

O Instituto Nacional de Cinema Educativo: o cinema como meio de comunicação e educação¹

Rosana Elisa Catelli²

Professora da Universidade Estadual de Santa Cruz
Departamento de Letras e Artes

Resumo

Este artigo aborda as idéias que nortearam a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1937, durante o governo de Getúlio Vargas. Em primeiro lugar, o surgimento do INCE é contextualizado no âmbito da modernização dos meios de comunicação no Brasil. Em seguida, são expostas as propostas de uso do cinema como veículo de educação das classes populares. Por fim, são resgatadas as idéias de Humberto Mauro sobre o uso do cinema na educação e sobre sua atuação no INCE.

Palavras-chave

Cinema – Brasil; Mauro, Humberto; Cinema educativo; Instituto Nacional do Cinema Educativo; Comunicação.

O cinema como irradiação da cultura

Com a crescente urbanização, no início do século XX, a comunicação passa a ser um fator primordial no cotidiano das grandes cidades. Habitantes de todas as partes passaram a conviver num mesmo local, a população crescia e, conseqüentemente, cada vez mais eram necessárias mediações para as pessoas se comunicarem, o país se diversificava e novos canais precisavam ser criados para que as regiões se interligassem. Também, em termos sociais, novas distâncias se estabeleciam entre diferentes grupos econômicos e culturais: entre letrados e iletrados, entre a elite e os grupos populares, entre o regional e o urbano.

Criar novos acessos de comunicação e integração seria então a ênfase de vários projetos de modernização que se deram no início do século. Dentro deste escopo podemos inserir também as propostas de utilização do cinema seja como propaganda ou como educação no Brasil, a partir dos anos de 1920 e que culminará com a criação do

¹ Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

² Professora da UESC no curso de Comunicação Social, sendo responsável pelas disciplinas “Comunicação e Sociedade Contemporânea” e “Comunicação e Realidade Brasileira”. Doutoranda pelo Instituto de Artes da UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos, com o projeto “Educação ou Diversão: os usos do cinema entre os anos 1920 e 1930. Endereço eletrônico: ecatelli@uol.com.br.

Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936, do qual fez parte, como diretor, fotógrafo e montador o cineasta Humberto Mauro. A função do INCE era documentar as atividades científicas e culturais realizadas no país, para difundi-las, principalmente, na rede escolar.

Dentre os defensores da utilização do cinema na educação podemos nos remeter a Fernando de Azevedo, que nos anos de 1920, será mentor de reformas educacionais que, entre outras medidas, incluirão o cinema como proposta de ensino. Como integrante dos setores administrativos, ocupou cargos referentes à escola primária, secundária, normal e superior. Foi responsável pela reforma educacional de 1928 e participante do Manifesto dos Pioneiros da Educação, de 1932. Considerava que o cinema, assim como o rádio, eram novos meios que serviam à “educação popular pelo seu extraordinário poder de sugestão”. Para ele, estes meios, desempenhavam um papel tão importante, que a influência deles na sociedade já era considerada superior à do jornal diário, “sobretudo em países onde são ainda numerosos os iletrados”.³

Segundo Azevedo, a crescente urbanização e os progressos dos meios de comunicação tenderiam a aproximar cada vez mais as pessoas de diferentes regiões do país e de diferentes níveis econômicos e culturais. Ele detecta um fosso entre a cultura popular e a cultura erudita, entre o público e o artista. A arte, no Brasil, teria se desenvolvido mais rapidamente do que o público, sendo assim, os novos meios de comunicação como o rádio e o cinema poderiam irradiar a cultura erudita, como também a “boa” cultura popular, formando o gosto do público. Ainda segundo o autor, “o público, certamente, alarga-se com os progressos da vida urbana, o desenvolvimento da riqueza, as facilidades de comunicações a multiplicação dos meios tendentes a pô-lo em contato com as artes e despertar-lhe o sentimento artístico (...)”.⁴

Desta forma, os novos meios de comunicação poderiam cumprir o papel de integrar a sociedade, estabelecendo contatos entre segmentos diferenciados: artista e público, litoral e sertão, nacional e estrangeiro, cultura popular e cultura erudita, pobres e ricos. Este projeto de integração, que visava, sobretudo, consolidar uma nação, se caracterizava por uma modernização conservadora, já que era concebido como uma obra da elite, sendo esta vanguarda intelectual formada por planejadores, artistas e técnicos. A arte e a cultura eram reservas exclusivas desta elite, e, portanto, os novos

³ AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. São Paulo: Cia Ed. Melhoramentos/ EDUSP, 1971, p.700.

⁴ AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. Brasília: UNB, 1963, p.490.

meios de comunicação tinham como função irradiar uma cultura elaborada do “alto”, ou, no caso da cultura popular, selecionada por um corpo de profissionais especializados.

Irradiar significava criar novas vias de acesso para a cultura e a educação da população, para que a sociedade passasse a funcionar harmoniosamente, cada parte cumprindo o seu papel, tal qual o organismo humano. Em vários autores do período encontramos a utilização de imagens da circulação do sangue para se referirem às formas como se estabeleciam as relações sociais e de como os vários grupos se integravam. A idéia de integração e da sociedade como um organismo são heranças de teorias sociológicas que se desenvolveram ao longo do século XIX. Conforme apontam Armand e Michèle Matellart⁵, este século viu nascer noções fundadoras de uma visão de comunicação como fator de integração das sociedades humanas, como fator que possibilitaria a gestão das multidões humanas. A sociedade é pensada como um organismo, cujas partes constitutivas são heterogêneas, mas solidárias, pois se orientam para a conservação do conjunto. Sendo assim, a comunicação será vista como um instrumento de ligação entre as várias partes, seja no trabalho coletivo, na estruturação dos espaços econômicos, na circulação das riquezas e de bens materiais.

No final do século XIX e início do XX, vários autores se interessaram pelos novos meios de comunicação e os trataram como vias de circulação, comparando-os com as artérias do organismo humano. Por exemplo, conforme análise de Armand e Michèle Matellart, Saint-Simon (1760-1825) irá conceber a sociedade como um sistema orgânico, justaposição ou tecer de redes. Ele concebe um lugar estratégico à administração do sistema de vias de comunicação e ao estabelecimento de um sistema de crédito. Do mesmo modo que a imagem do sangue em relação ao coração humano, a circulação do dinheiro dá à sociedade uma vida unitária. Outro autor que também utilizou a mesma relação é Herbert Spencer (1820-1903), criador da sociologia positivista inglesa, em sua “fisiologia social”, reforça a hipótese de continuidade entre a ordem biológica e a ordem social. “Do homogêneo ao heterogêneo, do simples ao complexo, da concentração à diferenciação, a sociedade industrial encarna a “sociedade orgânica”. (...)

“Neste sistema total, a comunicação é componente básico dos dois ‘aparelhos orgânicos’, o distribuidor e o regulador. À imagem do sistema vascular, o primeiro (estradas, canais e ferrovias) assegura o encaminhamento da substância nutritiva. O segundo assegura o equivalente do sistema nervoso. Torna possível a gestão das relações complexas entre um centro dominante e a periferia. É o papel das

⁵ MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

informações (imprensa, petições, pesquisas) e do conjunto dos meios e comunicação pelos quais o centro pode ‘propagar sua influência’ (correio, telégrafo, agências noticiosas). Os informes são comparados a descargas nervosas que comunicam um movimento de um habitante de uma cidade ao de outra”⁶.

Esta perspectiva orgânica da sociedade também estava presente entre os idealizadores do cinema educativo. Ao abordar a introdução da mão-de-obra estrangeira no país, Roquette – Pinto, por exemplo, utiliza uma imagem criada pelo professor Von Luschen, na qual a relação entre a ordem orgânica e a social está presente. Das falas de Von Luschen, Roquette - Pinto destaca que “há todo lucro para uma nação em receber sangue novo”, desde que “esse sangue entre no organismo como uma transfusão e se misture ao que existe”. Segundo Roquette – Pinto, num país como o Brasil, em que os imigrantes não se nacionalizavam, esse sangue novo se convertia em corpo estranho (...) embolia que gera as mais sérias perturbações⁷.

O que se problematizava no período eram as conseqüências que as facilidades de comunicação entre as regiões, entre brasileiros e estrangeiros e entre o litoral e o sertão poderiam acarretar. Alguns intelectuais da época chegaram a propor o não aperfeiçoamento das vias de comunicação para que não houvesse uma interferência negativa sobre os povos do interior do Brasil. O contato com a civilização litorânea já desnacionalizada e corrupta poderia corromper os costumes tradicionais destes povos. Por outro lado, Roquette- Pinto via no desenvolvimento dos meios de comunicação a possibilidade de reverter o processo de decadência do sertão. Segundo ele, se o rádio e o cinema fossem colocados a serviço da educação, eles não serviriam a destruição da cultura dos povos do interior, mas sim contribuiriam para formar o trabalhador do campo e nacionalizar os habitantes do litoral⁸. A idéia era aliar conhecimento científico e intervenção, espalhar pelo país o saber letrado, com o objetivo de erradicar a ignorância.

Roquette-Pinto, intelectual de projeção nacional e diretor do Museu Nacional, escreveu vários artigos sobre o cinema educativo, “cuja função principal, a seu ver, era instruir aqueles que não tiveram educação formal”⁹. A crença de Roquette-Pinto na ciência e na técnica é que o leva a se interessar pelos meios de comunicação. Sua

⁶ MATTELART, Armand e Michele, op.cit, p.17.

⁷ ROQUETTE-PINTO, Edgar. Seixos Rolados. Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1927. Citado por, ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: Argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Annablume, 1999.

⁸ Ver, ALMEIDA, Cláudio Aguiar, op.cit.

⁹ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.471.

iniciativa de introduzir o rádio no Brasil, por exemplo, visava estabelecer o contato entre os brasileiros, tornando possível pelas trocas entre as regiões o enriquecimento cultural da nação. Como coloca Schvarzman,

seus contatos com os meios de comunicação visavam colocar em prática as formas de atingir o maior número de pessoas: os carentes, os analfabetos, as populações do interior insuladas pela insipiência de transportes e de vias de comunicação. Reflete, ainda, sobre o papel das estradas, dos correios. Era preciso levar as mensagens que acreditava serem libertadoras a todos os brasileiros, da maneira que fosse: em revistas, pelas ondas do telégrafo, do rádio, pelas imagens do cinema¹⁰.

Schvarzman afirma que Roquette – Pinto já pensava a construção nacional de forma massiva, já que se preocupava em atingir o maior número possível de pessoas com a utilização do rádio e do cinema. Podemos observar esta idéia nas colocações de Fernando de Azevedo, em *A Cultura Brasileira*, onde irá afirmar a necessidade de se fomentar no Brasil uma produção artística industrial, uma reprodução em grande escala das obras de arte, para um número maior de pessoas ter acesso à cultura e à arte, o que cultivaria o gosto do público e formaria um público de massa no Brasil.

Durante o Estado Novo, este projeto de transformar o cinema no grande veículo educativo e de integração nacional será levado à frente pelo poder político. O cinema poderia ser portador de uma ideologia nacionalista que se ocuparia em identificar uma coletividade histórica em termos de nação (...) A contribuição do cinema na “formação” da nação, a par das suas vantagens pedagógicas, teria ressonância junto ao poder¹¹, e foi neste sentido, que o Instituto Nacional de Cinema Educativo foi criado, em 1936, por Roquette-Pinto. Representava um projeto articulado com o governo de Getúlio Vargas, que, “no esforço em construir uma identidade imprescindível ao desenvolvimento industrial e à constituição de um mercado, valorizou os instrumentos de difusão cultural (...)”¹².

Entre aqueles que se dedicavam ao cinema no período, *A Revista Cinearte*, fundada em 1926 por Mário Behring e Adhemar Gonzaga, será a porta-voz da idéia de cultivo de uma imagem nacional pelo cinema. Defendia a implantação de uma mentalidade moderna no país, entendida como capacidade de assimilação de novas técnicas, notadamente a cinematográfica, pela superação do atraso intelectual. Segundo

¹⁰ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tese de doutoramento, IFCH, Unicamp, São Paulo, 2000, p. 95.

¹¹ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996, págs.27 e 28.

¹² RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luis Felipe (orgs.). op.cit.

Ismail Xavier, seria nas telas e não nas ruas que se deveria produzir a imagem de progresso do país. Os elogios à dignidade do cinema como arte nova e independente serão suplantados pela preocupação com o cinema educativo e sua implantação no Brasil.¹³ A aplicação pedagógica e os serviços do cinema à ciência concluiriam a imagem de seriedade e fariam a ponte para a sensibilização das elites letradas.

A Revista Cinearte procurava fomentar o cinema nacional, e ao mesmo tempo estabelecia os critérios do que seria um bom filme, indicando aquilo que merecia ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Os filmes deveriam ser capazes de “arrancar as populações sertanejas da ignorância, das endemias, do cangaço, do fanatismo, do atraso, da miséria, pondo-as em condições de lutas contra todos esses fatores que as deprimem”¹⁴. Recomendava-se aos leitores que passassem bem longe de filmes que mostrassem “indígenas, cangaceiros, negros em danças exóticas e tudo quanto possa desprestigiar o país(...)”¹⁵.

Mário Behring dedicará grande parte dos seus editoriais na *Cinearte* à discussão desse tema, em que denunciava o abandono do filme educativo no Brasil e descrevia os trabalhos que estavam sendo feitos no exterior sobre esta questão.¹⁶ Behring considerava que caberia aos filmes “naturais” educar o povo brasileiro e sugeria, em “O cinema educador”, a montagem de um arquivo cinematográfico que pudesse minimizar a pequena oferta disponível de filmes educativos, para a circulação nas escolas¹⁷.

O cinema educativo

A relação entre cinema e educação, no Brasil, ganha intensidade no início do século XX, quando diversos segmentos sociais passam a defender este vínculo, como: os movimentos anarquistas, setores da Igreja Católica e os educadores da Escola Nova. Defendiam suas idéias em publicações da imprensa diária, artigos de revistas especializadas de cinema, como também em alguns livros publicados por teóricos ou educadores entre os anos 1920 e 1930. Entre estes autores, está Joaquim Canuto de

¹³ XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

¹⁴ Revista Cinearte, Rio de Janeiro, 2/12/ 1931.

¹⁵ Revista Cinearte, Rio de Janeiro 18/4/1928.

¹⁶ Ver XAVIER, Ismail. Op.cit. p,177.

¹⁷ Ver ALMEIDA, Claudio Aguiar, op.cit, p.35.

Almeida, que publicou um livro intitulado “*Cinema contra Cinema*”, em 1931. Nele, Canuto propõe a criação do cinema educativo, e defende a tese de que o “cinema deveria curar-se com o próprio cinema, ou seja, às exibições proporcionadas pelo “cinema mercantil”, que neutralizava o trabalho dos agentes educadores, deveria contrapor-se o cinema educativo”.¹⁸ Com a expansão da indústria cinematográfica mundial, os filmes educativos e especialmente os documentários passaram a ser considerados como “não comerciais”.¹⁹ Para este autor, os filmes trariam grandes benefícios para o aluno, poderiam cumprir o papel de mostrar o Brasil aos brasileiros, apresentariam a geografia do Brasil, os monumentos históricos, a origem das raças e a evolução da humanidade²⁰.

A educação, para este autor, era um processo de adaptação social do indivíduo e caberia ao Estado o papel de produzir filmes educativos, formando um corpo de profissionais vinculados ao cinema e à educação, responsáveis pela idealização e confecção de produções cinematográficas. Com estes princípios expostos lança as bases para a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, tendo por modelo o Instituto Internacional de Cinematografia, criado na Itália, no regime fascista.

Em 1939, Roberto Assumpção de Araújo, defende sua tese intitulada “*O Cinema Sonoro e a Educação*”. O autor reafirma a importância do cinema como instrumento pedagógico e expõe as qualidades do cinema sonoro para este fim:

“conseguindo fixar a atenção da criança, está desde logo melhorando o proveito da lição. Bastaria essa qualidade para que o cinema sonoro desde logo se recomendasse como um auxiliar didático de primeira qualidade. É mais real, mais completo e corresponde melhor à mentalidade infantil”²¹.

Ele defende também a intervenção do Estado na produção cinematográfica, como elemento fundamental para o aparelhamento industrial, técnico e artístico.

Educadores, cineastas e intelectuais compartilhavam dos ideais expostos acima a respeito da importância do cinema educativo. Francisco Campos, responsável por reformas educacionais no Estado de Minas Gerais, será nomeado para o Ministério da Educação no Governo Provisório, estabelecido após a Revolução de 30. Campos defendia a utilização do cinema e do rádio na educação e propaganda política. Formou

¹⁸ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra cinema*. São Paulo: São Paulo Editora, 1931, p.5.

¹⁹ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A, 1977, p.66.

²⁰ ALMEIDA, Joaquim Canuto de.op.cit, p.192.

²¹ ARAUJO, Roberto Assumpção de. *O cinema sonoro e a educação*. São Paulo: São Paulo Editora, 1939. p.59.

uma comissão que seria encarregada de estudar as possibilidades de uso do cinema na educação. “Composta por exibidores, produtores e educadores, a Comissão ainda acolheu as sugestões de outros elementos ligados ao mercado cinematográfico brasileiro”.²²

O interesse dos educadores no cinema era a possibilidade que este meio poderia oferecer em termos de motivação e atenção dos alunos. Como coloca Schvarzman, “vários tipos de máquinas que projetam imagens figuram nos discursos dos professores como verdadeiras causas. O meio torna-se a mensagem, como já observou Marshall McLuhan.²³” No entanto, era necessário manter este meio sob o controle daqueles que detinham o saber e que poderiam levar a cultura até o povo. Cabia às elites letradas conduzir o que seria veiculado pelo cinema, sendo estas capazes de trazer os incultos para a civilização, pela aplicação da ciência e espalhando a cultura nacional pelo país. Sendo assim, o cinema passava, a ocupar um lugar preciso no projeto de modernização do país e caberia ao INCE centralizar e direcionar o cinema educativo, tratando de

resgatar e ensinar pelo cinema os grandes vultos e acontecimentos patrióticos, a biografia dos grandes homens da literatura; da música, os avanços técnicos e as riquezas naturais, entendidos não apenas como o “Berço Esplêndido” de que fala Paulo Emílio Salles Gomes sobre os filmes de cavação dos anos 10 e 20, mas sobretudo aquelas de aporte e excepcionalidade científica. A natureza entendida não como paisagem ou fruição estética e exótica, mas utilitária. O olhar para esses valores que serão impressos nos filmes não é de ufanismo, embora ele não esteja de todo ausente, mas de civilização. Patrimônios do passado e do presente à disposição de todo brasileiro²⁴

O cinema, como uma nova tecnologia ligada ao progresso científico das sociedades modernas, insere-se nesta concepção que define os meios de comunicação de massa como capazes de irradiar a cultura para a população, ainda em formação e deficiente culturalmente. Sendo assim, o cinema poderia representar um instrumento de mudança social, de modernização da sociedade, pelas vias da técnica e da ciência.

A visão de Humberto Mauro

²² ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Op.cit, p.65.

²³ SCHVARZMAN, op.cit, p. 115.

²⁴ SCHVARZMAN, op.cit.

Humberto Mauro, conforme nos conta Paulo Emílio Salles Gomes²⁵, desde jovem interessou-se por eletricidade e mecânica. Nos anos de 1920 trabalhou como eletricitista, levando luz a várias fazendas de Cataguases. Posteriormente trabalhou numa oficina, aprendendo a lidar com motores. A partir daí, dedicou-se à invenção de diversos aparelhos. Primeiramente construiu um rádio, instalou um aparelho em uma das casas de uma família abastada da cidade e foi um enorme sucesso, tornando-se sua ocupação principal. Segundo Paulo Emílio, construir rádios e aperfeiçoar os aparelhos tornou-se durante algum tempo a ocupação principal de Humberto Mauro. Entusiasmou-se pelas possibilidades que esta nova tecnologia apresentava e chegou a tentar convencer o secretário da educação a instalar um sistema de comunicação entre Belo Horizonte, Juiz de Fora e outras cidades do interior mineiro.

Depois do rádio, veio o interesse de Mauro pela fotografia. Foi no laboratório de Pedro Comello, em Cataguases, que ele aprendeu a lidar com a máquina fotográfica e a técnica de revelação. Foi com Comello também que Mauro se iniciou no cinema, primeiro como espectador do cine Recreio de sua cidade e logo após como amador, manuseando uma Pathé-Baby, filmando já uma fita de ficção realizada por ele e Comello, intitulada Valadião, o Cratera. Como coloca Paulo Emílio,

o que os atraía era um desafio criativo, mas de ordem mecânica e técnica. Importava nessa brincadeira amadorística não o enredo ou a interpretação, mas a manipulação do chassis, a obtenção da luminosidade adequada, o efeito de escurecimento paulatino obtido com o obturador, o trabalho de revelação dentro de um grande copo²⁶.

Estes aspectos da trajetória de Humberto Mauro, relatados por Paulo Emílio, nos remete a um Mauro vinculado às inovações tecnológicas de sua época, inovações estas que irão transformar principalmente os ritmos da sociedade moderna. A eletricidade, os meios de comunicação e os meios de transporte incentivarão um deslocamento constante das pessoas, dos objetos, das modas, enfim, a partir do desenvolvimento destes meios poderiam chegar informações de lugares distantes em curtíssimo espaço de tempo.

Humberto Mauro compartilhava com os princípios que orientaram a criação do INCE, concordando com as teses defendidas por Roquette-Pinto sobre os meios de

²⁵ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Ed. Perspectiva/ EDUSP, 1974.

²⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles, op.cit, p.80.

comunicação e a necessidade de educar o povo. Para Mauro o filme brasileiro deveria transportar para a tela o ambiente brasileiro, sendo “fiel ao que somos e ao que desejamos ser”²⁷. Deveria disseminar por todo o país o que somos e os fundamentos da nossa nacionalidade. No entanto, isto não deveria ser feito de forma amadora, mas com arte. Mauro partilhava das concepções da época, a respeito do cinema de representar um veículo de propaganda externa e interna. Também se interessou pelas novas tecnologias de comunicação e o que elas poderiam representar para a população brasileira em termos culturais e educacionais. Considerava que os brasileiros desconheciam seu próprio país e que pelo cinema poderíamos conhecer a nós mesmos, nossos costumes, nossas riquezas e possibilidades econômicas nas diferentes regiões do país. E acreditava que o documentário seria o melhor caminho para isso, já que poderia proporcionar um intercâmbio cultural. Intercâmbio este não só entre os brasileiros, mas entre os povos. Segundo ele, “o mundo se desconhece, e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se. (...) através do documentário vamos apresentar uns aos outros os diversos países, em desconhecidos aspectos da Terra e da geografia humana”²⁸.

Contudo, nos 30 anos em que o cineasta permaneceu no INCE, ele também refletiu e trabalhou para o desenvolvimento do cinema nacional. Em uma entrevista publicada no *Jornal do Brasil* em 1938, Humberto Mauro fala do Instituto Nacional do Cinema Educativo e de sua participação na Exposição de Veneza. Segundo ele, esta exposição lhe sugeriu que o caminho do cinema nacional, como indústria, era o filme documentário, “não o de pequena metragem, e dirigido por leigos, como os que produzimos, mas o trabalho de arte, com um acentuado caráter humano ou social, como vi em Veneza, e que é, no momento, em todo o mundo, o espetáculo mais apreciado”²⁹. Para Mauro, os documentários que ele tinha assistido procuravam estudar o homem como produto de seu meio, que era a sua proposta também para o documentário brasileiro, que segundo ele, deveria importar-se menos com a natureza e mais com o homem. Ele compara o documentário às obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, pois, segundo Mauro, é “a filmagem bem ao vivo do que se chama,

²⁷ VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/Embrafilme, 1978, p.109.

²⁸ VIANY, Alex. Op.cit. p.137

²⁹ Entrevista realizada por Mário Nunes, sob o título “*O cinema: O Grande Problema Nacional em Foco*”, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1,2, e 4 de novembro de 1938, In: VIANY, Alex. Op.cit, p.111.

na literatura moderna, a grande reportagem (...) ao fixarem essa nossa vida, esses nossos costumes tão diretamente ligados à terra’³⁰.

No tempo em que Humberto Mauro permaneceu no INCE, suas preocupações e sua produção não se direcionaram exclusivamente ao filme de caráter pedagógico. Mauro continuou a fazer cinema e a se interessar pelos destinos do cinema nacional, preocupando-se com a formação de um processo industrial de cinema. Também defendia a produção de filmes industriais de qualidade que, segundo ele, poderiam ter grande alcance sobre o público, servindo até mais à educação do povo.

O cinema educativo já foi objeto de trabalho e reflexão por parte de historiadores, sociólogos e educadores. No entanto, quando cineastas e críticos de cinema se referiram ao trabalho de Humberto Mauro desenvolvido no Instituto Nacional de Cinema Educativo quase sempre foi com um tom negativo. As expressões utilizadas já denotam um certo desprezo pela produção ali realizada e pelo próprio órgão, referências como “a toca do INCE”, “o velho Mauro, até então a jazer esquecido arquivado nos laboratórios do INCE”, “burocratizado no INCE (...) Mauro permanece em arquivos empoeirados”, demonstram a pouca importância que foi dada ao trabalho que ali se realizou no âmbito cinematográfico. Francisco Luiz de Almeida Salles, por exemplo, comenta em 1967, na inauguração do Centro Acadêmico Humberto Mauro da Escola Superior de Cinema de São Luís, que Mauro “ingressando nos quadros técnicos do INCE, ali se dedicou apenas ao documentário, honestamente bem feito, mas despido do espírito de pesquisa e da experiência, que tão bem orientou em sua obra de ficção”³¹.

No entanto, foram ali produzidos mais de duzentos documentários de curta e média metragem e passaram por ele inúmeros técnicos que puderam se aprimorar nas várias etapas de produção de um filme. Todo o processo era realizado pelo próprio Instituto:” revelação, montagem, gravação de som, filmagem em estúdios e copiagem. Humberto Mauro constituiu uma equipe que permitiu ao INCE uma produção ininterrupta de filmes por mais de 20 anos.(...)”³².

Segundo Carlos Roberto de Souza, entre 1933 e 1937, Humberto Mauro realizou duas fitas importantes: *Favela dos Meus Amores* e *Descobrimento do Brasil*. Esses

³⁰ Entrevista realizada por Clóvis de Gusmão, sob o título “*Eu tenho fé no Cinema Brasileiro*”, e publicada em Dom Casmurro de 8 de março de 1941. In: VIANY, Alex. Op.cit., p.116.

³¹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Roteiro de Humberto Mauro*. In: VIANY, Alex. Op.cit. p.57

³² RAMOS, Fernão e Miranda, Luiz Felipe (orgs.), op.cit, p.299.

filmes representariam as diretrizes do filme de ficção e do documentário produzidos por Mauro posteriormente. Segundo Souza,

No INCE, Mauro retomará o documento histórico, do tipo Descobrimento e realizará alguns filmes de curta e média metragens, fascinantes, sobre a História do Brasil (...) o cineasta procurava pôr cinema, e ele o conseguiu, nos trinta anos em que permaneceu no INCE³³.

Se, como afirma Souza, Humberto Mauro procurava pôr cinema em toda a sua obra, isto ainda não foi suficientemente abordado nos trabalhos que se detiveram sobre a produção do INCE, tendo ficado muito mais destacado os pressupostos políticos e pedagógicos que envolveram a formação e produção deste órgão.

Em discurso que proferiu na inauguração do Curso de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em 14 de dezembro de 1962, Mauro dá um conselho aos alunos, que segundo ele, foi extraído da sua própria experiência: “O que devo dizer aos que pretendem estudar cinema é que façam cinema”.³⁴ Foi isto que ele fez nos vários anos em que permaneceu no INCE, o que vai de encontro às falas que descreveram sua atuação neste órgão como burocratizada ou empoeirada. É por este prisma, a do cinema, que o INCE ainda precisa ser revisto. Muito já se falou sobre a questão política e educacional, mas pouco ainda se refletiu sobre o significado do INCE para o cinema nacional. Assim como, pouco se pensou sobre a formação do INCE em conjunto com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e de uma concepção do que deveriam ser estes meios no Brasil.

4. Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Aguiar. *O cinema como “agitador de almas”*: argila, uma cena do Estado Novo. São Paulo: Editora Annablume, 1999.

ALMEIDA, Joaquim Canuto de. *Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1931. p.192

ARAÚJO, Roberto Assumpção de. *O cinema sonoro e a educação*. São Paulo: São Paulo Editora, 1939.

³³ SOUZA, Carlos Roberto de. *À Espera de discípulos*. IN: VIANY, Alex. *Op.cit.*

³⁴ *Pedro Bloch entrevista Humberto Mauro*, Manchete 25 de julho de 1964. IN: VIANY, Alex. *Op. cit.* p.176

- AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira*. Brasília: Editora da UNB, 1963.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A, 1977.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- ROQUETTE – PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. São Paulo: *Revista USP*, n.1, mar./mai., 1989.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. Tese de doutoramento, IFCH, Unicamp, São Paulo, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.
- VIANY, Alex. *Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Artenova/ Embrafilme, 1978.
- XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.