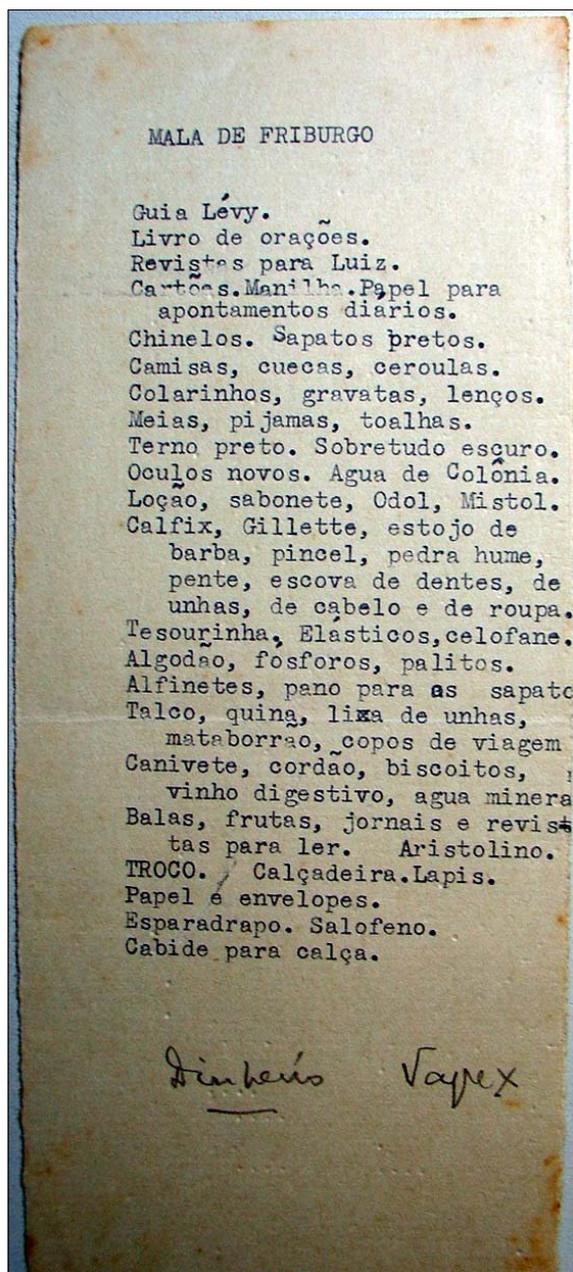


## A cinematografia educativa e o projeto de industrializar o cinema nacional

### *MALA DE FRIBURGO*



*Lista de objetos enumerados para a Mala de Friburgo.*

#### 4.1

#### Todo filme brasileiro deve ser visto

Noite escura e calorenta do verão paulista. O trenzinho caipira da Sorocabana mergulhou no oceano de cafezais. Pedro Lima, um jovem jornalista carioca da *Cinearte*,<sup>153</sup> relata que adormeceu pesadamente com a cabeça apoiada contra o vidro da janela, enquanto o trenzinho foi desenhando um traçado de caminho em meio à escuridão da noite...

O jovem acordou repentinamente, assustado sem razão, em meio a um vagão sem mais um outro passageiro sequer. Amanhecera. Pela janela tentou distinguir uma ou outra coisa que não fosse a massa homogênea dos pés de café e lá estava, ao longe, a pequena Ipauçu.

Seus companheiros de trabalho e credo cinematográfico, aquartelados na redação da revista *Cinearte* no Rio de Janeiro, estavam descrentes do sucesso da missão: "...encontrar um elemento nosso, uma morena brasileira, cheia de vida e que sentisse de acordo com a maneira de sentir da nossa gente, com as mesmas sutilezas e as mesmas expressões características de nossa alma".<sup>154</sup> Embrenhar-se pelo interior do país, para o *far west* paulista, como se dizia na revista, em busca da brasileirinha que fora escolhida através de um concurso promovido pela *Cinearte* entre suas leitoras em todo o Brasil, para então escolher a nova estrela de um filme brasileiro dirigido por Adhemar Gonzaga, essa era a tarefa da qual Pedro Lima deveria desobrigar-se.

Dois telegramas e uma cartinha precederam Pedro Lima. Mas, até o momento da viagem não haviam recebido resposta alguma. O que teria acontecido? Ela teria desistido? Sofrido algum impedimento?

---

<sup>153</sup>Um excelente trabalho sobre a revista *Cinearte* é a dissertação de mestrado de Taís Campelo Lucas. Ali ela resume bem a revista, publicada entre 1926 e 1942, ao dizer: *Cinearte* é um periódico voltado ao público freqüentador das salas de cinema de todo o país, trazendo reportagens sobre filmes em exibição, fotos de atores e atrizes, informações sobre as técnicas cinematográficas e a organização da indústria ao redor do mundo. Seu primeiro número circulou em 03 de março de 1926. Além dos quinientos e sessenta e um fascículos publicados, também circularam seis álbuns e quatro edições especiais. Conferir em: Lucas, T. C. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2005. p. 15

<sup>154</sup>Pedro Lima. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.206. 1930.

Durante a viagem, Pedro Lima também duvidou se teria êxito nessa busca por um território tão rico e estranho, sobre cujos habitantes se contavam terríveis histórias de brutalidades e desmandos. Traria para o Rio de Janeiro a esperada estrelinha do cinema nacional ou seria expulso da cidadela pelos pais e os irmãos da moça? Teria pais? Irmãos, quiçá? De tão apreensivo e cansado, quase não se deu conta da chegada a Ipauçu.

Tomou um táxi e logo indagou o motorista sobre Maria de Lourdes Campos Viana, a Didi Viana, a quem fora buscar. Soube que era conhecida e admirada pelos moradores de Ipauçu. Que era jovem, bonita e ajudava o pai nos afazeres do cartório local. Então pediu ao taxista que o conduzisse até o tal cartório. Não os tendo encontrado no trabalho, seguiram para a casa da garota. Ali Pedro Lima conheceu a mãe de Didi, quase uma dezena de irmãozinhos menores e, por fim, àquela a quem fora buscar.

Ela, com uma desenvoltura de admirar, sorrindo o mais belo sorriso do mundo, estendeu-me a mão e disse-me com a voz mais sincronizada ao seu tipo:

— Como vai operador?<sup>155</sup>

(...) E que olhos ela tem! Se os olhos não falassem silenciosamente eu estaria maluco. O seu tipo? Juntem a vivacidade de Clara Brow mais a malícia de Alice White, a simpatia de Sue Carol e a suavidade de Billie Dove, e todas as pequenas de “it”. Todas somadas juntas, multiplicadas entre si. Não pensem que é exagero, vão ver...<sup>156</sup>

Buscando evidenciar como seus ideais estéticos e técnicos poderiam se transformar em sucessos de bilheteria, os jovens que atuavam na Cinearte, como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, acabaram por se transformar em roteiristas, diretores e até em empresários do cinema brasileiro. Na Cinearte o Brasil, sua imensidão, sua gente, aparece como o principal diferencial na proposição de uma indústria cinematográfica brasileira. Diz Pedro Lima ao voltar de Ipauçu: “...senti-me orgulhoso da minha missão. E também [pensei] na necessidade de termos um cinema bem brasileiro, pelo menos para que conheçamos melhor a nós mesmos”.<sup>157</sup> Mas, ao redescobrir o Brasil acabaram por inventar um outro país. Um país que sonhavam ver nas telas. Mais limpo e mais belo do que julgavam ser

<sup>155</sup>Pedro Lima não era *operador* da revista *Cinearte*, função essa similar à do editor/redator chefe atualmente e, na época, ocupada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga. Pedro Lima era um dos redatores da revista.

<sup>156</sup>Pedro Lima. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.206. 1930.

<sup>157</sup>Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.206. 1930.

o país real.

O filme americano se apresenta filmado no jardim que é Hollywood. O filme europeu se apresenta em becos de um metro de largura, sujos, realistas... (...) Nós não podemos apresentar tipos asquerosos e maltrapilhos como delegados de polícia, como nos filmes realistas europeus. Precisamos apresentar um Brasil bonito, bem vestido, moderno, com os seus arranha-céus e suas fábricas, muitas fábricas... (...) Esse aspecto de país novo e fotogênico que também possuímos. Nós contamos com a nossa inteligência a nossa cultura... E temos uma vantagem. Além de orientação comercial e publicidade, maior do que se pensa, maior do que na Europa, é a nossa fotogenia ou aspecto característico como uma vez foi classificado pela Cinearte. Pode-se observar isso nos jornais cinematográficos.<sup>158</sup>

Assim tem início o penoso exercício de criação de uma cinematografia genuinamente nacional. Eram muitos os problemas para enfrentar. A qualidade e a penetração do filme estrangeiro, que contava com uma estrutura de distribuição e exibição já instaladas no país. A ausência de estúdios devidamente aparelhados, com equipamentos atualizados; e o custo que significava a aquisição destes recursos. O desinteresse do público e a reprovação ao filme nacional feita pela crítica especializada (em função de uma história de cavações e experiências malfadadas). Os preconceitos sociais que os atores e, principalmente, as atrizes enfrentavam ao optarem por atuar no cinema, desmotivando a contribuição de alguns talentos nacionais.

Por outro lado, havia uma promissora perspectiva trazida pelo pequeno sucesso alcançado por algumas das produções locais realizadas na virada da década de 1920 para a de 1930. Os filmes realizados pelos jovens de Cataguases, em Minas Gerais, revelando novos profissionais como o diretor Humberto Mauro e também belezas da terra, como a jovem estrela Gracia Morena. Havia o sucesso *avant garde* do filme *Limite*, dirigido por Mário Peixoto, e degustado com prazer pelos aficionados brasileiros do filme mudo. Corre a lenda que até Eisenstein o teria admirado numa sessão ocorrida em Paris. Acontecimentos que indicavam que nem tudo estava perdido.

No enfrentamento destas questões, a revista e seu corpo editorial assumem o papel de difundir um discurso de valorização e aceitação social do filme brasileiro. A partir daí desenvolve-se um esquema de produção liderado pela *Cinearte* e seus profissionais, com a participação de alguns jovens brasileiros interessados em cinema e com o incentivo da criação de alguns estúdios

cinematográficos, que surgem no Rio de Janeiro e São Paulo.

Mantendo-se fiel a um padrão de produção externo, o modelo de narrativa audiovisual forjado em Hollywood, a *Cinearte* parte para a invenção de uma versão glamourizada da realidade brasileira. Nas páginas da revista, o Brasil transforma-se num país moderno e saudável, inteligente, rico e industrializado. Distante das vergonhas que os modernistas e reformadores do pós 1930 identificavam na Primeira República. Sem o Jeca Tatu, sem o analfabetismo, sem a irracionalidade dos trópicos.

A revista faz a apologia do cinema da continuidade, da influência e clareza narrativas, do subentendimento que permite ousar nos temas fortes sem exibir detalhes chocantes ou grosseiros. Celebra-se em especial, o sustentáculo principal de Hollywood, o estrelismo (*star system*), veiculado na revista através da produção de material fotográfico sobre a vida dos astros e estrelas. Na defesa desse sistema a noção de fotogenia era sempre identificada com ideais de beleza associados ao luxo, higiene e juventude, qualidades todas presentes na “boa aparência” que qualquer filme deveria ter. (...) nesse esquema não sobra lugar para a sujeira das ruas européias (e brasileiras) mal calçadas, nem para a feiúra de certas figuras humanas, características visuais apontadas e criticadas, por exemplo, nos filmes soviéticos.<sup>159</sup>

O Brasil da *Cinearte* é o projeto político-econômico da era Vargas que se materializa nas telas. O Brasil Didi Viana, das riquezas naturais incomensuráveis, da beleza morena e dos sentimentos simples, característicos da “nossa gente” e da “nossa alma”. Mais importantes que todas as estrelas do cinema mudo, que todas as histórias encenadas pelos filmes estrangeiros, os “valores brasileiros”, tornar-se-iam os mais oportunos. Seguindo os padrões de Hollywood havia todo um universo a ser erigido e a *Cinearte* começa arregimentando um *star system* tupiniquim; avalizando diretores; defendendo as empresas e os interesses de seus proprietários; fazendo filmes. A meio caminho entre a pura invenção e as reais condições do país, a *Cinearte* e suas crias encontram uma solução ao vislumbrar um cinema oportuno e viável para aquele tempo e com as condições que dispunham.

Desde que o nosso mercado cubra as despesas de confecção de um filme brasileiro apresentável, é quanto basta. Nossa indústria cinematográfica, já o disseram, será feita dentro das proporções de nosso mercado. E em filmes, nem sempre a qualidade, a oportunidade ou o curioso valem mais. (...) No tempo de Barro

---

<sup>158</sup>Operador da *Cinearte*. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.310. 1932.

<sup>159</sup>Vieira, João Luís. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 132

Humano, Gracia Morena valia mais que Glória Swanson em Ben-Hur...<sup>160</sup>

Este cinema de oportunidade pode ser definido sob dois aspectos: o aspecto temático (o assunto escolhido) e o aspecto da viabilidade econômica da produção. O filme brasileiro torna-se oportuno do ponto de vista temático ao aliar-se ao projeto nacional do governo Vargas. Mostrando nossas belezas naturais como ambiente cenográfico; valorizando a fotogenia nacional e as belezas naturais; valendo-se dos tipos humanos brasileiros para formar o *star system* tupiniquim; apontando as maravilhas do desenvolvimento urbano e seus personagens-chave, como são os empresários, os profissionais liberais e os trabalhadores urbanos. Tudo engrandecido, hiper-dimensionado, submetido a uma lógica narrativa filtrada dos filmes norte-americanos. Sempre ressaltando o filme como um meio de divulgação e propaganda dos recursos econômicos que constituíam a riqueza do país, sua política agrícola de produtos para exportação, e em alguns casos demonstrando interesse explícito em defender o governo e dele obter benefícios econômicos.

Cinema é a imprensa internacional, a opinião de um país. É o melhor aparelho de publicidade até hoje conhecido. Com ele poderemos vender mais café, muitos outros produtos, e dizer o que somos e o que queremos.<sup>161</sup>

Nas páginas da revista Cinearte tudo no país aparentava ser industrializado e moderno. O próprio cinema nacional deveria se industrializar e deixar para trás seu arcaísmo característico. A revista defende a remodelação dos estúdios; a formação de quadros técnicos especializados e permanentes; a aquisição de equipamentos de tecnologia de ponta para as filmagens, captação do som, revelação e montagem do filme. Cobra das salas de projeção instalações adequadas para uma boa reprodução dos filmes, exigindo que invistam nos sistemas de som, na refrigeração e ventilação dos ambientes de projeção. Chega a criar uma coluna onde os donos de cinema apresentam suas salas, publicam fotografias das mesmas, exibem suas modernas técnicas de propaganda e de anúncio dos filmes (letreiros, fachadas, cartazes iluminados, pré-estréias etc.).

---

<sup>160</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.310. 1932.

<sup>161</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.310. 1932.

Mas, até se tornar sustentável, ou seja, autofinanciada pela rentabilidade do mercado de exibição e ainda render lucros suficientemente expressivos para justificar a inversão de capitais em infra-estrutura, meios de produção, mão de obra e filmes, o cinema nacional teria um longo caminho a percorrer, obedecendo o ritmo vagaroso dos baixos ganhos das primeiras produções desta “nova fase” da cinematografia brasileira.

Para tornar a produção sustentável, os realizadores nacionais foram obrigados a aceitar determinados limites à sua vontade de reproduzir no Brasil o modelo e o sucesso das produções hollywoodianas. Aos poucos, dá-se um relaxamento no projeto propalado nas páginas da Cinearte e no padrão de exigência crítica que os editores da revista impunham inicialmente à produção nacional de filmes. É justamente quando se desenvolve na revista um “outro” discurso, para justificar, frente aos leitores, a baixa qualidade narrativa e técnica dos “novos” filmes brasileiros. “Todo filme brasileiro deve ser visto”, independente de ser bom ou ruim, é a palavra de ordem que passa a vigorar nas páginas da Cinearte. Uma inversão de discurso, que aparece mascarada sob discussões que passam a ganhar mais espaço na orientação editorial, como a da cinematografia educativa:

Não fossem as eternas perturbações financeiras que freqüentemente assolam a União e os Estados, a eterna falta de recurso para as mais urgentes necessidades administrativas, e a aplicação do cinema como auxiliar pedagógico seria desde muito um fato, porque a convicção sobre as vantagens desse aparelho de divulgação de conhecimentos, cremos que ninguém mais conteste. Muito teríamos a dizer sobre o assunto. Preferimos entretanto, abordá-lo de leve apenas nas páginas desta revista que vem fazendo a mais antiga propaganda do filme educativo no Brasil.<sup>162</sup>

Num outro trecho, o cinema aparece como agente de civilização e integração nacional, o que também é apontado como resultado das possibilidades educativas do filme:

Nós, especialmente aqui no Brasil, terras vastíssimas de populações escassas, podemos afirmar, com segurança, que os verdadeiros desbravadores do nosso sertão foram o automóvel e o filme. Foram estes dois aparelhos civilizadores que tiraram a maior parte das teias de aranha que obscureciam os cérebros de nossos patrícios do interior.

---

<sup>162</sup>Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.306. 1932.

Os hábitos de higiene, as noções de conforto, os ensinamentos práticos das coisas mais mezinhas, foi com o filme que as auriram as populações do nosso *hinterland*. Sem o filme existiriam o carro de boi, o carretão, a zorra, a cama forrada de couro cru de boi espichado, o mocho de três pés ou o grosseiro banco sem encosto como assento, a comida jogada sobre a mesa para a bruteza do engorgitamento animal às refeições, as mulheres retidas em gineceus, os Lampiões, os Antônio Conselheiros, as Santas Dicas, questões forenses liquidadas a faca, as de família a bala, o cangaço, o fanatismo, o atraso e o primitivismo ainda hoje.<sup>163</sup>

E deste modo, em 1932, replicam o discurso que já era repetido pelos educadores envolvidos com a cinematografia, como Jonathas Serrano, desde a década de 1920. Uma aproximação discursiva que não ocorreu por acaso, como se verá adiante.

Os fins justificam os meios. Para conseguir colocar de pé o “negócio” da produção cinematográfica, o grupo de jovens empreendedores que se reuniu ao redor da revista estava disposto a quase tudo. Para Cinearte, o cinema não deveria ser um retrato fiel da realidade. Não era este o objetivo do filme. Se o país é feio, analfabeto, sujo, doente, maltrapilho... Não é isto o que se deve fotografar. Não é o real que importa na tela, mas a representação. Nem país nem indústria cinematográfica brasileira, quando retratados na Cinearte, correspondem aos seus referentes na realidade nacional. O cinema brasileiro torna-se questão de fé.

E sempre temos dito que o nosso cinema se estabilizará, mesmo com a entrada livre de produções de todo o mundo, porque não é um caso econômico nem financeiro. É uma manifestação espontânea da nossa nacionalidade.<sup>164</sup>

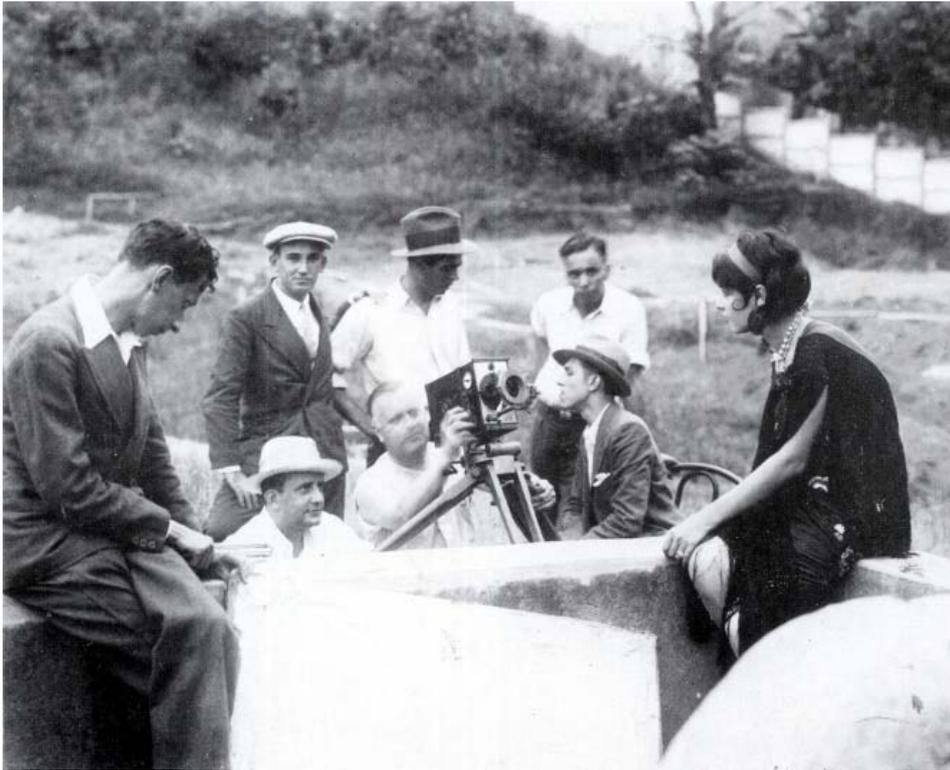
É para esse universo de sonho encantado, sempre ameaçado pela dureza da realidade, que Pedro Lima quer atrair a mocinha de Ipauçu. E consegue. Passados apenas alguns dias da viagem do jovem redator da Cinearte, Didi Viana chegou ao Rio acompanhada de seu pai. Na capital da república fez três ou quatro filmes, foi contratada pela Cinédia e terminou sua carreira como esposa. Casou-se com Adhemar Gonzaga e passou para o outro lado das câmeras, ajudando nos cenários dos filmes dele, cozinhando para a equipe, costurando figurinos, exatamente como convinha à uma estrela, neste caso, a uma estrela do lar.

---

<sup>163</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.345. 1932.

<sup>164</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.310. 1932.

*DIDI VIANA DURANTE FILMAGEM DO FILME SAUDADE*



*Na fotografia acima, dos arquivos da Cinédia, vemos Didi Viana durante as filmagens de Saudade. Na câmera está Paulo Botelho, à sua direita Adhemar Gonzaga, por trás de Botelho Humberto Mauro (de chapéu) e em primeiro plano, segurando uma placa para rebater a luz, está Pedro Lima.*

#### 4.2

#### **Uma indústria em câmera lenta, o avesso do discurso da Cinearte**

No ensaio “O chamado cinema nacional”, um dos capítulos do livro *Câmera Lenta*, publicado por Henrique Pongetti no ano de 1930,<sup>165</sup> o autor equaciona o cinema que se pretendia realizar no Rio de Janeiro e arredores e ao qual acabei de me referir. Segundo este autor, uma breve reflexão sobre estas “mocinhas” e “mocinhos”, que lêem revistas de cinema e aprendem a repetir termos como *plot*, *close-up*, *climax* etc., e estão convencidos que só não temos o “tal” cinema nacional por falta de capitais, revela a ingenuidade de seus sonhos, que não passam de discursos vazios.

---

<sup>165</sup>Pongetti, H. *Câmara lenta*. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. Este trabalho já foi comentado no primeiro capítulo desta tese, o ensaio a que nos referimos neste ponto encontra-se entre as páginas 249 e 255 do mesmo exemplar.

Na opinião de Pongetti a cinematografia nacional apresentava-se, no início dos anos 1930, episódica e insignificante. Ao contrário do que afirmava a equipe da Cinearte, a população do Brasil seria a menos fotogênica do mundo, isto sim, com seus traços de tipo deficiente e anódino, os primeiros ensaios de uma raça se amalgamando com dificuldade e lentidão. Um cinema cuja tentativa de industrialização se dava em “câmera lenta”...

Dêem dinheiro aos fãs do bairro Serrador e eles ensoparão com fitas a América do Norte e a Alemanha. Foi pensando assim que Humberto Mauro, Luiz Sorôa, Nita Ney, Fantol, juntaram oitocentos mil réis e foram transformar Cataguases em Hollywood. Com oitocentos mil réis um fã brasileiro tem certeza de fazer Ben-Hur. Com novecentos e vinte mil réis ele faz O Rei dos Reis, deixando ainda um saldo de seiscentos réis para uma média pão e manteiga. O capital da Benedetti Film para a produção de Barro Humano — que se iniciou em 1922 e ficou pronto em 1929 — é de quinhentos mil réis em passes de ônibus e selos de trezentos réis. O estúdio ainda não tem câmera e a câmera ainda não tem estúdio. Em compensação abundam os roteiristas, os supervisionadores, os diretores, “estrelas”, “estrelas” e os admiradores das “estrelas”. A fábrica é mais ambulante que um mascate. Cada dia é instalada num lugar, segundo a conveniência de um dos artistas.<sup>166</sup>

Além disso, na opinião de Pongetti, o afamado “cinema nacional” corresponderia, isso sim, a uma série de interesses pessoais e de autopromoção. E é por pensar assim que, impondo uma pecha a Adhemar Gonzaga, ele diz: “ali o Gonzaga vira a pala do boné sobre a nuca, faz da mão um megafone e sente descer no seu espírito o gênio cinemático incomparável de Ernesto Lubitch”.<sup>167</sup> A mesma ironia que utiliza ao comentar a pobreza ufanista da Phebo Film de Cataguases: “com oitocentos mil réis a Phebo Film de Cataguases tinha a robustez industrial da Paramount. Nem mais nem menos. Mas Deus é grande... Quando começamos a fazer cinema mudo Ele mandou o falado”.<sup>168</sup>

O objetivo de Pongetti não é desmerecer o cinema em si, ou mesmo o cinema nacional, ainda que o texto permita uma primeira aproximação neste sentido. O conjunto das crônicas do livro, na sua diversidade temática, procuram apreender uma dinâmica social conturbada, reveladora das controvérsias estabelecidas entre as diferentes maneiras de conceber o país, colocando tendências intelectuais em combate.

---

<sup>166</sup>Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 253

<sup>167</sup>Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 255

<sup>168</sup>Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 255

Também para Pongetti o filme é um veículo de comunicação respeitável, aceito pela população, e com alto poder de influência sobre o senso comum. O autor revela sua preocupação com a americanização dos costumes através da penetração de filmes de Hollywood. A questão principal para este autor é a incapacidade dos produtores locais em superar as próprias mazelas de produção e impor-se ao mercado. Além disso, as fitas aqui realizadas estariam ainda muito longe de responder à necessidade de elaboração estética a partir da realidade brasileira, uma exigência para que se formasse uma cinematografia brasileira. Para ele, esteticamente, o cinema brasileiro de então, estava a anos luz de atraso frente à formulação modernista de uma nova sensibilidade estética para o Brasil e os brasileiros. A bem da verdade, esses filmes procuravam ser genuinamente norte-americanos e não brasileiros.

O texto de Pongetti altera a pergunta fundamental dos cineastas da época de “como realizar o melhor filme possível mesmo estando no Brasil?” para “como realizar o melhor filme possível para o público nacional e estando produzindo no Brasil?”. Apenas a disponibilização de recursos financeiros e técnicos seriam suficientes para resolver a equação? Certamente não. Seria necessário encontrar uma solução narrativa mais adequada à expressão de nossa cultura e às características do público consumidor de cinema no Brasil.

### **4.3 A musa do silêncio**

Num ensaio do final dos anos vinte, Alceu Amoroso Lima primeiro realiza uma síntese da história do cinema universal — avalia autores e críticos estrangeiros — para então opinar sobre as feições locais da musa do silêncio. Apesar do método e das referências do pensamento católico, bem distantes das que compõem a ótica de Pongetti, a problemática é a mesma: Amoroso Lima está preocupado com a transformação do cinema em alavanca para o progresso nacional. Ele afirma:

Hoje em dia, no mais remoto sertão brasileiro, no Paranapanema, por exemplo, quando se quer formar um povoado começa-se montando um cinema.<sup>169</sup>

Com tantos interesses assolando a produção de filmes brasileiros, como garantir que cada uma das salas de projeção, mesmo aquelas nos confins dos sertões, colaborassem na formação dos cidadãos brasileiros? Perdidas, distantes, embrenhadas pelo interior do país, como saber ao certo o que ocorria em cada uma delas?

O estudioso Amoroso Lima procura sintetizar, na primeira parte do texto, uma história resumida do cinema universal. Em seguida, dedica-se a organizar a sétima arte, e o faz dividindo a cinematografia em três gêneros: “o cinema político, o cinema comércio e o cinema arte”. A sua intenção, ao “separar o joio do trigo”, é indicar um caminho para os jovens realizadores brasileiros.

Ao contrário das outras artes, que teriam começado como arte e só depois se desenvolvido como comércio, o cinema teria começado como comércio e somente muito tempo depois extravasado sua natureza artística. O “cinema comércio” seria o filho natural e herdeiro universal do cinematógrafo da feira de curiosidades. Apenas um divertimento popular. Sem intenção educativa ou artística. Neste sentido contraposto à “verdadeira cultura da elite”, e desafeto da nobre missão de educar os indivíduos, deformando pessoas pelo mundo afora.

A maior preocupação de Amoroso Lima, no entanto, é o “cinema político”, gênero que ele define a partir da produção cinematográfica soviética pós 1917. Essa produção, para o autor, estava voltada para o aliciamento das massas incultas que, despreparadas e sem capacidade para construir uma visão crítica do conteúdo cinematográfico que recebiam nas salas de projeção, caíam vítimas do engodo político, da propaganda fraudulenta e enganosa promovida pelo regime comunista.

Na lógica de Amoroso Lima, a incapacidade do povo, carente de educação, básica que fosse, tornava-o mais suscetível a este tipo de filme. Uma cinematografia de corrosão social, comparável à vaga de fitas eróticas que assolou a Europa depois da Primeira Grande Guerra. Um “...clima permissivo de relaxamento muscular do Ocidente” após as tensões do conflito mundial. A

---

<sup>169</sup>Amoroso Lima, A. A musa do silêncio. In: *Estudos, 3a série*. Rio de Janeiro: A Ordem, v.I, 1930. p.182. Estas e outras observações deste tópico baseiam-se neste mesmo texto.

mesma conjuntura social que permitiu a “charlatões” como Epstein e Ledesmo Ramos caracterizar “hereticamente” o cinema como uma nova religião; e a Bela Baláz indicar uma nova cultura mundial sob influência do cinema.<sup>170</sup>

...estamos hoje, portanto, entre a extrema vulgarização do cinema pelos que o transformaram em simples ramo de negócios e a sua sub-utilização pelos pseudo-filósofos da nova arte dos olhos, que o querem grotescamente converter em religião e cultura.<sup>171</sup>

A saída para uma indústria que já acumulava tantos equívocos estaria no movimento incipiente dos que, esforçando-se para arrancar o cinema a essa baixa exploração da sensualidade e da ignorância das massas, buscavam transformá-lo em uma “forma de arte”. Eis, por fim, o anunciado “cinema arte”. Puro, imaculado, distante das questões políticas e sociais, da sensualidade, da carne e da vida. Mas, como enquadrar a incipiente cinematografia nacional neste esquema?

Por ocasião do aparecimento do cinema sonoro, ganhou evidência no Rio de Janeiro um grupo, o Chaplin Club, responsável pela publicação do periódico cinematográfico O Fan. Os membros do Chaplin Club sobressaíram-se na defesa da pureza estética do filme mudo. Amoroso Lima comenta prazerosamente a iniciativa destes moços da fina sociedade carioca. Contrapõe-nos a outras alternativas locais de produção. Condena os outros em defesa desta arte pura e, literalmente, silenciosa. Na sua visão, certamente, não haveria espaço para as elaborações sensuais dos filmes de Humberto Mauro em Cataguases; para as comédias de tradição *vaudeville* realizadas por Luís de Barros, onde as insinuações de caráter sexual e político — “pouco educativas” — provocavam o riso lascivo da população carioca e paulista.

O autor exige um cinema patriótico, sem relação com as figuras populares do cinema brasileiro — os caipiras na cidade grande, os italianinhos de São Paulo, os crimes burlescos das primeiras ficções nacionais... Um cinema sem a ameaça à moral católica contida nas cenas de sedução em meio à caracterização tropical, onde a água, a terra, as plantas, as mãos nos troncos das árvores, a roupa molhada dos personagens, a forma sinuosa dos corpos arfantes, transporta o público para o

---

<sup>170</sup>Textos de Jean Epstein e outros dos primeiros teóricos do cinema podem ser encontrados na excelente coletânea Xavier, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme; Graal. 1983

<sup>171</sup>Amoroso Lima, A. A musa do silêncio. In: *Estudos, 3a série*. Rio de Janeiro: A Ordem, v.I, 1930. Estudos, 3a série, p.189

jogo lúdico da atração sexual.

Amoroso Lima está mais para o lado de Mário Peixoto. Mais conceitual, mais abstrato, menos carnavalesco, mais elitista na problemática ontológica do argumento, sisudo na apresentação, sem interlocução com a população das grandes cidades brasileiras.

Esta postura exacerba o traço elitista do pensamento de Amoroso Lima. Com uma nação por conformar, onde apenas uma minoria ínfima da população tinha acesso à escola, onde a mistura genética e cultural de ameríndios, negros africanos e brancos europeus pariu uma população marcada pela miscigenação, uma tal rigidez na produção cinematográfica estaria fadada ao insucesso. Estavam os ex-escravos, o mulatinhos e o brancos pobres muito mais interessados nas piadas e mangações, na sátira da política. Nada queriam saber sobre qualquer outra discussão, seriíssima, que se lhes quisesse impor.

Pois, então, “...o grupo de rapazes [do Chaplin Club] apaixonados pelo cinema e ansiosos (...) por tentarem um movimento pela criação do cinema nacional...” foi tirado de cena pelo cinema nacional que já se fazia. A década de 1930 trará o cinema cantado, dançado, permissivo e brincalhão dos primeiros musicais carnavalescos. Esses filmes vieram para ficar. A musa do silêncio foi desbancada pelas geringonças falantes e rebofantes do artesanato cinematográfico nacional. Enquanto Amoroso Lima e o Chaplin Club saíam em defesa do cinema mudo, era produzido o primeiro filme falado do Brasil.

*GENÉSIO ARRUDA*

*Nesta foto do arquivo da Cinédia, Genésio Arruda, ator e cineasta, que interpretou Bentinho, um dos protagonistas de Acabaram-se os otários! O primeiro filme sonoro realizado no Brasil.*

#### **4.4 Acabaram-se os otários**

Trinta e cinco mil! Contando ninguém acreditaria. Nem filme estrangeiro faria tanto sucesso. Uma semana apenas e o Cine Santa Helena quase explodiu com toda aquela gente. Trinta e cinco mil pessoas em sete dias. Após tanto trabalho, não era para menos. Próximo aos projetores foi instalado um aparelho para tocar os discos. Discos previamente gravados com falas depois sincronizadas às imagens dos rolos de filme. O projecionista teria de ajustar as primeiras imagens da fita com o início do disco de falas, assim, iniciada a sessão, os sons seriam ouvidos juntamente com a cena à qual correspondiam.

Acontece que cada disco de falas durava um pouco menos que um rolo de filme. Por isso era preciso substituí-lo antes que o pequeno carretel de história

chegasse ao final. Por isso entremearam seqüências mudas à trama, usando um segundo projetor. Enquanto o projetorista trocava rapidamente o disco das falas por outro, dando prosseguimento às cenas com diálogo, umas cenas sem som eram exibidas ao público.

Bentinho, Samambaia e Xixílio Spicafuoco chegaram a São Paulo em setembro de 1929. Dois caipiras e um assanhado coloninho italiano em visita à cidade grande. A viagem à capital paulista foi animada: teve piada, trocadilho político, música e culminou com a compra de um bonde do serviço de transporte público pelos três amigos da roça. Um conto do vigário que lhes foi aplicado por um malandro que queria surrupiar-lhes as economias conseguidas no suor dos cafezais do interior.

Como se pode observar pelo parágrafo acima, Menotti del Picchia, o roteirista, conseguiu reunir num só argumento duas tradições: Acabaram-se os Otários! combina a aventura do caipira na cidade grande, muito explorada pelo filme brasileiro, com a fórmula promissora da comédia musical, o futuro incontestável da cinematografia nacional naquele momento.

Está aí o que estas trinta e cinco mil pessoas foram ver no Cine Santa Helena: um projetorista veloz e uma histórica alegre, com inserções musicais, que merece ser tratada com o respeito condizente a uma avó da chanchada.

A definição mais remota daquilo que veio a se chamar chanchada cinematográfica, possivelmente foi cunhada por Alex Viany: "...comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais".<sup>172</sup> Em outro momento, Paulo Emílio Salles Gomes usaria de maior concisão: "...comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical".<sup>173</sup> Mais tarde Jean-Claude Bernardet ampliou essas fronteiras conceituais ao afirmar: "...que a chanchada é um nome que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960, em que apareciam astros do tipo Oscarito".<sup>174</sup>

Esse traço depreciativo na definição do gênero chanchada já foi superado e revisto pelos críticos. Não há como negar a importância de tal filmografia para o

---

<sup>172</sup>Viany, A. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro. 1960.

<sup>173</sup>Gomes, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra. 1986

<sup>174</sup>Bernardet, J.-C. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979

cinema nacional, inclusive para a cinematografia educativa e a de propaganda política.

Em uma fase de total domínio do mercado cinematográfico pelo filme americano, a chanchada habituou o público a ouvir sua língua no cinema e a ver os tipos com os quais, bem ou mal, se identificava. O malandro, o suburbano, o virador, o compositor que desce o morro para tentar sucesso na cidade, todo este universo de virações eram fatos culturalmente mais importantes que os que provocavam Geny Kelly e Rita Heyworth com epidemias nacionais de sapateados e penteados a la Gilda.<sup>175</sup>

A chanchada brasileira tem raízes nas primeiras comédias do cinema nacional, antes da sincronização do som. Mas, a presença marcante dos cantores do rádio, e o significado da música no formato final de tais filmes, levam a crer que foi somente com o cinema sonoro que a chanchada pôde se constituir enquanto um gênero narrativo específico.

...as chanchadas transpiravam brasilidade por todos os poros — e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastiches de tolices estrangeiras, algo lhes traía inconfundivelmente nacionalidade.<sup>176</sup>

A comédia musical brasileira, encurralada pela ironia de Henrique Pongetti e desclassificada pelo pensamento de Alceu Amoroso Lima foi, para Paulo Emílio Salles Gomes, o único movimento do cinema nacional que “...teve um desenvolvimento harmonioso, devido à sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento”.

O cinema de feira de curiosidades cresceu, processou influências externas, acabou por expressar, através da paródia e da sátira, uma visão bastante crítica e popular da sociedade brasileira. Num contexto quase sempre autoritário, a utopia de um cotidiano mais justo estava sempre presente nestes filmes musicais, e não só no sindicato ou no partido político. No filme nacional, toda a cidade reboou no ritmo da marchinha e o mundo travestiu-se numa fantasia de carnaval.

---

<sup>175</sup> Augusto, S. Este mundo é um pandeiro, a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 15

<sup>176</sup> Augusto, S. Este mundo é um pandeiro, a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 16

Acabaram-se os Otários!, realizá-lo não foi nada fácil. Luís de Barros, o diretor, era um sujeito brincalhão, e foi com uma piada que introduziu o filme sonoro no Brasil. Certo dia, numa rua de São Paulo, deparou-se com um banqueiro seu conhecido. Conversa vai, conversa vem, o banqueiro desabou em críticas ao cinema nacional, ao seu atraso técnico frente aos recentes filmes falados e cantados produzidos em Hollywood. Impertinente como sempre, Luís de Barros respondeu-lhe que a situação não continuaria assim por muito tempo mais, pois, ele mesmo, estava produzindo um filme falado e cantado em português, que se chamaria “acabaram-se os otários”, era esperar para ver. Para sua surpresa, o banqueiro fez uma oferta de investimento na produção do filme colocando o diretor em maus lençóis. A sorte de Luís de Barros foi encontrar Moacyr Fenelon: um especialista em gravações que trabalhava para uma fábrica de discos de São Paulo. Juntos eles desenvolveram uma aparelhagem para fazer o filme brasileiro falar. Esta solução consistia na gravação antecipada das falas e das músicas e depois, orientados pelo som dos discos já gravados, tocados em *playback*, os atores encenavam as situações e eram filmados. Na hora de exhibir a fita, os discos voltavam a ser sincronizados às imagens, como já expliquei antes. Da sociedade de Luís de Barros e Moacyr Fenelon nasceu uma produtora de filmes sonoros, a Synchronicinx de São Paulo. Foi com o famoso “jeitinho brasileiro”, na viração, que se acabaram os otários e começou o cinema sonoro no Brasil.

#### 4.5

#### **O filme sonoro: promessa de salvação para a cinematografia nacional**

Os distribuidores de filmes não se cansavam de repetir: Greta Garbo e Marlene Dietrich poderiam ser ouvidas, não apenas admiradas nas telas. Haveria música nos cinemas, dança, e até quem cantasse e sapateasse sob a chuva. Amiúde as salas de projeção foram sendo adaptadas para reproduzir o som e o filme sonoro intensificou a promessa de surgimento de uma cinematografia nacional forte.

...se o público desejar que o cinema brasileiro tenha fala, então façamos os nossos filmes falar. Temos sobre os americanos a vantagem de sermos compreendidos...<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.202. 1930.

Temos uma opinião de muito assento, e que cada vez mais vai se firmando: essa coisa do filme sonoro, esse formidável progresso da indústria cinematográfica será talvez o maior incentivo para a nacionalização da indústria cinematográfica em cada país. (...) Após as experiências feitas lá fora com filmes para o Brasil a nossa convicção cimenta-se. O filme brasileiro só pode ser, só será feito no Brasil.<sup>178</sup>

O desenvolvimento da fita falada é o suicídio de Hollywood, argumentavam os realizadores brasileiros, para logo em seguida apresentarem a explicação: quase totalidade do público local não conhecia outros idiomas. Tínhamos uma população sem escolaridade, que mal sabia ler uma coisinha ou outra, o que comprometia também a hipótese de colocar legendas com a tradução das falas. Além do mais, ler e assistir ao filme de uma só vez era impensável. É o momento para se investir nos grandes estúdios, dizia-se.

Um dos que primeiro a se aventurar foi Adhemar Gonzaga, criando a Cinédia em 1930. O investimento inicial — de 500 contos de réis — representava parte da herança a que Gonzaga tinha direito junto ao pai. Na Cinédia criou uma empresa de produção de filmes nos moldes americanos, trabalhando com equipamento de qualidade e mantendo funcionários e pessoal técnico em atividade permanente. Cada caixote, cada novo equipamento que aportava ao Rio de Janeiro com destino à Cinédia era comemorado com alarido pela imprensa, sempre ocorrendo uma cerimônia de abertura para renovar o espírito empreendedor que fizera surgir a empresa.

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e capitais. Vamos mostrar como podemos criar uma arte nossa, nossa e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo.<sup>179</sup>

Esta vontade industrialista não era gratuita. O Estado mostrava disposição de intervir na sociedade para fomentar e proteger a produção. Após a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930, o país passava por uma reestruturação administrativa que abria espaço para um diálogo entre o governo federal e as organizações corporativas na gerência dos interesses nacionais. Foram as sucessivas mudanças na conjuntura econômica internacional e o comportamento

---

<sup>178</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.309. 1932.

<sup>179</sup>Adhemar Gonzaga em depoimento ao jornal *A Ordem*. Apud: Gonzaga, A. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record. 1987. p. 10

do Governo Provisório de Getúlio Vargas que incentivaram uma mudança de atitude da iniciativa privada. Para viabilizar a “sua” indústria, os capitães da cinematografia nacional também criaram uma associação.

### ***ADHEMAR GONZAGA RECEBE EQUIPAMENTOS DO EXTERIOR***



*Os primeiros estúdios cinematográficos organizados no início da década de 1930 buscavam adequar o processo de produção ao padrão da indústria cinematográfica norte-americana. Para isso buscavam importar equipamentos adequados à produção e formar equipes e técnicos. Na foto acima, Adhemar Gonzaga abre os caixotes de uma remessa de equipamentos importados pela Cinédia.*

#### **4.6 Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros**

Após 1930, os empresários brasileiros intensificaram sua organização em associações pela natureza da atividade produtiva à qual estavam vinculados, no que foram estimulados pelo governo de Getúlio Vargas. Os produtores de filmes nacionais apenas externaram essa preocupação por volta de 1932. A produção nacional de filmes não conseguia superar o volume de filmes estrangeiros exibidos no circuito brasileiro de salas de cinema, mesmo sendo estes últimos falados em outros idiomas. Então, os produtores locais reuniram suas forças para reivindicar o protecionismo estatal.

Em janeiro de 1932 circulou a notícia que os distribuidores de filmes seriam beneficiados em sua atividade por um projeto de lei do Governo Provisório que isentava de impostos a importação de filmes educativos. Essa medida, apoiada pelos educadores envolvidos com a cinematografia educativa, beneficiava aos importadores e exibidores de filmes estrangeiros.

Preocupados com a perda de espaço no mercado cinematográfico, os poucos produtores nacionais se reuniram e criaram a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros [ACPB], que entrou em ação imediatamente.

Quando Getúlio Vargas assinou o Decreto 21.240, em abril de 1932, a ACPB já tinha escrito e registrado seus estatutos, constituído diretoria e conquistado benefícios no texto da lei recém promulgada. Não tantos quanto os educadores que, final-mente, haviam conseguido incluir na legislação federal o reconhecimento do cinema como um instrumento importante para a educação, reafirmando através da legislação vários de seus pressupostos a esse respeito, além de terem garantido — através de um serviço único e centralizado de censura — abrir a possibilidade de atuar diretamente no conteúdo dos filmes, como fica claro pela leitura dos “considerando” que introduzem o decreto identificado acima:

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 os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos irá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho numerosos desempregados;

Considerando, também, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;

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 a assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre 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 nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país, decreta...<sup>180</sup>

Este decreto nacionalizou o serviço de censura cinematográfica, reduziu as taxas de importação de filmes virgens e comprometeu o Estado brasileiro com o futuro da produção nacional de filmes e com a chamada cinematografia educativa. Do texto legal destaco, especialmente, o reconhecimento à importância e à aceitação social do filme, bem como a identificação do cinema como um recurso de comunicação estratégico para a educação nacional, capaz de atingir, ao mesmo tempo, um grande volume de pessoas, inclusive os analfabetos. Estes são elementos do discurso dos educadores sobre a cinematografia educativa, como já foi apontado anteriormente, delatando o claro envolvimento de alguns de seus representantes na redação da legislação sobre o cinema, como ocorreu durante toda a década de 1930.

Como a principal demanda vem dos educadores, o órgão que é inicialmente encarregado de realizar a censura de filmes em âmbito nacional é o Ministério da Educação e Saúde Pública, como reza o art. 2º do decreto. Já no art. 3º, parágrafo único, “...em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos a outra qualquer censura ou revisão”, fica garantido, de uma vez por todas, que a censura cinematográfica deixa de ser atribuição da polícia local, exercida sem regras e princípios, ao gosto do delegado de polícia, do pároco ou do prefeito, para ser um serviço nacional sob responsabilidade de um governo envolvido com a educação da população.

Ao descrever a composição da Comissão de Censura, no art. 6º, o decreto ainda é mais revelador sobre seus articuladores e gestores, principalmente ao explicitar uma participação significativa de educadores na composição da comissão. A composição da Comissão de Censura ficou assim definida:

---

<sup>180</sup>Brasil. Decreto 21.240 - Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 4 de abril. 1932. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)

1. um representante do chefe de polícia;
2. um representante do Juízo de Menores;
3. o diretor do Museu Nacional;
4. um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
5. e uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação (ABE).

É Jonathas Serrano quem representará o Ministério da Educação e Saúde na Comissão Nacional de Censura Cinematográfica, em sintonia com o papel social que vinha desempenhando no Distrito Federal e no Brasil como defensor e propalador dos benefícios da cinematografia educativa.

Mas no que consistia o trabalho da comissão? Bem, estava previsto no Decreto que à comissão caberia visualizar os filmes realizados no Brasil ou importados do exterior, aos quais produtores e distribuidores pretendessem colocar em exibição. Após cada visualização de filme a Comissão de Censura decidiria:

1. se o filme poderia ser integralmente exibido ao público;
2. se deveria sofrer cortes, e quais;
3. se deveria ser classificado, ou não, como filme educativo (caso em que seria beneficiado por incentivos fiscais);
4. se deveria ser declarado como impróprio para menores;
5. se a exibição deveria ou não ser inteiramente interdita.

Na lista das razões que orientam o trabalho da Comissão Nacional de Censura, que poderiam, inclusive, levar à interdição de determinados títulos, encontra-se um conjunto de tópicos já bem conhecido daqueles que vinham buscando, desde os primeiros anos do século XX criar as condições para regular a produção cinematográfica no Brasil e sua circulação, bem como dar aos filmes um uso educacional. Os censores membros da comissão deveriam observar se os filmes visualizados resultavam em:

1. ofensa ao decoro público;
2. capacidade de influenciar e provocar sugestão para os crimes e maus costumes;

3. alusões que prejudiquem a cordialidade na relação com outros povos;
4. insultos a particulares e a coletividades, o desrespeito a credos religiosos;
5. prejuízo à dignidade nacional e os incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

Aquele que tem acompanhado esse relato de pesquisa desde os primeiros capítulos, reconhecerá nestes tópicos dilemas que estavam em discussão desde, pelo menos, 1912.

Essa foi a primeira tentativa de classificação indicativa para audiovisuais de que se tem notícia no Brasil. A lista acima deixa bem claro o entendimento que se fazia, a partir de determinadas representações sociais, do impacto e efeito dos conteúdos dos filmes sobre suas platéias. A definição de um serviço nacional de censura é pensada a partir do desejo de proteção dos menores e dos menos letrados, que sobreviviam bem na ausência da religião, ou sem poder cursar a escola, mas que já não eram capazes de viver sem o cinema, como admitiu Amoroso Lima com grande pesar.

Curiosamente, no parágrafo 3º do art. 7º, o texto abre a possibilidade do uso educativo dos filmes que não haviam sido realizados com essa finalidade:

...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 cultura.

Porém, apesar de abrir a possibilidade para a comissão entender estes filmes como educativos, o texto da lei não oferece maiores informações sobre esses aspectos. Essa, aliás, é uma questão à qual voltarei no próximo capítulo: se o drama, filme de enredo, poderia, ou não, ser considerado filme educativo, e quando, e quanto. Educadores e realizadores cinematográficos várias vezes se digladiaram sobre essa questão, com os primeiros, na maior parte das vezes, tendendo para a indicação educativa apenas do gênero documental.

Nos arts. 12º e 13º, o Governo Provisório acenava com uma possível obrigatoriedade de exibição anual de uma cota de longas metragens nacionais e de filmes educativos brasileiros, proporcional ao total de filmes estrangeiros em cartaz.

Art. 12º - a partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censura;

Art. 13º - anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Essa foi uma das conquistas dos produtores em comum acordo com os educadores. Avaliavam que com mecanismos protecionistas como esse sua indústria sofreria um grande impulso. Nesta mesma direção se determinava, no art. 15º, a celebração de um convênio cinematográfico educativo, visando futuramente uma programação infantil e a organização de um cine-jornal brasileiro. Seriam os principais fins deste Convênio Cinematográfico Educativo:

1. a instituição permanente de um cine-jornal, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros;
2. a instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa;
3. a instituição de incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral;
4. o apoio ao cinema escolar.

De imediato, o único resultado benéfico conquistado pelos produtores da ACPB foi o barateamento do filme virgem importado. A realização do convênio cinematográfico educativo determinado pelo Decreto 21.240 ficou sob responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública e só começou a ser discutido no ano seguinte. Já a exibição obrigatória de cine-jornais, entendida como uma fonte de renda permanente para a manutenção da indústria cinematográfica brasileira, só veio a ocorrer em 1934, após as discussões do convênio cinematográfico educativo que não chegou a ser celebrado. E, como se pode perceber pelo exposto até este ponto, com a instalação do Governo Provisório a discussão sobre a cinematografia educativa revestiu-se de enorme complexidade, não mais seria possível pensá-la da maneira independente e livre das questões de mercado, como ocorreu até o final da década de 1920. Nos anos 30, viabilizar o projeto da apropriação da cinematografia para uso educacional obrigou os educadores a uma articulação política e institucional com o Estado

nacional e o mercado de produção cinematográfica e distribuição de filmes que estava em formação no Brasil. Neste contexto, como presença obrigatória nos principais processos de tomada de decisão sobre políticas públicas para a cinematografia comercial e educativa, Jonathas Serrano se afirmará como um líder incontestado.

#### **4.7 A ACPB apresenta reivindicações**

As reuniões para celebrar o Convênio Cinematográfico Educativo aconteceram em 1933. A associação convocou uma prévia, para que os sócios sistematizassem suas reivindicações e nomeou uma comissão de negociação, antes de apresentar suas reivindicações aos representantes do governo. A Cinearte defende a ACPB:

E foi visando o cinema-utilidade, o cinema benfeitor, o cinema transformador, o cinema-progresso, o cinema-civilização, que se consagraram [os membros da comissão] à tarefa de que resultarão para o país, estão todos certos, seguras e reais utilidades.<sup>181</sup>

Nos dias da esperada reunião, foram convidados à mesa de negociações os representantes dos importadores e exibidores de filmes, os representantes dos produtores e os representantes do governo brasileiro. Os associados da ACPB apresentaram aos representantes do governo uma extensa lista de solicitações. Aliás, uma lista bastante esclarecedora do tipo de intervenção no mercado cinematográfico que os realizadores brasileiros esperavam do governo comandado por Getúlio Vargas.

Estiveram presentes às discussões os delegados do Governo Federal e dos Governos do Distrito Federal, Estados e Território do Acre, os membros da Comissão de Censura Cinematográfica, os representantes de empresas e instituições privadas, e os aderentes individuais, reunidos na sala de conferências da Escola Nacional de Belas Artes, no período de 3 a 5 de Janeiro de 1933, tendo em vista o disposto no art. 15 do Decreto 21.240, de 4 de Abril de 1932, bem

---

<sup>181</sup> Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. Cinearte, n.308. 1932.

assim de acordo com as Instruções de 20 de dezembro de 1932, do Ministro da Educação e Saúde Pública.

Roquette-Pinto foi o presidente nomeado para as discussões do Convênio Cinematográfico Educativo. Como um dos representantes do Ministério da Educação e Saúde Pública e membro da Comissão Nacional de Censura estava Jonathas Serrano.<sup>182</sup> Os dois operadores da revista Cinearte também foram escalados: Mário Behring, compondo a representação do Ministério da Educação, e Adhemar Gonzaga, representando a ACPB.

Primeiro a assembléia abordou a instituição permanente de um cine-jornal. Algumas propostas refletiam a preocupação com a regulamentação profissional e com vantagens extra-salariais que poderiam ser concedidas pelo Estado: instituição de uma identidade de fotógrafo cinematográfico; equiparação profissional com os repórteres da imprensa; passe livre para esses profissionais e seus instrumentos de trabalho nos meios de transporte públicos federais.

As outras propostas colocadas em discussão neste item pretendiam favorecer as empresas, a saber:

1. o Estado deveria assumir a responsabilidade de adquirir e distribuir os cine-jornais produzidos;
2. os cine-jornais estariam isentos de censura, devido à sua natureza noticiosa e educativa;
3. o Estado isentaria de impostos, por três anos, as duas primeiras empresas que instituíssem cine-jornais.

Todas as três proposições têm, evidentemente, um fundo econômico: não correr o risco de prejuízo pela falta de colocação em salas de exibição; escapar à taxa que era recolhida para a censura dos filmes; fugir à tributação federal sobre o negócio de produção cinematográfica.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup>A representação completa do Ministério da Educação, nesta discussão foi composta por: Roquette-Pinto, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Teixeira de Freitas e Lourenço Filho.

<sup>183</sup>As informações detalhadas acerca das discussões internas da ACPB encontram-se em: Carijó, A. M. Relatório da diretoria para o biênio 1934-1936. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros. 1937. A diretoria da ACPB, presente às discussões, era composta por: Armando de Moura Carijó (presidente); Adhemar Gonzaga (vice-presidente); Eurico de Oliveira (secretário); Alberto Botelho (tesoureiro); Jayme A. Pinheiro (procurador).

Quanto à discussão sobre a instituição permanente de espetáculos infantis, o segundo ponto da pauta, as propostas revelam preocupações típicas do período em estudo quanto se tratava de cinema e infância:

1. nenhum filme de intensa emoção, que exaltasse a guerra, a violência ou as aventuras de bandidos deveria ser permitido às crianças;
2. também não lhes seria permitida a presença em filmes que excedessem duas horas de duração e nenhum garoto com menos de seis anos de idade poderia ir ao cinema;
3. a comissão de censura mandaria afixar, à porta dos cinemas, o limite mínimo de idade para se assistir ao espetáculo anunciado.

O lado financeiro foi brevemente mencionado na discussão deste ponto: pedia-se que a taxa de censura para filmes infantis fosse reduzida, e que a instalação de cinemas educativos se tornasse isenta de impostos.

O item mais revelador no debate presidido por Roquette-Pinto tratou dos incentivos e facilidades econômicas que poderiam ser destinados às empresas produtoras de filmes brasileiros. Os membros da ACPB demandavam:

1. o auxílio da Força Pública na proteção gratuita das filmagens promovidas pelas empresas nacionais;
2. a obrigatoriedade de exibição semanal de filmes brasileiros em todas as salas em território brasileiro;
3. a isenção de taxas de importação de filme virgem e de equipamento cinematográfico;
4. a isenção de impostos durante três anos para os produtores e distribuidores de filmes exclusivamente nacionais.

Além disso, propunha-se, em contraposição a outros interesses do mercado cinematográfico, principalmente aqueles de importadores, distribuidores estrangeiros e exibidores:

1. que a taxa de importação de filmes produzidos no exterior fosse aumentada;

2. que o Estado promovesse diversas premiações para o filme nacional;
3. e que o governo arcasse com a subscrição incondicional de 50% das ações das sociedades anônimas que se organizassem com capital entre dois e cinco contos de réis.

Como avalia o editorial da Cinearte:

As medidas levadas à consideração do Governo representam uma sincera contribuição de amigos do cinema; amigos, porém, que vão muito além dos que no espetáculo cinematográfico enxergam apenas um motivo de diversão para as horas de lazer; para eles a grande função do cinematógrafo no seu formidável poder de sugestão reside essencialmente nas suas possibilidades educativas especialmente para as massas populares.<sup>184</sup>

#### 4.8

#### O Estado da mediação de interesses

Para o desespero dos estúdios cinematográficos associados a ACPB, ao contrário de tomar medidas práticas, acatar suas demandas, por exemplo, o Governo Provisório demonstrou estar mais interessado na conciliação dos interesses divergentes, mas sem optar por um ou por outro grupo em conflito.

As propostas feitas no debate de janeiro de 1933 pela ACPB visavam desestruturar o modelo de contrato existente entre os produtores e os exibidores. Para atingir seus objetivos, alinhavam-se ao discurso dos educadores sobre o potencial educativo do filme, bem aceito nas esferas de decisão do governo federal, valendo-se para isso de seu principal veículo de comunicação: a Cinearte.

Até esta data era comum que os cinemas recebessem, sem nenhum ônus, as cópias dos filmes que compunham o programa de exibição semanal. Em troca da garantia da programação passavam aos distribuidores a metade do dinheiro obtido com a venda das entradas. O distribuidor é que se encarregava do programa e da sua colocação nas salas de cinema. Este sistema deu origem à relações de exclusividade entre determinadas redes de salas de cinema e distribuidores, na maior parte das vezes impedindo o acesso do público à produção nacional. No final do ano de 1933, a ACPB endereçou um memorando ao Chefe do Governo

---

<sup>184</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.308. 1932.

Provisório em que afirmava:

A produção de filmes brasileiros não progride, antes definha porque não é exibida. E não é exibida por pressão dos importadores estrangeiros sobre os exibidores.

Essa pressão se exerce de um modo interessante.

Os programas cinematográficos são organizados pelas empresas estrangeiras, aqui estabelecidas, como agentes de suas matrizes, que os impõem aos exibidores, completos, sem lugar para mais nada, com jornal, desenho animado, natural, drama e comédia. O sistema do negócio é o da sociedade na bilheteria. O exibidor entra com o cinema, o importador com o programa, e dividem o produto das entradas. Senhores absolutos do mercado de filmes, sua autoridade sobre os exibidores não tem contraste.

Mandam e desmandam. Põem e dispõem. Felicitam ou arruinam qualquer empresário dono de cinema, brasileiros em sua quase totalidade, que de tal sorte, não têm, senão, que submeter-se a todos os seus caprichos.<sup>185</sup>

A obrigatoriedade de exibição de complementos — o cine-jornal e outros curta-metragens — e de fitas nacionais de longa-metragem criava um fato novo: quanto custaria aos cinemas a exibição destes filmes? Como não havia nenhum interesse dos proprietários das salas em aumentar seus gastos, muitos contrapunham-se às razões da ACPB e ao próprio interesse do governo em investir na cinematografia educativa e de propaganda, principalmente pela inclusão de cine-jornais nos programas das salas de cinema.

A indisposição foi resolvida após lenta negociação da diretoria da associação dos produtores com o Sindicato dos Exibidores Brasileiros [SEB]. Novamente com a mediação do Estado, sob a batuta de Roquette-Pinto, os dois grupos chegaram a uma tabela de preços para o aluguel dos filmes nacionais e sua conseqüente exibição. Publicada no calor das discussões entre exibidores e produtores nacionais, no final do Boletim do Sindicato Cinematográfico de Exibidores no. 44, está a transcrição de um ofício enviado ao Sindicato Cinematográfico de Exibidores pela Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros.

Tabela de preços de filmes nacionais

A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros acaba de nos enviar o seguinte ofício, que, pela alta relevância e dizer de perto aos interesses dos senhores associados, nos permitimos a transcrever, na íntegra, o seu teor:

"Sr. Luiz André Giomard, etc.

De ordem do Sr. Presidente desta Associação, solicito a V.S. se digne convocar a

---

<sup>185</sup>Carijó, A. M. Relatório da diretoria para o biênio 1934-1936. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros. 1937. p. 30

Diretoria desse Sindicato a fim de reunião conjunta com a Diretoria desta Associação elaborarmos a tabela de preços que deverá vigorar ao iniciarem-se as exibições dos filmes nacionais a que se referem as últimas Instruções baixadas pelo Digno Governo Provisório.

Queira V.S. comunicar-nos o dia e a hora que determinar para esse fim.

Cordialmente,

(ass.) Adhemar A. Gonzaga - Secretário"<sup>186</sup>

Só após os entendimentos alcançados entre os representantes destas categorias ocorreu a regulamentação dos artigos 12º e 13º do Decreto 21.240 de 1932. Isto apenas no ano de 1934. O acordo entre as duas associações foi publicado no Diário Oficial, colocando em vigência a exibição obrigatória de curtas e longas metragens realizados por produtores brasileiros. Porém a exibição de longas metragens brasileiros sempre enfrentou grande dificuldade. O ativismo da ACPB definiu após as batalhas por benefícios protecionistas entre 1932 e 1934. Mas a Cinearte continuou reivindicando o apoio do Estado à produção de todo tipo de filme brasileiro, principalmente ao se constatar que as reais intenções do Governo Provisório no apoio às reivindicações de educadores e produtores brasileiros diziam respeito à propaganda oficial. A revista flerta abertamente com o regime ao tentar colocar à disposição do governo os filmes de ficção de longa metragem, que poderiam estar “a serviço” da propaganda nacional.

O Governo, que apenas viu com os complementos a propaganda, a difusão dos acontecimentos e coisas brasileiras, para os próprios brasileiros, deve lembrar-se que, maiores serão os resultados se pudermos apresentar os filmes de grande metragem, porque neles cabe melhor a propaganda, mais indireta e, portanto, mais eficiente.<sup>187</sup>

Nos dez anos da década de 1930 os estúdios cariocas produziram aproximadamente setenta filmes de longa metragem, acomodando-se. Manter Hollywood como um parâmetro de comparação seria um fiasco. Quanto ao Governo, ampliando seus interesses, partiu para a produção própria de filmes.

---

<sup>186</sup>Sindicato Cinematográfico de Exibidores. Boletim Semanal. n. 44. Reprodução de carta de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: 14 de junho. 1934. (Boletim Mimeografado)

<sup>187</sup>Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.406. 1935.

*ENCONTRO DE GETÚLIO VARGAS COM PRODUTORES BRASILEIROS DE CINEMA, EM 1934*



*Em 1934 Getúlio Vargas recebeu membros da Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos, para ouvir suas reivindicações. Da esquerda para a direita estão: Vittorio Vega; Carmen Santos; José Américo; Getúlio Vargas; Oswaldo Aranha; Luís Seel; Góes Monteiro; Adhemar Gonzaga; Juarez Távora, entre outros.*

#### 4.9

#### **O livro de imagens luminosas**

Por ocasião de um encontro com o produtores brasileiros no ano de 1934, o presidente Getúlio Vargas fez um pronunciamento no qual situou o papel do cinema e dos filmes em seu projeto de governo e de nação. O Chefe do Governo tinha uma visão bem pragmática do que esperava ver estampado na tela nacional. Para Vargas o cinema estava entre as mais úteis fatores de instrução de que dispõe o “Estado moderno”. Porque, na acepção por ele defendida, a fita cinematográfica “influi diretamente sobre o raciocínio e a imaginação dos espectadores de qualquer classe social”. O filme torna apurada, no público, a sua qualidade de observação, aumenta os cabedais científicos, divulga o conhecimento das coisas

sem exigir o esforço e as reservas da erudição que o livro requer. Ao contrário das gerações do passado, que eram obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado dos textos, os acontecimentos da história e a evolução das pesquisas científicas, por exemplo, já poderiam ser conhecidas pela sua representação na “tela sonora”.

Para Vargas, a realidade do flagrante fotográfico, colhido no próprio tecido das circunstâncias seria, no futuro, o documento privilegiado dos cronistas e historiadores. Esta aparente ingenuidade epistemológica na compreensão do produto cinematográfico como um retrato fiel da realidade — à época já questionada por vários críticos e teóricos do cinema — obscurece a consciência a respeito do filme como uma elaboração discursiva, também presente no pronunciamento do Chefe da Nação. O que o governo pretende é reunir o povo brasileiro ao redor de um projeto político para o país.

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, a fim de avaliarmos as riquezas das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão.<sup>188</sup>

Na voz de Vargas, inspirada na argumentação dos educadores que se dedicavam à cinematografia, o cinema seria “o livro de imagens luminosas”, no qual nossas populações praieiras e rurais aprenderiam a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da pátria. Para a massa dos analfabetos seria essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da administração que liderava, um recurso admirável, toda uma escola em imagens.

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos esportes, completará o governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil de seus instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil.<sup>189</sup>

O governo, o presidente, os políticos, a imprensa, os educadores e os produtores brasileiros interessavam-se pelo cinema e seu potencial educativo e

---

<sup>188</sup>Vargas, G. D. A nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938. p. 188

<sup>189</sup>Vargas, G. D. A nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938. p. 189

aliciante. Mas, como se viu, nem todos queriam educar com o cinema. Alguns pretendiam, simplesmente, ganhar dinheiro. Outros, através do uso do cinema na propaganda, alimentavam o projeto de estabelecer uma nova ordem moral e política de obediência e silêncio social.

O Governo Provisório é um período importante para os educadores que se interessavam pela cinematografia educativa, pois nesse período eles alcançaram grandes conquistas. A principal delas foi, sem dúvida, a reintrodução de um Ministério da Educação, que podia pleitear junto ao núcleo do governo medidas efetivas de regulação do cinematografia comercial e da cinematografia educativa. Foi assim que, em 1932, se chegou a um Serviço Nacional de Censura sob comando do Ministério da Educação. Porém, à medida que o governo tende para uma solução autoritária para se manter no poder — o que acabou se concretizando com o Estado Novo em 1937 — torna-se mais importante ter uma forte presença na sociedade, e isto é feito através da propaganda oficial. O cinema, assim como o rádio, passam então para a alçada do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, onde serão criados, consecutivamente, vários departamentos de comunicação para propagar os interesses do Chefe da Nação e seu grupo político. Essa alteração enfraquece o aspecto educacional do filme, minimizado frente às questões de segurança nacional, desviando a atenção dos censores do conteúdo moral e disciplinar-científico para a censura de natureza político-ideológica. Já em 10 de Julho de 1934, através do Decreto Lei 24.651, é criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural [DPDC], que será sucedido, já no Estado Novo, pelo conhecido Departamento de Imprensa e Propaganda [DIP].

O DPDC teve sua direção entregue a Lourival Fontes, sob sua responsabilidade ficou a Imprensa Nacional, a Radiodifusão e a Censura Cinematográfica. Em 1939, é o mesmo Lourival Fontes quem assumirá a chefia do DIP, organizando o trabalho do órgão a partir de cinco grandes divisões administrativas: a Divisão de Divulgação; a Divisão de Radiodifusão; a Divisão de Cinema e Teatro; a Divisão de Turismo e a Divisão de Imprensa. O DIP atuará na cinematografia nacional pela intervenção direta na produção, criando o Cine-Jornal Brasileiro e financiando a produção de longas metragens. Com a criação do DIP é que se normalizará a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro a cada película estrangeira de metragem superior a mil metros, pois havia o próprio interesse do Estado em incluir nas salas de exibição do seu cine-jornal.

Com a sincronização do trabalho de suas cinco divisões, o DIP não só impede a divulgação de notícias e opiniões contrários ao regime, como se esforça para difundir o projeto do Estado Novo. A criação destes órgãos públicos de gestão, voltados para o controle da produção de bens culturais, completa o grande movimento de transformações ocorrido durante a década de 30, que tentei apontar até aqui. Reunindo o que restava de suas forças, mais uma vez os educadores partem para um projeto de cinematografia educativa: a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o famoso INCE.

#### **4.10 Pela criação do Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa**

Em correspondência datada de 27 de Abril de 1935 e assinada por Teixeira de Freitas, quando este já ocupava a Diretoria Geral de Informação Estatística e Divulgação, ligada ao Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema, fica clara a intenção do ministro de encampar a criação de um instituto de cinematografia educativa e quais procedimentos estavam sendo adotados.<sup>190</sup> Escreve Teixeira de Freitas a Carlos Drummond, Chefe de Gabinete de Capanema:

Tive, há dias, oportunidade de prestar algumas informações ao sr. Ministro sobre cousas relacionadas com a cinematografia educativa. E isso por ser pensamento de S. Excia. organizar no Ministério um Instituto de Cinematografia. Lembrei-me mais tarde de que deve existir na Diretoria Geral do Expediente um 'dossier' muito interessante sobre o assunto, contendo todas as sugestões levadas ao 'Convênio Cinematográfico' realizado em janeiro de 1933. Esse 'convênio' não passou, afinal, de um congresso de pessoas interessadas direta ou indiretamente no progresso da cinematografia entre nós. Nessa reunião, assim, nada se 'convencionou', mas muita coisa foi 'sugerida'. Da minha parte tentei evitar esse fracasso apresentando o projeto de um verdadeiro 'convênio' entre as delegações presentes, do qual resultasse algo prático. Mas o meu alvitre não foi aceito.

---

<sup>190</sup>Teixeira de Freitas chegou à capital da República para atuar junto a Francisco Campos, primeiro Ministro da Educação de Getúlio Vargas. Era da equipe que Campos organizou para realizar a reforma educacional que promoveu na Província de Minas Gerais. Foi um ator importante nas discussões relativas à educação durante a década de 1930 e mais tarde recebeu a incumbência de organizar o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], o qual chefiou por muitos anos. Teixeira de Freitas foi membro de primeira hora e um dos presidentes da Associação Brasileira de Educação, envolvendo-se em várias ocasiões com a discussão sobre a cinematografia educativa que encontrava ecos no ambiente da ABE.

Peço-lhe, pois, que refira esses fatos ao sr. Ministro, oferecendo-lhe também a cópia junta, do aludido projeto. Talvez nesse esboço encontre S. Excia. uma ou outra idéia que lhe pareça interessante para os fins da organização que tem agora em vista.

Agradecendo ao prezado amigo o obséquo, envia-lhe um cordial aperto de mão.

(a) Teixeira de Freitas<sup>191</sup>

Aposto no canto superior direito da folha da correspondência está um despacho do Ministro Capanema: “Remeter aos drs. J. Serrano e Venâncio Filho. (a) Capanema”. E foram justamente Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho os encarregados pelo Ministério da Educação de propor um anteprojeto para a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE].

Teixeira de Freitas, como o próprio informa na correspondência acima, conservara, em seus arquivos pessoais, uma cópia do estudo de convênio cinematográfico educativo que ele organizara por ocasião das discussões ocorridas cerca de dois anos e meio antes, em janeiro de 1933.<sup>192</sup> Este documento foi um dos pontos de partida de Serrano e Venâncio Filho para a elaboração de um projeto para o INCE.

No que diz respeito à natureza da atuação deste instituto, pensava-se, desde 1933, que ele deveria incentivar a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição em todos os meios sociais, de filmes educativos. Seriam atribuições do INCE:

1. entrar e manter-se em entendimento com todos os serviços, instituições e empresas, oficiais ou particulares, que se devam ou possam interessar direta ou indiretamente pela cinematografia educativa, procurando promover, segundo diretrizes orgânicas, um largo plano de educação popular — física, médico sanitária, profissional-técnica, econômica, social, intelectual, artística e moral — por meio de cine-gravação, das imagens e dos sons, isolada ou conjugadamente;
2. manter um registro das produções importadas e nacionais a que fossem dadas a classificação oficial de "filme educativo";

---

<sup>191</sup>Teixeira de Freitas. Correspondência a Carlos Drummond de Andrade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/4/1935, p.1-1. 1935. (Ofício)

<sup>192</sup>Teixeira de Freitas. Convênio Cinematográfico Educativo. Anteprojeto proposto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 5/1/1933, p.1-6

3. aumentar a contribuição cultural e educativa da arte cinematográfica promovendo o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país, mas alinhando todos os interesses envolvidos: importadores, distribuidores e produtores nacionais;
4. facilitar o surto da cinematografia nacional e da indústria nacional de filmes virgens;
5. garantir o uso do idioma nacional em filmes sonoros realizados ou exibidos no Brasil;
6. contribuir para a formação de profissionais para a cinematografia nacional;
7. promover e garantir a inclusão obrigatória e quinzenal nos programas das salas de exibição de todo o território nacional do cine-jornal brasileiro, em versões preferencialmente sonoras;
8. regularizar a realização de espetáculos infantis, de finalidade recreativa, cultural e educativa, nos cinemas públicos, em hora apropriada, sem prejuízo das sessões regulares;
9. facilitar a instituição em todo o país do Cinema Escolar, para isso devendo ser dotados obrigatoriamente das competentes instalações todos os estabelecimentos escolares e ficando assentado um sistema de medidas pelas quais cada estabelecimento de ensino deva:
  1. adquirir à vista ou à crédito, o seu aparelhamento de fotografia, cinematografia e fonografia;
  2. organizar o serviço regular de sessões fono-cinematográficas, de recreio, informação e educação, para crianças e adultos incultos, mediante a módica remuneração de \$200 (salvo para as crianças amparadas pela Assistência Escolar, que terão ingresso gratuito), destinando-se esta renda metade para o pagamento e custeio dos aparelhos e dos serviços de exibição, e a outra metade a Fundos Estaduais de Cinema Escolar, para a aquisição e circulação de Filmotecas e Discotecas Escolares e fornecimento de material aos 'ateliers' escolares de fotografia;
10. manter relacionamento com instituições internacionais congêneres, como o Instituto Internacional de Cinema Educativo [IICE];

11. organizar e manter, em condições de constituir completa documentação da geografia e história nacionais, e eficiente instrumento de cultura popular, a Disco-filmoteca Brasileira.
12. produzir filmes;
13. editar e fazer circular a Revista Nacional de Educação.

A retomada deste documento pelos técnicos designados pelo Ministério da Educação é importante. Ele consiste no registro mais organizado sobre as discussões de janeiro de 1933, desde o ponto de vista dos educadores. Após as discussões do frustrado Convênio Cinematográfico Educativo, a discussão se polarizou na disputa de interesses econômicos protagonizada por produtores brasileiros, distribuidores estrangeiros e exibidores, fazendo com que o foco na cinematografia educativa perdesse importância. Mas, com a retomada das discussões, a partir da documentação conservada por Teixeira de Freitas, os educadores voltam a ter condições de concentrar-se na abordagem do potencial educacional da cinematografia.

Como se verificará, ao ser retomado, o documento conservado por Teixeira de Freitas fundamentou a organização do INCE, indicando, além disso, que um determinado grupo de educadores brasileiros manteve-se alinhado na defesa de um projeto de educação que envolvia a cinematografia, pelo menos durante as décadas de 1920 e 1930, como demonstra uma nota de imprensa publicada à época do esforço de realização do convênio cinematográfico educativo:

O Sr. Francisco Campos, Ministro da Educação, designou os Srs. Drs. Roquette-Pinto, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Teixeira de Freitas e Lourenço Filho para em comissão apresentarem um estudo preliminar das medidas a serem tomadas pelo Governo, no sentido de incrementar a ação educativa do cinema. Essa comissão, que já se reuniu ontem pela primeira vez, na sala do Diretor do Gabinete do Ministério, procurará entender-se, desde logo, com os representantes dos importadores de filmes e produtos nacionais, a fim de que o estudo que lhe é solicitado possa reunir todas as informações úteis à solução do problemas.<sup>193</sup>

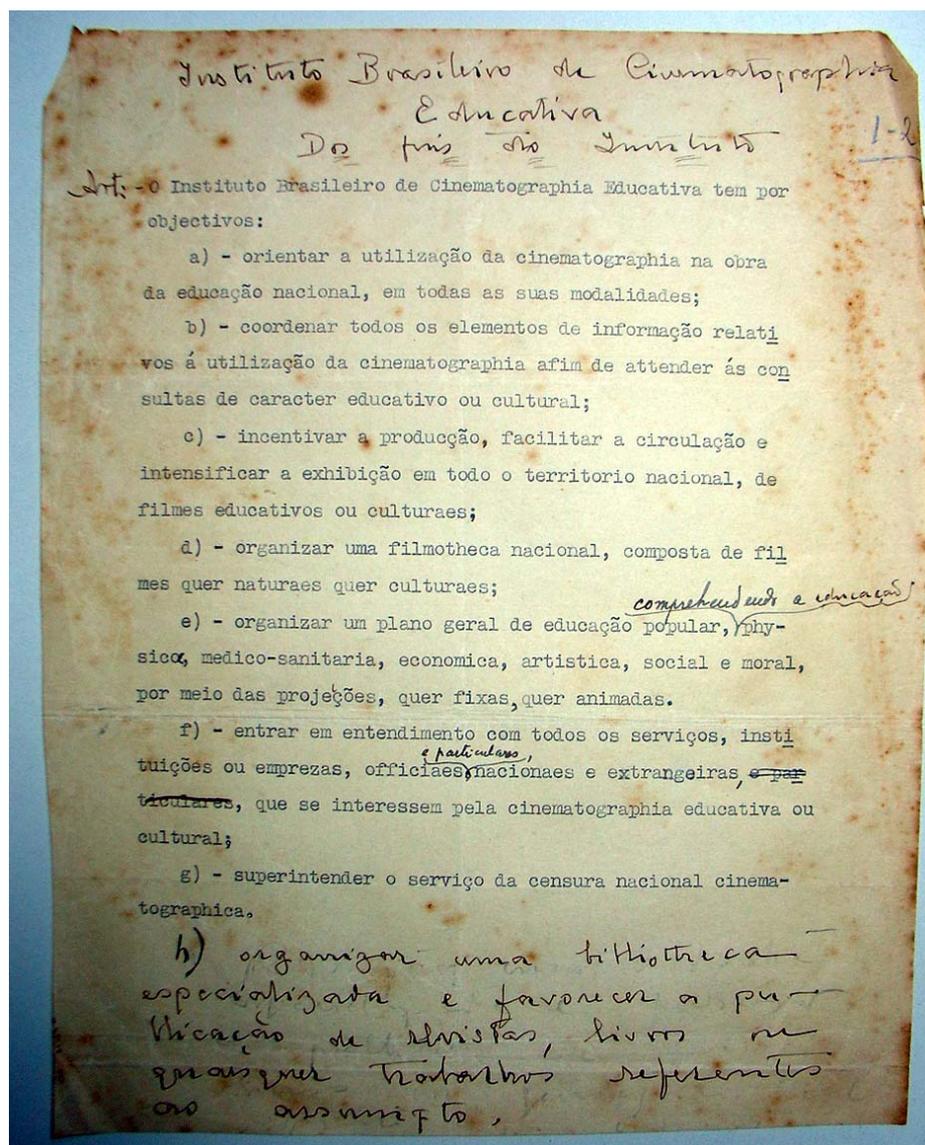
Pela sua eficiente atuação em conjunto e a ocupação de lugares estratégicos nas esferas de comando do país, estes educadores foram responsáveis, no Brasil,

---

<sup>193</sup>FJS/AN. O Sr. Francisco Campos, Ministro da Educação... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2 de janeiro. 1932. (Recorte de jornal não identificado)

pela institucionalização do uso educacional da cinematografia. Não tendo conseguido viabilizar seu projeto através de um acordo de cooperação comprometendo a iniciativa privada e o Estado com a cinematografia educativa, buscam, com a criação do INCE, viabilizar o projeto apenas com a participação do Estado.

### ANOTAÇÕES DE JONATHAS SERRANO PARA A CRIAÇÃO DO INCE



Nesta figura, podemos observar uma página com anotações de Jonathas Serrano realizadas durante os estudos, a pedido de Capanema, para a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE], do qual o professor foi um dos encarregados.

#### 4.11 O IICE da Sociedade das Nações

Além do documento disponibilizado por Teixeira de Freitas, no Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional, encontram-se várias outras anotações do próprio Serrano e de outros colaboradores, também envolvidos na criação do INCE.<sup>194</sup> Um dos mais interessantes registros contido neste acervo é o da articulação da proposta de criação do INCE com as premissas do Instituto Internacional de Cinematografia Educativa [IICE], ligado à Sociedade das Nações [SN].<sup>195</sup>

No Brasil, a criação do IICE foi noticiada pelo *Jornal do Brasil* em agosto de 1929.<sup>196</sup> Segundo o artigo, a finalidade principal do instituto seria “...a troca de filmes com caráter exclusivamente educativo”. O editor do *Jornal do Brasil* avalia que a iniciativa teria um resultado duplo: “a educação popular por intermédio do cinema, e a aproximação entre os povos de todo o mundo através de produções mais variadas da indústria cinematográfica”.

Segundo informa Serrano em *Cinema e educação*, foi em 1927, no decurso dos trabalhos da Assembléia da Sociedade das Nações, que o Senador italiano Cippico anunciou os propósitos do governo de seu país: a criação, em Roma, de um Instituto de Internacional de Cinematografia, exclusivamente de finalidade educativa. Para Serrano essa proposta afigurava-se de real utilidade, quer para a Itália quer para os demais Estados. Pois, em várias reuniões e congressos internacionais já se haviam emitido votos expressivos em tal sentido.

---

<sup>194</sup>Serrano, J. Ante-projeto de lei tratando de cinematografia educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1935-37, p.1-14. . (Ante-projeto de lei, original manuscrito incompleto). Serrano, J. Anotações pessoais sobre Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa, propostas e idéias. . Rio de Janeiro: c. 1935, p.1-2. . (Folha de rascunho com anotações pessoais). Serrano, J. Rascunho de artigos para legislação sobre cinema educativo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1932, p.1-1. . (Folha com anotações pessoais datilografadas).

<sup>195</sup>Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa por José Roberto de Macedo Soares, Encarregado de Negócios do Brasil na Itália, em colaboração com Prof. Dr. Luciano de Feo, Presidente do Instituto Internacional de Cinematografia (S. das N.). Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro; Roma: 17/11/1934, p.1-22. 1934. (Ante-projeto de lei, original datilografado).

<sup>196</sup>FJS/AN. Educação pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/6/1929. 1929. (Recorte do *Jornal do Brasil*) Com relação ao consórcio de nações que se organiza após a Primeira Guerra Mundial, é possível encontrar menções na imprensa brasileira também à denominação Liga das Nações. A duplicidade do nome se deve mais do que qualquer outra razão ao idioma do qual partiu a tradução: Sociétè des Nations, em francês, e League of Nations, em inglês.

Por outro lado, na avaliação de Serrano, o excelente êxito alcançado na Itália com a aplicação do cinema para fins educativos confirmava de modo irrefragável esses mesmos votos. Convencido portanto das vantagens da criação do Instituto, o Governo italiano decidira propô-la e submeter o projeto a Sociedade das Nações. Para custear as despesas resultantes da gestão normal do Instituto, a Itália forneceria os fundos necessários. Os estatutos foram aprovados em agosto de 1928. Elaborados pelo Governo Italiano, sujeitos à aprovação do Conselho da Sociedade das Nações. Serrano alerta que em sua redação houve o cuidado de tomar na devida conta as sugestões da Comissão de Cooperação Intelectual, assim como as da Junta de Proteção à Infância e as do Ofício Internacional do Trabalho.

O Instituto, de acordo com os estatutos aprovados, ficou sob a direção da Sociedade das Nações, que, se for preciso, consultará o Conselho Administrativo de 14 membros de diferentes nacionalidades, designados pela Sociedade das Nações. Dirige os trabalhos desse Conselho um Presidente de nacionalidade italiana.<sup>197</sup>

Na cerimônia de inauguração do Instituto, em 5 de novembro de 1928, Mussolini falou sobre a importância do cinema educativo e das suas vantagens frente à imprensa e ao livro. Em primeiro lugar falar uma língua compreensível a todos os povos da terra. E pelo fato de “falar aos olhos” é que ganha um caráter de comunicação universal, oferecendo inúmeras possibilidades para uma “colaboração educativa de ordem internacional”.

Foi o representante do Presidente do Conselho da Sociedade das Nações, um embaixador chileno identificado como M. E. Villegas, quem definiu o papel do instituto: “...favorecer a produção de filmes educativos, na mais larga acepção do termo, facilitar-lhes a difusão no mundo por meio de permutas internacionais e, ainda, estudar o aperfeiçoamento constante da técnica cinematográfica”. Num dos discursos da cerimônia, aquele feito pelo Ministro italiano da Justiça, Alfredo Rocco, indicou o papel do cinematógrafo “...como o mais perfeito meio de documentação que existe”.

Uma das mais importantes deliberações do IICE foi a de publicar, a partir de

---

<sup>197</sup>Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação) p. 28-31

julho de 1929, uma revista consagrada especialmente ao cinema em seus aspectos científicos, artísticos, sociais e técnicos. A revista foi editada em cinco idiomas: italiano, francês, inglês, espanhol e alemão, foi bastante lida no Brasil e Jonathas Serrano passou a colaborar com essa publicação a partir do ano de 1931.<sup>198</sup> Então, ao reunir idéias e materiais para a criação do INCE, requisita à embaixada do Brasil em Roma, que Luciano de Feo — presidente do IICE — seja procurado para auxiliar na elaboração de uma proposta de legislação para criação de um instituto similar no Brasil, como revela a observação que encerra o documento assinado por Macedo Soares:

Este projeto foi elaborado por José Roberto de Macedo Soares, Encarregado de Negócios do Brasil na Itália, de acordo com o prof. Dr. Luciano de Feo, Presidente do Instituto Internacional de Cinematografia (Sociedade das Nações), com sede em Roma.<sup>199</sup>

Anexadas à proposta de legislação elaborada em Roma, estão duas folhas de indicações assinadas por Luiz Simões Lopes, com orientações do governo brasileiro, detalhes para a tarefa que Macedo Soares assumiu:

1º - reunir a legislação sobre cinema (decretos do Governo Provisório).

2º - submetê-la aos técnicos do Instituto [refere-se ao IICE] e, em colaboração com os mesmos preparar dois projetos de lei:

a) uma lei geral sobre cinema no Brasil, suas relações com o Estado, favores ao cinema nacional, censura cinematográfica, tendo em vista a orientação, generalista, da "nacionalização" do cinema, favores à fabricação do filme virgem e, enquanto não existirem as fábricas nacionais, isenção de direitos aduaneiros à importação de filme virgem. Regulamentação desta mesma lei, estabelecendo as taxas (por metro) a serem pagas pela censura, prêmios aos bons filmes, estabelecimento de uma filosofia etc., etc.

b) Lei especial sobre cinema educativo (que pode também ser encaixada na lei

---

<sup>198</sup>*Rivista internazionale del cinema educatore*, publicação mensal do IICE, Sociedade das Nações. Publicada de 1929 a 1934. O próprio Serrano mantinha correspondência com o Presidente do IICE, Luciano de Feo, como mostra a carta de 1930: *Monsieur, J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 28 février 1930 e je vous en remercie. Je tiens a vous informer que vous recevrez toujours régulièrement notre Revue et je vous serais très reconnaissant si vous pouviez nous envoyer le Bulletin de l'Education Publique. Ce serai avec plaisir que je recevrai l'article que vous avez bien voulu nous promette et je serai extrêmement heureux qu'une collaboration toujours plus intime et plus importante puisse s'établir avec le Brésil e notre Institut.* Feo, L. de. Carta de 31 de março de 1930. Instituto Internacional de Cinematografia Educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 31/3/1930. 1930. (Original datilografado de carta).

<sup>199</sup>Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa... Op. Cit. p. 7

geral, como capítulo). Concedendo ao filme educativo todos os favores previstos na convenção de [?] e outros maiores e especiais quando se tratar de filmes educativos nacionais, científicos, etc. Criação (diretamente ou bafejada pelo Estado) de um órgão semelhante a "Luce", destinado principalmente à confecção e controle do filme educativo, de filmes científicos, para o ensino nos diversos graus, filmes sobre a pecuária, principais culturas (café, cana, etc.) e indústrias do país, pequenos jornais de "novidades" (resenha semanal dos acontecimentos desenrolados no país), filmes naturais (belezas naturais, cidades, aspectos da vida rural, cachoeiras, propaganda turística), filmes especializados de propaganda político-sociológica (campanha contra o comunismo, separatismo, etc.), propaganda contra as moléstias infecciosas (venéreas etc.), [?] endemias reinantes no Brasil (ancylostomiase, impaludismo, etc.), em prol da higiene, enfim, da boa alimentação, etc.<sup>200</sup>

Considerando em detalhes o tamanho e a natureza da tarefa, é possível supor que o governo brasileiro quisesse aprender com a equipe de Mussolini sobre a produção de filmes "educativos" de propaganda, além de buscar apoio para a formulação do INCE. Porém, pelo que foi possível apurar, nem um nem outro objetivo foram viabilizados com esse luxuoso apoio do presidente do IICE. A criação do INCE baseou-se no resultado das rodadas de negociação com o grupo de educadores brasileiros que atuavam em consonância com o ministério de Capanema, valendo-se, principalmente, da experiência acumulada durante as várias tentativas de se implementar um projeto de cinematografia educativa no país.

#### **4.12 Instituto Nacional de Cinematografia Educativa**

Criado em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo deixará de existir apenas cerca de 30 anos depois. Apesar de contar com a colaboração de nomes como Pedro Calmon, Portinari, Villa-Lobos e Roquette-Pinto, a figura de maior destaque no INCE será Humberto Mauro, que realiza para o Instituto cerca de 800 filmes educativos em 18 anos de trabalho ininterrupto. O INCE foi criado através da Lei 378, que dava nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, inclusive com a criação deste Instituto prevista no artigo 40:

---

<sup>200</sup>Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa... Op. Cit. p. 1-2

art. 40 - Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação popular em geral.<sup>201</sup>

Ao ser instalado, foram definidas como finalidades do INCE:

1. manter uma filmoteca educativa para servir aos institutos de ensino oficiais e particularmente nos termos desta lei;
2. organizar e editar filmes educativos brasileiros;
3. permutar cópias dos filmes editados ou de outros, com estabelecimentos congêneres municipais, estaduais e estrangeiros;
4. editar discos e filmes sonoros com aulas, conferências e palestras de professores e artistas notáveis, para venda avulsa ou aluguel;
5. permutar discos ou filmes sonoros de que fala o item "4";
6. publicar uma revista consagrada à educação pelos modernos processos técnicos: cinema, fonógrafo, rádio etc.

Portanto, seria, apesar do nome aparentemente restritivo ao cinema e filmes, uma agência governamental ligada ao Ministério da Educação e Saúde e voltada para a produção, organização e disponibilização de materiais auxiliares do ensino, envolvendo a produção cultural relativa às tecnologias da comunicação.

O INCE tinha uma organização simples, estando suas atividades divididas em apenas quatro áreas: Secretaria, Contabilidade, Biblioteca e Arquivo. O plano de trabalho do Instituto envolvia:

1. a edição de filmes de 16 e 35mm;
2. a sonorização e modificação de filmes adquiridos a terceiros;
3. adaptações de filmes;
4. demonstrações práticas de uso para professores;
5. a redação de roteiros e
6. a manutenção de um auditório.

---

<sup>201</sup>Brasil. Lei 378 - dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde e cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (art. 40). Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 13 de janeiro. 1937

O INCE seria responsável por realizar filmagens silenciosas e sonoras, mantendo um laboratório responsável por reduções de 35mm para 16mm, adaptação de aparelhos, um laboratório de pesquisas e ensaios, micro fotografia e produção de diafilmes.

Segundo informa Araújo:

Para que se possa bem avaliar o progresso que isso representa basta lembrar que até então não se faziam filmes sonoros de tamanho escolar, no Brasil. Antes do INCE não se realizava também no país a cópia dos mesmos filmes. (...) Adquirido no mercado, material indispensável à edição de filmes silenciosos e no estrangeiro o referente à edição de filmes sonoros, principiou logo o INCE a produzir.<sup>202</sup>

A produzir filmes para uso escolar e popular, ou seja, passíveis de serem utilizados nas salas de projeção comerciais, como complemento nacional à programação regular. No que se refere às características técnicas do filme educativo realizado pelo INCE, ele deveria ser:

1. nítido, minucioso, detalhado;
2. claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos;
3. lógico no encadeamento de suas seqüências;
4. movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema;
5. interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer.

Essas pequenas definições, que hoje podem parecer singelas, levaram décadas até que fossem formuladas e aceitas. Com o objetivo de perceber melhor como isso se deu, no próximo capítulo, retomo o processo através do qual os educadores brasileiros chegaram à uma solução metodológica para o emprego da cinematografia educativa na escola, como auxiliar valioso da instrução pública no Brasil.

---

<sup>202</sup>Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. Op. cit. p. 92