



A domesticação do cinema nacional: Cinema de Amadores, Cinema Educativo e Cinema documentário¹

Rosana Elisa Catelli
Professora da Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo

Analisamos o Cinema Educativo (1920-1930), como um conjunto de propostas de modernização do cinema nacional. Além de se constituir como um projeto de inclusão das imagens em movimento na educação, concebemos o cinema educativo como uma aspiração dos “homens de cinema” vinculados à Revista Cinearte de “padronização” das formas de representação dos filmes documentários ou “naturais”. São analisadas as matérias publicadas na revista Cinearte, em especial, as de Sérgio Barreto Filho, que escrevia as seções Cinema de Amadores e Cinema Educativo.

Palavras-chave: Cinema Documentário; Cinema Nacional; Cinema Educativo; Revista Cinearte; História do Audiovisual

Cinema e Educação

O surgimento do cinema está associado a vários fenômenos correlatos que definem a “modernidade”: urbanização, entretenimento, produção de imagens, emergência de um público de massa e novas formas de inserção social da produção cultural. Sendo assim, ao cinema podem estar associados diversos aspectos que compõem esse novo cenário cultural, que consolidaram uma nova cultura visual ou audiovisual: rádio, revistas, jornais, propagandas, exposições em museus, exibição de filmes em escolas, sindicatos e teatros. Todos esses eventos apontam para novas práticas culturais, em que “a narrativa e a visualidade esforçaram-se para canalizar a atenção oscilante do sujeito, não apenas como espectador mas também como consumidor” (CHARNEY. e SCHWARTZ, 2004, p.25). Nessa perspectiva, encontra-se o nexo entre vários fenômenos aparentemente distantes, como escolas, museus, revistas, cinema. Todos estes segmentos pensaram ou desenvolveram projetos de produção e circulação de imagens fixas ou em movimento que se integravam a um complexo cultural mais amplo.

No Brasil, entre os anos de 1920 e 1930, várias propostas foram formuladas por parte dos educadores da Escola Nova, com o objetivo de implantar um cinema

¹ Trabalho apresentado na NP Comunicação Audiovisual, do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



educativo no Brasil. Atentos aos problemas sociais presentes naquele momento, elegeram a educação como um dispositivo de transformação da sociedade brasileira. Para isso os mais diversos recursos pedagógicos e técnicas audiovisuais foram pensados, entre eles, o filme documentário. Baseados no que já se fazia em países como a França e os Estados Unidos, teceram várias considerações a respeito das possíveis contribuições do cinema documentário para a educação.

A união do cinema com a educação vincula-se, nas décadas de 1920 e 1930, aos propósitos de modernização da sociedade brasileira, na ótica de determinados segmentos sociais que se colocaram como vanguarda de um projeto de transformação social pela educação. Herschmann e Pereira (1994) analisaram a participação de médicos, educadores, engenheiros e literatos na construção desse ideário moderno, que se institucionalizou a partir da década de 1930. Segundo eles, são as formas de saber técnico-científico que formaram a base de um paradigma moderno no Brasil: a medicina (normatizando o corpo), a educação (conformando ‘as mentalidades’) e a engenharia (organizando o espaço). Poderíamos acrescentar a esses saberes a contribuição dos “homens de cinema”, que, além de se aliarem aos educadores na tentativa de produzir novas mentalidades, participaram desse projeto modelando novas formas de ver a nação brasileira, e, neste sentido, padronizando o olhar.

Essa aliança entre educação e cinema não foi exclusivamente pragmática, como forma de conquistar financiamentos e facilidades para a formação da indústria cinematográfica nacional; havia, também, uma comunhão de ideais e um projeto dos “homens de cinema” e educadores em torno de um projeto comum de criação de um Brasil moderno. Para os educadores isso significava uma escola renovada, uma população letrada e um país “civilizado”; para os “homens de cinema”, moderno significava produção de filmes, desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional e a formação de um público de cinema.

A Educação do Cinema

Para que o cinema nacional se desenvolvesse, na ótica dos homens de cinema que faziam parte da Revista Cinearte, entre os anos de 1920 e 1930, havia a necessidade de se educar o próprio cinema, que ainda era feito no Brasil de uma forma artesanal, com produções que escapavam ao modelo de cinema pretendido. Realizado “por imigrantes e/ou em centros afastados das grandes cidades, o cinema apresentava para as suas platéias imagens de difícil assimilação”, não apenas por fragilidades



técnicas, mas, sobretudo pela exposição do “atrasado, do rural do anti-higiênico”(MORETTIN,2005,p.131). Cenas indesejáveis, roteiros pouco elaborados, filmagens dos poderosos locais, natureza em abundância, tudo isso não correspondia ao modelo de cinema narrativo que se queria ver no cinema nacional. Essas imagens tão pouco projetavam para o Brasil e para o exterior um país moderno, urbano e industrializado. Este desajuste entre o trazido pela imagem e o desejado pela ciência é acentuado pela comparação com o cinema americano, modelo de cinematografia, eixo em torno do qual partem as referências do que deveria ser mostrado ou não (MORETTIN, 2005).

Nesse sentido, podemos estabelecer um paralelo com o que já havia ocorrido com a indústria cinematográfica norte-americana, entre 1906 e 1915, na chamada era dos nickelodeons. Segundo Flávia Cesarino Costa (2005), o período é caracterizado por um aumento do público de cinema, o surgimento de grandes empresas cinematográficas e a “gradual domesticação das formas de representação e exibição de filmes. (...) Os produtores e exibidores de filmes se organizam industrialmente e passam a tentar moralizar o cinema e criar formas de autocensura e auto-regulamentação” (COSTA, 2005, p.59). Ao analisar a bibliografia que examina a transição do Primeiro Cinema para o cinema narrativo nos Estados Unidos, a autora nos mostra alguns aspectos semelhantes ao que encontramos no contexto das propostas de implementação de um cinema educativo no Brasil, entre os anos de 1920 e 1930, ou seja: adequação do cinema a um público de classe média; moralização temática dos filmes e homogeneização nas formas de representação. Segundo a autora, nesse processo de domesticação “o cinema é trazido para dentro das famílias (passando de marginal a doméstico) e para dentro da vida social civilizada e controlada pelas elites (passando de selvagem a domado). Nesse trajeto, sofre mudanças decisivas em suas formas de representação” (COSTA, 2005, p.212).

Sendo assim, a produção de filmes educativos defendida pelos educadores da Escola Nova e pela Cinearte contribuía de diversas formas para a domesticação da produção cinematográfica e para a formação de uma indústria de cinema no Brasil: 1. via educação das massas formava-se um público de cinema; 2. o discurso moralista dos educadores combinava com uma proposta de domesticação do cinema via moralização dos filmes, trazendo assim para o cinema nacional também o público de classe média e a elite letrada; 3. contribuía para a educação do próprio cinema, adequando temas e formas de representação ao modelo pretendido.



Com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937), este processo de “domesticação” se institucionaliza com relação, principalmente, aos filmes documentários. A vontade de influenciar a produção estava presente entre educadores e entre os “homens de cinema” do período. Um exemplo desse desejo de formatar a produção está presente nas sugestões que foram dadas para a criação da Revista do Cinema Educativo, elaboradas em 1937. Essas sugestões foram feitas por Vinicius de Moraes (1913-1980), então membro da Comissão de Censura Cinematográfica, que havia sido instituída em 1934. Vinicius de Moraes era um destes “homens de cinema”, tendo sido integrante do grupo do Chaplin Club, que editara O Fan, entre 1928 e 1930. Entre outras recomendações do autor citamos:

Deve pois a Revista de Cinema Educativo ter entre os seus problemas imediatos a possibilidade de exercer uma influência eficaz sobre a orientação artística das nossas futuras produções cinematográficas. Pela força das circunstâncias achamo-nos ainda, nesse terreno, numa situação de absoluto começo e não temos em consequência nenhuma orientação já fixada. Os erros ainda são facilmente corrigíveis, os bons caminhos facilmente indicáveis ou contornáveis. Uma revista que aponte aos nossos produtores e ao público, com honestidade e inteligência, os melhores e os mais sadios princípios da arte cinematográfica (possibilidades do cinema como arte nova), estudando para eles os mais importantes problemas de técnica, no sentido restrito e no sentido lato do termo (técnica cinematográfica e teoria do cinema), poderá ser do mais alto interesse e de grande função educativa para a nacionalidade em formação².

As sugestões dadas por Vinicius de Moraes para a criação da Revista podem ser estendidas ao próprio INCE, que funcionou também como um órgão de orientação da produção cinematográfica. Suas considerações ainda revelam as controvérsias do período sobre o caráter do cinema como instrumento pedagógico ou como arte. Segundo ele, o aspecto de arte do cinema era incontestável e que, mesmo não sendo diretamente educativo, o cinema como arte não perde a sua função cultural, equiparando-se ao teatro, às artes plásticas e à literatura. Ainda segundo as sugestões dadas por Vinicius de Moraes, era necessária a progressiva formação de um ambiente de interesse e de cultura cinematográfica.

Nas páginas da Revista Cinearte, podemos destacar várias matérias que tinham por intuito educar os próprios “homens de cinema”. Por meio das críticas que eram feitas aos filmes produzidos no Brasil, procurava-se orientar para o que era considerado o “bom” cinema e o “mau” cinema, do ponto de vista da narrativa

² GC 35.00.00/2. Vinicius de Moraes para Gustavo Capanema, abril de 1937. Sugestões para a criação de uma Revista de Cinema Educativo.



cinematográfica. Em 1927, a Cinearte transcreve uma declaração do cineasta paulista Canuto Mendes de Almeida, a respeito da situação do cinema nacional:

Nós ainda não temos cinema. As poucas tentativas honestas levadas a cabo entre nós e que se concretizam em duas ou três mediocres produções não têm passado de experiências isoladas sem resultado que determinasse a criação de uma grande empresa produtora, e por conseguinte, a fundação da verdadeira indústria nacional de cinema.³

Nessa declaração de Canuto podemos observar vários aspectos que estavam presentes nos homens de cinema na época. Primeiro era a idéia de que ainda não havia propriamente o cinema nacional, apesar de já existirem um grande número de produções que eram realizadas no Rio e em São Paulo, mas estas estavam descartadas daquilo que se imaginava para o cinema nacional. As fitas, nomeadas como “debochadas”, atendiam ao gosto das classes populares ávidas por diversão e incitavam comportamentos “selvagens” numa multidão não educada. Sendo assim, o verdadeiro cinema, o cinema “civilizado” ainda estava por ser feito. A verdadeira indústria estava ainda para ser formada, a qual deveria ser realizada de forma que atendesse às exigências da arte cinematográfica, saneada de cenas e temas imorais ou isenta de “realismos” que mostrassem a miséria e o “atraso” da sociedade brasileira.

Segundo Ismail Xavier (1978), Cinearte operava uma homogeneização que impunha uma fórmula única para o cinema nacional. O padrão era Hollywood, era esta forma de fazer cinema que deveria ser imitada. Nesse sentido, determinadas imagens deveriam sempre fazer parte do filme, como mulheres atraentes, higiene, saúde e ambientes modernos e luxuosos. Havia também uma forma de fazer cinema que era considerada universal, que correspondia à técnica correta de fotografar, fazer roteiro, interpretar.

Com este objetivo de ensinar a fazer cinema, a revista Cinearte criou uma seção especial dedicada aos amadores, intitulada de Cinema de Amadores. Nela são dadas orientações a respeito dos equipamentos cinematográficos, dicas de como se elaborar um roteiro, seleção de cenas, posição de câmeras, etc. Também serve como um espaço de troca de experiências entre os diversos cineastas amadores espalhados pelo Brasil, já que nela eram relatadas as experiências desenvolvidas por esses cineastas e eram também respondidas as cartas que eram endereçadas à revista. Quem redigia essa seção era Sérgio Barreto filho, o mesmo que será responsável, a partir de 1932, pela

³ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.2, n.94, p.3, 14 de dezembro de 1927.



seção “Cinema Educativo”, que tinha por objetivo publicar experiências sobre o cinema educativo no Brasil e no mundo. É significativo que as duas seções fossem redigidas pela mesma pessoa; esse fato revela o quanto o projeto de cinema educativo do ponto de vista da Revista Cinearte embutia a idéia de educação do próprio cinema.

Em 25 de fevereiro de 1931, Barreto Filho, na seção Cinema de Amadores enumera as dificuldades que o cineasta amador tinha para fazer um filme “posado”, mostrando os entraves para se conseguir produzir um cenário, reunir artistas e elaborar um bom enredo. Orienta então, os promissores cineastas a se aventurarem por um outro tipo de filme:

Depois do jornal, o mais simples gênero de película para ser executada, sem dificuldades, por um amador, vem pois aquela classe de produções sem o enredo propriamente dito, mas com uma ligação quase ideal, de cena para título, e de título para cena, que leva o espectador sem esforço até a última seqüência, possuído de um interesse pela produção destituída de enredo, mas com ação, indiscutivelmente com ação. O filme de turismo, o filme educativo, o filme que mostra as grandes ou pequenas indústrias, são pois os tipos de produções que se enfeixam naquela classe apontada acima. E discutindo a execução destes filmes vamos provar que todas as dificuldades se somem diante delas. A ação surge atraente dando mais valor ao filme. Efetivamente sempre será preferível um filme sem enredo definido, porém com uma ação que valorizará o assunto, a outro filme com pretensões a enredo, porém com uma ação fraca, irrealizável, que não sustente o interesse da história⁴.

Filmes de enredo eram para serem realizados pelas grandes empresas cinematográficas e por aqueles profissionais que tivessem perfeito domínio do cinema narrativo. O melhor para os amadores era realizar o que chamamos hoje do cinema documentário, incluindo-se aí o filme educativo. Barreto segue sua orientação indicando como fazer o filme de turismo e o filme educativo, aconselhando a respeito das vistas que deveriam ser filmadas, o estilo das roupas, os títulos a serem elaborados e as continuidades entre as cenas. Sugere que os amadores façam filmes educativos a respeito de suas cidades, já que muitos habitavam cidades importantes do país: Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte. Nesse gênero de filme, a câmera poderia registrar as seguintes cenas:

1. Tratando-se de uma visita que dois turistas fazem a uma cidade, o primeiro ponto a ser tomado em consideração deverá ser o porto, as docas, a chegada de um transatlântico, o desembarque de passageiros, etc.

⁴ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.6, n.261, p.17, 25 de fevereiro de 1931.



2. As praças e os edifícios públicos de importância, que são as primeiras coisas que um turista deseja ver numa cidade moderna.
3. As ruas “antigas” não as velhas esburacadas, em comparação com as modernas, e acompanhadas de dados históricos.
4. Os teatros e os cinemas, porém “quando realmente importantes”, não as construções vulgares deste gênero. Uma construção como o Cinema Imperial, de Porto Alegre, o Odeon, de São Paulo, ou o Capitólio, do Rio.
5. Os parques e as praias de banho, os lugares públicos, etc. As cidades marítimas como o Rio, oferecem milhares de “shots” nas suas praias de banho, nos domingos, pelas manhãs, assim como nos seus parques e passeios públicos, pela tarde.

O filme educativo sugerido por Barreto confunde-se com o filme de turismo, passa a ser educativo no momento em que ele sugere a encenação de dois turistas que falem sobre o que está sendo mostrado na tela, como se fosse uma conferência. Essa mistura entre estes dois gêneros de filme pode nos revelar alguns aspectos presentes naquele momento: 1. as fronteiras entre os gêneros ainda estavam sendo definidas, não só entre os de enredo e os “naturais”, mas também entre os diversos tipos de “documentários” que poderiam ser realizados; 2. O filme de turismo poderia ser considerado educativo na medida em que educava para uma forma de ver o país e as cidades, selecionavam-se assim as cenas de um Brasil moderno, que eram as imagens que se queriam ver reproduzidas nas telas e no imaginário da sociedade brasileira; 3. educava o próprio cinema nacional indicando a seus realizadores quais as “boas” cenas a serem filmadas e quais as “más” cenas a serem descartadas, constituindo assim uma domesticação na captura de imagens e na sua divulgação, padronizando as formas de representar o Brasil.

Em 8 de abril de 1931, Barreto filho, na mesma seção Cinema de Amadores, intitulada “O filme curto percorre as escolas...”, mais uma vez incentiva a produção de filmes educativos pelos cineastas amadores e transcreve um artigo, sem dizer a autoria, que apresenta os benefícios dos filmes de amadores para a educação. Nesse artigo são relatadas as experiências realizadas nas faculdades norte-americanas, que utilizavam filmes educativos feitos por amadores. Segundo o artigo transcrito:

Para colher os melhores sucessos e para provar os sérios propósitos do Cinema de Amadores como um assistente nas aulas e classes regulares, as associações de professores de vários Estados da união americana oferecem, hoje em dia, cursos de instrução nos quais empregam esse rápido meio de difusão do ensino, por intermédio da visão. A Universidade da Califórnia e a Universidade de Minnesota são duas das mais proeminentes entre as instituições modernas que empregam esse meio de ensino para os seus cursos. Os métodos para a



realização de uma cinemateca escolar, a escolha dos filmes e o corte apropriado em relação com os cursos especializados, tudo isso é tomado em consideração pelos diretores das universidades acima referidas.

O controle na captura das imagens aparece, até mesmo quando se pretendia coibir as expedições estrangeiras que percorriam o sertão brasileiro e capturavam imagens de nossa natureza. As justificativas para tal controle são de duas ordens: 1. essas imagens eram divulgadas no exterior e apresentavam um país ainda selvagem; 2. a prioridade deveria ser dos próprios brasileiros já que se tratavam de documentos exclusivos dos arquivos nacionais. Nesses termos, observamos a publicação de 19 de outubro de 1932, com a vinda de uma expedição “científica” para o Brasil, que iria percorrer o Amazonas e Mato Grosso. Tal expedição confirmava a necessidade já apontada anteriormente pela Cinearte, ao entrevistar o General Rondon, de policiamento dos sertões.

Ora, uma expedição que vem de Los Angeles, não é outra coisa senão uma expedição cinematográfica que virá fotografar os mesmos aspectos do “país desconhecido” que tem interessado aos anteriores expedicionários. É preciso que isso seja esclarecido, tanto mais que o governo está estudando as sugestões apresentadas pelo General Rondon para fechamento de nosso interior aos “cientistas” estrangeiros.

E se existirem no Brasil, rios ainda virgens a civilização, a exploração compete é a nós próprios e não aos estrangeiros. Da mesma forma que a filmagem de nosso “hinterland” deve ser uma coisa exclusivamente nossa, para documentos nacionais de nossos arquivos⁵.

Um dos temas da revista Cinearte que podem ser incorporados neste projeto de domesticação do cinema nacional é a conhecida polêmica presente na Cinearte a respeito do filme natural ou filme posado. Essa polêmica já foi retratada por Paulo Emílio Salles Gomes, que nos apresentou as opiniões de Mário Behring e Adhemar Gonzaga a esse respeito. O primeiro mais simpático aos naturais e o segundo aos posados. Quanto aos naturais, o que chamaríamos hoje de documentários, há várias modalidades diferenciadas nas páginas da Cinearte: filmes de turismo, filmes de propaganda, filmes instrutivos, filmes educativos, filmes de “cavação”, filmes científicos, etc. Para todos eles, com exceção dos de “cavação”, há a indicação de que podem servir à educação popular. Os de enredo também serviam a esse propósito, afinal

⁵ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.7,n.346, 19 de outubro de 1932.



conforme afirmação feita na Cinearte “o povo precisa rir, vamos aproveitar também o cinema para educá-lo”⁶.

A defesa do natural e do posado, mais do que uma divergência de opiniões entre os editores da revista, aponta para as tentativas de padronização do cinema nacional, de domesticar esta produção e a seleção das imagens que deveriam ser documentadas. Pode nos mostrar também que havia uma tentativa de demarcar as fronteiras entre diferentes gêneros cinematográficos e, principalmente, em definir o que viria a se configurar como o filme documentário, poderíamos então dizer que houve também uma tentativa de domesticar o que era chamado de “filme natural”. Já são conhecidas as declarações de Cinearte a respeito do “filme natural”, muitas delas da autoria de Adhemar Gonzaga, mas podemos rever estas posições sob a ótica do cinema educativo. As declarações da Cinearte a respeito desses filmes podem ser exemplificadas pela citação abaixo:

O “Brasil Pitoresco” filme em oito partes sobre uma viagem de Cornélio Pires, de São Paulo a Pernambuco, está passando no sul. Diz o começo do filme que o interesse é mostrar somente coisas típicas do nosso Brasil.

Então apresentam indígenas, cangaceiros, negros em danças exóticas e tudo quanto possa desprestigiar, além de pedaços de jornais com paradas, o Haigan encalhado e outras coisas “típicas” do Brasil.

A fita é da “Films Paulista”, tomem nota para no dia em que a virem anunciada passarem bem longe⁷.

Na interpretação de Ismail Xavier, essas declarações de Cinearte a respeito do “filme natural” correspondiam a um ideal do “bom” cinema como um “ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza” (XAVIER, 1978, p.182). Sendo assim, o “bom” cinema deveria descartar os documentários, já que não havia um controle das imagens que eram capturadas e veiculadas. Há de fato várias declarações na Cinearte que rejeitam o filme natural, uma delas foi redigida em 1929, assinada por M.O, correspondente da Cinearte. Ele comenta as observações a respeito de um filme da “Ita Film”, sobre os inventos de Santos Dumont, redigidas por J. Canuto do “Diário da Noite”. O autor de um dos principais livros sobre cinema e educação, Joaquim Mendes Canuto de Almeida, faz comentários a

⁶ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.8, n.380, p.5, 01 de dezembro de 1933.

⁷ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.3, n.112, p.6, 18 de abril de 1928.



respeito da técnica empregada no filme, considerando-a como sendo de 1900, e critica os letreiros intermináveis e horríveis. O autor da matéria aproveita a crítica de Canuto para tecer suas opiniões a respeito dos filmes naturais:

Cinema brasileiro, para mim, não é fazer filmes sobre sertões com lindas aves e feras e nem invenções de indivíduos célebres. Cinema brasileiro, para mim, é mostrar o que tem a nossa pátria de bonito, de útil, de agradável e interessante, mas de uma forma bonita, boa, útil, agradável e interessante. Ou melhor de uma forma mais clara. Cada parcela de entusiasmo a incutir no espírito do nosso patriotismo incubado, dentro de um enredo bonito. Assim, contando de forma interessante e fotogênica, uma história banal, da vida, infiltrar, ao mesmo tempo, nas personagens dessa história, o “que” de patriotismo, de incentivo nacional para que o brasileiro vibre e se entusiasme diante da beleza da sua terra. Os filmes de enredo, “É PROVADO”, são os únicos que conseguem seu verdadeiro fim (...)⁸.

Opiniões como estas faziam parte das seções da Cinearte e a rejeição aos “naturais” já foi intensamente analisada como mostram os trabalhos de Paulo Emílio Salles Gomes e Ismail Xavier. Os filmes naturais mostravam um Brasil “selvagem”, apresentando florestas, jacarés, índios e negros. As expedições científicas que passavam pelo Brasil, aparecem como grandes produtoras dessas imagens do interior do Brasil. Por um lado, eram criticadas por apresentarem apenas o Brasil dos índios. Não apresentava o Brasil do progresso, da civilização, das indústrias e do Rio de Janeiro. Por outro lado, essas expedições sofriam críticas por trazerem fotógrafos e cinegrafistas que registravam imagens sem nenhum controle. Podiam registrar o que quisessem e veiculá-las livremente. Aparecem como “ladrões de imagens”. Precisavam de controle por apresentar de forma inadequada o Brasil, mas também porque roubavam belas vistas que poderiam ser registradas pelo cinema nacional. Tratava-se de um caso de controle de circulação de imagens.

Contra esses filmes que nos apresentam sob um aspecto tão degradante, devemos reagir com energia. O Brasil tem um dos principais lugares no mapa do mercado estrangeiro e tem direito pelo menos, pelo dinheiro que envia para os Estados Unidos, a ser tratado de outra forma.

(...)

É por isso que temos estado a clamar pelo nosso Cinema, e se ainda não o temos estabilizado, tem sido, em grande parte, culpa

⁸ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.4, n.154, p.30-31, 35, 06 de fevereiro de 1929.



de estrangeiros cavadores, brasileiros sem caráter e alguns idiotas que defendem o filmes naturais sobre o Amazonas e Mato Grosso, etc⁹.

E ainda havia a circulação dos filmes de “cavação”, mal feitos e com a exibição apenas de autoridades nacionais. Com todas estas representações circulando, havia uma preocupação com o que estava sendo projetado como “brasileiro”. Era necessário se definir um conteúdo nacional para os filmes, principalmente para o documentário, os chamados “naturais”. Entretanto esta postura não é consensual em Cinearte, temos também diversos artigos em defesa dos “filmes naturais” ou pelo menos procurando orientar para uma produção destes filmes que seguissem um modelo mais próximo do que a Cinearte considerava como o “bom” cinema.

O próprio filme natural, apesar de condenado por faltarlhe, para prender o espectador, o encanto da ficção, seria no Brasil um ótimo divulgador dos nossos grandes trabalhos agrícolas, somente conhecidos em determinados trechos do país, do progresso material das cidades, das inúmeras belezas naturais, tão diferentes vias de comunicação, das riquezas do solo, da expansão do nosso aparelhamento industrial¹⁰.

O autor continua sua argumentação com exemplos de utilização dos filmes escolares, filmes de higiene e filmes históricos, estes últimos com um “fio de enredo”. O final desta seqüência são os “dramas de ficção”, que segundo o autor, retratariam nossa vida e nossos hábitos. A educação neste sentido operou tanto no que diz respeito a uma tentativa de “ensinar” a fazer filmes documentários, como também na introdução de temas educativos que enobreciam esta produção.

No nosso entendimento, o documentário ou os “naturais” não estavam sendo totalmente rejeitados, mas um tipo de produção e mais do que isso, o que estava sendo almejado era justamente um controle sobre esses filmes. Eles deveriam se ajustar a um padrão que correspondesse ao “bom” cinema em termos técnicos e, sobretudo, em relação às imagens que veiculava. Em geral, utilizamos a expressão usada na época, filme natural, como sinônimo de documentário, mas o filme natural era um tipo de documentário que retratava as paisagens brasileiras. A crítica maior recai sobre estes filmes e para os que mostravam cenas de políticos locais os chamados de “cavação”, embora existisse outras modalidades como o filme educativo, o jornal, o de turismo, etc. Esta classificação aparece numa matéria de Barreto filho, ao mencionar os filmes de amadores:

⁹ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.3, n.108, p.4, 21 de março de 1928.

¹⁰ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.4, n.149, p.38, 2 de janeiro de 1929.



Os filmes de amadores podem ser divididos em vários ramos ou tipos. Classifiquemo-los, por exemplo, em filmes naturais, filmes individuais, filmes de turismo, filmes de esporte, filmes de reportagem, etc... embora reconheçamos que um mesmo e bom filme possa incluir várias seqüências de classes diversas. Agora, desses tipos mencionados acima, escolhamos estes filmes chamados naturais, por serem mais comuns no amadorismo cinematográfico¹¹.

A crítica de Cinearte recai sobre os naturais justamente por ser a produção predominante na época e serem, em geral, realizados de uma forma artesanal, sem o controle de “especialistas” e dos estúdios existentes. Barreto filho na sua seção Cinema de Amadores sempre procura orientar como fazer estes filmes naturais de forma que prendessem a atenção do espectador, mostrasse nossas belezas e que também fosse instrutivo. As instruções de Barreto Filho demonstram bem o interesse em “formatar” estes filmes naturais num modelo de cinema que atendesse aos interesses do grande público da indústria cinematográfica:

Todo e qualquer espectador deseja distrair-se, mas, ao mesmo tempo, exige que todo o filme natural satisfaça o seu sendo de beleza e seu gosto pela natureza. Uma audiência não se interessa por estatísticas. (...) É muito mais importante que o título amplifique ou dirija o senso daquela beleza, do que siga por aí adiante, apresentando estatísticas e nomes de localidades. Acima de tudo, o mais importante é o que se chama *falar difícil* tornando-se pedante... Toda a audiência, ao apreciar um filme natural, não deseja receber lições. Os títulos precisam é estimular o interesse e não destruí-lo; eles devem provocar a curiosidade, e não responder a perguntas. A lição deve ser encenada pelas cenas e não pelos títulos¹².

Como a lição deveria ser ensinada pelas cenas, o cuidado com as imagens veiculadas deveria ser então uma das principais preocupações destes filmes naturais, pois eram estas imagens que criavam um imaginário sobre o Brasil, que contribuía para uma padronização do olhar. Filmes que retratavam índios, jacarés e negros deveriam estar restritos a exibições particulares, aos interessados em estudá-los ou ao governo que tem a incumbência de civilizá-los e educá-los. Do ponto de vista da ciência e da educação, os filmes que retratavam a “realidade brasileira” ganhavam uma justificativa, mas não como espetáculo para o grande público. Este Brasil dos índios, selvagem e primitivo, é, segundo a Cinearte, o Brasil que era necessário conhecer, mas

¹¹ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.5, n.226, p.26-29, 25 de junho de 1930.

¹² Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.5, n.226, p.26-29, 25 de junho de 1930.



não o que se desejava propagar. Por isso tais temas deveriam estar reservados em filmes científicos ou educativos, vistos por um público restrito.

A restrição à produção dos filmes naturais pela Cinearte parece ir diminuindo no final da década de 1930, pois, aos poucos, vai se conseguindo domesticar esta produção, que passa a ser realizada também pelos grandes estúdios como a Cinédia e também por que a década de 1930 vai adquirindo cada vez mais uma feição nacionalista, que poderia bem ser propagada por estes filmes.

Já deixamos de parte as possibilidades do cinema novelesco, “as fitas de enredo”, em que se podem realizar filmes que consagram obras nossas, típicas (tais como a “Inocência”, de Taunay) há, para aproveitar, imediatamente, todo um imenso depósito de temas, para quilômetros e quilômetros de películas. Referimo-nos à paisagem. Um país, como o nosso, que tem as mais surpreendentes paisagens, de todos os tipos e relevos, de sertão, e de mar, de serra e de planície, de cachoeiras e de montanhas, precisa colher todas estas imagens, que constituem a fisionomia multifária da natureza tropical e equatorial.

Em matéria de costumes, existe outra riqueza a explorar. Do Norte ao Sul, há festividades e tradições que têm um cunho local inconfundível. Por que não se há de filmar, por exemplo, as vaquejadas do Nordeste, ou as pegas de gado do Rio Grande do Sul? Ou as pescarias no mar alto, pelos cangaceiros do Ceará? Ou os maracatus de Pernambuco? Enfim, a lista de “assuntos” seria demasiado longa. Basta enunciar alguns¹³.

Descobre-se um Brasil que poderia ser passado na tela para os brasileiros e para o exterior. Em 1936, a revista Cinearte elogia a iniciativa do embaixador francês, Louis Hermitte, de exhibir filmes do Brasil em Paris. A lista de películas que foram veiculadas é composta de documentários, que segundo o autor da matéria, atendiam perfeitamente ao objetivo de fazer a propaganda do país no exterior. Estes filmes teriam sido escolhidos pelo próprio embaixador, ao assistir os complementos nacionais nas salas de cinema, entre os escolhidos: “Preventoria Rainha Amélia”, da A. Botelho Film, “As garças de Mato Grosso”, da Sertaneja Film, “Os peixes do Amazonas” da Fan-Film, “O Museu do Ypiranda”, da Garnier Film, “O Carnaval de 1935”, “A parada de 7 de setembro”, “Visita a Ouro Preto” e “Jardim Botânico”, da Cinédia¹⁴.

Nesse mesmo sentido, são interessantes as palavras na seção Cinema Brasileiro da Cinearte de 1938, que transcreve um artigo do Jornal do Comércio de Recife, no qual o autor refletia sobre as imagens veiculadas pelos documentários. O autor fala em uma mudança nas imagens retratadas nos filmes, passando de filmes que

¹³ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.8, n.380, p.5, 01 de dezembro de 1933.

¹⁴ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.11, n.438, p.7, 01 de maio de 1936.



documentavam a exuberância da natureza brasileira para filmes que mostravam também o trabalho dos homens nestas terras. O cinema parecia estar proporcionando, com os complementos nacionais que eram exibidos nas salas de cinema, o conhecimento de um outro país, um Brasil mais “verdadeiro”, conhecendo de fato os brasileiros, pelo registro dos usos e do trabalho.

Anteriormente, tínhamos, de nós mesmos, uma vaga noção lírica, consubstanciada em entusiasmos mais ou menos inúteis. A certeza de que éramos o país mais rico do mundo como que nos dispensava de um duplo esforço: o de conhecer as exatas dimensões dessa riqueza e o de conhecer o trabalho que nos custava torná-la efetiva e mobilizável.

A beleza de nossas montanhas causava-nos uma boa impressão, certamente justificada; mas, embevecidos nelas, não atentávamos no que a construção das estradas de ferro, varando os montes, ladeando os desfiladeiros, cobrindo os vales, através dessas cadeias que suscitavam arroubos administrativos, nos havia custado. A graça de nossas praias e a tranqüilidade dos nossos mares contentava a nossa imaginação; não nos lembrávamos de procurar saber o dinheiro e a ciência que havia aquecido a instalação dos portos. E, assim, quase que por todos a noção de natureza encobria o conhecimento nítido da própria natureza e do conhecimento do homem.

Havia, nesse cenário sem dúvida admirável, o drama de um trabalho imenso, desenvolvido dificilmente, mercê de lutas silenciosas, de que não se tinha notícias cá por fora. No Nordeste seco ou na Amazônia inundada, o brasileiro levantava, no entanto, superando os obstáculos naturais, ainda que também se utilizando de recursos oferecidos pela natureza pródiga, uma civilização material e moral, digna de admiração e de honra.

É esse esforço o que está, agora, começando a ser conhecido, através de múltiplos processos.

Convém citar, em primeiro plano, o cinema.

O documentário que se tem oferecido, de modo simples, aos olhos de toda a população, é um elemento de valor incomparável para conhecimento, até pelos analfabetos, de nossos usos e trabalhos...¹⁵

O cinema que havia encoberto a realidade do homem brasileiro com imagens de uma natureza exuberante, que encobria todo o esforço humano em domesticar esta mesma natureza, era ele mesmo agora que descobria este véu e colocava em primeiro plano a civilização. O “filme natural” passa a ser o documentário e ganha uma nova importância como meio de conhecer e mostrar as imagens de um Brasil civilizado em oposição às imagens de um Brasil selvagem dos filmes naturais do passado.

¹⁵ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.13, n.490, p.8, 01 de julho de 1938.



Referências Bibliográficas

- ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema contra cinema**: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1931a.
- BORDWELL, David. **On the history of film style**. Harvard: University Press, 1999.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (orgs.). A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos de 1920 – 1930. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.25, n.49, p.125-152, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa e MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC SP, 2000.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonatas. **Cinema e educação**. São Paulo: Companhia Editora Melhoramentos, 1930.
- XAVIER, Ismail. **Sétima arte, um culto moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.