



Salvando O Cinema Do Cinema -Edgard Roquette-Pinto E O Cinema Educativo¹

Sheila Schvarzman - Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e Bacharelado em Audiovisual do Centro Universitário Senac, São Paulo. Docente²

Resumo: O presente texto procura investigar a natureza do cinema educativo que se desenvolveu no Brasil em idéias – a partir dos anos 1920 – e na prática através da obra do antropólogo Edgard Roquette Pinto que em 1932 participa da criação da primeira censura nacional de filmes, e em 1936 do Instituto Nacional de Cinema Educativo, órgão do Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema. Se desde os anos 1920 havia a idéia de educar através do cinema, havia antes de tudo, o temor pelas imagens e a vontade de ter o cinema sob controle.

Cinema educativo no Brasil; Edgar Roquette Pinto; documentário clássico; política cinematográfica; anos 1920-1930

Edgard Roquette-Pinto teve importante atuação no desenvolvimento do incipiente cinema que se fez no Brasil desde os anos 1910. Dirigiu o Instituto de Cinema Educativo a partir de 1936, mas, sobretudo, pensou o papel dos meios de comunicação massivos de então – o rádio e o cinema - no desenvolvimento e transformação da sociedade e procurou implementá-los praticamente.

Movido por esses ideais, reconhece o potencial de comunicação e, portanto de educação e documentação do cinema, e será o responsável, em 1910 pela criação do primeiro acervo de filmes científicos do Brasil instalado no Museu Nacional. Através dos filmes, o conhecimento estaria acessível a todos. Nos anos 1930 pleiteia com os

¹ Trabalho apresentado no Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, Santos, 2007

² Pós-doutorado em Mídias no Instituto de Artes da Unicamp. Doutorado em História Social pela Unicamp. D.E.A em Sciences de L'Information et de la Communication, Univ. Paris VII, Histoire et Cinema de Marc Ferro na ÉHESS Trabalha com História do Cinema Brasileiro e Cinema e História. É autora de *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*, Edunesp, 2004; "Humberto Mauro e o documentário" In: *Documentário no Brasil: Tradição e transformação*. 1 ed. São Paulo : Summus Editorial, 2004. sheilas@uol.com.br



educadores da Escola Nova em seu Manifesto de 1932, a inclusão do cinema nas escolas. Por conta dessas preocupações participa da elaboração das primeiras medidas de incentivo ao cinema brasileiro. O decreto 21240 de 1932 criou a obrigatoriedade de exibição de filmes educativos nos cinemas comerciais, o que beneficiou os artistas e produtores que voltam-se – ainda que sem muito sucesso e continuidade – para a produção desse tipo de filmes. É bom lembrar que a atividade cinematográfica no Brasil durante os anos 1920, 1930 e 1940 era, aos olhos dos letrados, inexistente, desnecessária, desdenhável e, para muitos, descabida.

Além disso, dirigiu alguns filmes. O primeiro deles em 1912 e outro no Instituto Nacional de Cinema Educativo, além de participar nos roteiros de *O Descobrimento do Brasil* (1937) e *Argila* (1942). O presente artigo procura analisar - através da atuação de Roquette Pinto – como a educação foi instrumentalizada para o controle do cinema durante os anos 1930 e 1940.

“Vou poucas vezes ao cinema.

Quando era “silencioso” havia sempre, abaixo da tela, meia dúzia de músicos sonolentos incumbidos de ministrar acompanhamento mais ou menos adequado ao que ia acontecendo na fita. Valsas tipo vienense emolduravam idílios, namoros, flirts... (...) (...) [com o sonoro] o pequeno conjunto sonolento desapareceu. Mas ficaram as legendas, os rótulos, os títulos, as explicações sobrepostas (...) [que] assassinam os filmes... (...) Que ingenuidade. O cinema não é arte. É negócio também. (...)

(...) Ora, estou convencido de que o cinema deve ser, de fato, um dos esteios dos colégios.”(ROQUETTE-PINTO, 1938,74)

Ao refletir sobre “A Evolução do Cinema”, Roquette-Pinto observa que não era um freqüentador assíduo. Reconhecia, entretanto, o potencial educativo e comercial do cinema, negando-lhe estatuto artístico. Em texto posterior, cunhou para o cinema de ficção a arrebatada imagem de “agitador de almas”, reafirmando sua crença nos poderes pedagógicos da imagem cinematográfica³:

No entanto, e apesar de seu arrebatamento momentâneo, uma coisa é certa, Roquette-Pinto não era um aficionado pelo cinema como seus pares intelectuais e

³ Citado por Humberto Mauro em suas Conferências Radiofônicas. Mauro, Humberto – *Figuras e Gestos*, IN A Cena Muda 15, 11/4/1944



jovens discípulos como o físico Plínio Sussekind da Rocha ou o escritor Octávio de Faria, responsáveis pelo *Chaplin Club* e pela revista *Fã* (1928-1930), onde pranteavam desaparecimento do mudo. Eles eram cinéfilos envolvidos antes de tudo com o gosto e a crítica de filmes. Roquette-Pinto não é um deles. A sua ligação com o cinema é de outra ordem: este é antes de tudo um meio técnico moderno de documentação e exibição de imagens. Um meio de convencimento a ser domado e controlado por aqueles que sabem. O veículo adequado para difundir suas idéias e concretizar suas preocupações: educar os brasileiros.

Essa ligação com o cinema era característica das camadas letradas ocidentais nas primeiras décadas do século XX: fascínio por suas possibilidades técnicas de documentação e reprodução de conhecimento, mas também pedagógicas – e o total desprezo e desconfiança como divertimento, julgado popularesco, duvidoso e, do ponto de vista moral, perigoso por sua permissividade.

Marc Ferro nos lembra, que era exatamente essa a atitude de Lênin e Trotsky: egressos da burguesia, não apreciavam o cinema como um divertimento, como faziam as classes baixas, e procuram destiná-lo para fins pedagógicos. Foi essa utilização que nobilitou o cinema perante essas camadas (FERRO, 1993).

Desta forma, Roquette-Pinto não mirava o cinema como um espectador e crítico. Desde 1910, organizara no Museu Nacional o que terá sido a primeira filmoteca brasileira, com filmes científicos da Pathé, da Comissão Rondon. Sua intenção era disponibilizar para consumo geral, a informação científica:

"O meu desejo é divulgar a ciência moderna nas camadas populares. Essa a razão dos estudos que estou realizando. Quero tirar a ciência do domínio exclusivista dos sábios para entregá-la ao povo⁴

Experimenta também a direção: em 1912 filma *Os Nhambiquaras* em sua viagem à Serra do Norte com a Comissão Rondon onde terá feito um dos primeiros registros fílmicos sobre os índios⁵.

⁴ A citação é de 1935, mas reflete o que pensava quando jovem e o que fará no INCE. Revista da Academia de Letras, vol. 49, n. 166, outubro de 1935, p.197

⁵ O filme encontra-se depositado na Cinemateca Brasileira



salvando o cinema brasileiro através do cinema educativo

Desde o momento em que o cinema no Brasil deixa de ser uma mera curiosidade e passa a ser um divertimento estável com salas de exibição fixas, em meados da década de 1910, podemos encontrar textos de políticos, intelectuais, militares, educadores e religiosos preocupados em compreender suas características e efeitos (GRAÇA, 1916). A nova sensação tem poderes mágicos que todos querem entender e submeter aos seus propósitos como arma de convencimento político, evangelização ou educação. Ao mesmo tempo, são comuns os chamados morais e perorações contra os seus supostos efeitos maléficos e desviantes que incidiriam sobre as crianças⁶ –, e indivíduos considerados “fracos” por suas características raciais ou hereditárias.

Como se sabe, a chamada “questão social” que agitava a República Velha era para muitos desses homens, e, sobretudo os cientistas e médicos, uma questão de meio - que deveria ser higienizado de doenças ou vícios - ou de hereditariedade, que deveria ser acompanhada e tratada. Daí muitos se preocuparem com o cinema, que julgavam capaz de suggestionar as pessoas, preocupados em depurá-lo do que consideravam daninho, sobretudo do ponto de vista moral⁷.

Como alguns de seus pares, Roquette-Pinto também está preocupado com essas questões que agitam a Primeira República e empenhado em corrigi-las. Longe de se preocupar com a moral e de associar os problemas brasileiros à má formação racial, como era corrente na época, mas à cultura⁸, acredita que o atraso deve ser combatido por aqueles sabem, através da educação em todo o território brasileiro. Tratava-se de reunir e forjar a nação - como território concreto: idéia onde é muito forte a influência de Cândido Rondon e das linhas telegráficas que se instalavam e permitiam entrelaçar povo e território⁹ - assim como imaginário - através da transmissão ordenada de

⁶ Até 1928 não existia censura ou legislação que impedisse a sua entrada regular nas salas.

⁷ Ver Almeida, Canutos Mendes - Cinema Contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil, São Paulo: Cia Editora Nacional, 1931. Saliba, Maria E. Fachini - Cinema Contra Cinema. São Paulo: Annablume/Fapesp. 2003

⁸ “(...) não o esqueçamos, por amor ao preconceito disfarçado ou manifesto, que o problema nacional não é transformar os mestiços do Brasil em gente branca. O problema é a educação dos que aí se acham, claros ou escuros.” (ROQUETTE-PINTO, E – 1927., 62)

⁹ livro de Rondon



conhecimentos semelhantes para todos. Foi assim que pensou o rádio, foi assim que pensou o cinema. Desta forma, pauta suas ações por iniciativas como a introdução do rádio em 1923, a criação Revista Nacional de Educação em 1932¹⁰ e o cinema educativo a partir de 1936. Sua fé na ciência, no homem e no Brasil – fruto de sua formação científica, humanista e positivista – orientam suas ações e os conteúdos que quer ver popularizados. Só o saber será capaz de erradicar a ignorância, o analfabetismo e até mesmo o isolamento geográfico que significavam então as distâncias: "Que todos os lares espalhados pelo imenso território do Brasil recebam, livremente, conforto moral da ciência e da arte"(ROQUETTE-PINTO, 1932, 18).

No caso específico do cinema, preocupa-se com o conteúdo dos filmes por perceber neles potencial pedagógico e subliminar. Essa era uma preocupação constante do período, e não apenas no Brasil, e foi ativada, sobretudo com as consequências nefastas da 1ª. Guerra, quando surge, através da Liga das Nações, o Centro Internacional de Cinema em Roma. Esperava-se garantir a paz através da troca de filmes de diferentes nações, o que permitiria uma maior aproximação, o conhecimento mútuo e a fraternidade! Embora Roquette tenha sido vice-presidente dessa entidade, em 1925 ela já terá sido absorvida pelo fascismo, por meio do Instituto Luce.

Além disso, as crises econômicas e políticas do pós-guerra nos países europeus exacerbam a descrença nos regimes liberais. O papel do Estado é reforçado e em muitos deles – à direita ou à esquerda – o caráter provedor e providencial dos regimes e de seus líderes (HOBSBAUW,1995).A preocupação dos educadores – e sua crença nas possibilidades do cinema - e a necessidade de transformação social massiva tornam-se vetores da criação, naquele momento em diferentes países, de um gênero de filme não ficcional encarregado de prover pelas imagens e por uma narração em *off* o esclarecimento que julgam necessário às populações carentes. Seja na forma de um discurso narrativo que produz asserções sobre a realidade, característica do documentário, ou da pedagogia do cinema educativo, muitos deles se revestem das boas intenções e do romantismo característico do entre-guerras e que se pode ver em filmes

¹⁰ Foi a primeira revista de circulação nacional sobre educação. Schwarzman, Sheila – Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo: Edunesp, 2004.



realizados sob influência comunista e socialista, como é nítido no nascente documentarismo inglês de John Grierson em *Drifters* (1929), quando registra a vida árdua dos pescadores, ou no documentarismo americano da Depressão, em autores como Pare Lorentz. O amor, quase culto ao homem e ao trabalhador, é visível em todos eles: na Rússia, como na Itália, pela via do Luce. Na Itália e na Alemanha, o viés educativo serve também à conformação e propaganda do regime. Na Alemanha, para a sua política racista. Compunham o cinema educativo alemão, por exemplo, filmes que justificavam – pelo desperdício de recursos em um país empobrecido – a eliminação dos doentes e débeis mentais (PUISEUX, 1992, 96). No Brasil, em 1935 Getúlio Vargas fala do cinema como “o livro das letras luminosas:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.” (VARGAS, 1938, 182)

Diretor do Museu Nacional a partir de 1926, Roquette-Pinto acompanha essas reflexões, assim como a produção internacional de filmes científicos. Roquette é levado, assim, a pensar também as suas possibilidades de realização a partir dos anos 1930, quando quer produzir e exibir filmes educativos no Museu Nacional e encomenda títulos como *A Ameba*, de 1932, para a Cinédia, de Adhemar Gonzaga, ou *Taxidermia*, em 1935, para a Brasil Vita Filmes de Carmen Santos, ambos dirigidos por Humberto Mauro. Interessando-se pela produção cinematográfica que se realizava no Brasil e por suas possibilidades futuras – sobretudo educativas –, passa a integrar e a reforçar com seu prestígio a luta pela constituição de um cinema brasileiro:

Há no país, jovens de 11 a 18 anos, na idade em que a personalidade se define, em que os indivíduos iniciam a profissão que em geral conservam pela vida afora, mais de 7.000.000 de jovens, cuja cultura só mesmo no cinema e no rádio encontra algum amparo. Não me esqueço da imprensa. João Ribeiro repete que os jornais no Brasil, desempenham muitas vezes a função dos livros. Mas o rádio e o cinema vão aonde não vai o jornal: vão aos que não sabem ler...

Juntem-se, agora, aos jovens os adultos. Ter-se-a a visão da grande massa que precisa cada vez mais do cinema¹¹.

Para Roquette-Pinto, assim como para Getúlio Vargas, o cinema é um instrumento que atinge o povo porque ensina independentemente da vontade de

¹¹ Revista Nacional de Educação n. 5. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, fev. de 1933, p.3



aprender e pode chegar muito longe no espaço porque sua linguagem simples e visual pode ser decodificada facilmente. Suas imagens são expressão de progresso, pois têm a capacidade de reproduzir fielmente o real, desencadeiam mais progresso pelo exemplo que veiculam. Por seu caráter de espetáculo, é mais eficaz na transmissão de suas mensagens e por isso mesmo capaz de vencer as resistências da ignorância, do poder local e do atraso. Em mãos conscientes e competentes.

Se por um lado apoiava a causa do cinema brasileiro, juntava-se também aos educadores que desde os anos 1920 propugnavam pelo cinema na educação, como forma de melhorar a aprendizagem, como fez Fernando Azevedo, responsável pela reforma do ensino no Distrito Federal, em 1928. Entretanto, o que diferencia Roquette-Pinto de outros educadores envolvidos é que além de pensar os meios de comunicação massivos que começavam a se firmar nos anos 20 como meio de expansão de mensagens, pensa também a forma prática de implantá-los, como fez criando a primeira rádio brasileira com a estrutura uma sociedade científica.

Roquette pensa o uso do cinema na educação da mesma forma que o rádio, mas o cinema foge ao seu controle pois aborda uma atividade consolidada e dominada por produções e mensagens de países estrangeiros. Muitos filmes eram exibidos e dentre eles uma parcela ínfima que poderia ser aproveitada. Assim, tratava-se não apenas de satisfazer os defensores da moral e da infância preocupados com imagens perniciosas, mas de selecionar, dentre a maioria dos filmes estrangeiros de ficção, aqueles de algum valor. Tratava-se, portanto, de salvar o cinema (atividade e divertimento das camadas populares) do próprio cinema, resgatando o que haveria nele de útil para o grande público sem formação e crítica que, no seu entender, deixava-se levar pelas imagens:

“... o chamado Cinema Educativo, em geral, não passa de um simples Cinema de Instrução. Porque o verdadeiro Educativo é outro, o grande Cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene e sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem... Tem de resultar no atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A instrução dirige-se principalmente à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sozinho, mas não pode educar senão em sociedade (...). São muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo. Arquivando e divulgando como nenhuma outra arte o que há de bom e de mau, tem uma função dinâmica de constante agitador de almas, influenciando diretamente nas decisões dos fracos e sugerindo os fortes¹²”

Assim, em 1932 Roquette-Pinto participa das discussões que levam à edição do Decreto 21.240 com as primeiras medidas que incidirão sobre a produção e exibição de

¹² Apud Mauro Humberto, “Figuras e Gestos, Cena Muda, 15/4/44, p. 30



filmes no Brasil. Com sua atuação é instituída a censura federal de caráter cultural sobre todos os filmes projetados no Brasil. Para o exame desses filmes era cobrada a Taxa Cinematográfica para a Educação que revertia no financiamento da Revista Nacional de Educação produzida por ele no Museu Nacional. Além dessas medidas, procurando contentar os produtores brasileiros é proposta a redução das taxas sobre o filme virgem e, para satisfazer os exibidores e grandes companhias estrangeiras, a diminuição de 60% das taxas aduaneiras sobre os filmes importados, o que diminuía os custos e incentivava a abertura de novas salas de cinema.

Com o aprofundamento do regime ditatorial, a partir de 1934, no entanto, a censura cultural não tem mais lugar. A produção e exibição de filmes educativos prevista no decreto 21.240 não preenche as necessidades das salas, os conteúdos necessários à educação e ao Estado forte que então se conformava. A partir de 1936 o Estado tomava a si a função e passava a produzir as mensagens que julgava necessárias. Ainda que militasse desde os anos 1920 pelo cinema educativo, é só com o Estado autoritário de 1930 que a proposta de Roquette-Pinto e dos educadores ganha sentido.

O INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO

A criação de um órgão de produção de filmes educativos no Brasil, em 1936, como vinha ocorrendo em outros países, assentava-se sobre a crença na educação como motor da transformação dos homens. O cinema seria um instrumento para agilizar esse caminho, sobretudo num país como o Brasil, de milhões de analfabetos, diverso geográfica, cultural e etnicamente. Foi concebido como um processo de mão única, onde aqueles que sabem determinam os saberes necessários aos incultos, tomados como seres carentes, necessitados da devida condução. Essa operação regeneradora, pensada e realizada a partir do cinema, foi uma das formas de construção da nacionalidade conforme concebida pelo governo Vargas: uma outorga do Estado.

Para colocar o Instituto em funcionamento, Roquette chama Humberto Mauro, diretor consagrado então pela seriedade do seu cinema, pois ainda que tivesse feito filmes musicais correntes na época baseados em cantores populares e na comicidade popular que vinha do rádio – ele havia realizado com muito sucesso de público *Favela dos Meus Amores* (1935), filme que mesclava a estrutura dos filmes musicais e carnavalescos e seus astros com preocupações sociais – passava-se numa favela e tinha uma professora preocupada com a educação naquele lugar ainda visto de forma muito



duvidosa¹³. Além disso, havia realizado em 1932 e 1933 filmes científicos para o Museu Nacional.

O ideário de Roquette-Pinto e a produção INCE

Do seu lugar como diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo Roquette-Pinto esperava poder influir e intervir na produção cultural do seu tempo. Nos projetos de estruturação do novo órgão procurou reeditar a censura educativa no cinema e no rádio, previu uma emissão radiofônica diária e influir na produção musical pela edição de discos de autores eruditos como Carlos Gomes ou Alberto Nepomuceno, além da edição de uma revista.¹⁴

Teve que se contentar com a execução e guarda de filmes escolares silenciosos e sonoros em 16 mm, para exibição em escolas e filmes populares sonoros em 35 mm, para as salas de cinemas e atividades correlatas.

Entretanto, para que a sua atividade transformadora através do cinema e sobre o cinema pudesse se efetivar era necessário sensibilizar os professores, enfrentar as dificuldades materiais como a falta de projetores, de energia elétrica assim como dos transportes que impedia que os filmes chegassem mais longe do que o Rio de Janeiro ou Minas, onde foram mais exibidos (SCHVARZMAN, 2004, CAP.5). Sendo assim, eram promovidas no auditório do Instituto na Praça da República, exibições diárias para professores e estudantes, eram feitos os roteiros explicativos que acompanhavam os filmes silenciosos e diafilmes, e havia uma biblioteca com temas vários, mas especialmente sobre a técnica e o emprego do cinema na educação. Ou seja, tratava-se de fazer com que se aceitasse a mudança do próprio caráter do cinema a que todos estavam acostumados, mostrando o valor das propostas educativas. Assim, o cinema deixava de ser cinema (divertimento popular) para ser cinema educativo.

¹³ Por ter feito filmagens na favela com seus próprios habitantes negros, Humberto Mauro foi preso, pois essa temática seria “coisa de comunista”. (Schwarzman, 2004)

¹⁴ Instituto de Cinema Educativo (Projecto) GCg 35.00.00/2, doc. 568/2



Se no Rio de Janeiro em meio a cientistas e interessados em cinema o INCE poderia ser visto como um lugar de ponta, a realidade cotidiana da educação era diferente. Ao invés do interesse dos professores e diretores de escola, a “displicência”.

Para contornar essas dificuldades e resistências, a idéia de Roquette-Pinto era multiplicar a filmoteca por todas as escolas e instituições que desejassem, bastando que o interessado enviasse a quantidade de filme virgem correspondente, fato que ocorreu algumas vezes. Entretanto, salvo alguns números esparsos ou únicos de filmes que chegam a Fernando de Noronha, ou ao Norte do país, o pedido por filmes não vai muito além de Minas Gerais e da Bahia. São Paulo dá as costas e no Sul do país só mesmo em eventos oficiais. Ou seja, as mensagens e a magia do cinema dependiam de barcos, de estradas, da eletrificação, exatamente como tantos outros problemas que os filmes, teoricamente, viriam a corrigir. Professores desinteressados, falta de equipamentos, distâncias geográficas e culturais são alguns dos limites concretos e palpáveis às expectativas transformadoras da utopia modernizante que Roquette-Pinto buscava realizar através do cinema.

OS FILMES

É nos filmes realizados no período de Roquette-Pinto (1936-1947) que podemos ver como as idéias e preocupações do tempo se misturavam e integravam ao ideário do antropólogo, onde têm presença marcante o cientificismo, o positivismo e o romantismo. É significativo o papel da ciência como caução de verdade, explicação do mundo e objeto de interesse dos filmes. O tratamento romântico dos temas – os homens, a natureza, a ciência – os torna sempre únicos, excepcionais, grandiosos e muitas vezes impalpáveis. Assim, os filmes tratam apenas de heróis, os Vultos nacionais mortos, de demonstrações da natureza pródiga, a ciência em seu viés unicamente reparador. São essas manifestações que, filme a filme, terminam por dar consistência a uma imagem do Brasil como o país extraordinário que vemos na tela.

Sendo assim, num universo de 239 filmes realizados ao longo de 11 anos, os assuntos de caráter científico predominam sobre os demais. A ‘Divulgação técnica e científica’ (40 filmes), a Pesquisa Científica Nacional’ (32 filmes), ou filmes de caráter ‘Preventivo- Sanitário’ (23 filmes) totalizam 95 filmes. A ciência permeia ainda temas



como ‘Riquezas naturais do Brasil’ (15 filmes), onde a *Vitória Régia*, ou dos *Peixes do Rio de Janeiro* são descritos e exaltados em sua configuração morfológica única. A recorrência desses temas demonstra o empenho com a atualização e modernização técnica e científica, tanto no nível básico quanto acadêmico, procurando ressaltar a contribuição e as descobertas dos cientistas brasileiros, as soluções técnicas engenhosas ou a excepcionalidade de espécies da flora ou fauna, demonstrações da natureza variada e pródiga que conforma o território nacional.

Mas se a natureza é pródiga, os homens de quem se fala são sempre ‘Vultos’ (12 filmes): os *Bandeirantes*, *Os Inconfidentes*, *Barão do Rio Branco*, escritores, músicos, ou pensadores como Machado de Assis, Carlos Gomes e Euclides da Cunha. Heróis cultos, dados como responsáveis pela grandeza espiritual ou territorial do país.

Para que a cultura popular possa aparecer na tela, é transformada em “folclore”: a apreensão erudita e romântica que converte a expressão popular em raiz e inspiração da “grande cultura”. O interesse de Roquette-Pinto pela cultura marajoara e por sua cerâmica, que compara à dos gregos, aparece nos filmes *Tipos de Cerâmica de Marajó*, *Cerâmica Artística do Brasil*, realizados entre 1939 e 1940. Essa paixão contamina Humberto Mauro, que realiza nesse mesmo momento, fora do Instituto, mas com a colaboração de Roquette-Pinto, seu longa-metragem *Argila* (1940), onde a cerâmica marajoara tem um papel central justamente pelo trânsito que permite entre a cultura letrada e o povo consciente. Nessa mesma rubrica está *Ponteio* (1941), onde se mostra a apreensão erudita de temas musicais populares do Nordeste pelo maestro Heckel Tavares. O pitoresco e o regional saem do foco e ganham, na tradução erudita, foros de representação nacional.

Apesar de serem educativos, não se observa nos filmes a preocupação em se coadunar aos programas escolares – o que garantiria, certamente, a sua adoção sistemática pelas escolas e um interesse de que Roquette, justamente, reclama. Os filmes são pensados para o aprendizado, mas não como extensão estruturada de um programa que as escolas cumpriam ou como material didático e pedagógico, e sim para uma audiência maior, onde mais do que um projeto de educação, projeta-se uma idéia de cultura e de nação que se buscava tornar acessível a um público vasto.

Mas se a natureza por si é pródiga, mostram-se também todos os esforços de cientistas e técnicos para dominá-la, combatendo as doenças por métodos modernos. Assim, num país cheio de endemias e doenças crônicas provocadas pela pobreza e falta de saneamento, mostra-se, ao contrário, sofisticadas operações cirúrgicas, ou a ação do governo no combate a doenças que não aparecem na tela, nem mesmo num trabalho preventivo, como é o caso dos filmes sobre *O Combate a Lepra no Brasil* ou *O preparo da Vacina contra raiva* que, deixam a doença de lado, para afirmar a potência nacional – de seus cientistas e do Estado – no controle dos males.

Um País Extraordinário

Como se pode ver pela enumeração dos temas tratados pelo INCE, um povo doente vai se transformando num povo assistido pela Ciência e pela proteção do Estado. Uma nação de ignorantes e analfabetos aparece figurada em seus vultos – heróis artistas e escritores com Machado de Assis ou Euclides da Cunha. Ainda que propusesse o uso do cinema para erradicar o atraso, na imagem o que se constrói são as afirmações positivas de um país cujo legado é a capacidade científica e modernizadora.

A natureza não é retratada em sua exuberância tropical. Ao contrário, busca-se o exemplar notável em espécies determinadas. A ciência funciona como o elemento central de um sistema que torna conhecidas e úteis para a civilização a natureza brasileira, da mesma forma que serve para repará-la, corrigindo, pela ação do homem que conhece, os seus distúrbios.

Um exemplo expressivo da interação entre natureza, ciência e cinema é *O Céu do Brasil no Rio de Janeiro*, de 1936, que trabalha dois aspectos distintos e complementares. Procura criar no cinema a visão do céu como num planetário, invento ótico que data dos anos 1910, saudado como uma maravilha que vinha sendo instalada nas principais cidades européias, mas ainda inacessível ao Brasil¹⁵. Transpô-lo para o cinema é a chance de mostrar ao público as principais constelações e estrelas nacionais, e a sua configuração nos dias pátrios, configuração que ficou inscrita na bandeira nacional. O céu desprende-se da astronomia para tornar-se alegoria da nação.

¹⁵ Segundo os ‘Comunicados de Imprensa n. 27’: *A Iniciação Astronômica e as maravilhas do “Planetário”*, 1931, Conselho Nacional de Estatística - Educação e Saúde IN Comunicados do órgão central de Estatística do Ministério de Educação e Saúde, IBGE, Rio de Janeiro, 1942, p. 59



O tema de astronomia é a justificativa prática. A justificativa profunda é explicar a pátria a partir da configuração imutável e organizada do céu, tema caro ao positivismo, afirmando simultaneamente o papel do cinema de caráter educativo, o vínculo entre cinema e educação e cinema e ciência, participando do controle sobre a diversão popular que encontraria aqui um destino nobre, maior.

Dentre todos os filmes realizados no INCE durante a gestão de Roquette-Pinto acredito que um deles reflete especialmente bem as preocupações do antropólogo, os ditames do tempo histórico e as possibilidades abertas pelo INCE para a produção e o desenvolvimento cinematográfico na figura do diretor Humberto Mauro: é *Lagoa Santa*, de 1940. Ele reflete a conjunção feliz entre os dois homens: se é sabido que era Roquette-Pinto que direcionava filmes, temas e as formas de abordagem, é verdade também que Humberto Mauro foi um interlocutor que soube dar relevo a esses temas, fazendo-os interessantes, criativos, tirando-lhes a pompa dos temas ou subvertendo, por vezes, o seu caráter grandiloquente. Ainda que essas obras refletissem uma face oficial na produção cinematográfica de Humberto Mauro – como apontavam Glauber Rocha ou Paulo Emílio Salles Gomes desgostosamente, – foram elas que deram continuidade e permitiram o exercício cinematográfico do grande diretor, o que certamente beneficiou a sua obra, mas, sobretudo o público dos filmes educativos. Ao contrário disso, na maioria dos filmes, encontraram cinema. E se isso ocorreu, foi devido à sensibilidade artística de Roquette-Pinto e à liberdade de realização que imprimiu ao INCE, beneficiando Mauro e todos aqueles com quem trabalhavam.

Lagoa Santa sintetiza a conjunção entre a direção de Roquette-Pinto no Instituto, os temas de interesse científico, histórico e de afirmação nacional vigentes na época (e que eram seus também), e a realização livre, inventiva e eficaz de Humberto Mauro, numa produção, além disso, de orçamento modesto. Condensam-se ali preocupações centrais do antropólogo: a ancestralidade dos povos do chamado novo mundo dando-lhes o lastro necessário para aspirarem a uma igualdade com o Velho Mundo. Mas estão também ali o amor à ciência, o papel dos naturalistas e pesquisadores estrangeiros como o dinamarquês Lund, sábio romântico que se dedica à pesquisa no Brasil, adota Minas como novo lar, fatos ressaltados no filme. Um grande sábio que entrega sua vida aos humildes brasileiros da mesma forma, que em 1940 outros o faziam também!



Mas Lund gostava também de modinhas, o que permite a Mauro criar pela primeira vez a conjunção entre música e paisagem mineira que mais tarde levou às *Brasilianas* realizadas com tanto sucesso.

O tema da ancestralidade, leva Mauro a encenar dentro de uma das cavernas de Lagoa Santa, lá onde os crânios que vemos e que estão depositados no Museu Nacional ganham vida. Mauro encena seu Gênesis usando a população local, iluminando a caverna com tochas e musicando os embates entre luz e sombra com fundo musical de Grieg. Certamente esse filme é um dos pontos altos da produção do INCE, justamente por ter tido a capacidade de converter um tema tão árido – a ancestralidade do Novo Mundo –, documentado por fósseis depositados no Museu Nacional, em um filme cativante, mescla de narração científica de Roquette com a condução imagética de Mauro e um uso exemplar da música que agrega às imagens o tom romântico que o sábio naturalista do século XIX parecia evocar e que a identificação de Roquette-Pinto e a sensibilidade também romântica de Humberto Mauro só fazem redobrar significativamente.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Roquette-Pinto procurou fazer do cinema um instrumento de comunicação a partir dos anos 1920. Mantendo suas distâncias do divertimento popular do qual tem restrições justamente pela gratuidade da diversão, procura revertê-lo e domá-lo para os fins que julga mais nobres: a formação do indivíduo. Para tanto conta com o apoio dos educadores, mas é somente a partir dos anos 1930, com o Estado autoritário, que essa proposta é acolhida, uma vez que interessava ao Novo Estado que se implantava tutelar e influir nessa produção para os seus próprios fins.

Os filmes produzidos refletem as preocupações do antropólogo, mas apesar de se proporem a chegar ao povo, falam de um universo de saberes eruditos. Dessa forma, afastam-se do sentido lúdico do cinema, a que este mesmo povo estava habituado, ainda que aproveitem o talento de Humberto Mauro, que é capaz de garantir filmes inventivos e que muitas vezes quebram a marcialidade perceptível na narração feita boa parte das vezes pelo próprio Roquette-Pinto. Com isso, os filmes do INCE não têm a resposta popular que se visava alcançar, ainda que alguns deles fossem bem recebidos – caso, por exemplo de *O Despertar da Redentora*, de 1942¹⁶, justamente um docudrama – um

¹⁶ O filme foi exibido como complemento nacional em salas comerciais.



documentário encenado sobre a Princesa Isabel, ou seja o filme educativo com formas ficcionais.

Os filmes constroem assim um Brasil organizado, hierárquico, onde e a imagem e a expressão popular inexistem ou são apropriadas a partir de um viés erudito. Portanto, dava-se aos carentes o conhecimento da cultura letrada oficial, em que o centro das preocupações é a nação, o território que contribui para o progresso da ciência universal. Para isso era preciso subverter o próprio cinema (salvá-lo de suas características habituais) controlando e influenciando sobre os seus conteúdos.

Ainda que o filme educativo tenha várias características que o aproximam do documentário clássico – narração em *off*, explicitação de uma asserção, ausência de ficcionalização – expressa antes de tudo a preocupação com o cinema “cinema”. São o resultado de uma vontade de controle sobre a sedução e o medo que a impressão de realidade inspira.

REFERÊNCIAS

- FERRO, Marc – *Cinema et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.
- GOMES, Paulo E. S. – *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GRAÇA, VENERANDO DA - *CINEMA ESCOLAR, RIO DE JANEIRO, 1916-1918*
- HOBSBAUW, Eric – *A era dos Extremos*. São Paulo: Cia da Letras.1995
- ROQUETTE- PINTO, Edgard - *Seixos Rolados*. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado& Cia. 1927.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard – “A evolução do cinema” IN Revista do Brasil, junho, 1938 n. 1.
- ROQUETTE-PINTO, Edgar - Revista Nacional de Educação, Rio de Janeiro, outubro de 1932
- SCHVARZMAN, Sheila –*Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: Edunesp.2004
- SOUSA, José Inácio de Melo – *Imagens do Passado*. São Paulo: Senac. 2004
- VARGAS, Getúlio – “O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país” IN *A Nova Política do Brasil*, vol. III – A Realidade Nacional em 1933, Rio de Janeiro, José Olympio, 1938
- PUISEUX, Hélène – Cinémaction 65 “Cinema et histoire: autour de Marc Ferro”.Paris: Corlet, 1992