto Mauro, cinema, História* (2013), ele busca discutir as relações entre cinema e história através da análise de dois filmes de representação histórica de Humberto Mauro: *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940)⁴⁸. A partir da análise dos filmes de representação histórica dirigidos por Humberto Mauro no período citado, Morettin constata que o cineasta não pode ser caracterizado como um artista identificado plenamente com os propósitos do Estado varguista. Se houve alguma identificação por parte de Humberto Mauro, esta se impunha à História em detrimento daquilo que o diretor entendia por fazer cinema antes de se integrar ao INCE. Porém, esta é uma identificação transitória, localizada apenas no período analisado pelo pesquisador. Anos depois, ela será abandonada e seus filmes voltam a percorrer os espaços previamente conhecidos.

Não somente os filmes de Humberto Mauro foram objeto de estudo dos pesquisadores. A série de palestras radiofônicas apresentada pelo cineasta no rádio foi transcrita e comentada por Ana Carolina M. D. Maciel em sua dissertação de mestrado. Maciel entende Humberto Mauro como o cineasta oficial do governo, e como tal, este estava em consonância com os princípios do governo aplicados ao cinema não ficcional. Para ela, as palestras na rádio do Ministério da Educação e Saúde foram outro alicerce que o governo utilizou para divulgar a

⁴⁶ RANGEL, Antônio Jorge (Fidel). *Humberto Mauro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010, p. 66.

⁴⁷ MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 48-59, jul./dez., 2007, p. 57.

⁴⁸ MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

doutrina do regime estadonovista. Em sua concepção, “todo este material, devidamente reunido, deve permitir a compreensão do arcabouço ideológico, no qual vários intelectuais participaram como agentes e interlocutores”⁴⁹. Portanto, as palestras representam um importante elemento para se penetrar no universo ideológico-cultural varguista.

Ao recuperarmos a obra do cineasta mineiro, esboçando uma biografia e dialogando com a tradição crítica, verificamos que a trajetória de Humberto Mauro é permeada por conflitos e interesses, tanto internos, quanto externos. Apesar da tentativa da historiografia clássica de buscar apresentá-lo como uma representação autêntica e fiel da alma brasileira no cinema, o que percebemos é que Humberto Mauro não se enquadra em nenhum esquema essencialista que explique sua individualidade.

Sua curiosidade volúvel possibilitou que ele transitasse quando jovem por diversas atividades culturais⁵⁰. Essa mesma curiosidade o levou a participar de diferentes momentos, ciclos e projetos do cinema nacional: Cataguases, Cinédia, INCE, Rancho Alegre. A complexidade dessas relações exigiu que ele assumisse diferentes posições, às vezes conflitantes. Como dirigir *Lábios Sem Beijos* com temáticas tão exteriores às suas maneiras de fazer filme? A solução encontrada foi ironizar essas temáticas retirando do filme o seu *happy end*⁵¹. Não aderindo cegamente às concepções de seus “mentores”, mas buscando inserir em seus filmes os conhecimentos construídos através de situações presenciadas e experiências vividas. Compreendemos, deste modo, que a cada fase de sua carreira, Humberto Mauro reinventa sua forma de fazer filmes, como reinventa a si mesmo, deixando em sempre em aberto, como diria Jorge Larrosa, o espaço líquido da metamorfose⁵².

⁴⁹ MACIEL, 2000, p. 10.

⁵⁰ Entre elas, podemos citar que, a juventude, Humberto Mauro foi jogador de futebol, radioamador, ator de teatro e fotógrafo.

⁵¹ Morettin analisa *Lábios Sem Beijos* mostrando a dubiedade da cena final: “Nela vemos a prima de Lelita acreditar nas juras de amor de seu namorado. Apaixonado, ele nos diz que seu amor é eterno como o cascatear das águas que correm do alto de um pequeno monte próximo. No plano seguinte, vemos alguém fechar o hidrante responsável pelo volume de água da pequena cascata. Aos poucos, sem que o casal perceba, as águas param”. Ver mais em: MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. *Alceu*. V. 8, n. 15, p. 48-59, jul./dez. 2007, p. 51.

⁵² LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

1. NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL NO ESTADO NOVO (1937-1945)

Este capítulo tem por objetivo identificar e analisar as diferentes maneiras como a identidade nacional foi pensada no período do Estado Novo. Esse intento é importante na medida em que nos permitirá perceber as concepções dos diferentes estratos sociais com os quais Humberto Mauro dialoga em suas palestras radiofônicas e também porque nos ajudará compreender, mesmo que de forma panorâmica, a atmosfera política, social e cultural do Brasil no período citado. Para tanto, foi examinada a bibliografia referente ao período, em especial aquela vinculada ao debate sobre a construção do caráter nacional brasileiro.

A proposta deste trabalho é uma análise das práticas discursivas. Entendemos as práticas discursivas como uma produção dialógica que opera na relação com o outro, esteja ele fisicamente presente ou não. Partimos, assim, da perspectiva do construcionismo social em que a produção de sentido é construída em coletividade⁵³. Então, para compreendermos a forma como Humberto Mauro descreve e/ou entende a identidade nacional precisamos analisar tanto a tensão existente entre a universalidade do debate produzido sobre essa questão no Brasil, quanto a particularidade da produção discursiva do cineasta ou a particularidade de seu *ato de fala impresso*. Enfim, buscamos compreender o quadro de referências dentro do qual a narrativa do diretor mineiro foi pensada e produzida, procurando explicitar pontos de convergência e de conflito com os principais debates sobre a identidade nacional brasileira no contexto do Estado Novo.

Vale destacar que o Estado Novo é um período estratégico na história do Brasil. É neste contexto que pela primeira vez o Estado elabora e executa um projeto oficial de cultura que tinha como objetivo principal produzir um “espírito nacionalista” que possibilitasse a integração do povo brasileiro. Getúlio Vargas desenvolveu uma política que almejava ser “capaz de manter a unidade nacional, o equilíbrio das forças sociais, dirigir a Nação acima das oligarquias regionais e promover a industrialização”⁵⁴. A reestruturação, através do reaparelhamento instrumental e burocrático, possibilitou que o Estado assumisse um forte controle do processo econômico, social e cultural do país. A função desse controle era, além de promover a coesão interna e a manutenção da ordem, a defesa do próprio Estado,

⁵³ Segundo Spink e Medrado, “o construcionismo social está interessado em identificar os processos pelos quais as pessoas descrevem, explicam e/ou compreendem o mundo em que vivem, incluindo elas próprias. Neste sentido, o foco de estudos passa das estruturas sociais e mentais para a compreensão das ações e práticas sociais e, sobretudo, dos sistemas de significação que dão sentido ao mundo”. Ver mais em: SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para a análise das práticas discursivas. IN: SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013, p. 40.

⁵⁴ MACHADO, Luiz Toledo. *Formação do Brasil e unidade nacional*. São Paulo: IBRASA, 1980, p. 191.

“abstratamente situado acima das tendências litigantes da sociedade”⁵⁵. Logo, podemos perceber que esta centralização fazia parte de um projeto maior em que o Estado objetivava tutelar a sociedade em todos os seus aspectos. É importante ressaltarmos que essa doutrina nacionalista foi imposta de cima para baixo através de mecanismos de persuasão e propaganda. Para que este intento fosse logrado, o Estado autoritário varguista criou seus próprios aparatos culturais, que eram responsáveis por difundir a ideologia oficial do regime para a sociedade.

Buscaremos analisar agora algumas características desse projeto político-pedagógico de construção da nação e da identidade nacional no contexto do Estado Novo. Esta análise será feita em etapas. Primeiramente, objetivamos demonstrar, de maneira geral, como se materializou essa ideologia. No caso, será verificado o processo de construção da nacionalidade e a participação dos intelectuais na política centralizadora de Getúlio Vargas. Depois, investigaremos o papel dos meios de comunicação na divulgação destas ideias, destacando os mecanismos de institucionalização da cultura, que visavam padronizar as manifestações populares. Feita esta contextualização, daremos foco ao papel que o cinema educativo desempenhou no projeto de construção da nação, enfatizando a atuação do INCE, no qual Humberto Mauro era diretor técnico. Assim, podemos entender também o *lugar* de produção da narrativa do cineasta. No fim deste capítulo, esperamos ter condensado uma quantidade razoável de informações que possibilite a compreensão e a contextualização histórica da produção discursiva presente nas *Palestras radiofônicas sobre cinema*.

1.1 A construção da nação e da identidade nacional no Estado Novo

Ao estudarmos o projeto político-pedagógico de construção da nação e da identidade nacional no período do Estado Novo, precisamos levar em consideração alguns pontos. O primeiro é que partimos da perspectiva de que a problemática da cultura brasileira, em virtude de seu embasamento ideológico e do contexto criado, é uma questão política⁵⁶. Nesta perspectiva, ainda é importante frisarmos que não existe uma identidade autêntica, uma vez que, como se sabe, toda identidade é uma construção simbólica forjada por diferentes grupos

⁵⁵ MACHADO, 1980, p. 217.

⁵⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 2002, p. 19.

sociais em diferentes momentos históricos⁵⁷. Deste modo, entendemos que a construção das identidades implica uma relação de poder que corresponde aos interesses de distintos grupos sociais na sua relação com o Estado.

Outro ponto que devemos mencionar é que o período do Estado Novo recebeu diversas interpretações por parte de intelectuais que estavam direta ou indiretamente ligados ao regime. Esses intelectuais procuraram traduzir os pronunciamentos de Getúlio Vargas em linhas de conduta, tornando-se intérpretes da nova ordem social. A historiadora Lúcia Lippi Oliveira nos ajuda a compreender quais eram os componentes políticos que predominavam no pensamento autoritário da sociedade dos anos 1930. Entre eles, estava a defesa de um projeto centralizador para a política brasileira:

A crítica ao modelo liberal, consubstanciado na Carta de 1891, e aos problemas enfrentados pelo país durante a República Velha tinham penetrado profundamente na vida brasileira. É difícil encontrar alguém que, no pós-30, defendesse a permanência dos princípios federalistas da forma como eram praticados na Primeira República. Mesmo os defensores do federalismo admitiam ser necessário combater seus excessos (o regionalismo exagerado) e entender a autonomia estadual dentro de limites mais precisos, restringindo a competência dos estados. Para eles, a prova da inadequação do federalismo à nossa realidade teria sido dada pela exacerbação do presidencialismo, que se convertera "em duro e intolerável personalismo", correspondendo de fato a um unitarismo baseado no suborno político das unidades da federação⁵⁸.

Como podemos perceber, a crítica ao liberalismo e ao regionalismo exasperado ocupou boa parte do debate político do Brasil pós-1930. O projeto de centralização política se tornava necessário na medida em que promovia a unificação do povo brasileiro, fragmentado pela herança federalista e oligárquica da República Velha. O atraso e a desordem social eram entendidos como reflexos de uma elite preocupada em civilizar o Brasil de acordo com valores estrangeiros, não reconhecendo as virtudes nacionais. E o legado deixado pelo federalismo excessivo precisava ser superado para que fosse possível a construção da “verdadeira” nação brasileira. Outro componente do pensamento político nos anos 1930 é a defesa do papel predominante das elites no processo de mudança social. Contudo, projeta-se a constituição de uma nova elite, possuidora de novas ideias que contribuiriam para a renovação

⁵⁷ E aqui tomamos como referência teórica o estudo sobre cultura brasileira e identidade nacional elaborado por Renato Ortiz: “Como o leitor poderá perceber, eu procuro mostrar que a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”. Ver mais em: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 8.

⁵⁸ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tradição e política: o pensamento de Almir de Andrade. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 32.

intelectual nacional e para o progresso do país. A proposta do “novo” vem associada às condições da realidade nacional: “O país real teria sido obscurecido pela influência das ideias importadas, quando da feitura do pacto republicano. O novo regime deveria voltar-se para as nossas origens, para as raízes brasileiras, verdadeira matéria-prima nas mãos do novo artesão”⁵⁹.

É interessante ressaltarmos que, ao longo da história, os intelectuais frequentemente atribuíram a si a função de agentes da consciência e do discurso⁶⁰. A atuação dos intelectuais no âmbito do projeto político-pedagógico de construção da nação durante o Estado Novo já foi alvo de diversas análises, como a desenvolvida pela historiadora Mônica Pimenta Velloso. Para Velloso, durante muito tempo predominou no âmbito da intelectualidade nacional o preceito de que a Academia era como uma “torre de marfim”: “do alto de sua torre, eles contemplariam o mundo, refletiriam sobre ele, sem, no entanto, terem um envolvimento direto com as lutas sociais”⁶¹. A perspectiva era que o distanciamento da realidade social possibilitaria aos intelectuais uma melhor reflexão sobre a mesma. Por outro lado, eles também sofriam uma espécie de marginalização por parte do Estado, principalmente autores que tinham uma perspectiva mais crítica da sociedade, como Euclides da Cunha e Lima Barreto, uma vez que predominava a concepção de que os “homens das letras” não deveriam interferir no campo da política. Nesse contexto, literatura e política se apresentavam como coisas totalmente distintas: uma lidava com o espírito do homem e a outra com a materialidade da sociedade, uma não deveria interferir no domínio da outra.

A doutrina do Estado Novo repensou essa atitude isolacionista dos intelectuais do conjunto da sociedade, chamando-os para participar dos destinos da nação. O discurso do regime construiu uma nova concepção do intelectual que não distinguia mais o “homem das letras” e o “homem político”. A entrada de Getúlio Vargas para a Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 37, em 1943, reforçou bem esse postulado de união entre intelectuais e Estado. Em seu discurso de posse, Vargas comentou a necessária simbiose entre os homens de pensamento e os homens de ação para o bem do país:

⁵⁹ OLIVEIRA, 1982, p. 33.

⁶⁰ Segundo Jean-François Sirinelli, no fim do século XIX verifica-se o aparecimento do intelectual como figura da cena política, “as elites culturais ganham então espessura no plano estatístico e voz no plano cívico”. É neste período que muitos intelectuais “se julgarão implicitamente habilitado a envolver-se na defesa de grandes causas, em nome de sua qualidade de peritos reconhecida no espelho social”. É claro que antes do final do século XIX houve intelectuais que se dedicaram a política, contudo eles ainda não haviam se instalado no centro dos debates cívicos. Ver mais em: SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (orgs). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998, p. 263.

⁶¹ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987, p. 8.

Naquele remanso do fim do século, passadas e esquecidas as agitações que auspiciaram o advento da República, políticos e administradores caminhavam de um lado e intelectuais do outro, ocupando margens opostas na torrente da vida social. (...) Poeta era, ao tempo, sinônimo popular de lunático, pessoa ausente, habitando um mundo de fantasias e imagens; literato traduzia, num pejorativo brando, o teórico, pés fora do solo, cabeça nas nuvens, alheio às realidades quotidianas e convencido de poder ajustá-las aos esquemas simplistas da construção dialética. (...) Para o homem de letras, as palavras político, industrial, administrador, tinham igualmente um sentido alterado: significavam estreiteza de vistas, incapacidade imaginativa, grosseiro trato com as coisas belas da vida e os seus valores supremos. (...) Explicavam uns e outros, através de conceitos voluntariamente truncados, o desdém recíproco e a mútua desconfiança. (...) Só no terceiro decênio deste século operou-se a simbiose necessária entre homens de pensamento e de ação. Hoje vemos em vosso meio, compartilhando a imortalidade com poetas e romancistas, representantes das profissões liberais, juristas, historiadores, políticos e até industriais. É admirável que isso aconteça. Os valores da inteligência são multiformes, resultam de múltiplas e fecundas aplicações. Os modernos processos de integração social não podem malbaratá-los e a todos disciplinam, num sentido útil, para maior bem da coletividade⁶².

Como podemos perceber, o discurso varguista buscava consolidar a percepção de intelectual engajado que deveria assumir sua função social na construção da nação. A incorporação dos intelectuais na doutrina do Estado Novo estava ligada a concepção de que eles eram intérpretes da vida social. Por essa perspectiva, caberia a eles decifrar o que nas massas era uma ideia ainda imprecisa: a “vontade popular”. Ademais, eles seriam os responsáveis pela educação da coletividade de acordo com os ideais do regime. No centro deste pensamento está a concepção de que a sociedade é um “ser imaturo, indeciso e, portanto, carente de um guia capaz de lhe apresentar normas de ação e de conduta. Mais do que isto: capaz de lhe adivinhar os anseios, de precisá-los, enfim, de lhe indicar as soluções”⁶³. Portanto, a grande tarefa a ser executada pelos intelectuais no projeto político e ideológico do Estado Novo seria trazer as múltiplas manifestações sociais para o seio do Estado, único responsável por discipliná-las e coordená-las.

Cabe ainda ressaltarmos a participação dos chamados intelectuais modernistas nesse projeto de criação da nação e da identidade nacional brasileira. Para Velloso, o Estado Novo se apropria do movimento modernista, recuperando a doutrina de apenas um grupo: a dos verde-amarelos, composto por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchiá e Plínio Salgado, que

⁶² VARGAS, Getúlio. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: BRASIL. Presidente (1931-1954: Getúlio Vargas). *Discursos selecionados do Presidente Getúlio Vargas*. Brasília: FUNAG, 2009, p. 9-10.

⁶³ VELLOSO, 1987, p. 17.

defendiam o nacionalismo com influências fascistas. Como veremos na citação abaixo, a aproximação do Estado com os movimentos culturais, tais como o modernismo, não é fortuita:

A ideia é a de que a revolução literária, pondo em cheque os modelos estéticos importados, estaria completa com a revolução política do Estado Novo, cujo objetivo seria o de combater os modelos políticos tidos como alienígenas, como o liberalismo e comunismo. O ideal da brasilidade e da renovação nacional é, então, apresentado como o elo comum que viria unir as duas revoluções: a artística e a política ⁶⁴.

Verificamos que a relação do Estado Novo com o movimento modernista foi extremamente importante, uma vez que representou o esforço do Estado em ser identificado e parecer engajado no campo da política e da cultura. E ele saiu vitorioso neste intento, uma vez que foi grande a inserção de intelectuais no projeto político-pedagógico varguista. Lembrando que esse movimento não se deu apenas por meio da cooptação e da coerção. No período, os artistas encontravam no Estado um canal de expressão para desenvolver suas ideias. Para tomarmos dimensão deste fato, basta lembrarmos que eles ocuparam diversos cargos administrativos durante o regime estadonovista. Entre eles, podemos citar Mário de Andrade que ajudou a elaborar o projeto de lei que criaria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN, no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, em 1936.

A pesquisadora Helena Bomeny analisa a participação dos intelectuais na política centrando-se na perspectiva do Ministério da Educação e Saúde, de Gustavo Capanema, ministro da educação e saúde no período entre 1934 e 1945. Para essa autora, a história da aproximação dos intelectuais com o poder na gestão Capanema combinou dois tipos de movimento: o primeiro seria uma espécie de resposta ao chamado do Estado para a construção de políticas nas mais distintas áreas da vida social; e, o segundo, é um movimento de adesão/afastamento, de entusiasmo e recusa, indicando a fidelidade parcial de intelectuais com a política⁶⁵. De fato, o Ministério da Educação e Saúde foi um dos órgãos centrais do governo. O seu papel era dar forma e conteúdo a todo o sistema de ensino. E em um nível mais amplo era necessário “atuar diretamente sobre a cultura e a sociedade, criando as normas

⁶⁴ VELLOSO, 1987, p. 43.

⁶⁵ Essa perspectiva se torna interessante na medida em que nos possibilita pensar que essa associação entre Estado e intelectuais não se constituiu uma unanimidade, que havia vozes dissonantes. BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: Helena Bomeny (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas ; Bragança Paulista(SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001, p. 15. Entre as vozes dissonantes, podemos citar Sobral Pinto. Advogado ativista considerado um dos mais ferrenhos opositores do regime Vargas. Lutou por democracia, moralidade e justiça no Brasil. Ver mais em: DULLES, John W.F. *Sobral Pinto: a consciência do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

e as instituições que mobilizassem os jovens, definisse o papel e o lugar das mulheres e trouxesse os imigrantes estrangeiros para o grande projeto de construção nacional⁶⁶. O projeto de nacionalização da educação buscava eliminar os riscos de uma educação individualizada que não contribuía para a formação de práticas disciplinares que inserissem no cotidiano dos cidadãos a consciência de vida comum e os valores cívicos. Visando mais que a transmissão de conhecimentos, buscava-se a formação de mentalidades.

Assim, podemos entender que o papel da intelectualidade no projeto do Estado Novo era “educar” as manifestações populares. Educar no sentido de padronizar os valores culturais que deveriam ser preservados pela sociedade. Nessa perspectiva, a busca da brasilidade se converteu na defesa das tradições populares, das festas locais e na consagração dos símbolos, das instituições e na mitificação de heróis nacionais, como Tiradentes. No contexto do Estado Novo, a cultura popular era ser vista como expressão genuinamente nacional. Seria no seio das manifestações populares que encontraríamos o “verdadeiro” Brasil. O Estado se autoproclamava defensor dessas manifestações e buscava resguardá-las das influências estrangeiras que poderiam retirar sua autenticidade. Acreditava-se que os valores nacionais haviam sido corrompidos pelo modelo político republicano, que visava apenas copiar o que vinha do estrangeiro. Foi contra a esse pensamento que o Estado Novo se voltou e como consequência passou a valorizar a população que vivia no interior do país. Era particularmente neste meio que ainda se preserva o modo de vida, os costumes e os valores ditos propriamente brasileiros, longe do mundo moderno, das cidades e daqueles que se deixavam influenciar por ideais importados. Paradoxalmente, essa população também era entendida como inconsciente, analfabeta e deseducada. Era, portanto, papel da nova elite nacional realizar a “educação popular” necessária para o avanço social, conforme podemos observar na citação abaixo:

De modo geral, o nosso pensamento político vinha localizando no povo as raízes da problemática nacional e do nosso descompasso. Assim as origens raciais, o caráter inato eram ideias recorrentes, através das quais as elites procuravam justificar a defasagem do Brasil em relação aos centros hegemônicos europeus. Esta visão ideológica começaria a ser reformulada no final da década de 1910, mais precisamente em 1918. A tese da saúde pública, apontando a doença e o analfabetismo como os fatores responsáveis pelo atraso, viria então isentar a figura do Jeca Tatu dos males do Brasil. Na célebre frase de Monteiro Lobato “Ele (o Jeca) não é assim, mas está assim” fica explícita esta mudança de mentalidade. O povo deixa de ser equiparado à categoria da negação e, se ele apresenta aspectos negativos, isto independe

⁶⁶ SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Maria Helena Bousquet; COSTA, Maria Vanda Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 31.

dele. Depende antes de uma boa administração governamental, capaz de sanar os erros e corrigir as deficiências⁶⁷.

Verificamos, assim, que o projeto cultural do Estado Novo buscava reconceituar o popular, que passou a ser definido como a “expressão mais autêntica da alma nacional”. Esta mudança de perspectiva no debate político abriu novos espaços para se pensar o popular no conjunto da sociedade. Iniciada no discurso modernista, essa concepção positiva foi se modelando para no período do Estado Novo se apresentar em sua forma mais bem acabada, e articulada a uma estratégia política definida: a do Estado centralizado e autoritário. Nessa inversão, o povo se apresenta como isento de responsabilidades políticas. Nesse momento, essa responsabilidade recai sobre as elites que, no passado, se distanciaram do seu papel social de representantes da consciência nacional, refugiadas em sua “torre de marfim”.

Desse modo, o papel da intelectualidade durante o período do Estado Novo foi estabelecer uma conexão entre o Estado e a sociedade. Conexão necessária para legitimar o regime e garantir que o projeto político fosse aceito de forma mais natural. Para a implementação desse projeto, o Estado voltou-se para o passado buscando construir o seu lugar na história. O Estado Novo de Getúlio Vargas produziu um nacionalismo em que a constituição de uma narrativa da história do Brasil era parte integrante e crucial. A história nacional de um país pode construir uma homogeneidade política que transcende as diversidades: “É através da história que o Estado pode mobilizar um povo-nação que compartilha um único passado, ainda que este sofra variações locais”⁶⁸. Neste caso, a unidade seria a própria história dos brasileiros, o passado partilhado por todos que ocupam a mesma “porção de espaço”, sugerindo uma identidade histórica e geográfica, que estabelecia uma saga no tempo e estabelecia uma fronteira territorial.

A recuperação do passado tinha por objetivo produzir o “espírito nacionalista” que, supostamente, possibilitaria a constituição da harmonia social. Acreditava-se que a brasilidade seria encontrada nos costumes da tradição, da religião – especialmente a católica -, da raça, da língua e da memória do passado do povo. Para a doutrina do Estado Novo, o passado era um manancial de inspiração que precisava ser refletido, o que Angela de Castro Gomes chamou de política de recuperação do passado. O passado revalorizado, positivo, representava o fundamento da nossa nacionalidade. Essa política de valorização do passado foi expressa na criação de diversos órgãos e institutos culturais, como o SPHAN e o próprio INCE.

⁶⁷ VELLOSO, 1987, p. 46-47.

⁶⁸ GOMES, Angela Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 24.

Portanto, o processo de construção da nação e da identidade nacional no período do Estado Novo partiu da institucionalização das manifestações populares. O projeto varguista voltou-se para as tradições, os costumes e as especificidades regionais, transformando-as em elementos nacionais. Assim, a constituição do sentimento de identidade nacional nasceria de políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural brasileiros, buscando no passado elementos para justificar o presente. A maneira pela qual esse projeto foi difundindo para o meio social é o tema da próxima seção.

1.2 O processo de institucionalização da cultura

O Estado Novo criou políticas públicas que buscavam conciliar tradição e modernidade. O objetivo era o desenvolvimento de uma cultura genuinamente nacional em consonância com a nova realidade do país. O primeiro momento de intervenção sistemática do Estado brasileiro na cultura ocorre após a “Revolução de 1930”. O projeto de Vargas procurava unir o país em torno do poder central, construindo, assim, o sentimento de “brasilidade”. Como vimos anteriormente, ficou a cargo dos intelectuais a elaboração da identidade nacional e sua divulgação. Com relação a este aspecto:

Há a tentativa de criar uma “cultura do consenso” em torno dos valores da elite brasileira, e o projeto de uma “cultura nacionalista” é o espaço para aproximar parcelas da intelectualidade, mesmo aquela não alinhada diretamente ao regime. Para implementar tais tarefas, o Estado getulista promove a construção institucional de espaços, físicos ou simbólicos, onde os intelectuais e artistas possam trabalhar em prol do caráter nacional⁶⁹.

A “cultura do consenso”, da qual fala o pesquisador Alexandre Barbalho no trecho citado acima, reflete uma função social e política do regime imposto, que é justamente a integração social. O projeto Varguista buscava romper com o discurso de orientação segregacionista presente no pensamento social brasileiro. Foi, portanto, de fundamental importância o livro *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, lançado em 1933, “o qual converte em positividade o que era antes negativo, ou seja, a mestiçagem entre o branco, o índio e o negro”⁷⁰. O livro de Freyre não foi escrito para atender as necessidades do governo,

⁶⁹ BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 40.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 41.

mas não podemos negar que Vargas se aproveitou desta “abertura teórica que a “ideologia da mestiçagem” possibilita, produzindo, com seu respaldo, um discurso contrário à “ineficiência inata” do povo”⁷¹. Essa concepção precisava ser repensada, uma vez que não atendia mais a nova realidade social, baseada na lógica varguista de incorporação e valorização do homem brasileiro, que visava à construção da nova nação. Essa lógica permitia ao Estado intervir na cultura como elemento dessa construção:

Sob essa perspectiva, nos anos 1930/ 40 surgem diversas instituições culturais: o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), etc. É criado, também, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que coordenava várias áreas: radiofusão, teatro, cinema, turismo e imprensa. Além de fazer a propaganda externa e interna do regime, exercer a censura e organizar manifestações cívicas. Para chegar em todo o Brasil, o DIP cria departamentos estaduais que, executando as linhas de ação determinadas pelo órgão federal, desempenham papel importante no projeto de “construção da nação”⁷².

A intervenção do Estado na cultura, representada pela criação desses espaços, é entendida por Barbalho como uma estratégia corporativa getulista: ao Estado cabe decidir o quê e a quem conceder determinados benefícios. Além disso, esses órgãos culturais eram responsáveis pela institucionalização da cultura popular, que visava incutir na população uma nova maneira de se comportar frente à nova realidade do país. Uma doutrina imposta de cima para baixo que se utilizava da persuasão e da propaganda política para adentrar na vida cotidiana da população. A finalidade, pois, era formar cidadãos moralmente e fisicamente saudáveis tendo como objetivo a sua utilidade social. Cada membro da nação deveria trabalhar em prol da construção de um Brasil forte, unificado e competitivo no mercado internacional.

A maneira pela qual esse projeto foi difundindo para o meio social foi analisada por Maria Helena Capelato. Conforme Capelato, apesar do varguismo não se definir como um regime fascista, não se pode negar a importância da inspiração das experiências alemã e italiana nesse regime, especialmente no que se refere à propaganda política. Esse tipo de propaganda se utilizava tanto de “técnicas de manipulação destinadas a provocar mudanças de sensibilidade e exaltação dos sentimentos”, como também das “formas de organização e

⁷¹ BARBALHO, 2007, p. 41.

⁷² Ibid., p. 42.

planejamento dos órgãos encarregados da propaganda”⁷³. Essas particularidades eram comuns tanto no caso europeu quanto no caso Brasileiro. A principal característica desse modelo de propaganda era a arte da empolgação e envolvimento de multidões através de mensagens políticas. No caso Brasileiro, a finalidade desse movimento era a conquista do apoio necessário à legitimação do novo poder, oriundo de um golpe.

O controle dos meios de comunicação foi legalizado pela Constituição Brasileira de 1937, que, entre outras coisas, determinou a censura prévia aos meios de comunicação. Assim, “a imprensa, através de legislação especial, foi investida da função de caráter público, tornando-se instrumento do Estado e veículo oficial da ideologia estadonovista”⁷⁴. O principal órgão de controle e repressão de atos e ideias, no período do Estado Novo, foi o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, que “tinha como função elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira”⁷⁵. Como era vinculado diretamente à Presidência da República, era o principal divulgador do discurso varguista. Em diversos estados, o DIP possuía órgãos filiados, os Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda - DEIPs, que permitiam ao governo exercer um considerável controle sobre a informação no país. Esta estrutura centralizadora era considerada símbolo de modernidade do Estado, uma vez que refletia a eficácia e a racionalidade da administração pública.

A imprensa e o rádio tiveram um importante papel na política estadonovista. A intervenção do Estado nos meios de comunicação buscava a eliminação de vozes discordantes e também estabelecer uma relação direta com as massas para ganhar-lhes apoio:

Os periódicos acabaram sendo obrigados a reproduzir os discursos oficiais, a dar ampla divulgação às inaugurações, a enfatizar as notícias dos atos do governo, a publicar fotos de Vargas: 60% das matérias publicadas eram fornecidas pela Agência Nacional. Havia íntima relação entre censura e propaganda. As atividades de controle, ao mesmo tempo que impediam a divulgação de determinados assuntos, impunham a difusão de outros na forma adequada aos interesses do Estado⁷⁶.

Como podemos perceber, a intervenção se dava a partir de uma seleção de temas e assuntos e se baseava naquilo que o Estado considerava importante que a população soubesse. A cooptação dos jornalistas se deu através das pressões oficiais, mas também, pela relativa

⁷³ CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 168.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 175.

concordância de alguns setores da imprensa com a política do governo. Com relação a este aspecto:

É importante lembrar que Getúlio Vargas atendeu a certas reivindicações da classe, como por exemplo, a regulamentação profissional que garantia direitos aos trabalhadores da área. Muitos jornalistas não se dobraram às pressões do poder, mas, segundo Nelson Werneck Sodré, foram raríssimos os jornais empresariais que não se deixaram corromper pelas verbas e favores oferecidos pelo governo. Por um lado, o autoritarismo do Estado Novo explica a adesão e o silêncio de jornalistas; por outro, não se pode deixar de considerar que a política conciliatória de Getúlio Vargas, aliada à “troca de favores”, também surtiu efeito entre os “homens de imprensa”⁷⁷.

Nessa mesma perspectiva, o uso político do rádio esteve voltado para a reprodução de discursos, mensagens e notícias oficiais. Em 1931, foi criado o programa “Hora do Brasil”, reestruturado em 1939, após a criação do DIP. No período estudado, era recorrente a ideia de que o rádio era um elemento de integração nacional, que ele deveria estar voltado para o homem do interior, contribuindo para o seu desenvolvimento e sua integração na coletividade nacional. Em sua análise sobre a propaganda política durante o Estado Novo, Capelato constata que apesar da enorme importância desses veículos para divulgação das mensagens políticas, não se pode exagerar sua importância no que se refere ao controle das consciências. Concluímos, portanto, que a propaganda política reforça tendências já existentes na sociedade e que a eficácia de sua atuação depende da capacidade de captar e explorar os anseios e interesses predominantes num dado momento.

O regime defendia a necessidade de exercer vigilância constante sobre os meios de comunicação para que a obra educativa visada pelo governo não fosse desvirtuada. O Estado “é apresentado como a única entidade capaz de transmitir uma adequada educação política ao conjunto da sociedade, por estar desvinculado dos interesses privados”⁷⁸. O controle dos meios de comunicação, como o rádio, representava uma política de homogeneização no campo cultural, como forma de organização do regime. O que garantiria a homogeneidade seria a educação popular, ampliando o acesso a arte. Lembrando que “ampliar o acesso à arte significa, nessa concepção, ampliar a própria esfera de abrangência da doutrina estadonovista”⁷⁹.

A música também ocupou um lugar de destaque durante o Estado Novo. Houve uma preocupação em institucionalizar a música popular nacional, como, por exemplo: “a

⁷⁷ CAPELATO, 1999, p. 175.

⁷⁸ VELLOSO, 1987, p. 24.

⁷⁹ Ibid., p. 26.

linguagem dos sambistas e as gírias populares são vistas com desconfiança, devido ao seu instinto satírico, capaz de depreciar os fatos e criticar os acontecimentos”⁸⁰. Para os doutrinadores do regime, a língua se constituía em patrimônio nacional representante da unidade do país. Práticas abusivas com relação à linguagem deveriam, portanto, ser combatidas através da censura que o DIP fazia nas letras que iam contra a ética do regime:

Assim, o samba passa a ser defendido como elemento de socialização, quando forma bons hábitos, cultiva sentimentos de cordialidade, cooperação e simpatia, permitindo a troca de experiência. Temas como a boemia e malandragem, que já se constituíam numa tradição do samba, não poderiam mais conviver com a ideologia do trabalhismo. A figura do malandro é vista como herança de um passado ingrato que marginalizara os ex-escravos do mercado de trabalho. No Estado Novo, com o surgimento das leis trabalhistas que protegem o trabalhador, esta figura "folclórica" perde a sua razão de ser. Logo, a ideologia da malandragem deve ser eliminada do imaginário popular porque pertence a uma outra época. O regime busca, então, construir uma nova imagem do sambista: ele é o trabalhado que só faz samba depois que sai da fábrica⁸¹.

Essa mudança de perspectiva traz importantes modificações nas letras das músicas que passam a valorizar o trabalho em detrimento da boemia. Fica claro, portanto, a intenção da doutrina de disciplinar a sociedade, utilizando-se das manifestações culturais. Até mesmo o carnaval foi oficializado:

Por um dos decretos constitucionais de 1937, ficava imposto "caráter didático" às escolas de samba e ranchos, que deveriam abordar temas nacionais e patrióticos. Em 1939, a escola de samba carioca Vizinha faladeira foi desclassificada por ter escolhido como tema de enredo a "branca de neve". A censura alegou que a temática havia sido vetada por ser internacionalista⁸².

Já com relação ao cinema, tornou-se obrigatório a projeção do Cinejornal brasileiro, “onde os documentos cinematográficos exibem desfiles cívicos, viagens presidenciais, comemorações como as do aniversário de Vargas, aniversário do regime, Dia do Trabalho, Dia da Bandeira, Semana da Pátria etc”⁸³. No campo das ideias políticas, essa ideologia propunha uma ressignificação das relações existentes entre trabalho e riqueza, e, trabalho e cidadania no Brasil. Nessa perspectiva, cabe lembrar que, durante muito tempo, a pobreza foi

⁸⁰ VELLOSO 1987, p. 30.

⁸¹ Ibid., p. 33.

⁸² Ibid., p. 35.

⁸³ Ibid., p. 36.

entendida como um fato inevitável no país, contudo, com o desenvolvimento das relações capitalistas ela começa a ser identificada como incômoda:

É especialmente a partir desse período que uma série de reflexões de políticos e intelectuais começa a identificar as causas da pobreza brasileira e suas maléficas consequências para a “sociedade brasileira” em problemas econômicos e culturais de natureza estrutural. A pobreza passava a ser considerada um obstáculo para o desenvolvimento da nação e deixava de ser considerada inevitável, já que a ignorância desta “questão social” e o imobilismo do Estado começam a ser apontados como razões de sua permanência⁸⁴.

Segundo Angela de Castro Gomes, o processo de produção do consentimento não se sustenta somente em apelos ideológicos, mas também, tem que oferecer vantagens materiais efetivas para os grupos dominados. Ou seja, a revalorização do trabalho seria a revalorização do próprio homem, seria por meio do trabalho que se poderia adquirir riqueza e cidadania. E aqui cabe lembrarmos a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), criada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e sancionada pelo presidente Getúlio Vargas, durante o período do Estado Novo. A CLT representou um marco para as políticas trabalhistas no Brasil, uma vez que unificou a legislação e inseriu os direitos dos trabalhadores na legislação brasileira. O Estado buscou construir um discurso oficial em torno da categoria de trabalho para forjar o novo perfil do trabalhador brasileiro.

Como podemos perceber, no período do Estado Novo, as manifestações artísticas tinham caráter utilitário, corroboravam para a legitimação do regime. Com relação à função dos meios de comunicação no Estado Novo, concluímos que era a de realizar a propaganda política do mesmo. O controle sobre eles visava tanto legitimar a ideologia como abafar as vozes dissonantes, buscando criar assim uma cultura do consenso que impossibilitasse a contestação⁸⁵. O processo de institucionalização da cultura no período do Estado Novo se deu tanto no campo da criação de órgãos educativos e culturais como na intervenção sistemática nos meios de comunicação de massa. Buscou-se criar um discurso supostamente homogêneo em consonância com esse projeto de valorização da nação e do homem brasileiro nos jornais, no rádio, no cinema e nas escolas. Desse modo, o Estado garantiria o controle e a

⁸⁴ GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 54.

⁸⁵ Para Maria Luiza Tucci Carneiro, um dos principais objetivos do Estado Novo era transformar as classes em massa, o individual em coletivo: “Homogeneizando o pensamento, diminuía-se os riscos de contestação seguindo à risca o padrão de construção do consenso”. Ver mais em: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O Estado Novo, o Dops e a ideologia nacional. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 336.

padronização das manifestações culturais. É nesse sentido que podemos entender o papel que o cinema desempenhou na construção da nação e da identidade nacional no período do Estado Novo, tema que será debatido em seção seguinte.

1.3 O papel do cinema educativo no processo de construção da nação

Buscaremos agora analisar o papel que o cinema desempenhou no projeto de construção da nação e da identidade nacional no período do Estado Novo. Como vimos nas seções anteriores, o regime varguista buscou criar um discurso que visava à valorização da cultura nacional e do homem brasileiro. Contudo, projetos de nacionalismo e de civismo já vinham se estruturando desde os anos 1920, e muitos deles, apresentavam o cinema educativo como elemento fundamental para a constituição do sentimento de brasilidade no conjunto da sociedade.

Conforme nos informa o pesquisador Eduardo Morettin, um dos principais educadores a abordar a relação entre cinema e moral no Brasil foi Lourenço Filho. Através do artigo *A moral no teatro, principalmente no cinematographo*, publicado em 1927, ele buscava mostrar a maneira pela qual o cinema pode interferir negativamente na formação dos jovens. Morettin sintetiza assim a opinião daquele educador:

Para ele, o “problema moral” – “o *alpha* e o *omega* de todo labor educativo” é uma questão social, na medida em que as influências negativas podem romper o equilíbrio estável existente na conciliação entre os interesses particulares - campo de incidência moral - e os gerais. Assim, os abalos na formação do indivíduo poderiam desestruturar o tecido social. É com preocupação que o educador, futuro diretor da Instrução Pública do Estado de São Paulo, nota o surgimento de “pequenas organizações criminosas de meninos, de São Paulo como no interior do Estado, todas ellas inspiradas no exemplo vivo do cinematographo”⁸⁶.

Como se pode observar, para Lourenço Filho, o cinema seria supostamente responsável por difundir comportamentos considerados inadequados entre as crianças, a partir da imitação que estas faziam das cenas dos filmes. Esta concepção foi defendida por outros

⁸⁶ MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema Educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo, (4): 13 a 19, set/dez, 1995. Disponível em: <<http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/91d95b59e59dcb8c94bd25131760a6ca.pdf>> Acesso em 18/05/2014, p. 14.

educadores da época como Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho⁸⁷ e Canuto Mendes de Almeida⁸⁸. Entendendo o potencial do cinema em transmitir conhecimentos, a partir de uma linguagem de fácil compreensão, eles viam, contudo, com assombro, as imagens que eram exibidas nos cinemas do país. Entre livros e artigos publicados⁸⁹, alertavam que o cinema poderia ser usado tanto para o “bem” como para o “mal”. É preciso deixar claro que esses educadores não criticavam o cinema em si, mas alertavam para os usos que se atribuíam ao mesmo. Para eles, os filmes deveriam ser incorporados às práticas educativas, empregados para imprimir valores, por meio de bons exemplos, que seriam veiculados pelas imagens na tela. Através desta perspectiva é que se teria o “bom” cinema. Contudo, isso não ocorria com frequência no país, pois a maioria dos filmes exibidos traziam histórias de mocinhos e bandidos, histórias de amor, de duelos etc. Dessa forma, o cinema foi responsabilizado por esses educadores pelas transformações comportamentais negativas nos jovens que, ao entrar em contato com estas informações, procuravam copiá-las. Nesse caso, era preciso criar medidas que incentivassem a produção do “bom” cinema:

Urge produzir, propagar, amparar por todas as formas o filme capaz de distrair sem causar danos morais, o filme de emoção sadia, não piégas, sem ridiculez, mas humano, patriótico, superiormente social. Propugnemos o filme brasileiro, sem exaggerações, documental, de observação exacta, serena, sem legendas pedantes, sem namoros risíveis nem cenas de mundo equivoco em ambientes indesejáveis⁹⁰.

Serrano e Filho propunham a criação de um cinema de cunho documental, sem os exageros dos filmes de ficção, onde “histórias fantasiosas” poderiam confundir os espectadores, principalmente as crianças. Ademais, está presente na afirmação acima a perspectiva de que o ideal seria que os espectadores se relacionassem com o cinema de forma disciplinada. Cabe lembrar que, em fins do século XIX e início do século XX, foi se materializando no Brasil uma nova forma de ordenamento social que visava principalmente a consolidação da sociedade burguesa, onde o ideal era tornar os “corpos” moralmente e

⁸⁷ Professor que, junto com Jonathas Serrano, escreveu o livro *Cinema e Educação*, obra que aborda as origens do cinema, aparelhagem, técnica e a importância do uso dos filmes em sala de aula.

⁸⁸ Cineasta e professor da Faculdade de Direito. Em 1931, publica o livro *Cinema contra Cinema*, em que contrapõe o cinema educativo e o cinema comercial.

⁸⁹ Segundo Morettin, uma verdadeira campanha em prol do bom cinema foi desenvolvida nas revistas pedagógicas oficiais como *Educação*, *Escola Nova*, *Revista de Educação*, *Boletim da Educação Pública* e *Revista Nacional de Educação*, e nos livros *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho e *Cinema contra Cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, ambos de 1931.

⁹⁰ SERRANO; FILHO, 1931 apud MORETTIN, 1995, p. 15.

fisicamente saudáveis tendo como objetivo a sua utilidade social⁹¹. O tipo de comportamento criticado por esses educadores era incompatível com a construção dessa sociedade moderna, que precisa individualizar os corpos e funções. Ou seja, ordenar a “massa de desocupados” entretidos com uma prática, muitas vezes, entendida como perda de tempo. Tempo este, que deveria ser empregado em algo útil, produtivo.

Outra fonte de reivindicação que mobilizou diversos segmentos da sociedade era a falta de medidas mais rígidas de fiscalização e censura dos filmes veiculados no país. Conforme a historiadora Sheila Schvarzman:

Nos primeiros anos do cinema no Brasil, podemos arrolar um sem-número de opiniões cuja tônica é, por um lado, o fascínio absoluto por esse instrumento moderno, capaz de ver e aproximar o desconhecido, ensinando qualquer coisa sem que se perceba, e, por outro, justamente por essa possibilidade desavisada, mostrando o que não se espera que se mostre e gerando temores profundos de ordem moral, sobretudo em relação às crianças. A questão parece compreensível. Na maioria dos países, o acesso de crianças a qualquer exibição de cinema era gratuito e indiscriminado⁹².

Era preciso “controlar” as imagens veiculadas a fim de não se propagar valores inadequados, principalmente com relação às crianças que frequentavam gratuitamente esse espaço. O Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932, atendeu a essa demanda, uma vez que nacionalizou os serviços de censura dos filmes exibidos no Brasil, criando, entre outras iniciativas, a obrigatoriedade de exibição de filmes educativos em salas de exibição em todo país.

Segundo o Art. 2º desse decreto: “nenhum filme pode ser exibido ao público sem um certificado do Ministério da Educação e Saúde Pública, contendo a necessária autorização”⁹³. Esse certificado seria fornecido ou abnegado, depois da projeção integral do filme, perante a comissão de censura, comissão esta composta de um representante do Chefe de Polícia, de um representante do Juízo de Menores, do diretor do Museu Nacional, de um professor designado

⁹¹ Segundo Michel Foucault, a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, dóceis, criando assim, uma política de coerções, chamada de *anatomia política*: “ela define como se pode ter o domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina”. Ver mais em: FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 119.

⁹² SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 112.

⁹³ BRASIL. Decreto N. 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular" e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>> Acesso em: 30/06/2015.

pelo Ministério da Educação e Saúde Pública⁹⁴ e de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação. Os membros dessa comissão avaliariam o teor do filme, assim como as fotografias e os cartazes referentes ao mesmo. A partir da análise, a comissão decidiria se o filme poderia ser exibido totalmente, parcialmente (sofrer cortes), declarado como educativo, como impróprio para menores ou ser interditado.

Ainda podemos mencionar que, no Art. 12, desse mesmo decreto, os cinemas deveriam incluir em sua programação a inclusão de um filme considerado educativo pela Comissão de Censuras. Como podemos perceber, as reivindicações dos educadores foram atendidas por este decreto, que além de legislar sobre a censura do cinema exibido no país, também estabelece o que o Estado entendia por cinema educativo:

§ 3º Serão considerados educativos, a juízo da comissão não só os filmes que tenham por objeto 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 cultura⁹⁵.

Esse decreto foi assinado por Getúlio Vargas, assim como por Francisco Campos⁹⁶ e por Oswaldo Aranha⁹⁷. A leitura analítica do mesmo possibilita visualizar quais eram as principais aspirações e preocupações do governo quanto ao uso do cinema na educação e seu entendimento do que deveria ou não ser produzido e divulgado para o público nos cinemas no Brasil. Como podemos perceber no trecho abaixo:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado; [...] Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras; Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos; Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da

⁹⁴ O Ministério da Educação e Saúde Pública foi criado em 1930, durante o primeiro governo Vargas. Em 1937, no período do Estado Novo, o ministério passou por uma reorganização a passou a se chamar Ministério da Educação e Saúde. Nome que permanecerá até 1953, quando são criados o Ministério da Educação e Cultura e o Ministério da Saúde.

⁹⁵ Decreto nº. 21.240, de 4 de abril de 1932.

⁹⁶ Francisco Campos foi Ministro da Educação e Saúde Pública.

⁹⁷ Oswaldo Aranha esteve presente em dois ministérios durante o governo de Getúlio Vargas: Ministério da Justiça e Ministério da Fazenda.

nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país⁹⁸.

Fica claro, a partir dessas afirmações, que o cinema nacional era entendido a partir desse decreto como um instrumento de Estado, de cunho autoritário, intervencionista e, capaz de atuar eficazmente sobre as massas e especialmente sobre os iletrados. O cinema era compreendido como um meio de educação coletiva que possibilitaria a educação popular e o ensino de bons hábitos, desde que bem regulamentado.

Enfim, podemos entender que a implantação do cinema educativo no Brasil partiu tanto de um viés de cunho moralista em relação às imagens, como também a partir do próprio debate em torno da educação nacional, que se deu no início do século XX. Esse debate gerou as primeiras propostas de utilização do cinema como instrumento de transmissão de valores e ideias a jovens e crianças.

Nos primórdios do século XX, a educação passou a ser encarada como um elemento chave para a criação da nacionalidade, em que “uma concepção francamente salvacionista convenciu-se de que a reforma da sociedade pressuporia, como uma de suas condições fundamentais, a reforma da educação e do ensino”⁹⁹. Desse modo, a educação no Brasil precisava ser repensada, uma vez que ela já não atendia as demandas da sociedade.

Antes de 1930 inexistia no país uma política nacional de educação. Até então os projetos implantados pela União limitavam-se quase que exclusivamente aos grandes centros urbanos e, embora apresentados como “modelo”, os Estados da Federação não eram obrigados a adotá-los¹⁰⁰. A educação formal atendia a poucas camadas da sociedade e o resultado disso era que a maioria da população permanecia como uma grande massa de iletrados¹⁰¹. Contudo, o contexto agora é outro. O movimento político que chegou ao poder, em 1930, deu um caráter de urgência à discussão em torno de uma ampla modernização para o Brasil. Porém, para que essa modernização atingisse seu pleno êxito era preciso inserir essas camadas marginalizadas da população no conjunto da sociedade. Essa preocupação com o estado da educação no Brasil resultou em um grande número de medidas e propostas educacionais. A própria Igreja Católica teve expressiva importância nesse processo, uma vez

⁹⁸ Decreto nº. 21.240, de 4 de abril de 1932.

⁹⁹ SHIROMA, Eneida Oto; MORAES, Maria Célia M. de; EVANGELISTA, Olinda. *Política educacional*. - Rio de Janeiro: DP&A, 2004, p. 17.

¹⁰⁰ CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e educação brasileira*. 2. ed. – São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1984, p. 18.

¹⁰¹ Em 1930, 62% da população brasileira era analfabeta. Essa taxa caiu para 56% em 1940 e para 50% em 1950. Fonte: Portal do Instituto de Estudo Estratégico da UFF. Disponível em: <<http://www.inest.uff.br/index.php/opinioes/106-opinioes/economia/191-como-o-brasil-se-desenvolveu?showall=1&limitstart=>> Acesso em: 16/02/2015.

que tinha a concepção de que a educação moral do povo brasileiro deveria ser de sua competência:

Mobilizados por D. Sebastião Leme e engajados em sua proposta de *recristianização* do país, um grupo de católicos – formado por intelectuais, políticos, diplomatas – impunha-se em defender a religião católica a qualquer custo. Embora esta não fosse mais a religião do Estado – como nos tempos do Império -, era sem dúvidas a religião nacional. Nesse sentido, resgatá-la pelo conhecimento de seus princípios fundamentais significava para a Igreja, reencontrar a alma nacional, o Brasil verdadeiro, que ao seu ver, havia se perdido com a Constituição de 1891 ¹⁰².

Para a Igreja, um forte fator de integração nacional era o fato de a grande maioria da população ser católica. Desse modo, o nacionalismo empregado por seus militantes tinha por concepção a necessidade de resgatar a importância política que a Igreja tinha antes da Proclamação da República, pois, só assim, seria possível “reencontrar a alma nacional”. Para tanto, era preciso ensinar, desde cedo, os princípios de moralidade para formar homens úteis e conscientes do seu papel na sociedade. O grupo de intelectuais católicos produziu uma extensa literatura, acentuadamente extremada, em que procuravam apontar erros e indicar caminhos para a implantação de educação com valores cristãos no país ¹⁰³.

Com relação ao ensino, a pesquisadora Rosana Elisa Catelli nos conta que a Igreja Católica defendia a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas, era contrária à coeducação dos sexos e ao monopólio estatal do ensino. Era uma força que mobilizava grande parcela da população e tinha nos seus quadros nomes como Jackson de Figueiredo, que influenciou fortemente a Igreja nos anos de 1920; e Alceu Amoroso Lima que, nos anos posteriores, desempenhou papel de liderança nesse debate. O movimento engajado pelos católicos ganhou força nos anos de 1930, e obteve sucesso na medida em que, em 1931, o Governo Provisório incluiu o ensino religioso nas escolas do país. A Igreja Católica também incluía no seu programa educacional a utilização dos meios de comunicação de massa, como o cinema. Em geral, as atividades desse grupo, com relação aos filmes, eram de cunho moralista, de censura, no sentido de preservar os valores morais e cristãos da sociedade. Assim, eles realizavam sessões onde estabeleciam quais filmes poderiam ser vistos pelos fiéis e quais deveriam ser censurados.

¹⁰² SHIROMA; MORAES; EVANGELISTA, 2004, p. 20.

¹⁰³ CUNHA, Célio da. *Educação e autoritarismo no Estado Novo*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981, p. 81.

As pesquisadoras Shiroma, Moraes e Evangelista abordaram a reação que esse projeto sofreu entre os intelectuais, políticos e educadores mais afeitos a reformulação do ensino brasileiro. Esse grupo, mesmo que heterogêneo, também possuía um projeto de nacionalidade onde a educação tinha um papel importante. Os chamados pioneiros da educação defendiam a universalização da escola pública, laica e gratuita, por acreditar que a educação seria a melhor forma de preparar o Brasil para o desenvolvimento cultural, social e econômico. Inspirados pelas ideias da Escola Nova¹⁰⁴, esse grupo defendia um ensino tecnicista, “valorizando métodos de uma pedagogia que viabilizasse no meio escolar a realização das máximas organizadoras exigidas pelo trabalho industrial”¹⁰⁵. Esse movimento mobilizou uma ampla camada de educadores brasileiros, que começaram a perceber as potencialidades do cinema como um instrumento de ensino.

Para os educadores da Escola Nova, os meios de comunicação de massa poderiam auxiliar na resolução de problemas nacionais como o analfabetismo. Como já informamos, o cinema apresentava-se como um material de fácil entendimento, portanto, essencial para a educação dos iletrados. Além disso, o cinema poderia ser utilizado para levar conhecimento para as áreas mais afastadas do país, carentes de informações de caráter educativo, cultural e higienista. Logo, “estes novos meios de comunicação contribuiriam para a formação e educação da população, que, desta forma, poderia integrar uma nação democrática e moderna”¹⁰⁶. Esse pensamento vai ser apropriado posteriormente pelo governo Vargas como uma forma de ampliar a abrangência do poder do regime do Estado Novo. Segundo pesquisa de Anita Simis, “é neste sentido que podemos compreender por que o cinema, ao lado da sua função educativa, tomaria também outro papel fundamental para a política getulista: contribuir para unir e entrelaçar as forças vivas da Nação”¹⁰⁷. Partindo dessa premissa, o cinema teria participação nessa atividade ordenadora ao realizar a comunicação entre as várias partes do território, mostrando o Brasil aos brasileiros. Ao que tudo indica, Getúlio Vargas apostava pontualmente nesse projeto, como pode ser visto no extrato abaixo retirado de um discurso pronunciado em 25 de junho de 1934, em que afirmava:

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos,

¹⁰⁴ Movimento de renovação do ensino que ganhou força no Brasil no início do século XX. Entre seus ideais, estava a defesa da universalização da educação como uma forma de combater as desigualdades sociais do país.

¹⁰⁵ SHIROMA; MORAES; EVANGELISTA, 2004, p. 21.

¹⁰⁶ CATELLI, Rosana Elisa. *Dos "Naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos de 1920 e 1930*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, p. 80.

¹⁰⁷ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú cultural, 2008, p. 43.

dispersos no território vasto da República. O caucheiro 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 dos 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 cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. 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 populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo 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 o cinema ao 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 ¹⁰⁸.

Como podemos perceber pelo discurso de Vargas, o cinema teria um papel fundamental na criação da nação e da identidade nacional brasileira, pois faria a comunicação entre as várias regiões do Brasil. Seria através do cinema que o país tão vasto e tão diverso, poderia se conhecer nos seus mais variados aspectos. Construindo assim o sentimento de brasilidade a partir das particularidades regionais e divulgando sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade. Vale lembrar que neste contexto, grande parte da população era analfabeta e se encontrava na região rural. O uso do cinema aparece também como um meio de difundir a educação e a cultura pelo vasto território do país ¹⁰⁹. No período do Estado Novo, as ações do governo com relação ao cinema serão também uma tentativa de realizar propaganda interna e externa da nação. Vários complementos nacionais – filmes de curta-metragem que eram exibidos antes do filme principal – realizados durante o regime revelariam as imagens do Brasil interiorano para o Brasil urbano e vice-versa. Havia também a crença de alguns cineastas e do próprio governo de que “o desenvolvimento do país só seria

¹⁰⁸ VARGAS, Getúlio. *O cinema nacional - elemento de aproximação dos habitantes do país*. Biblioteca da Presidência da República, 1934, p. 187-188. Disponível em < http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/at_download/file > Acesso em: 16/06/2015.

¹⁰⁹ Segundo Rosana Elisa Catelli, o sertão no início do século XX passou a ser o foco de atenção de diversos setores da sociedade, pois o seu “atraso” e isolamento eram considerados fatores negativos para o progresso do país. Portanto, tornou-se primordial que este espaço fosse revitalizado e o cinema passou a ser pensado também para este fim: “para revitalizar o interior do Brasil era preciso levar conhecimento, através da ciência e da arte, promover o conhecimento do Brasil aos brasileiros, promover pela educação a integração nacional”. CATELLI, 2009, p. 72.

possível se o Brasil se fizesse conhecido pelas nações estrangeiras”¹¹⁰. Com relação a este aspecto, podemos afirmar que não havia um consenso, uma vez que “se para uns a imagem do país a ser apresentada no exterior deveria refletir nossas belezas naturais, para outros seria justamente o oposto: dever-se-iam mostrar nossa urbanidade”¹¹¹. No entanto, essas perspectivas de integração do país através do cinema, embora conflitantes, eram utilizadas como justificativa para a intervenção do Estado na organização da atividade cinematográfica brasileira como pode ser visto logo abaixo:

A intervenção do novo governo ocorreu no plano da produção, distribuição, importação e exibição e, conseqüentemente, o cinema deixava de ser uma atividade regulada apenas pelas leis do mercado. O Estado passou a regular a atividade, atendendo a reivindicações dos diversos setores agora organizados em entidades corporativas e projetando-se como árbitro acima dos interesses particularistas. A relação entre essas entidades, que compreendiam desde educadores até produtores com autoridades federais, era direta ¹¹².

Desse modo, o governo acabou atendendo muitas das principais solicitações dos homens de cinema. Entre elas podemos citar a isenção de taxas alfandegárias para a importação de filmes virgens e a exibição compulsória de um complemento nacional antes da exibição de longas-metragens estrangeiros. Por outro lado, o Estado intensificou o controle e a censura da produção nacional através de órgãos como o DIP. Além disso, Getúlio Vargas era filmado “inaugurando obras, serviços públicos, excursionando por vários estados, visitando estabelecimentos militares, institutos, escolas, tribunais, discursando em datas comemorativas”¹¹³. A ideia era mostrar por meio de imagens que Vargas conhecia bem a realidade do país e as necessidades da nação.

Como vimos, foram formulados diferentes projetos educacionais para o Brasil e cada um valorizava as potencialidades do cinema educativo. O próprio governo, personificado na figura de Getúlio Vargas, compreendia que a nação para ser forte precisava de uma sólida infraestrutura educativa. Do mesmo modo, o cinema deveria ser inserido como uma forma de transportar a educação e a cultura para várias regiões, assim como para o auxílio na educação dos analfabetos. Em 1936, é criado o INCE¹¹⁴. A criação do instituto pode ser encarada como uma resposta ao debate que se travava. E, mais do que isso, reflete a necessidade de institucionalizar as imagens que se produzia sobre o país.

¹¹⁰ SIMIS, 2008, p. 45.

¹¹¹ Ibid., p. 45.

¹¹² Ibid., p. 92-93.

¹¹³ Ibid., p. 47.

¹¹⁴ Embora funcionando desde 1936, apenas em janeiro de 1937, o INCE passa a existir oficialmente, a partir da Lei n°. 376, que dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública.

1.4 O Instituto Nacional de Cinema Educativo

Empreenderemos agora uma análise sobre a atuação do INCE. O intento é demonstrar como se organizou este instituto e o que ele produziu nos seus 30 anos de funcionamento, para uma melhor compreensão da função social dada a ele no contexto analisado.

Embora funcionando desde 1936, apenas em janeiro de 1937, o INCE passa a existir oficialmente, a partir da Lei n. 376, que dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública¹¹⁵:

Art. 40. Fica creado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematographia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral¹¹⁶.

A partir desta mesma lei foram criados o Instituto Nacional de Pedagogia¹¹⁷, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹¹⁸ e o Museu Nacional de Belas Artes¹¹⁹. Além disso, foram mantidos vários órgãos de apoio à educação e à cultura, como o Museu Histórico Nacional, o Instituto Benjamim Constant e o Instituto Oswaldo Cruz. Desse modo, reafirmamos que a criação do INCE não é uma atitude isolada do governo, mas sim, reflexo de uma política de valorização da educação e da cultura nacional, que se vê expressa na criação e na manutenção de vários órgãos educativos e culturais.

A aprovação do regimento do instituto só foi publicada dez anos depois da criação do mesmo, através do Decreto n. 20.301, de 2 de Janeiro de 1946. Conforme esse decreto, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão subordinado imediatamente ao Ministério da Educação e Saúde, tinha por finalidade promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino e ainda como meio de educação em geral. Também, segundo esse decreto, o INCE tinha por competência:

a) – editar filmes educativos escolares (sub-standard) e populares:

¹¹⁵ A partir dessa lei, o Ministério passa a se denominar apenas de Ministério da Educação e Saúde.

¹¹⁶ BRASIL. Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-norma-pl.html>> Acesso em: 30/06/2015.

¹¹⁷ Destinado a realizar pesquisas sobre os problemas do ensino nos seus diferentes aspectos.

¹¹⁸ Com a finalidade de promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional.

¹¹⁹ Destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal.

(standard), diafilmes¹²⁰ para serem divulgados dentro e fora do território nacional;

b) – editar discos para promover a documentação artística e cultura do país;

c) – prestar assistência científica e técnica à iniciativa particular desde que a sua produção industrial ou comercial seja cinematográfica para fins educativos.

Parágrafo único – Para cumprir a sua finalidade, em toda a extensão, o Instituto manterá uma filmotéca, divulgará filmes da sua propriedade, cedendo-os por empréstimo às instituições culturais e de ensino oficiais e particulares, nacionais estrangeiras; e fará publicar uma revista consagrada especialmente educação pelos processos técnico modernos (cinema, fonografia, som, etc)¹²¹.

Nesse documento, a produção de filmes educativos escolares aparece como a competência primordial do INCE. Esses filmes deveriam ter caráter popular e divulgação nacional. No entanto, o decreto não relaciona as diretrizes acerca da produção cinematográfica educativa a ser realizada e nem dá uma definição do que seria um filme educativo. Para termos uma melhor noção do sentido que “educativo” teve no INCE, vamos nos reportar a algumas concepções do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema e do primeiro diretor do instituto, Edgard Roquette-Pinto.

No Plano de reorganização do Ministério da Educação e Saúde Pública apresentado em 1935, Gustavo Capanema afirma que toda a finalidade do Ministério poderia ser resumida em uma única expressão: cultura nacional. Isso porque no seu entendimento, “a cultura é a valorização do homem. É a construção integral e harmônica do ser humano, tanto no que concerne ao corpo como no que se respeita ao espírito”¹²². Sendo assim, o Ministério tinha por função a valorização do ser humano: “ele visa melhorar o homem, na sua saúde, nas suas qualidades morais, nas suas aptidões intelectuais, para fazer dele um excelente trabalhador”¹²³. Como podemos perceber, para Capanema o ideal era formar cidadãos moralmente e fisicamente saudáveis tendo como objetivo a sua utilidade social. Uma vez que o INCE era um órgão diretamente subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, encontramos aqui a primeira chave para entender como iria se organizar a produção educativa do instituto.

¹²⁰ Diafilme é uma sequência de fotografias positivas dispostas em um filme para projeção.

¹²¹ BRASIL. Decreto n. 20.301, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o Regimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-20301-de-2-de-janeiro-de-1946>> Acesso em: 30/06/2015.

¹²² 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, apud SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p.196.

¹²³ CAPANEMA, 1935, p. 6, apud SCHVARZMAN, 2004, p.197.

Edgard Roquette-Pinto representa a segunda chave. Ele era conhecido como um homem de visão que acreditava nas novas tecnologias como forma de ensino. Sua experiência vinha de ter sido o criador da primeira rádio educativa nacional, a PRA-2 Rádio Sociedade. Sheila Schvarzman analisa o trabalho que este realizou na rádio, apontando para a valorização que ele dava a aspectos da cultura popular. Contudo, a cultura popular de que fala Roquette-Pinto deve ser entendida “como cultura tornada popular, popularizada”, ou seja, a cultura das elites que seria transmitida para a população. Sheila Schvarzman nos conta ainda que o que Roquette-Pinto entendia por educativo não era a transmissão de um conhecimento pragmático, instrutivo, didaticamente embalado para o um público tido como ignorante e incapaz de aprender. Era, na verdade, o que a elite intelectual entendia por cultura na época: a expressão maior, excepcional da criação dos homens. A “Alta cultura”, que era o que ele achava ser carente o povo brasileiro. Essa perspectiva é partilhada por Rosana Elisa Catelli que afirma que:

Educar para Roquette-Pinto era mais do que simplesmente informar. O Brasil precisava ser educado e não apenas instruído. Para que a sociedade brasileira fosse transformada era necessária uma educação muito mais ampla, uma orientação social, ao invés de apenas transmitir conhecimentos pela instrução escolar¹²⁴.

Muito dessa concepção do que seria o educativo de Roquette-Pinto foi repassada aos filmes do INCE, uma vez que este foi escolhido para ser diretor do INCE e o dirigiu desde a sua criação até o ano de 1947. Para levar adiante o projeto, Roquete-Pinto convida o cineasta mineiro Humberto Mauro para ser diretor técnico do instituto. Durante os seus 30 anos de funcionamento, o INCE produziu 358 filmes, dos quais Humberto Mauro participou direta ou indiretamente de todos.

Sheila Schvarzman considera a existência de duas fases pelas quais passou o instituto. A primeira, durou desde a sua criação em 1936 até 1947, e coincidiu com o período em que foi dirigido por Edgard Roquette-Pinto. Neste primeiro momento, o INCE não apenas veiculava os grandes feitos do Estado, mas também, as descobertas científicas, procurando demonstrar através de filmes educativos o Brasil como o país do progresso. Nesta fase, foram produzidos filmes como *Músculos superficiais do homem* (1936), *Preparação da vacina contra a raiva* (1936), *Um apólogo – Machado de Assis* (1936) *Magnetismo* (1937),

¹²⁴ CATELLI, Rosana Elisa. *Dos "Naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007, p. 73.

Academia Brasileira de Letras (1937), *Bandeirantes* (1938), *O segredo das asas* (1944), entre outros.

Com a aposentadoria de Roquette-Pinto, iniciou a segunda fase. A nova fase foi caracterizada por uma maior autonomia de Humberto Mauro dentro do instituto, onde a paisagem rural, a cultura popular e as soluções artesanais tomaram o lugar antes ocupado pela divulgação técnica e científica, representando uma ressignificação dos interesses de produção do cinema documentário dentro do INCE.

Durante a primeira fase do instituto, a prioridade era produzir filmes que demonstrassem o avanço tecnológico do país, transmitissem valores morais e sanitários e ainda que oferecessem uma série de heróis e símbolos nacionais de caráter cívico. Tudo em conformidade com o projeto político-pedagógico de Vargas.

Cristina Sousa Rosa, ao avaliar o papel do ensino de história do Brasil e dos filmes históricos e educativos do INCE, afirma que a missão da educação durante o Estado Novo era despertar os sentimentos cívicos no coração do povo através do resgate de um passado glorioso¹²⁵. Para tanto, foram eleitos “heróis” nacionais a serem oferecidos como exemplo. Entre os eleitos estavam o Barão do Rio Branco, Machado de Assis, Carlos Gomes e Tiradentes. Havia a preocupação, o cuidado de repassar hábitos e valores importantes para a formação de jovens conscientes de seu papel na sociedade por meio de filmes. Entre os valores que deveriam ser transmitidos aos jovens, estavam o culto ao trabalho e o patriotismo.

O discurso nacionalista do Estado Novo pregava que cada membro da nação tinha um papel social a ser cumprido. Desta forma, os filmes do INCE procuravam mostrar personalidades que tinham consciência da importância do seu trabalho para a nação. Contudo, a aproximação do discurso estadonovista e os filmes do INCE não eram tão explícitas. O que estava inscrito era uma crença no poder transformador da educação, que consistia em divulgar valores e princípios para melhorar a vida da população. Dentro do INCE não havia uma linha de produção pré-estabelecida, os filmes eram feitos conforme encomendas ou segundo as necessidades educativas. Durante o período ditatorial, o instituto produziu uma série de reportagens sobre eventos cívicos como *Dia da bandeira*, de 1939, além de outras manifestações de exaltação à pátria como *Parada da juventude*, de 1940.

A segunda fase do INCE se estabeleceu com a aposentadoria de Roquette-Pinto em 1947. Neste momento, o instituto passou a ser dirigido pelo médico Pedro Gouveia e pelo

¹²⁵ ROSA, Cristina Rosa. *O ensino de História do Brasil através dos filmes educativos do INCE durante o Estado Novo*. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Cristina%20Souza%20da%20Rosa.pdf>> Acesso em: 31/08/2014.

educador Paschoal Leme. Essa fase se caracterizou pela diminuição da produção do INCE, assim como por uma maior liberdade de produção de Humberto Mauro. O fim da década de 1940 já apresenta traços de alargamento do ideário inicial do INCE, em virtude até mesmo das mudanças de prioridade do Governo. O que podemos concluir é que com o fim do Estado Novo e a saída de Roquete-Pinto, as expectativas que se assentavam sobre o cinema e a educação desapareceram. Nesse sentido, encontramos neste período filmes produzidos, em parte pelos antigos preceitos do instituto e em parte pelas percepções pessoais de Humberto Mauro, que agora dispõe de maior liberdade criativa. Nesta etapa mais autônoma, foi dada ênfase à musicalidade, resgatando a música folclórica brasileira. Os filmes científicos e de biografias de personalidades praticamente desaparecem da filmografia. Esta época se caracterizou pela produção de filmes com teor cultural e folclórico, como *Azulão* e *Pinhal* (1948) e *Aboios e Cantigas* (1954).

Como vimos anteriormente, o INCE foi criado na perspectiva de produzir filmes como instrumentos educativos que possibilitassem a integração social. Dessa forma, além de estimular por todos os meios o emprego e o desenvolvimento do cinema educativo, o instituto tinha por fim manter uma filmoteca educativa para servir aos institutos de ensino oficiais e particulares, permutar cópias dos filmes editados ou de outros que sejam de sua propriedade e examinar e aprovar os filmes educativos do mercado.

Segundo Humberto Mauro, em uma palestra radiofônica realizada no dia 9 de agosto de 1943, os filmes escolares editados pelo INCE eram realizados de acordo com os programas oficiais de ensino e destinavam-se aos colégios e escolas do ensino primário, secundário e superior¹²⁶. O instituto, além do filme didático, documentava a atividade nacional em todos os setores: “o Brasil, com a organização dada ao INCE, tornou-se um dos poucos países do mundo que pode proporcionar, gratuitamente, a todos os pesquisadores do país preciosos elementos para a documentação dos seus trabalhos”¹²⁷. Assim, além de produzir filmes, o INCE se disponibilizava para documentar as atividades e experiências de diversos pesquisadores.

Estava entre as atribuições do INCE também fazer adaptações de filmes estrangeiros, incluindo novas cenas, sonorizando, colocando assim dentro de suas normas de produção.

¹²⁶ A pesquisadora Fernanda Carvalhal contesta essa afirmação. Segundo ela, ao se analisar os filmes realizados nos 11 anos iniciais do INCE, observa-se que os assuntos não são convergentes ao currículo escolar da época: “servem ao aprendizado, à pesquisa e a um público mais abrangente, já que não eram somente destinados às escolas, mas, também, às salas de cinema, agremiações e instituições culturais”. CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida. *Luz, Câmera, Educação!* O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar. Dissertação (Mestrado em Educação). Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá, 2008, p. 78.

¹²⁷ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 9 de agosto de 1943.

Quanto à sonorização, Humberto Mauro lamentava que no país fosse impossível a aplicação do cinema sonoro em todas as escolas, pois, em sua maioria, elas não possuíam equipamentos adequados¹²⁸. Esses equipamentos custavam mais caro que o projetor silencioso. Independente disso, foram abolidas por completo as legendas nos filmes do INCE. Quando o colégio não possuía o aparelhamento sonoro, o instituto disponibilizava um folheto explicando o conteúdo do filme. O folheto poderia ser lido pelo próprio professor durante a exibição.

Conforme Humberto Mauro, as legendas quebrariam o curso das cenas, o que seria um desastre para o filme educativo, uma vez que este deixaria de ser atrativo para as crianças. Além disso, podemos elencar que as legendas nos filmes se tornavam incompatíveis com o alto índice de analfabetismo no Brasil. Neste caso, o folheto explicativo se tornou a única solução viável para o problema da falta de aparelhagem sonora nas escolas. O professor projetava o filme e explicava o conteúdo a partir do folheto que o acompanhava. Devido a esses percalços, Humberto Mauro elencava os postulados para a produção de filmes no INCE:

Todo filme do instituto deve ser: 1º - nítido, minucioso, detalhado; 2º - claro, sem dubiedade para a interpretação dos alunos; 3º - lógico no encadeamento de suas sequencias; 4º - movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema; 5º - interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer¹²⁹.

Quanto às instalações do instituto, este possuía uma biblioteca especializada em obras e revistas cinematográficas. Também possuía um auditório para a realização de conferências e projeções de filmes. A filmoteca possuía na ocasião, entre filmes adaptados e editados, cerca de 600 filmes. Desde 1940, eram atendidos no INCE cerca de 500 escolas, anualmente, e mais de 120 institutos de cultura, compreendendo um número de projeções superior a 1.800. Ainda segundo Mauro, o movimento de consultas na biblioteca do instituto, em 1942, foi de 1.653, sendo que o número de obras consultadas foi de 5.325¹³⁰. O INCE também estimulava a reprodução de sua filmoteca mediante a troca de filme virgem do tamanho da metragem de cada película:

¹²⁸ Segundo Schvarzman, procurou-se constituir um quadro de equipamento cinematográfico nas escolas por meio de questionários remetidos às secretarias de educação dos diferentes estado. Em 1938 são listados 1.391 projetores. 338 no Distrito Federal, 354 em São Paulo, 259 em Minas Gerais, 101 no Rio Grande do Sul, enquanto no Piauí e em Sergipe havia apenas 1. SCHVARZMAN, 2004, p. 223.

¹²⁹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 09 de agosto de 1943.

¹³⁰ Em 1936, o INCE teve sede na Rua Alcindo Guanabara, nº 15, e na Rua da Carioca, nº 45, onde funcionava a Rádio PRA-2, de Roquette-Pinto. Em 1941, o INCE inaugurou um prédio próprio, na Praça da República, nº 141, A, no Rio de Janeiro.

Hoje, no Brasil, qualquer colégio, departamento de documentação ou instituição cultural pode possuir uma filмотeca de filmes produzidos no Brasil sobre assuntos brasileiros dos mais variados, por preço baratíssimo. Por exemplo: um filme de 120 metros (média geral dos filmes de 16mm) que teria custado ao INCE, na sua realização, 1.000, 3.000 ou 10.000 cruzeiros, custará para o colégio apenas 120 cruzeiros, que correspondem aos 130 metros de filme virgem positivo necessário para a cópia¹³¹.

Como podemos perceber, Humberto Mauro afirmava que as instituições educacionais e/ou culturais poderiam ter sua própria filмотeca de filmes produzidos pelo INCE de uma forma bastante barata. Bastava a escola pagar os metros de filme virgem utilizados para realizar as cópias dos filmes que se desejava obter. Por fim, Humberto Mauro relata que o INCE fazia intercâmbio com diversos países, já tendo enviado filmes para Argentina, Uruguai, México, Estados Unidos, entre outros.

Além da produção interna, o INCE adquiria filmes de produtoras e realizadores independentes nacionais e estrangeiros sob a forma de compra, oferta ou permuta¹³². A análise dos filmes a serem comprados era feita pela Comissão Consultiva, criada, conforme Art. 5º, do Decreto 20.301. Essa comissão era composta por cientistas e artistas de reconhecida autoridade. A eles eram submetidos, sempre que necessários, os projetos dos filmes a serem editados ou os originais concluídos. O INCE promovia exibições diárias para professores e estudantes em seu auditório, das 9 às 11h, e, das 14h às 18h.

Com o fim do Estado Novo, a produção do INCE diminuiu gradativamente. Em 1966, o INCE transformou-se em Instituto Nacional de Cinema - INC, perdendo seu caráter eminentemente educativo. Nove anos depois, em 1975, o INC é extinto, passando suas atribuições e acervo para a Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima - EMBRAFILME.

¹³¹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 09 de agosto de 1943.

¹³² “Até 1947, de acordo com Catálogo do Livro de Tombo, já haviam sido adquiridos 354 filmes. Os assuntos têm correlação direta com o que foi produzido pelo INCE. Alguns títulos chegam a ser idênticos, como: *Abastecimento d’água no Rio de Janeiro, Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, Peixes* etc. O que se pode observar é que muitos temas foram, inclusive, reaproveitados por Humberto Mauro, sendo refilmados ou aperfeiçoados”. CARVALHAL, 2008, p.79.



FIGURA 2: Funcionários do INCE. Na primeira fileira, da esquerda para direita, Humberto Mauro. Acervo Arquivo Roquette-Pinto, ABL.

1.5 Cinema e indústria no Brasil

Dando prosseguimento a contextualização histórica que estamos realizando neste capítulo, julgamos necessário ainda compreender o surgimento do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, para que possamos compreender algumas das questões suscitadas por Humberto Mauro em suas palestras, cabendo aqui uma breve síntese sobre a evolução do nosso cinema.

A produção cinematográfica nacional, até a década de 1930, ainda era considerada artesanal, sendo realizada de modo disperso e com produções isoladas em diversas regiões do Brasil. Na periodização estabelecida pela pesquisadora Anita Simis, de 1897 a 1907, ainda não existia um mercado cinematográfico estabilizado no país: “a exibição é ambulante e a produção nacional de filmes é esporádica: 151 filmes curtos produzidos em 10 anos”¹³³. A pesquisadora destaca que no contexto explicitado havia uma relação entre os produtores de filmes e o poder político nacional, entendida como uma *troca de gentilezas*, ou seja, eram realizados filmes para prestar serviços a instituições públicas ou para promover a imagem de políticos.

Já entre 1908 e 1913, com a chegada da eletricidade, foram instaladas as primeiras salas de exibição regulares no país, “a produção nacional de filmes alcança a soma considerável de 963 títulos”¹³⁴. Para Simis, esse período é marcado por uma espécie de solidariedade de interesses entre produtores e exibidores, quando, muitas vezes, o exibidor, além de importar filmes estrangeiros, era também o produtor dos filmes nacionais. Logo, entre importar e produzir, a produção nacional levou larga vantagem. O mercado era impulsionado por imigrantes e o usual era a exibição de curtas cantantes, com atores e cantores postados atrás da tela procurando sincronizar falas e cantos, além de documentários e filmes de ficção. Contudo, a partir de 1914, essa estruturação se modificou:

Houve um declínio da produção nacional de filmes, relacionado com a provável dificuldade de importação de filmes virgens, dada a alta de câmbio, a crise enfrentada pelo setor exibidor, em parte também produtor, e, principalmente pelo fato de que Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria profundas consequências para os países como o Brasil. O cinema norte-americano penetrou nos mercados nacionais de vários países, aproveitando a situação crítica de guerra dos países industriais europeus envolvidos no conflito mundial, e, se até então nosso mercado exibia produções francesas, italianas, alemãs, suecas e dinamarquesas, após a guerra predominarão as norte-americanas¹³⁵.

Para compreendermos a dimensão desse fato, basta apresentarmos os números fornecidos pela Censura Policial do período: dos 1.274 filmes vistos no Rio de Janeiro, em 1925, 1.065 eram americanos e apenas 52 eram brasileiros¹³⁶. É após a I Guerra Mundial que se inicia também a instalação das agências produtoras norte-americanas no país – Fox,

¹³³ SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008, p. 69.

¹³⁴ *Ibid.*, p.71.

¹³⁵ *Ibid.*, p.73.

¹³⁶ *Ibid.*, p.74.

Paramount, MGM. Com a introdução das distribuidoras americanas, os exibidores que antes compravam os filmes impressos para poder exibi-los, passavam agora a alugá-los. Essa reorganização de mercado rompeu com a solidariedade que existia antes entre produtores e exibidores e estabeleceu uma nova aliança, agora entre exibidores e distribuidores. Essa nova aliança prejudicou drasticamente a produção nacional, uma vez que os produtores do país não conseguiam competir com os preços dos filmes importados, cujos investimentos já eram ressarcidos no mercado de origem e chegavam ao Brasil a preços bem mais baixos. Os problemas da produção nacional eram agravados nos filmes de grande metragem, que exigiam maiores custos e melhor qualidade. O que fez com que a produção de filmes nacionais de ficção diminuísse consideravelmente no período e “a partir de então, foi majoritariamente de documentários e cinejornais – então chamados “naturais” -, permitindo a continuidade da atividade, mas, em termos absolutamente artesanais”¹³⁷. Portanto, destaca-se que a história do cinema brasileiro no período é marcada não pelo longa-metragem de ficção, mas sim, pelos documentários de curta-metragem e cinejornais que foram, durante décadas, sustentáculo da produção nacional. São esses documentários que vão assegurar um mínimo de continuidade cinematográfica no país.

Já a década de 1920, é caracterizada pela produção de filmes de ficção em diferentes regiões do país. Esse período ficou conhecido como “ciclos regionais”, em que se registrou em várias cidades do país a produção de filmes, de cunho regional, decorrentes do esforço individual ou do encontro reduzido de pessoas. São encontrados focos de produção em algumas cidades de Minas Gerais, como os filmes feitos por Humberto Mauro em Cataguases ou as de Almeida Fleming em Ouro Fino. Há também produções na Amazônia, com o português Silvino Santos. Já o ciclo de Recife, é considerado, no trabalho de Ana Lúcia Lobato, como um movimento, uma vez que, ao contrário do que havia em outros pontos do país, conseguiu desenvolver a atividade envolvendo cerca de 30 jovens, jornalistas, comerciantes, operários, atletas, músicos e artistas do teatro¹³⁸. Apesar da expressiva produção, esses ciclos são considerados pela historiografia do cinema brasileiro como manifestações episódicas, de cunho artesanal, não chegando a constituir uma tradição cinematográfica nacional. Sobre este aspecto artesanal do cinema brasileiro, Jean-Claude Bernadet constata que:

¹³⁷ AUTRAN, Arthur. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/92-a-questao-da-industria-cinematografica-brasileira-na-primeira-metade-do-seculo>> Acesso em: 19/12/2015.

¹³⁸ Sobre esses ciclos de produções regionais no Brasil na década de 1920, ver: LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1987.

Quando o produto cinematográfico brasileiro existe, não é em função de uma relação entre produção e mercado, mas por decisão própria de um indivíduo que, por motivos pessoais, se volta para o cinema. Frequentemente são artesão, fotógrafos para quem a máquina de filmar representa um passo a mais, o cinema e o engenho ultramoderno. E a febre cinematográfica que toma o público das primeiras décadas do século atesta essa ultramodernidade. O Brasil precisa ser dotado dessa ultramodernidade, não se pode deixar o país ficar para trás. Todos os países tem cinema, por que não o Brasil? E o cinema dá muito dinheiro, veja-se Hollywood. E no entanto, no Brasil, nunca dá certo¹³⁹.

No início do século XX, o cinema era visto como uma inovação tecnológica, a diversão do futuro. A consolidação de uma indústria cinematográfica no país era vista pela ótica do moderno, do novo, do refinamento, pois todas as grandes nações tinham cinema. Contudo, segundo Bernardet, o cinema brasileiro não se construiu e nem se desenvolveu de uma forma continuada, que houve, contudo foi uma “série de surtos em vários pontos do país, brutalmente interrompidos. São os chamados *ciclos*, de cinco ou seis filmes quando muito. Os ciclos são: Campinas, Recife, Cataguases, Vera Cruz”¹⁴⁰. Nessa perspectiva, não foi possível desenvolver uma cultura cinematográfica continuada no país, onde os jovens cineastas pudessem buscar referências de temáticas ou estilos, pois “cada filme representa uma experiência que não frutificou”¹⁴¹. Essa questão mobilizou grande parte dos “homens de cinema”¹⁴² do período aqui estudado, eles buscavam entender as razões pelas quais a indústria nacional não conseguia se desenvolver. Principalmente nos anos 1920, quando vemos se estruturar a primeira campanha sistemática em prol do cinema brasileiro. Revistas como *Selecta*, *Para Todos* e, posteriormente, *Cinearte*, debateram os problemas que dificultavam a implantação da indústria cinematográfica no país, agindo como catalisadores de ideias. Em parte, foram essas revistas que acabaram construindo uma espécie de consciência cinematográfica no país¹⁴³. Consciência essa que não fugia às contradições inerentes de um grupo tão diverso:

¹³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 45.

¹⁴⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

¹⁴¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 2007.

¹⁴² A categoria “Homens de Cinema” é entendida aqui tal como definição estabelecida por Elisa Catelli, como todos aqueles que se dedicavam a atividade e a crítica cinematográfica do período. Tal denominação se deve ao fato de se tratar de um grupo heterogêneo, sem uma formação profissional específica, englobando jornalistas, críticos, funcionários públicos, etc. CATELLI, 2007, p. 4.

¹⁴³ Também podemos mencionar a atuação dos cineclubes que reuniam fãs de cinemas para assistir e discutir filmes. Entre eles, o cineclube Paredão, constituído pelo futuro grupo da *Cinearte*, em 1917, e o Chaplin Club, criado no Rio de Janeiro, em 1928, fundado por Plínio Sussekind Rocha, Otávio de Faria, Almir Castro e

Para todos e *Selecta* eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo. “Esse fantasma que é a cinematografia nacional”, escreve Behring, “sem artistas, sem técnicos, sem diretores de cena, sem estúdios, e, finalmente, sem dinheiro”. E conclui Paulo Lavrador: “Seria melhor que não existisse”. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que difundiam essas ideias, tanto *Selecta* quanto *Para todos* transformavam-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou isso possível essa curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema no Brasil¹⁴⁴.

Entre os jovens editores que Paulo Emílio Salles Gomes cita no trecho acima, estavam Pedro Lima, em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga, em *Para todos*. Anos depois, ambos vão integrar a revista *Cinearte*, fundada em 1926, visando promover o cinema nacional. Através de campanhas regulares, os dois passam a agenciar o cinema no Brasil, incentivando o surgimento de uma verdadeira indústria cinematográfica. Adhemar Gonzaga e Pedro Lima “vão se tornar polos de atração para novos diretores que, de pontos diferentes do país, passam a se corresponder com os críticos em busca de conselhos, divulgação e, sobretudo, exibição no Rio de Janeiro, o que seria nacionalmente o reconhecimento desses trabalhos”¹⁴⁵. A revista se tornou um espaço de trocas de ideias sobre cinema. Há de se ressaltar que a concepção de cinema proposta pela *Cinearte* tinha a ver com o domínio da técnica da produção de filmes em série de qualidade internacional, recusando o documentário e privilegiando o filme de ficção, de caráter urbano, fotogênico e moderno:

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática¹⁴⁶.

Claudio Mello, que dirigiam a publicação *O Fan*. Ver mais em: LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2005, p. 99.

¹⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 51.

¹⁴⁵ SCHVARZMAN, 2004, p.32.

¹⁴⁶ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1929, p. 28.

Para os editores da revista, o bom cinema seria o de ficção, pois nele seria possível mascarar nossa realidade subdesenvolvida e criar uma nova imagem do Brasil a partir da criação de um cinema moderno e fotogênico. O que *Cinearte* propunha, na verdade, era a promoção do cinema nacional através de um verdadeiro “transplante” do padrão Hollywoodiano e sua consecutiva adaptação a nossa realidade¹⁴⁷. Ou seja, ao defender os interesses do cinema nacional, a revista, contraditoriamente, se identificava com os ideais do cinema dominante, o cinema comercial americano.

Além de Gonzaga e Pedro Lima, diversos críticos se utilizavam deste espaço para divulgar suas ideias sobre a produção nacional e estrangeira. Em suas páginas, é possível encontrar vários artigos sobre a problemática da indústria cinematográfica no país, reportagens sobre filmes em exibição, estrelas do cinema e sobre a questão técnica. Sobre a produção nacional, escrevia J. C. Mendes de Almeida, na revista, em 1926:

Até pouco tempo, a preocupação única dos que se entregavam a confecção de fitas de Cinema, no nosso Brasil, era provar que “é possível” fazermos produções tão boas como as estrangeiras. Apesar de não ter atingido senão em parte este escopo, a fase e que entrou a cinematografia brasileira é, hoje, outra bem diversa. Já se admite a hipótese de podermos produzir, com aparelhamento necessário, tão bem como os norte-americanos¹⁴⁸.

Se era possível produzir filmes nacionais de qualidade, por que então a indústria de cinema brasileira não se desenvolvia? Entre as pautas expostas pelo grupo que compunha a revista estava a questão dos impostos para a entrada de filme virgem no Brasil, considerados caros, bem como as dificuldades técnicas de exibição. Para eles, o cinema brasileiro não se desenvolvia porque não era visto. *Cinearte* passou então a criticar a postura dos exibidores que boicotavam as produções nacionais, denunciando a má vontade e os esquemas de exibição feitos entre as grandes produtoras que dominavam o mercado. Esses esquemas eram responsabilizados por não dar espaço para a exibição de filmes nacionais. Nesse momento, foi criado o slogan “Todo filme Brasileiro deve ser visto” pela revista. Uma campanha que visava estimular a exibição de filmes nacionais se não pela vontade de assistir ao filme, pelo menos, pelo amor à pátria e, enfim, pela necessidade de ajudar a indústria nacional. Essa campanha influenciou boa parte das produções no final dos anos 1920, e na década de 1930, no Brasil, onde, segundo João Luiz Vieira, testemunhamos as primeiras tentativas mais sérias de uma

¹⁴⁷ VIEIRA, João Luis. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora Ltda. 1987, p. 132.

¹⁴⁸ ALMEIDA, J. C. MENDES de. “De um tópico do Correio da Manhã”. Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro, 23 de junho de 1926, número 17, p. 5.

possível industrialização cinematográfica no país, com as experiências cariocas dos estúdios da Cinédia (1930), da Brasil Vita Filme (1934), e da Sonofilmes (1937).

A década de 1930 se iniciou sob um clima de euforia para o cinema brasileiro decorrente das transformações pelas quais passava o mercado cinematográfico com o advento do cinema sonoro: “Tal entusiasmo fundava-se na esperança de que o público rejeitaria naturalmente o cinema falado pela impossibilidade de compreensão da língua estrangeira”¹⁴⁹. De fato, o surgimento do cinema sonoro, em 1927, e depois o *crack* da bolsa de valores de Nova York, em 1929, trouxeram profundas modificações no cenário cinematográfico americano. Numa atmosfera de retração de todos os negócios, “os norte-americanos ficaram muito mais preocupados em realimentar o poderoso mercado interno, deixando para resolver mais à frente os problemas naturais decorrentes das adaptações do cine falado junto às plateias estrangeiras, tais como a questão básica da língua e o uso das legendas”¹⁵⁰. Desse modo, criou-se um ambiente propício ao surgimento de uma produção brasileira em retração da oferta norte-americana. A Cinédia lançou *Lábios sem beijos* (1930) de Humberto Mauro, Mário Peixoto lançou *Limite* (1931) e Wallace Downey lançou o filme *Coisas nossas* (1931). Contudo, essa euforia durou pouco e mais uma vez as esperanças do cinema brasileiro foram frustradas: “Pouco tempo depois o público já se mostrava bastante receptivo ao filme sonoro e a legenda triunfou rapidamente”¹⁵¹. E novamente o mercado nacional foi dominado pelos filmes americanos que agora possuíam o novo atrativo da sonoridade.

A década de 1930 foi ainda marcada pela intervenção do Estado, que passou a valorizar os instrumentos de difusão cultural e regular a atividade cinematográfica. Indo de encontro aos interesses dos produtores, as ações governamentais no período foram de cunho protecionista, de censura, financiamento e promoção do produto nacional. Entre elas, podemos citar a nacionalização do serviço de censura, que até então era realizada pela polícia local, a redução do preço do filme virgem importado e a obrigatoriedade de exibição de curta educativo nacional antes de cada programa cinematográfico em 1932¹⁵². Nesse contexto, podemos lembrar também da criação do primeiro órgão cinematográfico do país, o INCE, em 1936, aparelho do Estado que era responsável pela produção de filmes educativos e culturais. Além disso, em 1939, foi decretada uma lei que tornou obrigatória a exibição de um longa-

¹⁴⁹ VIEIRA, João Luis. *Op. cit.*, 1987, p. 135.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁵² BRASIL. Decreto-lei n. 21.240, de 4 de abril de 1932.

metragem brasileiro por ano em cada cinema¹⁵³. Nesse período vai se destacar o estúdio da *Cinédia*: “Em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação genérica de “chanchada””¹⁵⁴. Desse modo, podemos inferir que a década de 1930 marcou o início da intervenção do Estado no âmbito da cinematografia nacional, possibilitando a criação de uma reserva de mercado e ao mesmo tempo ampliando a influência e o controle do governo sobre a produção fílmica brasileira.

Essa legislação protecionista abriu espaço para o produto nacional, mas não conseguiu romper com o sistema já estabelecido, uma vez que a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais muitas vezes foi descumprida. Segundo Carlos Roberto de Sousa, o comércio cinematográfico lutou o quanto pôde contra a obrigatoriedade do filme nacional: “passar uma fita de enredo por ano não era nada, mas projetar um complemento nacional por sessão era demais. Os exibidores não queriam abrir mão dos jornais cinematográficos americanos que recebiam como brinde”¹⁵⁵. O problema que Sousa coloca é que no plano da intervenção do Estado, o filme de curta-metragem educativo saiu privilegiado, uma vez que ficou decretado que o mesmo deveria ser exibido uma vez por cada sessão de cinema no país, por outro lado, o filme de enredo, ou seja, o longa de ficção, saiu prejudicado, uma vez que era obrigatório apenas uma vez por ano em cada cinema. Ademais, exibir um curta-metragem por sessão saía muito caro para os exibidores, que além de pagar pelo filme principal tinham que comprar o complemento nacional para ser exibido compulsoriamente. A solução encontrada por eles foi burlar a legislação e exibir os curtas estrangeiros que recebiam como brinde.

Apesar da legislação protecionista, e até mesmo de algumas produções de sucesso do período, o nosso mercado continuou sendo invadido por produções estrangeiras. É dentro desse contexto que podemos entender porque Humberto Mauro, na década de 1940, em suas palestras de rádio, ainda problematizava as mesmas questões cinematográficas das décadas anteriores, como veremos no próximo capítulo.

¹⁵³ BRASIL. Decreto-lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/De1949.htm> Acesso em: 23/12/2015.

¹⁵⁴ GOMES, 1996, p.73.

¹⁵⁵ SOUSA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira imagem a “Central do Brasil”*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998, p. 95.

2 A CONSTRUÇÃO DA BRASILIDADE NAS *PALESTRAS RADIOFÔNICAS SOBRE CINEMA* DE HUMBERTO MAURO

Buscamos no capítulo anterior analisar a política cultural do Estado Novo, principalmente, no tocante ao projeto de construção da nação e da identidade brasileira. O objetivo desta análise foi compreender o quadro de referências dentro do qual a narrativa de Humberto Mauro foi produzida para que pudéssemos compreender e contextualizar suas palestras no rádio. Feita essa contextualização, buscaremos agora apresentar uma série de conferências radiofônicas de autoria do cineasta que foram transmitidas pela Rádio PRA-2 do Ministério da Educação e Saúde, entre os anos de 1943 e 1944, intituladas *Palestras radiofônicas sobre cinema*¹⁵⁶. Para tanto, realizaremos neste capítulo uma análise geral das palestras, identificando temáticas recorrentes e como essas temáticas se relacionam com as principais questões culturais, políticas e sociais formuladas por diferentes segmentos da sociedade brasileira no período do Estado Novo.

As palestras surgiram da ideia da rádio do Ministério da Educação e Saúde trazer aos ouvintes uma notícia instrutiva com referência ao cinema, abrangendo, se possível, todos os seus aspectos. Para apresentar o programa, Fernando Tude de Souza, diretor da rádio, convidou Humberto Mauro, nome já conhecido no meio cinematográfico nacional. Humberto Mauro de pronto aceitou o convite para palestrar no rádio, pois via aí um importante canal para a divulgação de suas ideias sobre cinema¹⁵⁷. As palestras iam ao ar às segundas-feiras às 19h30min e, a partir de 14 de janeiro de 1944, passaram a ser transmitidas aos sábados às 22h00min.

A partir da leitura analítica da transcrição dessas palestras foi possível perceber a recorrência de algumas temáticas. Entre elas, podemos citar que Humberto Mauro discorria sobre suas concepções de cinema nacional, oferecendo orientações e buscando popularizar o filme documentário, especialmente aquele que mostrasse os costumes e valores da cultura brasileira. Ele buscou também abordar aspectos gerais das atividades do INCE, como organização, funcionamento e produção, procurando demonstrar o valor do cinema educativo

¹⁵⁶ Cabe aqui fazer uma distinção. O nome do programa de rádio que Humberto Mauro apresenta na rádio é *Figuras e Gestos*. O nome do folheto que consta a transcrição das palestras apresentadas neste programa é *Palestras radiofônicas sobre cinema*. Optamos pela segunda nomenclatura, pois este trabalho foi feito com base nas transcrições do folheto.

¹⁵⁷ “Não me furti ao honroso convite, porque entendo que tudo se deve fazer pelo cinema, que pede o concurso de todos, ainda que às vezes quase nada lhe possamos dar”. MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 02 de agosto de 1943.

no processo de construção político e cultural da nação. Além disso, divulgou aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, explicando termos e sugerindo leituras.

Na análise aqui proposta, *Palestras radiofônicas sobre cinema* se apresenta como um espaço onde Mauro aborda de maneira pessoal¹⁵⁸ e informativa vários elementos da produção cinematográfica nacional. A opção por trabalhar com as palestras exprime a busca por compreender Humberto Mauro de perto, não mediado por terceiros, uma vez que elas eram escritas pelo próprio cineasta. A partir delas, compreenderemos a concepção de cinema nacional proposta por Humberto Mauro e como o cineasta se inseriu no debate de construção de uma imagem de nação proposta pelo regime varguista. Contudo, antes de prosseguirmos, julgamos necessário apresentar algumas informações acerca da Rádio PRA-2, do Ministério da Educação e Saúde, emissora em que o cineasta palestrava, para que possamos entender o que significava as palestras de Mauro no bojo da programação da rádio.

2.1 A Rádio Sociedade PRA-2

Fundada no Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, pelo antropólogo e educador Roquette-Pinto e pelo engenheiro e geógrafo Henrique Morize, a Rádio Sociedade foi a primeira emissora do Brasil¹⁵⁹. Sob a forma de associação, a rádio não possuía vínculos governamentais ou empresariais. As despesas eram pagas por meio da contribuição de seus filiados e seu estatuto social proibia a propaganda política. Segundo a pesquisadora Adriana Duarte, a análise do estatuto da rádio também permitia destacar as finalidades da emissora: “A Rádio Sociedade, fundada com fins exclusivamente científicos, técnicos, artísticos e de pura educação popular, não se envolverá jamais em nenhum assunto de natureza profissional, industrial, comercial ou política”¹⁶⁰. Como podemos perceber, Roquette-Pinto tinha a intenção

¹⁵⁸ Mauro entende as palestras como uma “conversa” sobre cinema: “Nesta palestra inicial, quero traçar mais ou menos o programa que pretendemos seguir, visando com especialidade o interesse que os nossos ouvintes manifestarem, de forma a tornar esta conversa semanal realmente proveitosa”. MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 02 de agosto de 1943.

¹⁵⁹ De acordo com os dados da pesquisa elaborada por Adriana Duarte para Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/R%C3%81DIO%20SOCIEDADE%20DO%20RIO%20DE%20JANEIRO.pdf>> Acesso em: 03/12/2015.

¹⁶⁰ Revista Electron, ANNO I, NUM 7. In: MILANEZ, Liana (org.). “RÁDIO MEC – Herança de um sonho”. 1ª ed., Rio de Janeiro: ACERP, 2007, pp.18-19 apud DUARTE, Adriana. *Roquette-Pinto e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro: Coletâneas de Documentos*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – CPDOC, 2008, p. 56.

de manter a instituição com fins estritamente educativos e culturais, o que significava não permitir ingerências políticas. Com relação à programação da emissora, sabemos que:

Coerentes com o projeto de educação que os impulsionou, Roquette e os membros da Academia Brasileira de Ciências mantinham uma programação voltada para a cultura no sentido mais restrito: ciência, literatura e arte, filosofia, moral etc. Logo pela manhã, o próprio Roquette comentava as notícias dos jornais. Um dos sócios tocava seus discos de música clássica, comentando sobre os compositores, músicos e autores. Outro lia poesias; um terceiro preparava palestras sobre saúde; um quarto, sobre história, língua portuguesa, ciências etc. E havia os que se apresentavam nos programas, recitando poesia, cantando ou tocando piano – entre os quais o próprio Roquette. Ninguém recebia salário, mas fazia o que gostava¹⁶¹.

Pelo que foi exposto acima, podemos inferir que a Rádio Sociedade tinha a pretensão de se caracterizar como uma emissora eminentemente educativa. Suas audições podiam ser captadas em todo o país e até mesmo no exterior. Com relação ao público ouvinte da emissora, Duarte nos conta que a instalação de alto-falantes nas praças públicas permitia que um número expressivo de pessoas tivesse acesso às irradiações da Rádio Sociedade. O que facilitava o ideal de promover a educação popular através do rádio. No entanto, a legislação de 1932 mudou definitivamente a feição da radiodifusão brasileira. O cronista Ruy Castro sintetiza o impacto desta legislação no meio radiofônico nacional:

O decreto-lei 21.111, de 1/3/1932, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, autorizara a veiculação de propaganda comercial pelas rádios. Com isso, como numa avalanche, surgiram os patrocinadores, os cachês artísticos, os programas de auditório, os humorísticos, as transmissões esportivas, os anúncios e os jingles ao vivo. Os aparelhos baratearam e o rádio tornou-se, finalmente, acessível a todo mundo. E, de uma hora para outra, tornou-se também o principal fator de divulgação da música popular. Os grandes cartazes (como eram chamados os cantores e compositores mais famosos) passaram a ser disputados pelas emissoras: Carmen Miranda, Sylvio Caldas, Mário Reis, Almirante, Ary Barroso, Lamartine Babo, Orlando Silva e, claro, Francisco Alves. Para ter esses nomes em seu cast, as rádios investiam em equipamento e novos programas, pagavam-lhe fortunas e brigavam como cães adultos pela preferência do público. Roquette-Pinto não entrava nessa briga. Para ele, o rádio deveria continuar educativo – pelo menos a sua rádio. Até fizera algumas concessões, com a de acolher em seus quadros o já famoso “Programa Casé”, de Ademar Casé – um berço de talentos com Noel Rosa, Haroldo Barbosa, Paulo Roberto, Nássara, Evaldo Rui, Sadi Cabral.

¹⁶¹ DUARTE, 2008, p. 74-75.

Tudo corria bem e ele gostava de música popular, mas, assim que se descuidou, Francisco Alves pediu mulheres nuas pelo microfone¹⁶².

Como se observa, o referido decreto de 1932 autorizava a propaganda comercial através do rádio, fazendo surgir os primeiros programas de auditórios, humorísticos etc. Antes desse decreto, os anúncios publicitários no rádio sempre foram tratados com muitas restrições pelo governo, uma vez que eles supostamente poderiam irradiar ideias e propagandas em oposição às suas estratégias políticas. A Rádio Sociedade fazia anúncios comerciais, os quais ajudavam a manter a estrutura administrativa da associação, porém, esta prática não era bem vista por Roquette-Pinto, que desejava manter o cunho estritamente cultural e educativo da rádio. Assim, o grupo de anunciantes da Rádio Sociedade era bem restrito¹⁶³. Sem o apoio governamental e sem recursos privados, o ideal de manter a rádio apenas como meio educativo ficou impossibilitado de prosseguir, principalmente num contexto em que o rádio no Brasil começava a transmitir programas de entretenimento de cunho popular. Para Duarte, esta é uma das principais razões pela qual a Rádio Sociedade foi doada ao Ministério da Educação e Saúde, numa cerimônia realizada no dia 7 de setembro de 1936. Essa doação pode ser entendida como a tentativa de Roquette-Pinto de não desvincular a rádio de sua função original, passando-a a “um órgão governamental que se interessasse e se comprometesse com os propósitos educativos da emissora”¹⁶⁴. Depois da doação Roquette-Pinto assumiu a direção do INCE.

No período estudado, o rádio juntamente com o cinema e o teatro de revista eram os principais meios de comunicação de massa. Como mencionamos anteriormente, o Decreto-lei 21.111, de 1932, abriu possibilidade para a criação de diversos programas radiofônicos de cunho comercial. Entre 1943-44, os horários de pico do rádio na capital do país eram entre as 19h00min e 20h00min e das 21h00min e 22h00min, respectivamente, com 256.200 e 368.700 aparelhos ligados. Nessa perspectiva, a pesquisadora Ana Carolina Maciel nos ajuda a entender como os programas de rádio instrutivos, como era o caso do programa apresentado por Humberto Mauro, se insere nessa atmosfera mercadológica da cultura radiofônica:

¹⁶² CASTRO, Ruy. *Roquette-Pinto: o homem multidão*. Disponível em: <<http://www.locutor.info/Biblioteca/Roquette%20Pinto%20O%20Homem%20Multidao.doc>> Acesso em: 19/12/2015.

¹⁶³ Os anúncios predominantes eram de produtos elétricos e eletrônicos (principalmente da marca Philips e Telefunken), de prestação de serviços (Dr.Scholl), e bens de consumo popular (Toddy), dentre outros.

¹⁶⁴ DUARTE, Adriana. 2008, p. 184.

*Figuras e Gestos*¹⁶⁵ se desenvolve em um binômio, Vargas- atento aos "anseios do povo" - fundamenta uma espécie de política do "pão e circo", trazendo para si elementos que poderiam distrair a população do verdadeiro contexto ditatorial pelo qual passava o país. Para tal, manteve o rádio como um órgão de persuasão através dos noticiários e de programas instrutivos e/ou educativos. Por outro lado, sabendo que apenas isso não traria distração à população, incentivou programas de puro entretenimento¹⁶⁶.

Desse modo, podemos entender que o programa que Humberto Mauro apresentou no rádio não representou uma atitude isolada. A proposta de programas de rádio instrutivos fazia parte do projeto político e cultural de construção da nação do regime do Estado Novo¹⁶⁷. Ele visava oferecer a população programas informativos que pudessem agir diretamente sobre as massas e, em especial, sobre os iletrados, com o intuito de divulgação de conhecimentos de cunho educativos e culturais. Ademais, “em termos de conteúdo, caberia ao rádio à propagação da nacionalidade, através da divulgação da nossa música, da nossa arte, "mostrando o Brasil aos brasileiros”¹⁶⁸. É com base nessa afirmação que acreditamos ser possível entender o papel que o programa apresentado por Humberto Mauro desempenhou no período.

2.2 Temáticas recorrentes

Esse trabalho visa analisar o debate acerca da construção de uma identidade para o Brasil e para o cinema nacional através das palestras radiofônicas de Humberto Mauro. Para a realização desta análise, sistematizamos as informações contidas em 48 palestras radiofônicas proferidas pelo cineasta na Rádio PRA-2, entre os anos 1943 e 1944. Buscamos em cada palestra identificar a temática que mais se ressaltou, que foi catalogada como a *temática predominante*. Essa catalogação foi importante na medida em que possibilitou a visualização panorâmica dos principais assuntos abordados pelo cineasta. Nas palestras, resultou o levantamento das seguintes temáticas predominantes:

¹⁶⁵ Nome do programa de rádio.

¹⁶⁶ MACIEL, Ana Carolina de M. D. *Figuras e gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2000, p. 48.

¹⁶⁷ Entre eles, podemos citar o programa denominado *Critica Musical* comandado por Magdala da Gama Oliveira e Carlos Lage apresentava o programa *Cenas e Bastidores* sobre aspectos relacionados ao teatro.

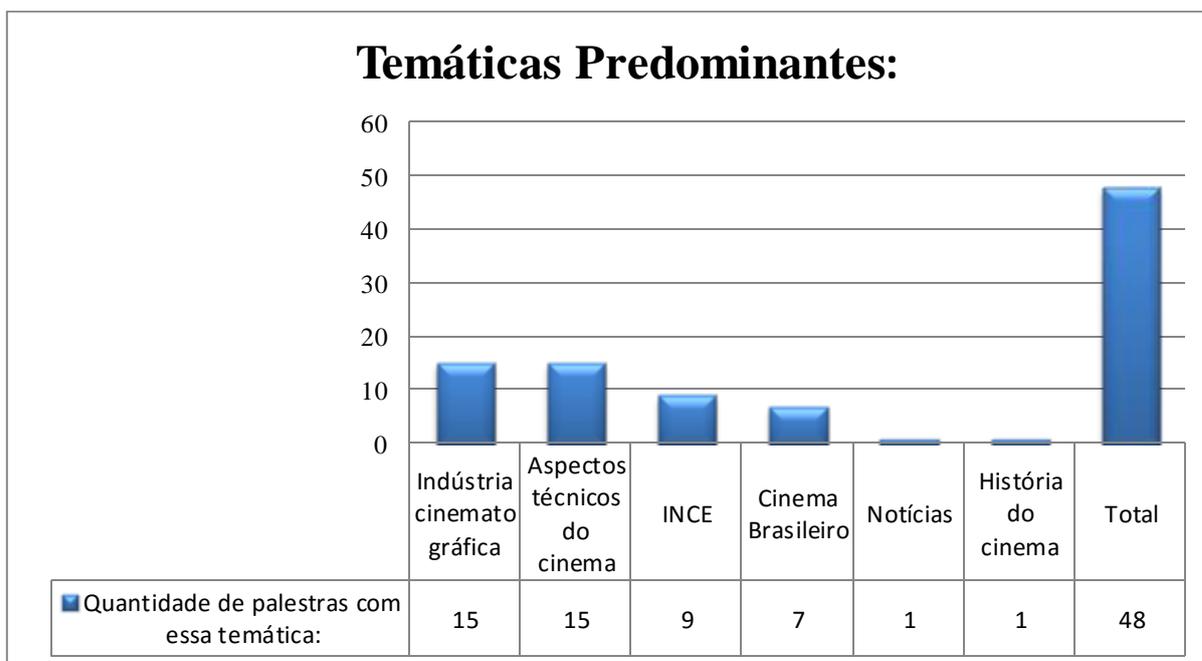
¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

- 1) *Cinema brasileiro*: Essa temática se caracteriza pela necessidade de se compreender o que era o cinema brasileiro no período e o papel que o cinema exerce no próprio debate do que é ser brasileiro. Humberto Mauro exaltava o cinema nacional, em detrimento do cinema estrangeiro, principalmente ressaltando as potencialidades de uma produção fílmica que expresse em imagens a nossa “brasilidade”. Dessa forma, ele discorreu sobre suas concepções de cinema, dando orientações e buscando popularizar o filme documentário, especialmente aquele que divulgasse os costumes e valores propriamente nacionais para que se construísse uma determinada imagem do país nas telas.
- 2) *Indústria cinematográfica*: Temática que enfoca, naquela conjuntura, a necessidade do desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no Brasil. Desse modo, Humberto Mauro buscou problematizar questões econômicas e culturais relativas às iniciativas e os entraves que envolvem a produção, legislação, mercado, distribuição e exibição de filmes no país. Era feita, também, a divulgação da política do governo com relação à proteção e desenvolvimento da produção de filmes nacionais.
- 3) *Aspectos técnicos do cinema*: Em algumas palestras, Humberto Mauro buscou divulgar conhecimentos voltados para a realização prática da cinematografia. De forma didática, deu enfoque aos principais aspectos técnicos e artísticos de uma produção fílmica, como direção, cenário, som, projeção, fotografia, argumento, montagem, revelação etc. Além disso, Humberto Mauro fez um roteiro de filmagem, esclarecendo termos técnicos e citando grandes nomes do cinema nacional e mundial.
- 4) *O INCE*: Humberto Mauro discorreu sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo, descrevendo sua organização e seus fins. Essa temática ainda aborda a função social do cinema e a necessidade de promover a educação do povo brasileiro por meio de filmes educativos. Também promoveu a divulgação das ações do governo referentes ao uso de filmes nas escolas, assim como enalteceu as potencialidades do cinema no processo de documentação de pesquisas científicas.
- 5) *Notícias*: Divulgava notícias nacionais e estrangeiras sobre as novidades no cinema, informava sobre a produção de filmes no país, fazia crítica de filmes para o público, propagava ações em geral de estímulo à produção cinematográfica nacional, transcrevia artigos de livros e de revistas especializadas no assunto, relatava ainda as atividades das comissões oficiais que se formaram para analisar os entraves à produção brasileira.

- 6) *História do cinema*: Essa é a temática principal de apenas uma palestra, dentre as 48 analisadas. Nela, Mauro faz um breve histórico das invenções que possibilitaram o surgimento do cinema com o objetivo de questionar a paternidade do mesmo. Isso porque o cineasta não partilha da crença de que o cinema foi inventado por uma só pessoa, mas que é reflexo de um processo resultante da criação de diversas máquinas e instrumentos fotográficos.

A distribuição das temáticas predominantes por palestra foi ilustrada conforme o gráfico abaixo:

1. Gráfico 1: Representação gráfica das temáticas predominantes

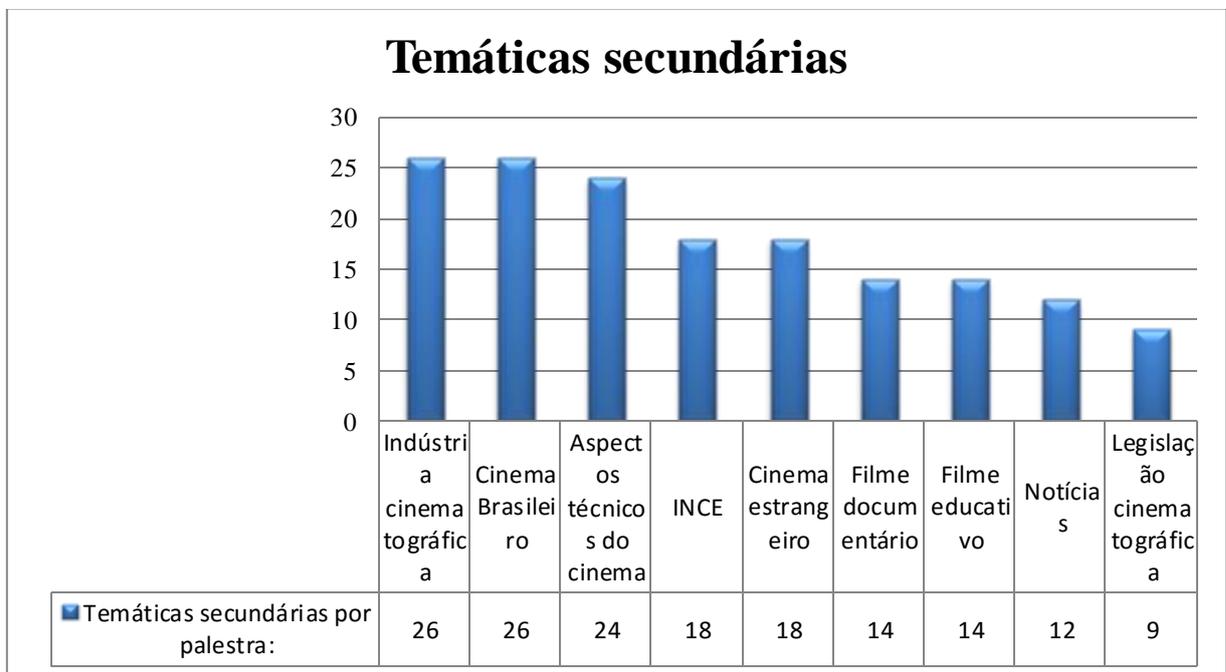


Fonte: pesquisa de campo

O Gráfico 1 aponta uma majoritária predominância das temáticas *Indústria cinematográfica* e *Aspectos técnicos do cinema*, com um total de quinze (15) palestras cada. Seguidas pelas temáticas *INCE* e *Cinema brasileiro*, com um total de nove (9) e (7) entradas respectivamente. Por outro lado, *Notícias* e *História do cinema* aparecem apenas uma (1) vez como temática predominante nas palestras. Esses dados nos levam a crer que, em suas palestras, Humberto Mauro se dedicou mais em problematizar as questões referentes a implantação da indústria cinematográfica nacional, assim como buscou popularizar termos técnicos referentes à produção fílmica. Contudo, ressaltamos que as palestras analisadas neste

trabalho são compostas, quase sempre, por uma temática principal, mas também, por diversas outras notas menores que são bem significativas no conjunto estudado. Essas notas menores também foram catalogadas na ficha de coleta de dados. Para tanto, estabelecemos, a partir da escolha da *temática predominante*, as *temáticas secundárias*, que, apesar de não serem preponderante na palestra em questão, apareciam em menor escala e não poderiam ser desprezadas na análise proposta. Segue, logo abaixo, o gráfico que mostra a distribuição das temáticas secundárias:

2. Gráfico 2: Representação gráfica das temáticas secundárias



Fonte: pesquisa de campo

A comparação entre os dois gráficos permite a compreensão de que um assunto que pode ser considerado a temática predominante em uma palestra, pode aparecer novamente em outras palestras como temática secundária. Por exemplo, a temática *Cinema brasileiro* que aparece no primeiro gráfico como sendo a temática predominante de sete (7) palestras, no segundo gráfico aparece como temática secundária em vinte e seis (26) palestras. Por outro lado, a temática *INCE* que aparece no primeiro gráfico como temática principal em nove (9) palestras, no segundo gráfico aparece como sendo a temática secundária de dezoito (18) palestras. O que podemos inferir a partir dessas informações é que apesar da temática *INCE* ser tratada como temática principal mais vezes do que a temática *Cinema Brasileiro*, esta temática aparece, mesmo que em notas menores, em uma quantidade maior de palestras do

que a temática *INCE*. Ou seja, no conjunto das palestras analisadas, a temática *Cinema Brasileiro* foi mais recorrente do que a temática *INCE*. Já a temática *Indústria cinematográfica* foi predominante nos dois gráficos. Ou seja, foi a temática que mais apareceu tanto como tema predominante, quanto tema secundário. De qualquer forma, podemos entender que, apesar das palestras apresentarem temáticas diversas, elas acabam apresentando uma unidade no assunto que é justamente a busca do desenvolvimento de uma autonomia para a cinematografia brasileira. Pensamento que se desdobra, entre outras coisas, em compreender o papel social, cultural e político do cinema, compreender as dificuldades de se implantar uma indústria cinematográfica no país e a promoção de uma identidade para o cinema nacional.

Feito o diagnóstico das temáticas predominantes e das temáticas secundárias em cada palestra, buscaremos nos próximos tópicos entender o que representa cada assunto abordado e a recorrência dos mesmos nas palestras proferidas por Humberto Mauro.

2.3 O INCE

Como podemos observar a partir dos dados contidos nos gráficos de temáticas recorrentes, boa parte das *Palestras radiofônicas sobre cinema* de Humberto Mauro foi dedicada à temática *INCE*, que era o instituto do qual o cineasta tornou-se diretor técnico. Era de interesse de Humberto Mauro que o seu programa de rádio informasse sobre a produção de cinema educativo que era realizada por aquele Instituto. Ao lado de informações sobre a organização e as finalidades, Humberto Mauro também fazia uma espécie de prestação de contas do material elaborado pelo INCE. A explicação sobre a recorrência desta temática é óbvia, fazia parte de projeto político-pedagógico do Estado Novo de oferecer a população programas educativos e culturais que precisavam chegar ao conhecimento da sociedade como uma forma de propagandear as ações do Estado nessas áreas. Desse modo, buscaremos condensar aqui os principais pontos ressaltados pelo cineasta em suas palestras que tem como temática o INCE.

O INCE já foi tema na primeira palestra transmitida no dia 02 de agosto de 1943. Era uma palestra de apresentação, em que Humberto Mauro buscava traçar o roteiro que pretendia seguir durante a “conversa semanal” que teria com seus ouvintes sobre os aspectos variados do cinema. Este primeiro contato é de suma importância, pois nele encontramos a carta de intenção que nortearia as demais palestras. Abaixo temos um trecho da transcrição da palestra em que o cineasta descreve como pretendia conduzir o programa:

Inicialmente iremos informar sobre o INCE, do Ministério da Educação e Saúde, sua organização e seus fins, mostrando a missão utilíssima que lhe cabe, notadamente se levarmos em conta o marco avançado que ele representa para os foros da administração pública de nosso país. Daremos uma notícia histórica do cb¹⁶⁹, de caráter ilustrativo, à qual se prende a legislação que o Governo vem criando para a sua proteção e incentivo. Vamos dar carinhosa atenção a uma parte que pode ser nominada de consultas, endereçadas aos rádio-ouvintes que tenham a curiosidade voltada para os problemas técnicos da cinematografia¹⁷⁰.

Com relação ao INCE, verificamos que o cineasta o considerava como um marco na administração pública do país. De fato, o INCE foi o primeiro órgão cinematográfico criado no Brasil. Ele representava o esforço de diversos segmentos da sociedade que vislumbravam a oportunidade de educar a população por meio de filmes. Como vimos no capítulo anterior, o cinema educativo surgiu no Brasil em meio a tensões e articulações entre educadores, intelectuais, políticos, cineastas e setores da igreja. Esses grupos sociais formularam propostas para a utilização do cinema como elemento educativo que, apesar de suas preocupações com o estado educacional do Brasil, estavam baseados em motivações ideológicas. Por isso, o termo “cinema educativo” foi redimensionado, conforme contexto e perspectiva. A igreja dava ênfase ao moralismo; os pioneiros da Escola Nova pensavam o cinema como um instrumento prático e metodológico para o ensino; e, o Estado buscou ligar o país pelo cinema, difundindo seu nacionalismo. No INCE, a perspectiva que prevaleceu foi a do antropólogo e diretor do instituto, Roquete-Pinto, que buscou difundir a “cultura”, que segundo ele, o povo brasileiro era carente. Lembramos que a cultura proposta pelo antropólogo deve ser entendida como a “alta cultura” tornada popular, popularizada, ou seja, a cultura das elites que seria transmitida para a população.

Em palestra radiofônica transmitida no dia 9 de agosto de 1943, Humberto Mauro ressaltava o papel educacional e político de Roquette-Pinto a frente daquela atividade pedagógica desenvolvida pelo Estado varguista, conforme podemos observar abaixo:

A nova orientação dada o ensino no país não poderia dispensar a utilização sistemática do cinema como elemento pedagógico. O próprio prof. Roquete-Pinto acha que o cinema destina-se a representar na educação do nosso povo um papel mais importante que o rádio e daí a orientação ampla que ele deu ao programa de realizações do Instituto, programa esse que coloca o INCE em condições de igualdade com os dos países mais cultos do mundo¹⁷¹.

¹⁶⁹ Abreviação que acreditamos significar cinema brasileiro.

¹⁷⁰ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 02 de agosto de 1943.

¹⁷¹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 09 de agosto de 1943.

Nesse trecho, Humberto Mauro enfatizava a importância que a direção de Roquette-Pinto e a criação do INCE representavam para a nova orientação educacional no país. Contudo, o que chama atenção nesta temática é principalmente o papel que Humberto Mauro confere ao presidente Getúlio Vargas como o guia condutor que atua no sentido de solucionar as questões relacionadas ao cinema educativo no país:

O governo tem levado a sério o cinema no Brasil. Além de fundar o INCE, cuja organização se equipara as melhores dos seus congêneres estrangeiros, vem constantemente procurando estimular e proteger a indústria. Criou uma série de medidas - umas ampliando e completando as anteriores. O Decreto 21.240, que obriga a exibição do complemento nacional; o aperfeiçoamento do sistema de censura; a instituição de prêmios em dinheiro para as melhores produções do ano; e ainda o Decreto 4.064, que obriga a exibição do filme de grande metragem. Que é preciso mais? Na minha opinião, dar uma assistência técnica ao produtor e... fazer cumprir as leis de proteção. As subvenções serão sempre admissíveis, quando houver interesse da parte do governo na confecção de certos filmes, como sejam de natureza histórica, que rememorem vida e luta de vultos destacados da história pátria, úteis a educação e a formação do espírito cívico do povo¹⁷².

Dentro desse contexto, entendemos que ao tomar a criação do INCE como “marco avançado” Humberto Mauro demonstra certo entusiasmo com as novas medidas do governo com relação ao cinema nacional. Tanto que é de seu interesse que suas palestras no rádio noticiassem a legislação que o governo vinha criando de proteção e incentivo. Em diversas palestras, o cineasta buscou ressaltar as ações do Estado e o papel de Getúlio Vargas como guia das transformações sociais por que passava o Brasil nos final da década de 1930 e início da década de 1940, como podemos perceber em outro trecho retirado da transcrição da palestra irradiada no dia 3 de janeiro de 1944:

No Brasil, o movimento a favor do Cinema Educativo e Cinema Escolar se iniciou, na minha opinião, de uma maneira mais inteligente. O Governo criou logo, em primeiro lugar, um Instituto. E claro que precisariam um pouco de tempo para que o INCE pudesse constituir a sua filmoteca. Organizar uma filmoteca editando filmes ou adaptando outros de procedência externa não é trabalho que possa ser feito de um dia para o outro. É sabido que editar um filme educativo requer muito mais tempo e maior número de colaboradores técnicos que a composição e impressão de um capítulo num livro de história ou de ciências. O INCE possui hoje na sua filmoteca cerca de 600 películas, na sua maioria editadas por ele. São,

¹⁷² MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 13 de setembro de 1943.

portanto, filmes de assuntos brasileiros, feitos no Brasil e de acordo com os processos de ensino brasileiros¹⁷³.

O que podemos perceber, a partir da leitura desse trecho, é que na tentativa de enaltecer os feitos do governo, Humberto Mauro acabou obscurecendo todo o movimento em prol do cinema educativo no país, ao afirmar que, no Brasil, esse movimento se iniciou com a criação do INCE pelo Estado. Esquecendo que campanhas que visavam o uso do cinema como instrumento educativo já vinha se estruturando desde o início do século XX, principalmente nas revistas pedagógicas como *Educação*, *Escola Nova*, *Revista de Educação*, *Boletim da Educação Pública* e *Revista Nacional de Educação*, e nos livros *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, e *Cinema contra Cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, ambos de 1931¹⁷⁴. Desse modo, diferentemente da concepção apresentada pelo cineasta de que esse movimento partiu de iniciativas do Estado, pensamos que o movimento em torno do cinema educativo foi, na verdade, apropriado pelo Estado. Órgãos de cinematografia educativa já vinham sendo criados em diversos países da Europa. Podemos citar como exemplo, o *L'ucione Cinematografica Educativa* – L.U.C.E – que, criado em 1928, na Itália, tinha como objetivo divulgar a cultura italiana. Essas movimentações contribuíram para que Getúlio Vargas se inspirasse nos governos fascistas e utilizasse o cinema como veículo de persuasão e propaganda de seus ideais nacionalistas. Podemos inferir que o INCE estava, portanto, intimamente ligado ao ideário de construção da nação e da nacionalidade brasileira sob a tutela do Estado.

Já com relação a Humberto Mauro, o que constatamos a partir dessas considerações é que ele partilhava da concepção de que o cinema educativo possuía um papel pedagógico fundamental no processo de construção da identidade nacional no período do Estado Novo. Ao afirmar que os filmes do INCE traziam “assuntos brasileiros, feitos no Brasil e de acordo com os processos de ensino brasileiros”, ele enfatizava a importância do cinema para a redefinição das marcas identitárias brasileiras. Destacamos também que nas palestras que tem como temática o INCE é dada ênfase do papel do Estado na organização da cinematografia nacional, que, por vezes, relega a um segundo plano a campanha que já vinha se estruturando, desde os anos 1920, que visava utilizar o cinema como instrumento educativo. Outro ponto que cabe ser mencionado é que, em suas palestras, Humberto Mauro buscou explicar o

¹⁷³ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 03 de janeiro de 1944.

¹⁷⁴. Ver mais em: MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema Educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo, (4): 13 a 19, set/dez, 1995. Disponível em: <<http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/91d95b59e59dcb8c94bd25131760a6ca.pdf>> Acesso em 18/05/2014.

funcionamento e organização do Instituto. Podemos entender que essa descrição é uma tentativa de mostrar que o INCE se encontrava equipado e pronto para a missão que lhe foi imposta: educar por meio do cinema.

2.4 Aspectos técnicos do cinema

Em suas palestras, Humberto Mauro também deu destaque a uma parte que denominamos *Aspectos técnicos*. Aqui ele divulgava informações específicas voltadas para a realização prática da cinematografia. De forma didática, ele dava enfoque aos principais aspectos técnicos e artísticos de uma produção fílmica, como direção, cenário, som, projeção, fotografia, argumento, montagem, revelação, etc. Na estrutura do programa ainda se inseria uma parte destinada a consulta a ouvintes, que, geralmente, eram feitas através de cartas endereçadas à rádio. Para exemplificar, citaremos um trecho da palestra proferida no dia 27 de setembro de 1944:

Senhor ouvinte, boa noite. A propósito de uma carta que recebi na semana passada, dia 20, do Sr. Afonso Carlos Soares, perguntando como se escreve para cinema, como se faz um filme, vou tratar hoje um plano sobre esse assunto, fazendo algumas considerações e prometendo desenvolvê-lo mais tarde com mais detalhes. O plano é o seguinte:

- 1º - Adaptação cinematográfica compreendendo: continuidade e cenário;
- 2º - Fotografia;
- 3º - Som;
- 4º - Montagem e corte;¹⁷⁵.

Cabe aqui ressaltar o fascínio que o cinema, em seus aspectos técnicos, exercia sobre alguns setores da sociedade no período estudado. Isso porque o cinema era entendido como uma arte burguesa moderna. Segundo Jean-Claude Bernardet, a criação do cinema refletiu a euforia dominante da burguesia de criar uma cultura à sua imagem. Nessa perspectiva, o cinema se apresentou como a diversão do futuro. Por ser uma arte que se baseava em uma máquina, a linguagem mercadológica sempre associava o cinema com termos como modernidade, inovação, refinamento: “não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão”¹⁷⁶. Portanto, havia a curiosidade de alguns setores da sociedade, especialmente daqueles mais bem situados culturalmente, em saber como funcionava aquela máquina que supostamente “reproduzia” a realidade. Nesse sentido, revistas especializadas em assuntos cinematográficos que circulavam no Brasil no período,

¹⁷⁵ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 27 de setembro de 1944.

¹⁷⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 15.

como a *Cinearte* e a *Cena Muda*, destinavam algumas de suas páginas a desvendar e explicar os aspectos técnicos do cinema a fim de saciar seus leitores:

Em cinematographia, como em photographia, cada dia que passa traz novidades, alterações nos processos pela utilização de corpos novos que a indústria chimica cada vez fornece com mais abundância e perfeição. Por seu lado, a indústria mecânica atira ao mercado todos os dias aparelhos cada vez mais aperfeiçoados que se destinam a minorar o esforço individual, aperfeiçoando-o, a um tempo. Esta secção se destina a trazer os nossos leitores que se dedicarem ás operações cinematographicas ao par de tudo isso. Dispondo como dispomos das melhores revistas do gênero, quer de variedades, quer technicas, tudo quanto nellas encontrarmos de interessante e que possa servir aos amigos de "Cinearte", iremos transferindo para estas paginas¹⁷⁷.

Esse trecho faz parte da seção denominada *Um pouco de technica* da revista *Cinearte*, que visava esclarecer os diversos aspectos da produção cinematográfica. Era comum no período a necessidade de se explicar como funcionava uma arte tão nova. É assim que podemos entender por que Humberto Mauro buscou em suas palestras dedicar uma parte especial para esta temática. Ademais, nas palestras proferidas pelo cineasta, a linguagem era cheia de estrangeirismos, que era próprio de uma época em que o cinema nacional era marcado pela influência da hegemonia norte-americana:

Miss Shearer sendo atriz de grandes recursos pode representar qualquer papel: convém saber qual será o mais apropriado agora. Se os seus últimos três filmes foram históricos ou de costumes, o novo filme deverá oferecer um contraste, porque a atuação duma artista não deve ser restrita, como também não deverá permitir que o público sinta que está vendo o mesmo *background*¹⁷⁸.

Na explicação dos planos de filmagem, termos americanos como *fade-in*, *fade-out*, *close-up*, *long-shot*, *short* eram largamente empregados pelo cineasta¹⁷⁹. Nessa perspectiva, podemos inferir que as palestras com esta temática possuíam um caráter didático e buscavam dar reconhecimento a nova arte através de explicações sobre sua técnica, sua teoria ainda incipiente e a citação de grandes nomes da cinematografia mundial, como Chaplin, King Vidor e Griffith. Humberto Mauro mencionou ainda a teoria da fotogenia, que esteve em voga por muito tempo no cinema:

¹⁷⁷ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro, 3 de março de 1926, p. 10.

¹⁷⁸ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 18 de outubro de 1943.

¹⁷⁹ "Os *Shorts* foram feitos em número cada vez maior, e o que é mais interessante, de nível artístico e técnico cada vez melhor". MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 27 de dezembro de 1943.

Vamos, portanto, ao assunto, para evitar perda de tempo. Eu dizia o seguinte: se a arte - cinema - precisa de fotografia, com muito mais razão a indústria. Toda a indústria de cinema se baseia na FOTOGRAFIA. Daí, então, foi que a indústria norte-americana - indústria pesada de cinema -, precisando suprir o mundo inteiro de filmes, tratou logo de criar uma fotografia standard para os seus filmes de linha. Fotografia ou maneiras de fotografar que, de um modo geral, pudessem agradar a todos. Prepararam tudo cuidadosamente, organizaram, classificaram e... Lançaram, então, as tais regras e teorias de fotogenia que, a meu ver, devem ser postas de lado, para que se possa fazer algo de novo, de melhor. Há, felizmente, um grande número de cineastas americanos que desaprovam essas regras mas, infelizmente, a maioria segue a risca as teorias e muitos deles ainda andam a catalogar o que é fotogênico e o que não é fotogênico. O grande mal dessa teoria é limitar a imaginação do cineasta, prendendo-o a regras absurdas. Parece que a teoria da fotogenia começou a ser introduzida no cinema quando Louis Delluc achou por bem considerar fotogênicas apenas certas e determinadas feições. No cinema chamado americano, a teoria evoluiu de tal forma que hoje as regras são impostas para os menores detalhes na realização de um filme. Começaram com os objetos; depois tudo mais foi caindo na teia cuidadosamente tecida pelos homens da indústria. Caras, pessoas, maneiras de contar a história, ângulos, modos de fotografar, efeitos de luz, tudo ¹⁸⁰.

A teoria da fotogenia amplamente divulgada pelo cinema americano aqui no Brasil foi apropriada pelo grupo da revista *Cinearte*, principal revista de cinema no período. Em suas páginas, a *Cinearte* buscava meios de implantar nossa indústria cinematográfica incentivando a produção de filmes que se inspirassem nos congêneres americanos, modernos e repletos de luxo. Na década de 1930, produzir filmes de qualidade no Brasil era seguir a fórmula Hollywoodiana, com sua respectiva adaptação para a realidade brasileira. Para a revista, o “bom” cinema seria o de enredo, pois nele seria possível mascarar nossa realidade subdesenvolvida e criar uma nova imagem do Brasil, por meio da criação de um cinema moderno e fotogênico. É claro que essa concepção de cinema não resistiu ao período do Estado Novo. Não podemos dizer que ela foi completamente extinta, mas sim, que sofreu modificações conceituais e estéticas até pelo menos 1937.

No período do Estado Novo, o que era entendido como fazer um “bom” cinema, tinha a ver com a sua função social e sua participação na construção de valores morais e cívicos para a construção da grande nação brasileira. Aqui encontramos um ponto de distanciamento entre as concepções de cinema de Humberto Mauro e o do grupo da revista *Cinearte*. Humberto Mauro, funcionário público do Estado, mostrava-se contra a teoria da fotogenia e, principalmente, contra o cinema que a encabeçou: o cinema comercial; que, segundo ele, só visava o lucro e não transmitia nenhum significado educativo:

¹⁸⁰ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 29 de janeiro de 1944.

Um sentido educativo, um valor artístico, algo mais que a simples apresentação de canções ou amores fúteis de uma mulher bonita sem ligação com a nossa vida coletiva. Seria sempre preferível filmar, em vez dos episódios individualistas de salão, os grandes temas de massas, os dramas e as comédias em que se vissem os costumes do povo, suas paixões, seus sentimentos, e não esses idílios vulgares, essa vidinha artificial, de que a maioria dos produtores estrangeiros geralmente lançam mão depois que seus métodos comerciais os obrigaram a colocar o seu cinema a reboque do estrelismo. É lamentável, realmente, que uma arte tão complexa e que exige o concurso de tantos cérebros, que tanta influência poderá exercer na educação do povo, esteja hoje quase que a serviço exclusivo de meia dúzia de estrelas popularizadas pelos estúdios, como se populariza uma marca de sabonete...¹⁸¹.

Percebemos, a partir dessa afirmação, que Humberto Mauro também se posicionava contra o estrelismo dos artistas de cinema. O filme não deveria promover artistas, os artistas é que deveriam promover o filme. E este deveria contribuir de alguma forma para educação do povo, ou seja, deveria ser realizado a partir da realidade brasileira para que o povo se identificasse e se reconhecesse através das imagens. Enquanto um agente do Estado, Humberto Mauro parecia ter convicção de que se o cinema era utilizado para além dos fins comerciais poderia contribuir com a educação moral, cívica e artística do nosso povo. Contudo, ele também reclamava que ainda não havia sido dada a devida atenção ao “problema do cinema brasileiro”, que, para ele, estava quase sempre entregue a meia dúzia de boas vontades individuais, o que ainda não dava ao cinema nacional a grandiosidade que ele precisava ter.

¹⁸¹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 26 de outubro de 1943.

Cinearte

31 — III — 1926

UM POUCO DE TECHNICA

Quando o amador cinematographico faz posar uma imagem não o pode fazer com maior ou menor rapidez; entretanto pode, em um tempo dado, fazer incidir maior ou menor numero de raios luminosos sobre a fita, só com o graduar para mais ou para menos a abertura do diaphragma.

E' essa quantidade de luz que dá a gradação dos valores de uma imagem negativa. A acção da luz sobre a camada de gelatino-brometo para produzir-lhe as opacidades é progressiva, mas nem sempre constante.

Se a quantidade de luz for insufficiente (falta de pose) nenhum remedio poderá ser dado pela revelação, pois que o banho revelador não poderá modificar o brometo de prata para produzir a imagem onde ella não existe pela insufficientia da actuação luminosa. Um bocadinho mais de luz, os valores da imagem se accentuam havendo mais harmonia nos claros e nas sombras. E' o tempo normal de pose.

Uma leve superex-posição fará apparecer maior numero de detalhes nas sombras e nos claros e a grande harmonia se revela na amplidão ou antes na imagem projectada em que se fundem maciamente os grandes contrastes, dando excepcional relevo ás meias-tintas.

Se houver excesso de incidencia dos raios luminosos no periodo de tempo da pose empastar-se-ão todos os valores, todas as opacidades egualando-se, velando em fim, as provas, tornando-se cinzentas ou demasiado duras para a impressão; é o que acontece constantemente nos films produzidos pela industria nacional de films. Esses resultados são duvidosos a um phenomeno que todos os photographos profissionais conhecem: a polarisação. E' pois a maior difficuldade, o mais difficil obstaculo a vencer para o amador cinematographico, o estudo acurado da pose para que, com um banho revelador feito segundo a formula previamente escolhida, sem negativos sejam dotados de imagem suaves ou vigorosas, tão artisticas quanto possivel. O operador-amador raramente trabalhará com a iluminação artificial. Isso é para os technicos, para os profissionais.

E nesse caso as difficuldades são maiores ainda. A luz electrica permite obter resultados maravilhosos sobre os assumptos cinematographicos, mas é mister saber harmonisar esses effeitos por uma justa apreciação da quantidade de luz admittida no tempo de pose. Só a grande pratica e o gosto individual podem servir utilmente de guia em taes casos.

¶ Como se deve girar a manivella—Parecerá a muita gente que não tem nenhuma importancia esse assumpto. Estamos daqui vendo um sorriso a desabrochar nos labios do leitor. Pois estão muito enganados. Essa historia de dar á manivella tem muita importancia, tanto na tomada de vistas como na projecção. Normalmente o apparelho cinematographico deve registrar 16 imagens em cada segundo de tempo. Assim, em cada segundo deve a manivella dar duas voltas, dois giros completos. Isso dá 8 imagens por volta completa ou 960 por minuto. O movimento deve ser igual e suave; não forçar quando a manivella cahir no seu ponto morto, embaixo, porque isso, que é um defeito commum em todos os principiantes, acelerará o movimento no periodo ascencional e encherá de defeitos o film.

(Continúa)



Photographado Fay Laugier, para o film de Paramount, "The American Venus"

FIGURA 3: Seção "um pouco de technica". Revista *Cinearte*, nº 5, Rio de Janeiro, 31 de março de 1926.

2.5 Notícias e história do cinema brasileiro

Em menor escala, também apareciam as temáticas relacionadas às notícias e à história do cinema brasileiro. Com relação à história do cinema, ressaltamos que foi a temática principal de apenas uma palestra, dentre as 48 analisadas. Nessa temática, Humberto Mauro faz um breve histórico das invenções que possibilitaram o surgimento do cinema com o objetivo de questionar a paternidade do mesmo: "Se é que o cinema precisa ter um "pai", esse

deve ser Marey, não Lumière”¹⁸². Esse assunto não volta a ser mencionado em outras palestras.

No que se refere às notícias soltas, destacamos que Humberto Mauro se utilizou de suas palestras para divulgar informações diversas sobre a produção cinematográfica nacional. Em alguns programas, ele divulgava a produção de filmes e fazia uma pequena resenha crítica sobre os mesmos:

Há muito que não rio tanto como ri com a tal PRK-20 do Lauro Borges. Alias, sou fã do Lauro Borges. Temos que reconhecer que, de fato, ele é engraçado. O Lauro Borges é dos tais que mesmo um pouco fora de foco, com alguns arranhões no rosto e um tanto fanhoso, agrada. Mas, felizmente, em *Abacaxi Azul* ele está em foco, sem arranhões e com a sua voz natural. Um amigo meu, depois de assistir o filme, resumiu a sua crítica com a velha expressão: é uma colcha de retalhos. E repetiu varias vezes: - Ora, Mauro, aquilo é uma verdadeira colcha de retalhos ... Eu concordo, perfeitamente. *Abacaxi Azul* é uma colcha de retalhos, mas felizmente há na colcha alguns pedacinhos de tecido muito bom... Tenho assistido inúmeros filmes americanos que são, todos eles, colchas de um pano só, mas infelizmente, tecido muito ruim ... Lembro aos fãs do nosso cinema que TODO FILME BRASILEIRO DEVE SER VISTO¹⁸³.

No trecho acima, Humberto Mauro fazia referência ao filme *Abacaxi Azul* (1943), produção do Sr. Downey para a Sonofilmes. O filme em questão é um musical carnavalesco, gênero muito em voga à época, com artistas do rádio cantando e dançando as músicas que fariam sucesso no próximo carnaval. É interessante notar que esse era um tipo de filme que Mauro nem considerava como cinema: “Se a gente for estudar *Abacaxi Azul* sob o ponto de vista cinematográfico, então, nem vale a pena começar a falar sobre a fita porque, sob este ponto de vista, ela é zero”¹⁸⁴. O fato que explicaria a nota que Humberto Mauro fez sobre o filme e sua consequente divulgação é o ideal expresso no lema da revista *Cinearte*: “Todo filme brasileiro deve ser visto!”. Apesar dos pontos divergentes com as concepções da revista, Humberto Mauro também acreditava que a implantação da indústria cinematográfica no país pedia o concurso de todos. E que o aumento de exibições das produções nacionais poderia levantar o capital necessário para a confecção de novas produções. Desse modo, ele procurava informar as produções comerciais do mercado, mesmo que elas não fossem do seu agrado, como uma forma de incentivar a produção nacional. Ele informava também sobre a produção do INCE, como vimos anteriormente, divulgando filmes produzidos pelo instituto e buscando incentivar

¹⁸² MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 13 de dezembro de 1943.

¹⁸³ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de fevereiro de 1944.

¹⁸⁴ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de fevereiro de 1944.

sua exibição. Lidas em conjunto, as palestras radiofônicas sobre cinema de Humberto Mauro traçam uma importante conjuntura do que era a produção cinematográfica no Brasil em fins de 1930 e início dos anos 1940.

2.6 Indústria cinematográfica

Já em sua primeira palestra na Rádio PRA-2, do Ministério da Educação e Saúde, no dia 2 de agosto, de 1943, aparecem algumas das principais proposições de Humberto Mauro acerca do desenvolvimento do cinema como indústria no país:

Falar sobre cinema nos é muito grato. Nos empenhamos nele há mais de 15 anos, jamais desanimamos na caminhada que por certo levará à criação final e completa dessa arte e dessa indústria em nossa terra, tão necessitada delas em razão das suas condições atuais de progresso, geográficas e notadamente do caráter do seu povo. A criação do INCE é o índice eloquente da convicção a que chegou a administração pública brasileira da solução inadiável desse problema, que trará consigo a de tantos outros, direta ou indiretamente ligados a todos aqueles requisitos que denotam a vida civilizada das grandes nações, ao número das quais pertencemos sem favor e por todos os títulos. Se bem que ainda não estejamos habituados industrialmente para nos abastecermos do aparelhamento e da matéria prima necessária à mão de obra, dispensando a importação a que isto nos leva, não tardará o dia da independência siderúrgica. Mas enquanto não ultimamos essa etapa difícil da nossa evolução econômica, poderemos ir realizando, até em grande escala, a produção dos nossos filmes. Não nos faltará, como nunca nos faltou quando os transportes marítimos e aéreos se processam normalmente, o produto que nos vem do estrangeiro, muita vez isento de maiores ônus alfandegários, quando a visão patriótica do Governo vê aí a melhor maneira de facilitar o esforço produtivo dos brasileiros¹⁸⁵.

Neste trecho da palestra, encontramos alguns aportes para a compreensão de como funcionava a distinção entre cinema nacional e cinema estrangeiro em Humberto Mauro. Para ele, essa diferença poderia ser explicada como resultado das desigualdades existentes no processo evolutivo da indústria cinematográfica. O que também se relacionava com o grau de desenvolvimento econômico do país. Ou seja, na compreensão do cineasta, a indústria do cinema ainda não havia sido plenamente estabelecida no aqui porque o Brasil ainda era um país economicamente dependente e em processo de desenvolvimento. Enquanto não se superava os entraves econômicos que impossibilitavam a implantação da indústria cinematográfica nacional, o melhor caminho seria a importação do aparelhamento e da matéria-prima do estrangeiro, desde que subsidiados pelo governo.

¹⁸⁵ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 2 de agosto de 1943.

Podemos perceber, também, que a fala de Humberto Mauro foi bastante influenciada pelas questões problematizadas nos anos anteriores e pela campanha que já vinha fazendo os críticos e os cineastas brasileiros, principalmente no que se refere à sua compreensão do cinema enquanto representante da modernidade. Como vimos no capítulo 1 deste trabalho, era recorrente no pensamento cinematográfico nacional a concepção de que todas as grandes nações tinham cinema. E Mauro acaba deixando transparecer em sua fala esta mesma compreensão de que o cinema, como arte e como indústria, seria um elemento que representaria a modernidade e o progresso de um país.

Já com relação aos problemas que impediam a industrialização do cinema brasileiro, verificamos, entretanto, que Humberto Mauro lastimava essa necessidade de se importar produtos do estrangeiro por falta de indústrias nacionais. Esse pensamento é também parte da conjuntura econômica por que passava o país. Segundo Boris Fausto, a partir de 1937, o Estado buscou consolidar uma política de substituição das importações pela produção interna e estabelecer uma indústria de base: “Os defensores dessa perspectiva ganharam força, tanto pelos problemas críticos do balanço de pagamentos, que vinham desde 1930, como pelos riscos crescentes de uma guerra mundial, que imporia, como realmente impôs, grandes restrições às importações”¹⁸⁶. Esse pensamento econômico ganhou força também no campo cinematográfico, onde os cineastas buscavam criar meios de substituir a importação de filmes estrangeiros pela construção de uma indústria de cinema nacional:

Diversas medidas tem sido tomadas, com as melhores intenções, sem dúvida alguma, mas não fazendo parte de um plano geral e definitivo. Até agora os produtores cinematográficos tem acorrido as portas do governo para solicitar exclusivamente o auxílio pecuniário direto ou indireto, por meio de leis de obrigatoriedade. O governo, aliás, tem atendido a essas solicitações, criando medidas sucessivas e oportunas como seja o ultimo decreto-lei 4.064, que garante a exibição do filme de grande metragem. Uma coisa o governo não pode fazer: é obrigar o público a comparecer as exibições de nossos filmes. Temos que melhorá-los técnica e artisticamente para agradar. Por isso mesmo acho que os produtores deviam pleitear um auxílio técnico, um auxílio intelectual e sobretudo uma orientação a seguir, tudo isso absolutamente indispensável para uma indústria incipiente como o cinema entre nós. Até agora, toda a técnica e a arte da cinematografia nacional nada evoluíram desde há mais de quinze anos. E o que se vê é uma desorientação geral e conseqüente ausência de produção regular.¹⁸⁷

¹⁸⁶ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do desenvolvimento da Educação, 1995, p. 370.

¹⁸⁷ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 6 de setembro de 1943.

Humberto Mauro era um defensor da indústria cinematográfica nacional. Para ele, essa indústria ainda não havia conseguido se estabelecer plenamente no país porque as medidas tomadas pelo governo até o momento eram apenas paliativas e não faziam parte de um plano geral que pudesse solucionar os problemas do cinema brasileiro. Ele até relatou, como pudemos observar no trecho citado acima, algumas medidas que o governo criou com relação ao cinema nacional, principalmente quando ele citou algumas leis de proteção e incentivo. Podemos elucidar que, no plano do mercado cinematográfico, a intervenção do Estado foi realizada no sentido de atender as reivindicações dos produtores. O governo criou leis protecionistas em torno da isenção das taxas alfandegárias para o filme virgem e a exibição compulsória foi estendida do complemento para o longa-metragem, e promovido de acordo com o aluguel de filmes. Contudo, o cineasta tem consciência de que os problemas do cinema nacional são muito maiores e diversos. Entre eles, podemos citar que a escassez de filmes virgens foi um grande desafio a ser enfrentado pela indústria cinematográfica nacional, principalmente no período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

No período da guerra, a perspectiva era de que se realizassem grandes investimentos nacionais no cinema, pois os cineastas brasileiros viam aí uma situação de rara oportunidade de alavancar a produção do país. Isto seria possibilitado pelo retraimento da indústria mundial, uma vez que várias nações estavam envolvidas no conflito. Fato que pode ser melhor explicado através da seguinte exposição de motivos elencados pelo Departamento Administrativo do Serviço Público – DASP¹⁸⁸ ao Excelentíssimo Senhor Presidente da República, no dia 17 de abril de 1944:

Os estudos então realizados e a observação da situação de franco desenvolvimento por que passam, no momento, as indústrias nacionais de todos os ramos demonstram que as condições criadas pela guerra e por fatores econômicos, a movimentação de capitais, a visível tendência aos grandes investimentos, criaram para os negócios cinematográficos brasileiros uma situação de rara oportunidade, acrescida ainda mais pelo retraimento forçado da indústria congênere norte-americana. A observação dessa situação e o interesse cultura, político e sobretudo econômico que representa para o Brasil a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica nacional, levam este Departamento a sugerir a V. Excia. a designação de uma comissão formada de elementos do DIP, do DASP e do Diretor do INCE, com o objetivo de estudar acuradamente a legislação protecionista do cinema e os meios mais seguros de atrair para a

¹⁸⁸ O DASP foi um órgão criado em 30 de julho de 1938, diretamente subordinado à Presidência da República, com o objetivo de aprofundar a reforma administrativa destinada a organizar e a racionalizar o serviço público no país, iniciada anos antes por Getúlio Vargas.

cinematografia brasileira capitais suficientes, fomentando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das pequenas indústrias já existentes¹⁸⁹.

Como podemos perceber, através da leitura desse trecho da exposição de motivos do DASP, a conjuntura da segunda Guerra Mundial se mostrava propícia para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional. Contudo, o período foi de frustração. A guerra afetou também a produção nacional, uma vez que dificultou o processo de importação da matéria-prima necessária para a confecção de filmes. Em 1943, Humberto Mauro discorria sobre as dificuldades de se importar filmes virgens no período da guerra e problematizava a falta de uma indústria de celulose no Brasil:

A resposta é muito simples: é que, com o cinema, a coisa é diferente. Muito diferente. . . Sem filme virgem não se faz cinema e. . . nós não temos aqui no Brasil fábrica de filmes virgens para cinema. Não se fabrica aqui nem papel para fotografias, quanto mais filmes!.. Estamos numa crise tremenda de filme virgem. Há meses, toda a produção de filmes de 35mm para cinema dos Estados Unidos foi declarada a disposição do Departamento de Produção de Guerra. E, ainda mais, só esta repartição do governo pode determinar o seu emprego, uso ou exportação. A indústria americana de filmes para o povo retraiu-se, exatamente para poupar filme virgem¹⁹⁰.

Para Humberto Mauro, a questão da indústria cinematográfica no país passava pelo cenário econômico nacional e internacional e a falta de filmes virgens era apenas seu reflexo. A falta de filme virgem realçava ainda mais o fator de dependência econômica brasileira frente às importações estrangeiras. E fica subjacente a necessidade de se construir no país uma indústria de base que, no limite, possibilitasse a inibição dessas importações.

O cineasta também relatava que a produção de filme de ficção saía caro, exigindo para a sua perfeição elevados recursos técnicos que o Brasil ainda não dominava. Por isso, os filmes brasileiros que chegavam ao mercado eram repletos de imperfeições que dificultavam a sua exibição. Além disso, o mercado nacional era pequeno, havendo poucos cinemas, que geralmente localizavam-se nas capitais. Quando um filme não agradava as principais capitais, era um desastre, pois, segundo ele, a coisa mais comum era o filme não agradar. Sobre as dificuldades técnicas da produção fílmica nacional, Humberto Mauro tinha uma posição bastante cética e crítica, como podemos ver a seguir:

¹⁸⁹ Exposição de motivos lidas por Humberto Mauro em: MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 22 de abril de 1944.

¹⁹⁰ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 1 de julho de 1944.

A imperfeição sistemática dos filmes brasileiros de grande metragem - de enredo - é questão econômica. Posso garantir, pura questão econômica. Questão que vêm desde o início do cinema entre nós. Eu já disse isto aqui várias vezes. Mas também é bom repetir: no Brasil não se pode gastar filme virgem à larga para refazer as sequências imperfeitas, como faz o cinema estrangeiro. Porque o filme virgem é muito caro e iria aumentar consideravelmente o custo da produção. O filme, que quase sempre resulta cheio de imperfeições, só pode contar com o mercado interno, isto é, o mercado brasileiro. O mercado brasileiro é pequeníssimo. Possuímos apenas uns mil e tantos cinemas. Uma linha de distribuição nacional pode abranger no máximo uns 400 a 500 cinemas... Ora... O americano seria capaz de fazer as suas superproduções para serem exibidas apenas no Brasil, em 500 cinemas? Portanto, não se pode gastar muito nas grandes produções brasileiras. Qual será a solução? Eu já sugeri tentar o mercado externo por meio do documentário... Quanto ao filme de enredo, com artistas, eu estou com o Pinheiro de Lemos, - esperemos que o problema possa ser resolvido um dia... Quando o Brasil tiver 100 milhões de habitantes e possuir uns 15 a 20 mil cinemas, como os EEUU, por certo que a coisa será outra... Muito obrigado pela atenção dispensada. Boa Noite e até a próxima segunda-feira¹⁹¹.

Como vimos acima, Humberto Mauro além de propor a criação de uma indústria de base para cinema nacional, sugeria que a produção brasileira não devesse se limitar ao mercado nacional, pois este ainda era considerado muito pequeno. Logo, ele propunha que os produtores passassem a exportar filmes documentários. Esse pensamento de Mauro enquadrava-se com a política de substituição de importações adotada pelo regime varguista, traduzida no estímulo à industrialização, com a implantação de novas fábricas e indústrias de base, como foi o caso da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN). Essa política de substituição de importações fez com que nos 15 primeiros anos em que Vargas esteve no poder, a taxa de crescimento da indústria brasileira fosse de 7.5% ao ano, tendo havido uma desaceleração de dois pontos percentuais no período da guerra: “Esse desempenho, sem dúvida, digno de destaque, se deu mesmo em face do conturbado cenário Internacional. Na realidade, a política econômica, sobretudo a cambial, funcionou como importante estímulo ao impulso industrializador”¹⁹². O movimento de 1930, que marcou o início da liderança política de Getúlio Vargas, trouxe significativas transformações para a sociedade brasileira. Muitas dessas modificações ocorreram em função dos novos rumos tomados pelas políticas públicas que o governo de Vargas instaurou no país, outras já vinham se construindo desde décadas anteriores e se tornaram mais visíveis neste período. Foi a partir desta década que vimos a

¹⁹¹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 4 de outubro de 1943.

¹⁹² “Parte desse espaço foi ocupado por setores emergentes, como siderurgia e cimento”. SILVA, Salomão L. Quadros da. A era Vargas e a Economia. In: D’ARAÚJO, Maria Celina (org.). *As instituições brasileiras da era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999, p.146.

modernização administrativa e a estruturação do capitalismo moderno no Brasil, com a expansão de sua industrialização. O impulso tomado pela industrialização era bem visto pelo governo, uma vez que representava a chegada do progresso para o país, como discursava o próprio Getúlio Vargas:

Dispomos de grandes possibilidades de expansão econômica. Somos país rico em matérias-primas inexploradas e em produtos exóticos e, simultaneamente, vasto mercado consumidor. Nessas condições, a política econômica brasileira deve, em parte, orientar-se no sentido de defender a posse e a exploração das nossas fontes permanentes de energia e riqueza, como sejam as quedas d'água e as jazidas minerais. Julgo, ainda, aconselhável a nacionalização de certas indústrias e a socialização progressiva de outras, resultados possíveis de serem obtidos mediante rigoroso controle dos serviços de utilidade pública e lenta penetração na gerência das empresas privadas cujo desenvolvimento esteja na dependência de favores oficiais ¹⁹³.

Com base nessas afirmações, podemos concluir que havia uma preocupação por parte do governo em nacionalizar a economia. Vários órgãos foram criados com o intuito de salvaguardar o crescimento econômico nacional¹⁹⁴, isto está atrelado à concepção de que o Brasil precisaria se industrializar para que pudesse se equiparar às grandes nações do mundo. Por seu turno, isso repercutiu num movimento de migração do campo para a cidade, uma vez que o urbano agora era o centro das atenções. Desse modo, o entendimento do papel do Estado no período em questão parte da compreensão de dois conceitos chaves: *modernização* e *nacionalismo*. Os dois conceitos vão somar esforços para um fim comum, que é o progresso do Brasil.

No plano cinematográfico, a intervenção do Estado foi no sentido de criar leis protecionistas e também de regular a atividade. Podemos mencionar entre estas iniciativas, a criação do INCE, uma vez que os filmes produzidos pelo instituto eram também exibidos como “complemento” nos cinemas nacionais. Fato que ajudava a elevar a exibição de filmes brasileiros.

Como podemos perceber, Humberto Mauro se interessava pelo destino do cinema nacional, preocupando-se com a formação de um processo industrial de produção atado com a política econômica de Vargas. Em suas palestras, ele também defendia a produção de filmes

¹⁹³ D'ARAÚJO, Maria Celina (org.). *Getúlio Vargas*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011, p. 327.

¹⁹⁴ “Assim, em julho de 1931, é criado o Conselho Nacional do Café; em 1933, o Instituto do Açúcar e do Alcool; em 1934, o Código de Águas e Código de Minas; em 1933 surge a lei contra usuras; em 1934, a Comissão de Similares”. CUNHA, Célio da. *Educação e autoritarismo no Estado Novo*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981, p. 42.

industriais de qualidade que, segundo ele, poderiam ter grande impacto sobre o público, servindo como um instrumento educativo. No Brasil, poderia trazer benefícios inestimáveis para o país, ajudando na integração do povo, disperso geograficamente, e na educação das massas, através do cinema educativo, a fim de por o Brasil no rol das grandes nações ditas “civilizadas”. Desse modo, o cineasta demonstrava estar comprometido com o propósito de um cinema nacional de qualidade e parecia otimista com os rumos que as políticas públicas cinematográficas vinham tomando no país. Por esses motivos, o investimento financeiro e técnico que o Governo Vargas depositou no INCE foi amplamente festejado por Mauro.

2.7 Um sentido brasileiro

Em diversas palestras, Humberto Mauro discorreu sobre suas concepções de cinema, dando orientações e buscando popularizar o filme documentário, especialmente aquele que divulgasse os costumes e valores propriamente nacionais. Como vimos anteriormente, a política de institucionalização da cultura proposta pelo governo Vargas tinha como característica o nacionalismo popular, que buscava nas manifestações do povo o sentido de nossa identidade. A valorização da cultura popular no período tinha a ver com a compreensão de que os valores propriamente nacionais seriam encontrados nas tradições e nos costumes, principalmente nas práticas mais antigas e interioranas, que longe das cidades e dos valores burgueses, ainda podiam ser encontrados em suas formas supostamente autênticas, sem influências externas.

Pensando a identidade nacional atrelada aos problemas do cinema no Brasil, Humberto Mauro acabou criando um projeto de cinema nacional baseado na alteridade expressa, principalmente, na oposição cinema nacional *versus* cinema estrangeiro. Com relação ao sentido que os filmes brasileiros deveriam ter, Humberto Mauro afirmava em uma palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943, que:

Desde que estamos começando, comecemos pelo bom caminho, deixando de lado os vícios alheios. Hoje, como há 15 anos, continuamos pensando que o cinema, no Brasil, tem que ser um produto natural, espontâneo do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, para que possa ser humano, para que o nosso povo o compreenda e o sinta. [...] Mas se o cinema estrangeiro já nos habituou ao luxo e à variedade das suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que temos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e do que desejamos ser. Sempre achamos que o indispensável, o essencial é que o nosso tema saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que ele se acha. O filme brasileiro deve mostrar o nosso conforto como nós

utilizamos. Tudo isso para que ele seja brasileiro, para que ele tenha sua arte brasileira¹⁹⁵.

A partir da leitura desse trecho da palestra encontramos alguns aportes para a compreensão de como Humberto Mauro se inseria no processo de construção de uma identidade para o Brasil e para o cinema nacional. Como se sabe, toda identidade depende, para existir, de algo fora dela: outra identidade, uma identidade que ela não é, mas que forneça condições para que ela exista¹⁹⁶. Nessa perspectiva, a identidade é marcada pela diferença. No tocante ao cinema e ao período que nos interessa, a diferença era marcada pelas críticas à presença estrangeira no mercado cinematográfico brasileiro. Com relação a este aspecto, Jean-Claude Bernardet afirma que não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não tiver em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro: “essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte sua afirmação”¹⁹⁷. Para tomarmos dimensão desse fato, Bernardet afirma que no ano de 1943, ou seja, ano em que esta palestra foi proferida, dos 362 filmes de longa-metragem que foram lançados no país, apenas 6 eram brasileiros. Essa presença estrangeira no nosso mercado acabou afetando as possibilidades de produção nacional, visto que se importava demais e se produzia de menos. E essa produção além de ser pequena era realizada conforme o modelo hollywoodiano de se produzir filmes. Era contra essa presença importada tanto no mercado quanto na cultura cinematográfica nacional que o Humberto Mauro se posicionou nesse trecho. Um filme brasileiro não poderia ser considerado brasileiro só por que foi realizado no país, mas sim porque foi feito de acordo com as características nacionais.

O que Humberto Mauro propõe é que o cinema nacional, para que se caracterize como brasileiro, como arte brasileira, não poderia se deixar influenciar pelos filmes estrangeiros. O cinema seria então uma obra de criação de acordo com a realidade do país, não simplesmente uma cópia do que vinha do exterior. A criação de uma “propriedade” para o cinema nacional pressupunha então uma oposição ao invasor, ao cinema estrangeiro, principalmente o americano. Portanto, podemos inferir que o cineasta estava demarcando uma fronteira no

¹⁹⁵ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943.

¹⁹⁶ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 9.

¹⁹⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 27.

cinema nacional, onde estava em jogo quais eram as formas corretas de fazer e mostrar o Brasil no cinema e quais não eram.

Outro ponto que vale a pena ressaltar é que no Brasil, na década de 1940, menos de um terço da população (31,3%) vivia nas cidades¹⁹⁸. Se Humberto Mauro acreditava que “o indispensável, o essencial é que o nosso filme transporte para a tela o nosso ambiente”, o universo da grande maioria da população é o que deveria ser retratado no cinema. Nesse ponto, achamos que o cineasta dialoga com o projeto estadonovista de construção da nação e da identidade nacional a partir da compreensão de que a brasilidade estava relacionada com a expressão da natureza e do interior, que longe de influências externas, representavam o Brasil supostamente verdadeiro. Aqui entra em perspectiva a compreensão de que o cinema deveria ser voltado para registrar imagens das grandezas do Brasil, das belezas naturais do país, aliado ao tema do homem e do povo que não foram “corrompidos” pelos valores importados. Desse modo, a produção cinematográfica deveria ser realizada de acordo com a nossa realidade, para que o povo se identificasse e se reconhecesse através das imagens. Para tanto, um bom caminho a seguir seria o documentário:

Um grande filão a explorar. Achamos que o documentário seria o Cinema Brasileiro para o mundo. Mesmo o filme de enredo deve ter qualquer coisa de verdade. O documentário que nós imaginamos seria a marcha para uma nova modalidade de cinema, com imensas possibilidades, oferecendo arte puríssima e uma forma elevada de conhecimentos que os cineastas ainda não lançaram mão. [...] Seria fixar em nossos filmes, simplesmente a realidade, dramas – ou comédias – da vida representados por seus personagens reais ou a natureza vista em função do homem que nela se movimenta. Nada de se filmar o jangadeiro na Barra da Tijuca ou o Paquetá no estúdio com palmeirinhas de papel. Seria, a rigor, a filmagem bem ao vivo do que se chama na literatura moderna, a grande reportagem, como a fazem, por exemplo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, quando fixam os nossos costumes tão diretamente ligados à terra. Já lembramos, certa ocasião, um documentário palpitante: algumas daquelas admiráveis páginas de José Lins do Rego descrevendo a vida de um dia, numa região nordestina. Não sairia, é evidente, um filme natural comum, desses que se fazem de um modo rotineiro, mas um espetáculo diferente, cheio de beleza, cheio de emoção, com humorismo, drama, ou quadros simples refletindo apenas “momentos” bonitos da paisagem¹⁹⁹.

Ressalta-se no trecho citado acima a influência do pensamento modernista nas palestras de Humberto Mauro, principalmente aquele modernismo pós-1930, em que vemos o

¹⁹⁸ Dados retirados do site do IBGE: Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_imprensa.php?id_noticia=892> Acesso em: 03/03/2015.

¹⁹⁹ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943.

desenvolvimento dos chamados romances regionalistas. Na caracterização desse período da nossa literatura, Antônio Candido afirma que a produção literária era fortemente marcada pela inspiração popular em que os autores tentavam retratar a realidade brasileira nas mais diversas regiões do país: “decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo)”²⁰⁰. É importante frisarmos aqui a ambiguidade de Humberto Mauro em evidenciar esses autores conhecidos por valorizar aspectos regionais, em um contexto político que, marcantemente, objetivava eliminar os regionalismos e buscava consolidar o Estado nacional moderno voltado para a industrialização. Apesar de parecer um afastamento com relação ao projeto varguista, podemos entender essa tendência ao regionalismo também a partir de outra perspectiva. Autores como José Lins Rêgo, Graciliano Ramos e Jorge Amado escreviam romances regionalistas que buscavam apreender a “realidade brasileira” a partir de uma perspectiva crítica da mesma. Como pudemos perceber através da leitura do texto citado acima, Humberto Mauro propunha que esse tipo de abordagem fosse levado também para o cinema. Contudo, nessas representações propostas pelo cineasta, não se encontram elementos de conflito social e não existem contradições. O cinema proposto por ele busca a representação de um mundo rural idealizado, longe das contradições sociais e associado à pureza das tradições, às origens, ao idílico. Seria a produção de um cinema acrítico que não seguia as ideias implícitas dos autores citados por ele no trecho acima. Aqui cabe lembrarmos a perspectiva foucaultiana de análise do discurso e sua compreensão de que ele não é independente das relações sociais²⁰¹. A hipótese é de que a posição social que Humberto Mauro ocupava dentro dos quadros administrativos do governo limitava sua produção discursiva, determinando o que ele poderia dizer e o que ele deveria silenciar. De qualquer forma, em suas palestras no rádio não vemos Humberto Mauro realizar nenhuma menção à questão da aristocracia rural, à concentração de terra e a formação do proletariado, o cangaço ou qualquer problema relacionado à terra e aos camponeses.

Em outras palestras, o cineasta ratificava uma posição contrária, na conjuntura, à produção de filmes de ficção e sugeria que os filmes nacionais fossem voltados para a documentação de diferentes aspectos característicos do Brasil. E aqui que podemos perceber mais um ponto de convergência entre a fala do cineasta e o discurso do Estado Novo. Ambos

²⁰⁰ CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 130.

²⁰¹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. – 23. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 8.

compreendem que a brasilidade seria encontrada na tradição popular, nos costumes, na memória do passado do povo. Se o papel do Estado era proteger esses costumes de influências externas, o papel do cinema seria documentar, registrar os mais variados aspectos de nossa cultura para mostrar o Brasil aos brasileiros e ao mundo.

Por outro lado, este pensamento é contrário a certos valores propostos pela revista *Cinearte*. Se para a revista o cinema seria um meio de se construir uma imagem do país na tela mascarando sua realidade subdesenvolvida através de filmes de ficção, Humberto Mauro pensava que o Brasil era um país propício a produção de documentários, uma vez que havia assuntos espalhados por todos os lados, como a dança, os costumes, o modo de vida etc. Seria então adentrar as partes mais distantes do país para filmar as tradições e os costumes do Brasil, valorizando o culto ao trabalho, à culinária, às vivências, entre outros elementos. Isso, aliada a uma concepção pessoal de Humberto Mauro de documentar a sociedade brasileira, no que ela tinha de mais elementar, como uma forma de registro de certas práticas sociais que estavam em risco de desaparecimento em uma sociedade que ia se modificando em virtude do progresso e da modernização:

Nós possuímos aspectos pitorescos, costumes interessantes, inúmeras tradições que precisam ser bem documentadas em filmes para serem cuidadosamente arquivados. Reisados, congadas, cavallhadas, tudo isso são tradições brasileiras que já vão sumindo, aos poucos... e devem, portanto ser desde já fixadas pelo cinema²⁰².

Para Humberto Mauro, o cinema documentário seria uma forma de registrar e preservar os costumes de uma época. No caso brasileiro, o INCE já contribuía para esse registro possuindo uma biblioteca de assuntos variados, quase que uma "enciclopédia cinematográfica" que era uma fonte de valiosas pesquisas e estudos. O Museu Nacional também se preocupava com a preservação dos documentários e possui um arquivo de películas com grande valor de consulta. O que podemos perceber é que para além da função da integração social, ao cinema, era dado mérito de ser um importante instrumento de registro e documentação.

Na palestra irradiada no dia 30 de agosto de 1943, Humberto Mauro continua a falar sobre as potencialidades de um cinema documentário brasileiro. O cinema nacional não deveria se desenvolver acompanhando o cinema estrangeiro, acostumado ao luxo, mas sim, deveria transpor para a tela o nosso ambiente. Além disso, com os recursos cinematográficos

²⁰² MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 26 de agosto de 1944.

que o país possuía no momento, o documentário seria o único caminho que o mesmo podia seguir para alcançar o mercado interno e externo. A produção sairia barata e esse era um mercado que poderia ser explorado, pois um filme documentário de alto teor artístico seria bem recebido em qualquer país estrangeiro. Era dessa forma que Humberto Mauro pensava que poderíamos fazer nossa propaganda interna e externa:

O cinema brasileiro para vencer não precisa caminhar pari-passu com o cinema estrangeiro, que isso seria uma tentativa vã. Necessita de “Propriedade”, isso sim. O luxo nababesco das películas estrangeiras, o exagero das montagens, o excessivo conforto material que de tanto se requintar até nos parece prejudicial aos dramas e comédias que ornam, nada disso é indispensável que o Cinema Brasileiro alcance desde já. Nada disso é indispensável para que o Cinema Brasileiro possa vencer. Sob qual argumento? O de estarmos habituados a ver? Ora... O indispensável, o essencial é que o nosso filme transporte para a tela o nosso ambiente. Eu estou convencido e nunca pensei de outra maneira, que a obra do Cinema Brasileiro, além de ser de interesse vital para o Brasil, é uma obra de criação. De interesse vital porque só através do cinema poderemos intensificar nossa propaganda externa e a interna, sempre necessária para nos fazermos conhecidos a nós mesmos, com a revelação de nossos costumes, das nossas riquezas, das nossas necessidades e possibilidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país. [...] O Brasil ainda se desconhece e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se. Portanto, nada de tentativas para imitar o cinema americano, russo ou francês. Cada qual tem o seu modo de fazer cinema e sua orientação comercial²⁰³.

Mais uma vez a afirmação do cinema nacional se faz em oposição ao cinema estrangeiro. Humberto Mauro já inicia seu argumento buscando meios de desqualificar o cinema estrangeiro naquilo que era o seu maior trunfo: o luxo. Para um filme ser considerado nacional, além de ser produzido no país, deveria abordar temáticas brasileiras. Nessa perspectiva, o principal atributo do cinema brasileiro seria transpor para as telas a realidade social e cultural em que vive seu público. Mas como vimos anteriormente, isso não se traduzia em produzir filmes que se refletissem criticamente sobre essa realidade, mas filmes que pudessem valorizar certos aspectos do país de forma a estabelecer pontes entre as diversas regiões do país. Assim, o cinema para além de ser entendido como uma forma de lazer tinha uma importante função social a cumprir para o desenvolvimento da nação. Como podemos perceber, o desenvolvimento do cinema documentário no Brasil poderia trazer benefícios inestimáveis para o país, ajudando na integração do povo, disperso geograficamente, e na educação das massas, através do cinema educativo, com a finalidade de por o Brasil no rol das

²⁰³ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 30 de agosto de 1943.

grandes nações tidas como civilizadas. Pensamento que converge com os principais postulados elencados pelo movimento de implantação do cinema educativo no país, assim como pelo próprio governo, que, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, entendia o cinema como um forte elemento de integração social. Por esses motivos, Humberto Mauro enfatiza que o cinema nacional deveria se constituir de maneira independente do cinema estrangeiro. Até porque, por falta de competência técnica, ele não poderia concorrer nem no mercado nacional, nem no mercado internacional. A maneira de o cinema brasileiro conquistar o mercado era através do cinema documentário:

O som, que no filme posado apresenta para nós sérias dificuldades, no documentário ficará resumido a apenas: boa música, ruídos necessários e fala por um bom *speaker*. De custo relativamente baixo, permite refazer as cenas imprestáveis e o som imperfeito, apurando a qualidade técnica e artística. É, portanto, materialmente mais fácil de realização, embora requerendo extraordinária arte. Estou certo que o documentário irá permitir a atividade compensadora do produtor brasileiro. Um documentário realmente precioso, pelo assunto focalizado, pela técnica, limpeza e forma de apresentação cinematográfica despertará por certo a atenção do mercado americano. Assunto, no Brasil, existe para alimentar a mais farta documentação cinematográfica²⁰⁴.

O filme documentário deveria registrar temas brasileiros, para que o povo brasileiro se identificasse e, também, fazer a propaganda externa do país, como sua divulgação no estrangeiro. Portanto, ele confiava que, ao invés de se aventurarem em produzir filmes posados, que raramente traziam retorno, os cineastas brasileiros poderiam voltar suas vistas para o documentário. A produção ficaria bem simplificada, só a câmera e o filme virgem. Sem gastos com atores, maquiagens, montagens etc. E o Brasil possuía muito “assunto” para ser filmado. Com base no que foi exposto até aqui, podemos compreender que Humberto Mauro partilhava das concepções da época, quanto ao fato de o cinema representar um veículo de propaganda externa e interna. Além disso, considerava que os brasileiros desconheciam seu próprio país e que pelo cinema poderíamos conhecer a nós mesmos, nossos costumes, nossas tradições. E acreditava que o documentário seria o melhor caminho para isso, já que poderia proporcionar o registro e a documentação de diversos aspectos da cultura popular nacional.

Na quinta palestra, proferida no dia 6 de setembro de 1943, Mauro continuou as suas considerações sobre o cinema brasileiro. Ele relatou que algumas medidas governamentais favoráveis ao cinema foram criadas, como o decreto Lei 4.064, que garantia a exibição de

²⁰⁴ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 30 de agosto de 1943.

filmes de longa-metragem. Porém, para Mauro, somente essa medida não resolveria o problema:

Uma coisa o governo não pode fazer: é obrigar o público a comparecer às exibições de nossos filmes. Temos que melhorá-los técnica e artisticamente para agradar. Por isso mesmo acho que os produtores deviam pleitear um auxílio técnico, um auxílio intelectual e sobretudo uma orientação a seguir, tudo isso absolutamente indispensável para uma indústria incipiente como o cinema entre nós. Até agora, toda a técnica e a arte da cinematografia nacional nada evoluíram desde há mais de quinze anos. E o que se vê é uma desorientação geral e consequente ausência de produção regular²⁰⁵.

Essa desorientação geral da qual fala Humberto Mauro é reflexo da incompreensão da estrutura de mercado no período. Como vimos nos tópicos anteriores, não era fácil entender por que o cinema não dava certo no Brasil. Havia boas produções, de vez em quando surgia um filme que conseguia uma boa bilheteria, mas, no geral, predominava a não regularidade da nossa cinematografia. Logo, o cineasta sugeria a intervenção do Estado na indústria de cinema nacional, através de auxílio técnico e financeiro. Nesta mesma palestra, ele constata que a criação de um laboratório central poderia elevar o nível da produção nacional, uma vez que resolveria grande parte dos problemas técnicos. Queixa-se também do preço do filme virgem, uma vez que muitos cineastas deixam de refilar suas cenas por conta de seu valor. O preço do filme virgem era uma reclamação recorrente no meio cinematográfico brasileiro desde a década de 1920. Como podemos perceber pela reivindicação que Pedro Lima fazia na revista *Cinearte*, em 1927, no qual ele afirma que o cinema brasileiro necessitava de:

Proteção que salvaguarde dos interesses de companhias concorrentes estrangeiras, como outra qualquer indústria, de uma lei equitativa contra este absurdo que faz o filme virgem pagar tanto quanto o film impresso, quando nem ao menos se trata de garantir uma produção semelhante, feita entre nós, de películas não impressas²⁰⁶.

O grande problema com relação ao filme virgem no Brasil era que ele não era produzido no país. A importação desse produto se tornava então necessária pra que se fizessem filmes. Contudo, o filme virgem importado era vendido a preços exorbitantes o que acabava prejudicando ainda mais a indústria nacional. Humberto Mauro elenca esse problema como uma das causas da imperfeição técnica de nosso cinema: a escassez de filmes virgens

²⁰⁵ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 6 de setembro de 1943.

²⁰⁶ Revista *Cinearte*. Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1927, p. 28, *apud* GOMES, 1974, p. 320.

impossibilitava refazer cenas que continham erros. E gastar metros de filmes virgens para refazer sequências imperfeitas de filmes posados chega até mesmo ser condenável, uma vez que o filme virgem era muito caro e iria aumentar consideravelmente o custo da produção. Com o filme virgem barato, poderia o filme ter uma metragem maior e, conseqüentemente, obter resultados melhores a partir da escolha das cenas.

Em outra palestra ele se destinou a responder mais uma pergunta de uma ouvinte. A pergunta é sobre se o governo deve ou não subvencionar as produções brasileiras de grande metragem, de enredo. Humberto Mauro acredita que sim e argumenta que o governo vem se mostrando disposto a desenvolver o cinema nacional. O INCE é um exemplo disso, complementa o cineasta. Esse assunto é retomado em outra transmissão, onde ele fala sobre o estímulo que se daria à produção nacional se o governo subvencionasse o filme de longa-metragem – de enredo ou documentário:

Afinal de contas, o teatro brasileiro, por exemplo, não é subvencionado? E olhem que, no teatro brasileiro, praticamente não há concorrência. Para que houvesse concorrência equivalente ao cinema, seriam necessários, para cada espetáculo diário de uma companhia brasileira, sessenta outros também diários de companhias estrangeiras... Mas voltemos ao caso da subvenção ao cinema²⁰⁷.

Essa comparação entre o teatro e o cinema brasileiro volta a ser referenciada em outra palestra, em que ele informa que a revista *Folha Carioca* vem fazendo uma série de entrevistas com figuras destacadas do meio cinematográfico. Dentre as perguntas organizadas pelo repórter, destaca-se uma que é assim: - Como problema artístico, acredita que não possamos ter o cinema enquanto não tivermos o teatro? Encontra-se alguma relação entre a produção cinematográfica e a arte teatral? Segundo Mauro:

Esta questão tem sido assunto discutido em toda parte por elementos do cinema e do teatro. Sob o ponto de vista brasileiro, seria necessário, em primeiro lugar, o reconhecimento geral que, de fato, existe teatro no Brasil. Sim, porque há muita gente - elementos mesmo do próprio teatro - que afirma e crê que ele não existe entre nós. Eu, cá por mim, acho que temos o nosso teatro, embora venha ele se arrastando com altos e baixos há mais de trezentos anos... Se há teatro e se tratar de apresentar, em filme sonoro, uma peça teatral, como infelizmente é a maioria dos nossos filmes e dos filmes americanos, é lógico que vamos precisar do teatro. Mas, quando se trata de realizar bom cinema, não vejo, em absoluto, necessidade de existir teatro. Sempre houve, há e sempre haverá, em toda parte, excelente material para cinema. Agora, evidentemente, cabe aos diretores aplicá-lo com propriedade

²⁰⁷ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de agosto de 1944.

e amoldá-lo de acordo com os requisitos dos filmes. Alias, assim sempre pensou o verdadeiro cineasta²⁰⁸.

Para Humberto Mauro essa questão parece clara, uma vez que ele crê na existência do teatro nacional, embora ele ache que o mesmo venha se “arrastando com altos e baixos a mais de trezentos anos”. O que percebemos nesta palestra é que o cineasta procura desqualificar o teatro, como uma arte decadente, em detrimento do cinema, que é uma arte recente. Como vimos anteriormente, o cinema era entendido como uma arte nova, moderna, inovadora. A comparação com o teatro serve como base para fundamentar a concepção de que o cinema no Brasil ainda estava engatinhando, mas, que logo ele seria a arte predominante. O teatro, por outro lado, já era uma arte antiga, ultrapassada. O que chama a atenção também é a intenção de Humberto Mauro buscar mais medidas de proteção e incentivo para o cinema nacional. Assim, podemos perceber uma fidelidade parcial do cineasta com relação à legislação protecionista do governo. O fato de ele sugerir mais subvenção para o cinema nacional revela a insatisfação com as medidas até então tomadas. Em suas palestras ele sempre afirma que o governo vem levando a sério o cinema no Brasil, mas, ao mesmo tempo, deixa a sugestão que se poderia fazer mais. Sugestão que não é tão explícita, mas que aparece recorrentemente, como podemos perceber no trecho citado acima. Cabe lembrar que Humberto Mauro era funcionário do INCE, órgão do governo e estava palestrando na rádio do Ministério da Educação, também subordinada ao governo. O que podemos inferir disso é que as palestras de Humberto Mauro eram limitadas pelo *lugar social* em que ele estava inserido, fazendo com que suas reivindicações tivessem que ser expressas em forma de sugestões para não ir de encontro ao regime político em que ele estava inserido.

Considerando essas observações, o que podemos constatar a partir da análise que fizemos, é que Humberto Mauro utilizou-se desse espaço para realizar uma campanha em prol do cinema brasileiro. Em sua concepção, o cinema nacional deveria se constituir de maneira independente do cinema estrangeiro. Até porque, por falta de competência técnica, ele não poderia concorrer com o cinema estrangeiro nem no mercado nacional, nem no mercado internacional. A maneira de o cinema brasileiro conquistar o mercado era através do cinema documentário. O filme documentário deveria registrar temas brasileiros e, também, fazer a propaganda externa do país. Quando analisamos as palestras em conjunto percebemos que estão aí as principais questões pelas quais passava no cinema brasileiro de então e vemos também que algumas permanecem até hoje.

²⁰⁸ MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de agosto de 1944.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudarmos as *Palestras radiofônicas sobre cinema* de Humberto Mauro nos propusemos analisar como o cineasta se inseriu na configuração do debate sobre a brasilidade no período do Estado Novo. Ao longo deste trabalho verificamos que o governo de Getúlio Vargas buscou criar uma representação hegemônica do que seria o país, uma brasilidade imposta pela oficialidade que pressupunha englobar todos os brasileiros. O projeto varguista era, na verdade, um esforço de unificação de multiplicidade nacional, buscando dar uma organização à sociedade, partindo da ideia de homogeneizar para controlar. Contudo, sabemos que no cotidiano, cada sujeito que se “sente” brasileiro tem um modo particular de se relacionar com esse discurso e de exercer sua brasilidade. Principalmente quando falamos de um país vasto geograficamente e socialmente dinâmico, com culturas regionais fortes e diversificadas como o Brasil. Elencamos fatores que dificultam essa compreensão consensual e unívoca que supostamente constituiriam a identidade de uma nação.

José Carlos Reis, ao estudar as diferentes identidades construídas para o Brasil, afirma que essas interpretações do país são, na verdade, “sínteses produzidas em datas específicas, que reúnem de forma original uma apreensão do passado (dependência), uma localização do presente e um projeto para o futuro (independência)”²⁰⁹. Logo, para Reis, as tentativas de representação global buscam reconfigurar o presente para imaginar um futuro possível. No período do Estado Novo, não foi diferente. O projeto varguista voltou-se para as tradições, os costumes e as especificidades regionais, transformando-as em elementos nacionais. Essa tentativa de recuperação do passado tinha por objetivo produzir o “espírito nacionalista” que, aparentemente, possibilitaria a constituição da harmonia social.

Na análise que efetuamos neste trabalho, entendemos que as diferentes interpretações que foram construídas sobre o Brasil acabaram revelando as múltiplas faces de um país que se reinventa sem cessar. Nossa intenção foi mostrar como Humberto Mauro se posicionou em meio a diferentes discursos sobre a suposta criação de uma “nova imagem” para o país. Neste intento, ressaltamos que foram elaborados diversos discursos sobre a identidade nacional brasileira e que a de Humberto Mauro representou mais um deles. Apesar disso, não podemos relegar a um segundo plano, essas diferentes versões que foram construídas sobre país, pois é justamente nessa pluralidade de ideias que encontramos a noção de que a complexidade nacional não pode ser resumida em apenas um discurso, em apenas uma representação.

²⁰⁹ REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007, p. 14.

Ademais, entendemos que a compreensão dos sentidos no cotidiano é sempre um diálogo entre inúmeras vozes, uma vez que um enunciado não surge do nada. Ao produzir um enunciado o falante se utiliza de um sistema de linguagem e de enunciações preexistentes, posicionando-se em relação a ele²¹⁰. Deste modo, podemos compreender que no cotidiano, o sentido decorre do uso que fazemos dos repertórios interpretativos da realidade de que dispomos. Eles são responsáveis por construir versões dos fenômenos que estão à nossa volta. Partindo desse entendimento, pensamos neste trabalho que Humberto Mauro, em suas palestras no rádio, dialogou com vários discursos sobre a brasilidade, mas, principalmente, com o discurso que embasava o Estado Novo e os intelectuais ligados ao regime autoritário varguista. Discurso que se desdobrou na tentativa de construção de uma nova nação, culturalmente forte e economicamente competitiva no cenário internacional. Mauro também dialogou com o discurso dos educadores e a perspectiva da modernização do país pela educação, usando o cinema como instrumento capaz de levar cultura para diversas regiões do país. Não podemos esquecer também da presença do discurso dos “homens de cinema”. Estes buscaram maneiras de se criar uma imagem de Brasil moderno e fotogênico por meio da industrialização do cinema nacional. Entre afastamentos e aproximações com esses discursos, Humberto Mauro acabou construindo suas próprias concepções de sociedade. Produzindo seu próprio sentido do que seria o Brasil e como esse Brasil deveria aparecer no cinema. Suas palestras acabaram condensando um diálogo com as principais questões políticas, culturais e sociais em curso no Brasil no período estadonovista.

No decorrer desta pesquisa buscamos também contextualizar a política cultural implementada pelo Estado Novo, principalmente no tocante ao projeto de construção da nação e da identidade brasileiras. Vimos que, neste processo, foi de fundamental importância a contribuição dos intelectuais. À eles foi dado o papel de intérpretes da ordem social e a responsabilidade de materializar a ideologia varguista, educando as manifestações populares e todo o rol de personagens, crenças e adereços. No pensamento estadonovista, a cultura popular foi entendida como uma expressão do “verdadeiro Brasil”. Desse modo, acreditava-se que a brasilidade seria encontrada nos costumes da tradição, da religião, da raça, da língua e da memória do passado do povo. Portanto, o papel do Estado seria proteger esses costumes de

²¹⁰ Spink e Medrado concebem o conceito de enunciados e vozes como o processo de interanimação dialógica que se processa numa conversação: “Os enunciados de uma pessoa estão sempre em contato com, ou são endereçados a, uma ou mais pessoas e esses se interanimam mutuamente, mesmo quando os diálogos são internos”. SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013, p. 26.

influências externas que supostamente retirariam sua autenticidade. Essa “proteção” estatal se deu através de políticas de institucionalização da cultura nacional, expressa na criação de diversos órgãos e institutos culturais, como o SPHAN, e na intervenção sistemática nos meios de comunicação de massa, através de órgãos como o DIP. Desse modo, as agências do Estado garantiriam o controle e a padronização das manifestações culturais, o que possibilitaria também a ampliação de seu domínio sobre o cotidiano da população.

Dentro dessa política de institucionalização oficial da cultura brasileira é que podemos entender a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Lembrando que a criação do INCE também foi reflexo de uma campanha que já vinha se estruturando, desde os anos 1920, que visava utilizar o cinema como instrumento eminentemente educativo. O papel do cinema na construção da nação seria levar conhecimento para as áreas mais afastadas do país, carentes de informações de caráter educativo, cultural e higienista. É dentro deste quadro de referências que Humberto Mauro produziu sua intensa e engajada narrativa sobre a brasilidade. Narrativa esta que era profundamente marcada pela preocupação em pensar a produção cinematográfica no país em todas as suas etapas e na tentativa de incentivar a produção de filmes que tratassem dos valores culturais das diversas regiões do Brasil. Elementos que fazem suas ideias se revestirem de um forte sentimento nacionalista.

Neste trabalho, percebemos que o cineasta partilhava de algumas concepções próprias circulantes na época da qual ele era contemporâneo, principalmente quanto ao fato de o cinema representar um veículo eficaz de propaganda externa e interna do Brasil. Humberto Mauro considerava que os brasileiros desconheciam seu próprio país e que através do cinema seria possível conhecer a nós mesmos, nossos costumes, nossas tradições. E através do cinema seria possível também levar imagens da nossa cultura para outros países. E ele sugeria que o filme documentário seria o melhor caminho para isso, já que poderia proporcionar o registro de nossos valores culturais. Em sua concepção, o cinema nacional deveria se constituir de maneira independente do cinema estrangeiro. Até porque, por falta de competência técnica, ele não poderia concorrer com o cinema estrangeiro nem no mercado nacional, nem no mercado internacional. A maneira do cinema brasileiro conquistar o mercado era através do cinema documentário. O filme documentário deveria registrar temas brasileiros e também, fazer a propaganda do país.

Humberto Mauro era funcionário do INCE, como já explanado em seção própria, e membro integrante do regime varguista. Neste trabalho, investigamos a constituição de sua narrativa apregoada em palestras e sua concepção identidade nacional desenvolvida dentro de um instituto criado por um Estado autoritário que visava controlar e padronizar a produção

cultural nacional. Partindo dessas considerações, inferimos que o horizonte político e ideológico em que ele estava inserido terminou atravessando sua narrativa em diversos momentos. E, por conseguinte, o seu interesse estava, em parte, em consonância com o projeto de consolidação de um cinema nacional dentro dos padrões do projeto de construção da nação e da identidade nacional empreendido pelo Estado Novo; E, em parte, por suas concepções pessoais de brasilidade e de cinema. Dessa forma, percebemos que Humberto Mauro se inseriu nesse debate ao propor a construção conceitual de uma identidade capaz de elevar o espírito da população através de uma “brasilidade cinematográfica”.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.

BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. In: RUBIM, Antônio Albino Canelas (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOMENY, Helena. Infidelidades eletivas: intelectuais e política. In: Helena Bomeny (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e política*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas; Bragança Paulista (SP): Ed. Universidade de São Francisco, 2001.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. O Estado Novo, o Dops e a ideologia nacional. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CUNHA, Célio da. *Educação e autoritarismo no Estado Novo*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

CURY, Carlos Roberto Jamil. *Ideologia e educação brasileira*. 2. ed. – São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1984.

D'ARAÚJO, Maria Celina (Org.). *Getúlio Vargas*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011.

DULLES, John W. F. *Sobral Pinto: A consciência do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. – 23. ed. – São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GOMES, Angela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LOBATO, Ana Lúcia. Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora Ltda, 1987.
MACHADO, Luiz Toledo. *Formação do Brasil e unidade nacional*. São Paulo: IBRASA, 1980.

MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, Cinema, História*. São Paulo: Alameda, 2013.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Tradição e política: o pensamento de Almir de Andrade. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia e poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RANGEL, Antônio Jorge (Fidel). *Humberto Mauro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2010.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Maria Helena Bousquet; COSTA, Maria Vanda Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SHIROMA, Eneida Oto; MORAES, Maria Célia M. de; EVANGELISTA, Olinda. *Política educacional*. - Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

SILVA, Salomão L. Quadros da. A era Vargas e a Economia. In: D'ARAÚJO, Maria Celina (Org.). *As instituições brasileiras da era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú cultural, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (orgs). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

SOUSA, Carlos Roberto de. *Nossa aventura na tela: a trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira imagem a “Central do Brasil”*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.

SOUZA, Carlos Roberto. *100 anos de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (Org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013.

VARGAS, Getúlio. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras. In: BRASIL. Presidente (1931-1954: Getúlio Vargas). *Discursos selecionados do Presidente Getúlio Vargas*. Brasília: FUNAG, 2009.

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

VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/sua obra/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova, Embrafilme, 1978.

VIEIRA, João Luis. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora Ltda. 1987.

VIEIRA, Maria do Pilar *et al.* O documento – atos e testemunhos da história. In:_____. *A pesquisa em história*. São Paulo: Ática. 2002.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

Artigos e livros da internet:

ALMEIDA, J. C. MENDES de. “De um tópico do Correio da Manhã”. *Revista Cinearte*. Rio de Janeiro, 23 de junho de 1926, número 17.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro. *Revista Alceu*, v. 8, n. 15, p. 48-59, jul./dez., 2007.

PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. *Filme Cultura*, n. 3, Jan./Fev. 1967.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mauro documentarista. *Revista USP*, n. 63, p. 158-168, set./nov., 2004.

Revista Cinearte. Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1929, número 198.

Revista Cinearte. Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, número 1.

Monografias, dissertações e teses:

CARVALHAL, Fernanda Caraline de Almeida, *Luz, Câmera, Educação!* O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar. Dissertação (Mestrado em Educação). Rio de Janeiro: Universidade Estácio de Sá, 2008.

CATELLI, Rosana Elisa. *Dos "Naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos 1920 e 1930*. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2007.

DUARTE, Adriana. *Roquette-Pinto e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro: Coletâneas de Documentos*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea – CPDOC, 2008.

LUCAS, Taís Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2005.

MACIEL, Ana Carolina de M. D. *Figuras e gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas-SP, 2000.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. *Humberto Mauro: um olhar brasileiro. A construção de um pensamento nacionalista cinematográfico no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social, 2003.

Páginas da internet:

AUTRAN, Arthur. A questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/92-a-questao-da-industria-cinematografica-brasileira-na-primeira-metade-do-seculo>> Acesso em: 19/12/2015.

BRASIL. Decreto n. 21.240, de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular" e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>>

BRASIL. Decreto n. 20.301, de 2 de janeiro de 1946. Aprova o Regimento do Instituto Nacional de Cinema Educativo, do Ministério da Educação e Saúde. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/legislacao/decretos/decreto-n-20301-de-2-de-janeiro-de-1946>> Acesso em: 30/06/2015.

BRASIL. Decreto-lei n. 1.949, de 30 de dezembro de 1939. Dispõe sobre o exercício de atividades de imprensa e propaganda no território nacional e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del1949.htm> Acesso em: 23/12/2015.

BRASIL. Lei n. 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-norma-pl.html>> Acesso em 30/06/2015.

CASTRO, Ruy. *Roquette-Pinto: o homem multidão*. Disponível em: <<http://www.locutor.info/Biblioteca/Roquette%20Pinto%20O%20Homem%20Multidao.doc>> Acesso em: 19/12/2015.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema Educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo, (4): 13 a 19, set/dez, 1995. Disponível em: <<http://www2.eptic.com.br/sgw/data/bib/artigos/91d95b59e59dcb8c94bd25131760a6ca.pdf>> Acesso em 18/05/2014.

ROSA, Cristina Rosa. *O ensino de História do Brasil através dos filmes educativos do INCE durante o Estado Novo*. Disponível em: <<http://www.rj.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Cristina%20Souza%20da%20Rosa.pdf>> Acesso em: 31/08/2014.

VARGAS, Getúlio. *O cinema nacional - elemento de aproximação dos habitantes do país*. Biblioteca da Presidência da República, 1934. p. 187-188. Disponível em <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/at_download/file> Acesso em: 16/06/2015.

Fontes utilizadas:

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 02 de agosto de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 09 de agosto de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 30 de agosto de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 6 de setembro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 13 de setembro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 4 de outubro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 18 de outubro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 26 de outubro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 13 de dezembro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 27 de dezembro de 1943.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 3 de janeiro de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 29 de janeiro de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de fevereiro de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 22 de abril de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 1 de julho de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 5 de agosto de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 26 de agosto de 1944.

MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 27 de setembro de 1944.