

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Departamento de Multimeios

***Figuras e Gestos de Humberto Mauro:*
uma edição comentada**

Ana Carolina de M. D. Maciel

Campinas, outubro de 2000

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL**

UNIDADE BE
Nº CHAMADA/T/UNICAMP
M1874
V EX
TOMBO BCI 60959
PROC 16.83710 2
C DX
PREÇO R\$ 11,00
DATA 26/09/02
Nº CPD _____

CM00174652-7

BIB ID 260330

Maciel, Ana Carolina de M.D., 1971-

“Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada” Unicamp, 2000. Te21se.
Departamento de Artes, Instituto de Multimeios.

219 páginas.

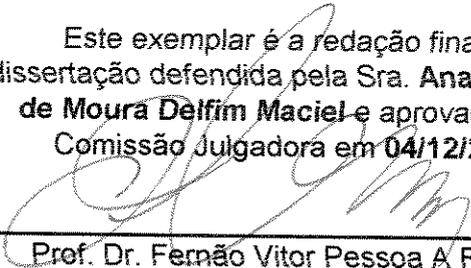
1 - Brasil, História - Cinema Documentário. 2- Brasil - História - Rádio. 3 - Brasil -
Estado Novo - Séc. XX. 4 - Brasil, História - Humberto Mauro.

Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada

Ana Carolina de M. D. Maciel

**Dissertação de mestrado apresentada no Departamento de Multimeios do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas**

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Ana Carolina
de Moura Delfim Maciel e aprovada pela
Comissão Julgadora em 04/12/2000


Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa A Ramos

-orientador-

**Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela
comissão julgadora em 04 de dezembro de 2000**

Orientador: Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos

Campinas - São Paulo

Agradecimentos,

Ao Caco pelo apoio e compreensão incondicionais.

Aos meus pais, especialmente ao “Bola” pelo constante interesse e estímulo.

A CAPES.

Aos funcionários da Biblioteca Jenny Klabin Segall, que além de exímios profissionais tornaram-se grandes amigos, em especial Mônica, Cecília e Paulo.

As Instituições pesquisadas, Fundação Getúlio Vargas – CPDOC, Cinemateca do MAM – RJ, Funarte – RJ, Rádio MEC – RJ, Biblioteca Nacional – RJ, Arquivo Nacional – RJ e Biblioteca Jenny Klabin Segall.

Ao professor Fernão Ramos pela confiança.

Aos professores Luiz Dantas pela introdução ao tema e Maria Clementina Cunha pela leitura atenta e preciosa orientação.

As colegas e amigas Mari Fix, Daniela Cabrera e Ana Magalhães pelas contribuições.

A Dica, Kito, Thais, Cristina, Leandro, Rita, Nando e Tereza pela amizade e momentos agradáveis.

Ao Francisco (*in memoriam*) por todo significado de sua existência.

Ao Nicolau e Ornella (*in memoriam*) pela companhia ao pé do computador.

As secretárias do lar Sinésia, Helena e Débora pela manutenção da ordem.

Sumário

I. Introdução	9
II. Sobre Humberto Mauro	11
III. Estado Novo	21
III.1 Significados.	21
III.2 "Guardiões de Idéias"	26
III.3 Montagem do Aparato Institucional	37
III.4 Meios de Comunicação de Massa	41
IV. Conclusão	57
IV.1 Construção de uma Memória para o Cinema Nacional	57
V. Apêndice. Figuras e Gestos.	61
V.1 Breve Apresentação	61
V.2 Transcritas e Comentadas	67
VI. Bibliografia	213

I.

Introdução

A ideologia (...) é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político, de tal sorte que essa aparência, (...) é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos 'ensinam' a conhecer e agir.¹

A presente edição de *Figuras e Gestos* compreende o cotejo entre uma transcrição anônima² com as publicações da revista *Cena Muda*, que ocorrem paralelamente à sua irradiação. As palestras apresentam-se anotadas e comentadas.

O argumento desenvolve-se em quatro etapas: primeiramente, uma breve apresentação biográfica de Humberto Mauro. No primeiro capítulo, denominado *Estado Novo*, contextualizo a proposta cultural deste regime, percorro o trânsito de figuras marcantes para a cultura brasileira - intelectuais e artistas - nos bastidores do poder político, posicionando Humberto Mauro nesse cenário. Na *Conclusão* trato a questão da construção de uma memória para o cinema brasileiro, personificada em Humberto Mauro. E finalmente, sob a forma de *Apêndice*, apresentarei as palestras devidamente editadas.

Enquanto “cineasta oficial” do regime, Humberto Mauro está em consonância com os princípios do governo aplicados ao cinema não ficcional e, como palestrante na rádio PRA2, utiliza-se deste outro alicerce, através do qual o governo erigiu e divulgou a sua doutrina. Visto que as palestras de Humberto Mauro inserem-se em uma programação radiofônica distinta daquela que então afluía através dos programas de auditório, das peças, ou dos grandes intérpretes, surgiu a necessidade de explorar o universo desse rádio imbuído de pretensões instrutivas e informativas.

¹ Marilena CHAUI, *Cultura e Democracia*, p.03.

² Transcrição das palestras sob a forma de folheto no acervo da Biblioteca da ECA-USP, que embora não apresente uma identificação do autor, presumo que seja de autoria de Carlos Roberto Souza.

A opção pela transcrição anotada das palestras de Humberto Mauro reside no fato deste material representar um importante elemento para penetrar no universo ideológico-cultural varguista. Mauro, produtor de imagens por excelência, através de suas palestras traduz em palavras aquilo que nas imagens de sua produção fílmica poderia encontrar-se diluído. O conjunto de *Figuras e Gestos* compõe uma porta de entrada para a inteligibilidade da sua filmografia, desenvolvida junto ao Instituto Nacional do Cinema Educativo e que se encontra plenamente inserida na doutrina varguista.

Todo este material, devidamente reunido, deve permitir a compreensão do arcabouço ideológico, no qual vários intelectuais participaram como agentes e interlocutores. Através da edição anotada das colunas jornalísticas de Mário de Andrade, denominadas *Mundo Musical*, Jorge Coli³ contribui igualmente para a composição e identificação do conteúdo e dos personagens que forneceram subsídios para a edificação da cultura brasileira.

³ Jorge COLI, *Música Final*, 1998.

II.

Sobre Humberto Mauro

(...)Humberto Mauro foi mais que um diretor, na acepção banal da palavra. Foi um poeta, dotado de extraordinário senso lírico brasileiro, de notável verve cômica, interpretando na tela nossa paisagem, nossos usos e costumes, nosso espírito bem humorado.

Carlos Ortiz. "I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro", *Fundamentos*, São Paulo, abril de 1953⁴.

Foi no INCE [Instituto Nacional do Cinema Educativo] que Mauro garantiu a continuidade de sua obra e, embora esquecido pela maioria da crítica, cineastas e produtores, suas curtas metragens garantiram quase sozinhas, durante as últimas décadas, a presença da alma brasileira no cinema.

Ely Azeredo, *Tribuna da Imprensa*, RJ, 27.09.61

Humberto Mauro completa hoje 85 anos de vida e, já que nenhum cineclube se lembrou de comemorar a data (...) fica a sugestão.

Folha de São Paulo, Ilustrada, 30.04.82, p. 35.

Um dos maiores cineastas de todos os tempos.

Jornal do Brasil, Caderno B, RJ, 28.03.97, p.4.

⁴ *Apud Alex VIANY, Introdução ao Cinema Brasileiro*, MEC, Instituto Nacional do Livro.

Enaltecido, descoberto, esquecido, afinal de contas, quem foi Humberto Mauro e qual o significado de sua obra ?

Embora livros, matérias de revistas e jornais apresentem dados biográficos sobre Humberto Mauro, cabe aqui traçar uma breve biografia para que, a partir de então, o leitor possa compreender a série de palestras *Figuras e Gestos* dentro do conjunto da obra do cineasta. A opção em tratar brevemente aspectos de tão vasta trajetória pode resultar em simplificações. Tais simplificações são intencionais, visto que uma biografia detalhada do cineasta justificaria um estudo exclusivo, o que não é a proposta do presente trabalho.

Elementos lendários e pitorescos permeiam as narrativas biográficas de Humberto Mauro. Sua obra é confundida com a própria trajetória do cinema nacional. Nos anos vinte, momento em que o cinema brasileiro buscava o caminho para a produção de uma filmografia nacional, Humberto Mauro aventurava-se no que viria a se configurar como o ciclo regional de Cataguases, o qual, comparado aos congêneres contemporâneos de Ouro Fino ou Guaranésia, permanece como referência no percurso do cinema brasileiro.

Aos ciclos regionais segue-se a era dos estúdios cinematográficos. Na década de trinta, na capital da república, o cinema buscava se fixar como indústria. Adhemar Gonzaga funda a Cinédia; Carmen Santos, a Brasil Vita Filmes. Paralelamente às tentativas de industrialização do cinema nacional, o governo, usufruindo de um contexto ditatorial mundial em que se descobre o advento e a serventia dos grandes meios de comunicação de massas, passa a dominar, através da censura ou da fundação de instituições próprias, o cinema.

Humberto Mauro circula pela Cinédia e pela Brasil Vita Filme até se fixar, em 1937, como técnico no Instituto Nacional do Cinema Educativo. Paralelamente à atividade desenvolvida no INCE, o cineasta funda o estúdio Rancho Alegre⁵ em Volta Grande onde filma sua única produção, *Canto da Saudade* (1952). Ao aposentar-se, transfere-se definitivamente para sua cidade natal, Volta Grande.

⁵ As instalações do estúdio Rancho Alegre ainda existem – embora abandonadas - no quintal da residência onde Humberto Mauro viveu.

Trajetória

Em linhas gerais, a obra de Humberto Mauro pode ser dividida em duas fases: a fase mineira, durante a década de 20⁶, seguida pela carioca, a partir da década de trinta. O seu percurso cinematográfico é permeado pela relação entre mestres e discípulo. Em Cataguases o mestre fora o fotógrafo Pedro Comello; e, lá mesmo, no final dos anos vinte, inicia-se a relação com Adhemar Gonzaga. Já no Rio de Janeiro, a partir da década de trinta - durante sua atuação no Instituto Nacional de Cinema Educativo -, o mestre seria Roquette Pinto.

Humberto Mauro (Volta Grande 1897- Rio de Janeiro 1983) inicia sua carreira de cineasta nos anos vinte em Cataguases, cidade próxima à sua natal, ambas localizadas na Zona da Mata de Minas Gerais. Antes de enveredar-se pelo percurso cinematográfico, Mauro dedicou-se à música, tocando bandolim e violino. O primeiro emprego, na capital mineira, foi na Imprensa Oficial de Belo Horizonte. Em 1916 transfere-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha em uma oficina de motores, na *Light* e no Lloyd Brasileiro.

“Eu estava trabalhando na *Light*. O Cipriano [Cipriano Teixeira Mendes] me arrumou um lugar lá. Depois ele arrumou pra eu trabalhar no Lloyd Nacional. Pra botar instalações em navios. Eu andei reformando a instalações de dois navios mercantes. Um dia, eu resolvi ir embora. Tava com saudades da Bebe [trata-se de D. Bebe sua esposa]”⁷.

⁶ Para a fase mineira consultar, P. Emílio SALLES GOMES, *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, SP, Perspectiva, 1974.

⁷ Entrevista de Humberto Mauro para Alex Viany, Volta Grande, 8.4.77. Arquivo Alex Viany, MAM, RJ.

De volta a Cataguases, trabalha com eletricidade na Companhia de Força e Luz Cataguases – Leopoldina e monta aparelhos de recepção radiofônica.

“Papai trouxe um aparelho do Rio (...) Custei mas consegui pegar aquela estação do Dr. Roquette, (...) a Rádio Sociedade(...) Mas um dia eu resolvi abrir. Aquilo era uma coisa à toa. Então comecei a fabricar. Pus rádio em fazenda de todo jeito.”⁸

A relação com o cinema inicia-se em grande parte através da fotografia. Em Cataguases, Humberto Mauro revelava seus filmes fotográficos no estúdio de Pedro Comello⁹. Desta relação floresceria uma proposta cinematográfica - em 1925 eles produzem o curta metragem *Valadião, o Cratera*¹⁰ - que daria origem à Phebo Sul América Film¹¹, produtora onde Mauro dirigiria *Primavera da Vida*¹² em 1926, *Tesouro Perdido* em 1927, *Braza Dormida*¹³ em 1928 e *Sangue Mineiro* em 1929¹⁴.

Durante a fase mineira, sua filmografia dedicava-se basicamente aos filmes de entretenimento; histórias de amor, desventuras e batalhas travadas entre mocinhos e bandidos compõem sua obra do período. Tem-se notícia de um documentário que Humberto Mauro teria realizado, sob encomenda, para industriais locais, em 1929, denominado *Cataguases*, há muito desaparecido, o que impede colocações mais precisas.

Em *Tesouro Perdido*, o elenco conta com Humberto Mauro – o vilão Manuel Faca –, o irmão do cineasta Chiquinho, como Bruno Mauro e D. Bebe, sua esposa, sob o pseudônimo de Lola Lys. Vencedor como melhor filme no ano 1927, *Tesouro Perdido* conquista a atenção de *Cinearte*, o que significaria reconhecimento da Phebo e sua equipe na capital da República, culminando com a transferência do cineasta para o Rio de Janeiro. Este filme já apresenta indícios da influência de Adhemar Gonzaga no processo de concepção da obra maureana.

⁸ Idem.

⁹ Ver P. E. SALLES GOMES, *op.cit.*.

¹⁰ Ficção curta metragem, 35mm, silencioso, Cataguases, MG. Produção, argumento e fotografia: Humberto Mauro e Pedro Comello. Direção: Humberto Mauro.

¹¹ A sociedade mudaria o nome para Phebo Brasil Film.

¹² Neste filme, Humberto Mauro assina a direção sob o pseudônimo de “Reynaldo Mazzei”.

¹³ O filme teve distribuição pela Universal Pictures do Brasil.

¹⁴ Filme que a Phebo produziu com Carmen Santos. A ação se passa em cenários metropolitanos, sendo filmada entre Belo Horizonte, Rio, além de cenas internas em Cataguases. Última produção da Phebo.

No Rio de Janeiro, o fruto da criação de Humberto Mauro com Adhemar Gonzaga norteia-se pela realização de películas em que transparecem apuro estético, povoadas por protagonistas sofisticados, com tramas ambientadas na metrópole¹⁵, instaurando uma estética brasileira aos moldes dos filmes americanos, sem grande intenção em instaurar um *brazilian way of life*.

“É preciso que se note (...) que a intuição cinematográfica, eu a tenho desde que me conheço por gente e desde que paixão nutro pelas objetivas e pelas câmeras. Mas a minha ilustração nos menores segredos da técnica de um filme, na sua parte intelectual, eu colhi, apenas com Gonzaga(...) Submeti tudo ao seu julgamento(...)Realizava o filme apenas depois de longas e longas conversas com ele(...)”¹⁶

Selando a relação entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga¹⁷ e consequentemente a fase carioca do cineasta, a Cinédia produz, em 1930, *Lábios sem Beijos*. O filme foi escrito por Adhemar Gonzaga, fotografado e dirigido por Humberto Mauro.

Durante a fase carioca, Humberto Mauro dirigiria *Ganga Bruta* (1932-33):

“Desde os tempos da Phebo, em Cataguases, que Humberto Mauro desejava dirigir *Ganga Bruta*, uma história totalmente nova para os fans, que atualmente, está sendo filmada no Studio da Cinédia.”¹⁸

Afora uma ampla campanha encabeçada pela revista *Cinearte*, *Ganga Bruta* não alcançaria grande sucesso na época, vindo posteriormente a transformar-se em ícone do cinema brasileiro sob a releitura cinemanovista. Em 1933, dirige com Adhemar Gonzaga *A Voz do Carnaval* - que tem no elenco Carmem Miranda em sua estréia no cinema -, filme em cujo formato conflui ficção e narrativa documental, caracterizando-se como um “semidocumentário com cenas reais do carnaval de rua e cenas posadas em estúdio”.¹⁹

¹⁵ As cenas na metrópole não excluíam ambientações rurais, a ação desenvolvia-se em vários núcleos dramáticos.

¹⁶“O cinema brasileiro e suas possibilidades”, entrevista de Humberto Mauro em 29.6.1930, para o jornal *Correio da Manhã*. Esta afirmação sobre a influência de Adhemar Gonzaga por Humberto Mauro é anterior ao rompimento que ocorre entre os dois. Este episódio justificaria um estudo aprofundado, o que infelizmente não ocorreu até o momento.

¹⁷ Paulo Emílio Salles Gomes menciona uma série de correspondências entre Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga durante 1928 e 1929, como suporte para entender a relação entre eles durante os últimos anos do cineasta em Cataguases. Cf. SALLES GOMES, *op. cit.*.

¹⁸ *Cinearte*, 4.5.32.

¹⁹ S. PAIVA, *História Ilustrada dos Filmes Brasileiros*, p.19.

Em 1935, o cineasta filma *Favela dos Meus Amores e Cidade Mulher* e, em 1936, fotografa *O Grito da Mocidade*²⁰ para Raul Roulien. Num ritmo menos intenso, Humberto Mauro dirigiria *Argila* em 1942 e, na década de cinquenta, seu último longa metragem, *O canto da Saudade* (1952). A enumeração da produção ficcional do cineasta tem como intuito apenas mapear sua produção, sem entretanto efetuar uma análise minuciosa desta filmografia.

Se a relação de Humberto Mauro com Adhemar Gonzaga se consagra pelo apuro na técnica cinematográfica, com o próximo mestre, Roquette Pinto, esta se dá através da inserção decisiva na temática documental. O primeiro contato entre os dois é narrado, de forma romanceada, por Ruy Castro:

“Um vendedor de eletrodomésticos fora procurá-lo [Roquette Pinto] no Museu Nacional tentando empurrar-lhe alguns para o museu. Chamava-se Humberto Mauro, tinha 39 anos (...) Era um gênio intuitivo, mas nas horas vagas tinha que se virar vendendo enceradeiras e aspiradores de pó. Roquette não lhe comprou nenhum – mas comprou o próprio Humberto Mauro com a proposta: ‘Você vai trabalhar comigo, vamos fazer cinema educativo no Brasil’ ”.²¹

A atuação de Humberto Mauro como diretor de documentários, ocupando o cargo de chefe dos serviços técnicos, não pode ser dissociada da trajetória de Roquette Pinto, então diretor do INCE. Fundador - em 1923 - da primeira rádio carioca – a Rádio Sociedade do RJ –, Roquette Pinto defendia a instrução através do “éter”, apresentando uma programação que contava com cursos²² e palestras de acadêmicos, além da programação musical.

A relação de Roquette Pinto com o cinema data da época em que este fundou a “Filmotheca Científica do Museu Nacional”, composta por filmes científicos e de expedições, cujo arquivo, em 1932, somava 150 películas. Sua intenção era fazer do cinema um auxiliar da instrução, através do “Serviço de Assistência ao Ensino”. As filmagens da Comissão Rondon, uma das quais Roquette Pinto participou, resultando em seu livro *Rondônia*²³, integravam o acervo da Filmotheca do Museu, bem como filmes documentando a Missão Francesa na África em 1929. No período compreendido entre 1927

²⁰ Humberto Mauro fotografa o filme conjuntamente com William Gerrick e Adam Jacko.

²¹ Ruy CASTRO, “O Homem Multidão”, *Revista Especial dos 60 anos da Rádio MEC*, p.16.

²² Que compreendiam aulas de Literatura Francesa, Literatura Inglesa, Esperanto, Português, História, Física, Química, Radiotelegrafia e Telefonia, Silvicultura, dentre outras. Havia também os programas denominados “Um quarto de Hora” Literário e Infantil, que contava com vários apresentadores, inclusive a filha de Roquette Pinto, Beatriz.

²³ Editado em 1935.

e 1931, um total de 170 filmes foram exibidos para escolas²⁴. Embora o Museu não produzisse as películas da Filmotheca, temos aí o embrião do que resultaria no Instituto Nacional do Cinema Educativo.

No ano de 1936, Roquette Pinto doa a Rádio Sociedade para o Ministério da Educação e Saúde, assumindo a direção do INCE. O cinema viria conferir imagem as propostas que se esboçavam desde a era do rádio. Humberto Mauro, que não participara dessa evolução, surge com os elementos cinematográficos presentes na sua obra até então, passando a compartilhar plenamente da proposta de Roquette. A amplitude que o cinema poderia alcançar através do respaldo governamental era um fenômeno novo no universo cinematográfico.

Entretanto a atuação de Humberto Mauro como documentarista é anterior à sua contratação pelo INCE. Nos anos trinta o cineasta trabalha para Paulo Benedetti, realizando filmes de atualidades e documentários, e para Carmen Santos, realizando os documentários *General Osório*, *Pedro II* e *Maravilhas do Rio*.

Os críticos contemporâneos à atuação de Humberto Mauro no INCE, excetuando-se aqueles diretamente vinculados ao poder, não conferiam muita importância à filmografia desenvolvida junto ao Instituto. Sob a análise de tais críticos, sua notoriedade no cenário cinematográfico se deve sobretudo aos filmes de enredo desenvolvidos nos primórdios da sua carreira. É elucidativa uma pequena nota na revista *Fon Fon*²⁵, anunciando seu 'retorno ao cinema' com o filme *O Canto da Saudade* (1952). Em termos de repercussão na imprensa, nada se compara à amplitude alcançada com o sucesso da era Cataguases.

Em 1937, Humberto Mauro vai trabalhar no Instituto Nacional do Cinema Educativo, onde permaneceria até aposentar-se em 1967. Durante o governo Vargas, período em que os meios de comunicação de massas encontram-se controlados pelo poder, Humberto Mauro trabalha diretamente vinculado a este e às suas propostas. No que concerne estritamente a questões relacionadas ao seu posicionamento político, no período compreendido pelo final da década de trinta até meados da década de cinquenta, Humberto Mauro assume uma postura política em defesa de Vargas através de vários depoimentos e entrevistas:

²⁴ "Um Cinema de Filmes Educativos no Museu Nacional", *Cinearte*, nº317, 23.3.32, p.14.

²⁵ Matéria assinada por Jonald, datada de 25.11.50, p. 27.

“É de justiça notar que tal legislação foi promulgada toda ela a partir de 1930, tendo os homens do cinema brasileiro encontrado sempre da parte de Getúlio Vargas a melhor compreensão dos seus problemas e interesses em encaminhar-lhes as soluções”.²⁶

Em períodos antecedentes ao governo provisório, ou após a queda do Estado Novo, Humberto Mauro não é suficientemente claro com suas preferências políticas, gerando especulações, como sugere Alex Viany em entrevista com o irmão do diretor, Haroldo Mauro:

“AV: Humberto foi à Itália em 38. Pelos jornais da época, a Itália estava efervescendo. Não encontrei nas entrevistas dele nenhuma referência ao fascismo (...) Então eu pergunto à você: Humberto tinha alguma simpatia pelo fascismo?

HM: Nenhuma, de jeito nenhum.

AV: (...) Como você colocaria o Humberto politicamente?

HM: (...) não era partidário de nenhuma linha política, mas não ficava de fora não (...)Ele sempre foi um liberal.”²⁷

Fortuna Crítica

A valorização da obra de Humberto Mauro sofre alguns redimensionamentos em diferentes momentos da sua trajetória. Após a fase áurea de Cataguases e sua transferência para o Rio, ocorre uma relativa calmaria na imprensa e crítica, visto que, a partir da década de quarenta, suas realizações não alcançariam grande amplitude.

Entendo a postura crítica em relação ao legado maureano através de dois grandes redimensionamentos. O primeiro ocorrendo na década de cinquenta, por ocasião da I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro no MAM – SP, ocorrida em 1952, organizada por Caio Scheiby. Humberto Mauro participa da Mostra com os filmes *O Descobrimento do Brasil*, *Ganga Bruta*, *Lábios Sem Beijos*, *Argila* e *Tesouro Perdido*.

O segundo redimensionamento se dá nos anos sessenta, no Festival de Cataguases, cujo estopim foram as colocações de Glauber Rocha.²⁸ A partir de então, ocorre uma avalanche na imprensa sobre o fenômeno Humberto Mauro, que passa a ser

²⁶ Humberto MAURO, “O cinema Nacional”, *O Jornal*, RJ, 25.11.51.

²⁷ Entrevista de Haroldo Mauro [irmão de Humberto Mauro] para Alex Viany, em 02 de junho de 1977. Arquivo Alex Viany, MAM, RJ.

²⁸ Ver mais referências no item III. Conclusão, III.1 “Construindo uma Memória para o Cinema Nacional”.

visto como o maior cineasta de todos os tempos. Conjuntamente ao time de Glauber, o historiador Georges Sadoul, os críticos Alex Vianny e Paulo Emílio Salles Gomes²⁹ contribuiriam para trazer à reflexão sua filmografia.

Nos anos noventa - mais precisamente em 1997 – por ocasião da comemoração dos cem anos de nascimento do cineasta, houve uma considerável alusão à sua obra através da imprensa. Estas referências, que em sua maioria alcançaram quantidade e pouca qualidade, praticamente em nada acrescentaram para um enriquecimento das reflexões sobre o legado maureano. Ocorre uma repetição dos conceitos suscitados pelos redimensionamentos anteriores, sem grandes contribuições para uma abordagem à luz de um novo contexto.

Sob a forma de Festival, como o que houvera consagrado Humberto Mauro na década de sessenta, e do slogan “Cataguases volta a ser a capital do cinema nacional”, exibiram-se filmes e organizaram-se palestras sobre Humberto Mauro. As seções, no antigo Cine Recreio, lotavam. O fenômeno devia-se menos aos filmes que estavam sendo exibidos. Os espectadores aglomeravam-se para ver e pedir autógrafos – durante a exibição dos filmes - aos atores famosos que estavam presentes ao evento³⁰.

Através das comemorações do centenário, a imprensa, em linhas gerais, limitou-se a repetir estereótipos que se fixaram em torno da filmografia desenvolvida por Humberto Mauro, dentre eles, talvez o que tenha alcançado maior amplitude, o fato de Humberto Mauro retratar em seus filmes o tema de sua preferência: o universo rural, “primitivo”. A ênfase nesse aspecto da sua obra acaba aniquilando características igualmente importantes presentes em sua filmografia e, por vezes, até mesmo opostas a esta abordagem.

As filmagens, durante os primórdios da produção da Phebo, ocorriam em Cataguases e arredores. Isto não se deve necessariamente a uma questão de preferência ou preocupação com a temática rural; pode, por exemplo, ser resultante de uma limitação de recursos. O deslocamento de toda uma equipe para as metrópoles mais próximas em busca de tomadas urbanas era uma fator que seguramente oneraria as produções. Portanto, não se deve entender o universo rural retratado por Humberto Mauro como uma estrita questão de

²⁹ Paulo Emílio confessou que, ao visitar o INCE, aproximadamente nos anos sessenta, não havia-se detido na figura de Humberto Mauro, devido ao seu “desinteresse”, na ocasião, pelo cinema brasileiro. Cf. “Mauro e deux autres grands”, *Positif*, abril, 1987, p. 42.

³⁰ Dentre eles, Elke Maravilha – protagonista de *Noiva na Cidade* –, Ingra Liberato, Paulo César Grande, Lídia Mattos. Esta última participou de alguns filmes dirigidos por Humberto Mauro e no último dia do evento, ao tentar esquivar-se dos fãs, sofreu uma queda e fraturou o braço. O Festival contou também com a presença de Cláudia Montenegro, atriz que atuou uma única vez, em *Canto da Saudade*, filme dirigido por Humberto Mauro.

preferências pessoais, até mesmo porque o cineasta busca paisagens urbanas a partir do momento em que se estreitam os contatos com a capital da República, tornando-se nítida a pretensão de conferir ares cosmopolitas aos seus cenários.

Análises, portanto, que priorizem unicamente uma suposta preferência do cineasta pelo cenário rural, podem configurar conclusões reducionistas ou descontextualizadas das reais condições e limitações de filmagens que ocorreram, no limite, há oitenta, setenta anos atrás.

Outra postura assumida pela crítica é a priorização da produção ficcional em detrimento da documental. Quando esporadicamente se referem ao trabalho realizado no INCE, é igualmente para enaltecer os aspectos genuinamente nacionais que estes retratam, condizentes com as origens de Humberto Mauro. Atribui-se ao fato de Humberto Mauro haver nascido e vivido no interior, uma espécie de nostalgia das suas raízes rurais.

Ora, ao analisar elementos regionais, rurais e de enaltecimento do homem do campo, deve-se ter em mente um plano governamental em que tal valorização era o *leit motiv*, seja através do movimento denominado Marcha para o Oeste, bem como da valorização do sertanejo em desvantagem à população urbana e litorânea, iniciativas atreladas à necessidade do governo em penetrar neste universo e inseri-lo no restante do país, facilitando portanto o domínio sobre estas populações até então isoladas – isolamento que o rádio, seguido pelo cinema, viriam minimizar.

Portanto, não se pode desconsiderar que os filmes dirigidos por Humberto desenvolviam-se no âmbito do Ministério da Educação e Saúde - ao qual o Instituto do Cinema Educativo subordinava-se -, no âmbito da censura, do diretor do Instituto, Roquette Pinto, e de uma equipe de pesquisadores e consultores que forneciam subsídios teóricos para realização dos curtas metragens. Tal subordinação expandia-se também para a temática: o INCE realizava documentários sobre compositores, personagens e eventos históricos resgatados pela política estadonovista, numa amplitude que não se restringia apenas à esfera cinematográfica, abarcando também o rádio, a literatura, a pintura, a música, dentre outros canais de expressão. Vistos sob esta ótica, tais documentários não poderiam unicamente refletir questões de preferências e ou um resgate de raízes do cineasta.

III.

Estado Novo

...todo regime político estabelece em sua base um imaginário social constituído por utopias e ideologias mas também por mitos, símbolos e alegorias, elementos poderosos na conformação do poder político, especialmente quando adquirem aceitação popular³¹

III.1 – Significados

Na trajetória que leva do Governo Provisório à instauração e permanência do Estado Novo, desenvolve-se a onipresença do poder, por vezes explícita, por vezes velada. A especificidade deste poder está em sua ampla e até mesmo sutil penetração na vida cotidiana da população. A música de entretenimento, o cinema, as artes plásticas e a literatura impregnavam-se e propagavam o nacionalismo ditatorial de Vargas.

Longe de ser um elemento isolado nesse momento histórico, o nacionalismo é uma constante no universo brasileiro desde o século XIX. A pintura de Pedro Américo integrava uma proposta oficial de valorização do elemento humano e do passado histórico brasileiro. Os salões musicais do final do século valorizavam a vertente folclórica e o gosto pelo nacional.³² No período imperial, a institucionalização da vertente nacionalista ocorre com a fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro:

“(...)é com a entrada de d. Pedro II no IGHB e seu mecenato que o romantismo brasileiro se transforma em projeto oficial, em verdadeiro nacionalismo, e como tal passa a inventariar o que deveriam ser as ‘originalidade locais’³³. O movimento

³¹ L. SCHWARCKZ, *As Barbas do Imperador*, p.20.

³² H. VIANNA, *O mistério do Samba*, p.45.

³³ L. SCHWARCKZ, *op.cit.*, p.131.

romântico é visto como um projeto estético, um movimento cultural e político, profundamente ligado ao nacionalismo”³⁴.

A oficialidade resgata conceitos como nacionalismo, brasilidade, povo e pátria, dentre outros, que já se encontravam, de certa forma, dispersos no país e que durante o Estado Novo serão a tônica do discurso de políticos e intelectuais, penetrando na vida cotidiana do povo brasileiro. Uma crescente organização e burocratização estatal, tendo à mão recursos tecnológicos como rádio e cinema, permitem uma ampla propagação destes conceitos.

A definição de Nação³⁵, geradora do nacionalismo, segue dois critérios distintos: um critério objetivo, determinado pela língua e religião, e outro subjetivo, determinado por uma escolha individual da nacionalidade. O nacionalismo dos países componentes da América do Sul, segundo Dante Moreira Leite, se caracterizaria como um “nacionalismo defensivo”, buscando uma atitude de salvaguarda diante da ameaça imperialista. Em termos de resgate das origens, teríamos no movimento romântico alemão as bases que, mais tarde, erigiriam o “caráter nacional”.

Vale ressaltar que esse nacionalismo era imposto de cima para baixo, ou seja, das classes dominantes – através de técnicas de propaganda - para as classes dominadas. Portanto, o nacionalismo brasileiro seria fruto da seleção e imposição efetuada pela intelectualidade e pela política, afastando-se pois de um movimento popular espontâneo de busca de identidade³⁶. O governo conclamava, através de sentimentos a participação do cidadão nesse contexto político e ideológico.

O Estado Novo buscou e nomeou, na miscelânea cultural brasileira, o que a partir de então passaria a figurar como seus ícones nacionais, selecionando no passado elementos para justificar o presente e ter sob controle o porvir. A proposta do governo visava formar uma consciência una e indivisível do povo brasileiro, não se restringindo apenas a elaborar um plano de governo, mas buscando incutir-lhe uma doutrina. Dois pilares seriam fundamentais a esse processo: o rádio e o cinema.

A ideologia, que então se constituía, repete-se exaustivamente, tendo em vista a fixação dos conceitos em voga. Os mentores intelectuais do regime selecionam uma série de eventos e personagens que deveriam constituir a história do país, usufruindo das mais diversas inovações tecnológicas para divulgar a concepção vigente. Ocorre uma consonância entre o que está escrito nas páginas de revistas e jornais, com o que é

³⁴ Idem, *ibidem*, p.139.

³⁵ Ver Dante Moreira LEITE, *O Caráter Nacional Brasileiro*, SP, Pioneira, 1983.

³⁶ Idem, *ibidem*.

verbalizado através dos programas de rádio, com aquilo que é projetado em imagens através do cinema, com o que era impresso nas cartilhas escolares.

Funcionando como um amálgama da sociedade e da intelectualidade, a ideologia teria como interlocutores os intelectuais que elaboravam e propagavam o discurso, instaurando uma conexão entre governo e sociedade. Através deste mecanismo elegiam-se especificidades regionais expressas em manifestações artístico-culturais, transformando-as em elementos nacionais.

Segundo a definição de Marilena Chauí, a ideologia tem como meta escamotear o conflito, dissimulando a presença da dominação. Como conteúdo do seu discurso, a ideologia elegeria o nacionalismo.

“Não é por obra do acaso, mas por necessidade, que o discurso do poder é o do Estado nacional, pois a ideologia nacionalista é o instrumento poderoso da unificação social(...)”³⁷

A busca desta unificação social vem atrelada a um processo de deslocamento de nação em marcha; daí a necessidade de meios que atravessem fronteiras virtualmente - a transmissão radiofônica, a exibição cinematográfica - servindo como porta-vozes da unificação do Estado Nacional, gerando uma homogeneidade facilitadora da coerção e do controle social.

Esta ideologia formula-se através da interação entre políticos e intelectuais, sendo que estes últimos a propagam para o restante da sociedade. A análise de *Figuras e Gestos* fez surgir, em primeira instância, a necessidade de compreensão desta articulação entre os intelectuais e o poder político durante o período abarcado pelos governos Vargas - Governo Provisório e Estado Novo, ou seja, como a esfera do poder, na tentativa de alicerçar seu plano de governo, lançou mão de amplos recursos e intérpretes para embasar sua atuação.

Ao utilizar-me do termo “intelectuais”, tenho em mente a acepção gramsciniana que os distingue em dois grupos; aquele composto por intelectuais “orgânicos” e um outro composto por intelectuais “tradicionais”³⁸. Como intelectuais orgânicos, Gramsci entende os que florescem concomitantemente com a ascensão de novas classes, enquanto que os tradicionais - como a própria designação implica - seriam compostos por grupos previamente articulados na história. Em termos mais abrangentes, o autor estende a identificação dos intelectuais no seio da sociedade:

³⁷ Marilena CHAUI, *op.cit.*, p. 21.

³⁸ Antônio GRAMSCI, *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*.

"Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então, mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais".³⁹

No cenário político brasileiro, no contexto histórico supra mencionado, a intelectualidade – aqui entendida como orgânica⁴⁰ - mantinha estreitos vínculos com o governo. Composta por simpatizantes, confessos ou não, do fascismo, vindo a abranger elementos da esquerda, esta intelectualidade desempenhava o papel de despertar a sociedade, vista como uma massa amorfa e desprovida de discernimento, para a nova realidade do país. O conteúdo destes discursos, comuns a ambas partes, era composto por apelos nacionalistas e populares.

Estes intelectuais, que se colocavam como “porta-vozes” do governo, assumiam uma postura tutelar para com o povo, propagando uma ideologia oficial que buscava selecionar e fixar um passado nacional. Nesse contexto, a história brasileira era edificada ocultando ou exaltando aquilo que lhe aprouvesse para o momento histórico.

Tal articulação entre intelectuais, ideologia e poder, no Brasil, foi alvo de várias análises, como as desenvolvidas pelas autoras Lúcia Lippi, Mônica Pimenta Velloso e Ângela de Castro Gomes. O recorte de Lúcia Lippi concentra-se na produção de intelectuais das Letras, consagrados como porta-vozes do poder, tais como Almir de Andrade, que assumiria direção da revista oficial do regime, *Cultura Política*, edificando, através de seus editoriais semanais, a doutrina que então buscava-se instaurar. Paralelamente vem compor o alvo de sua investigação⁴¹, o jornalista Azevedo Amaral, que se concentra, primordialmente, nas idéias expressas através da produção impressa.

Mônica Pimenta Velloso, que igualmente tem como matriz de reflexão a narrativa impressa, contrapõe dois discursos oficiais: aquele veiculado através da revista *Cultura Política*, que estaria voltada para a produção do discurso, com a revista *Ciência Política*, que o difundiria⁴².

A análise de Ângela de Castro Gomes⁴³ desenvolve-se no âmbito da elaboração do conteúdo destes discursos e da ideologia que os norteava⁴⁴, detendo-se na produção de uma interpretação da História do Brasil, em busca da identificação de um passado comum, através do filtro de historiadores vinculados ao poder.

³⁹ Idem, *ibidem*, p.07.

⁴⁰ “Também na América do Sul e América Central inexistiu uma ampla categoria de intelectuais tradicionais (...). As cristalizações, ainda hoje resistentes nesses países, são o clero e uma casta militar, duas categorias de intelectuais tradicionais fossilizadas segundo o modelo da mãe pátria européia(...).” Idem, *ibidem*, p. 21.

⁴¹ LIPPI, Lúcia *et alii*, *Estado Novo: Ideologia e Poder*, RJ, 1982.

⁴² Idem, *ibidem*, "Cultura e Poder Político: Uma Configuração do Campo Intelectual", p.7.

⁴³ Idem, *ibidem*, "O Redescobrimento do Brasil", p. 10.

⁴⁴ Ângela de Castro GOMES, *História e Historiadores*.

A campanha veiculada pelo governo utiliza-se da imprensa, do rádio, do cinema, da música e das artes plásticas para propagar, através de textos, vozes, imagens, ritmos e representações, a doutrina que então se implantava no âmbito de decretos leis. A consciência do contexto ideológico em que se insere *Figuras e Gestos* propicia que Humberto Mauro e, conseqüentemente, o cinema e o rádio, figurem como portas de entrada para a problemática ideológica estadonovista.

Pretendo incluir o cineasta, através de suas palestras na Rádio Ministério da Educação – PRA-2 -, e da produção desenvolvida no INCE - Instituto Nacional do Cinema Educativo -, ao lado dos propagadores daquilo que se configuraria como sendo a doutrina oficial estadonovista, contribuindo para a elaboração de um arcabouço ideológico, fincando raízes para o florescimento de uma cultura, que, acreditava-se, genuinamente nacional.

III.2 - “Guardiões de Idéias”

*O artista pode ser um canalha completo como pode não se meter em políticas: mas a obra de arte é sempre política.*⁴⁵

Na presente análise, o termo intelectual aplica-se àqueles que elaboram e inserem o discurso político no cotidiano da população. Esta intelectualidade portava-se como *persuasores permanentes*⁴⁶, mediando a relação do governo para com a sociedade, voltando-se para convencer e inserir os cidadãos no contexto doutrinário, ou como *guardiões de idéias*⁴⁷, impregnando sua arte de conceitos ideológicos. Tais definições reúnem personagens que pertenceram a distintas esferas culturais e, de alguma forma, contribuíram para o estabelecimento da doutrina oficial.

Nesta perspectiva, a análise do entrelaçamento intelectuais e poder segue uma dinâmica na qual o trânsito, da concepção até a execução da obra, deve compor-se como um binômio, não restringindo manifestações artístico-culturais a meras ilustrações do poder, nem conferindo-lhes plena autonomia.

Ao ambientar os intelectuais no contexto do Estado Novo, a historiadora Lúcia Lippi⁴⁸ posiciona o Ministério da Educação e Saúde – M.E.S - como sendo o órgão central do governo, em cujo âmbito produzia-se e divulgava-se para a população a ideologia oficial do regime, de cunho marcadamente nacionalista. A rádio PRA-2, bem como o Instituto Nacional do Cinema Educativo, encontravam-se subordinados a este Ministério.

A construção do Prédio do Ministério da Educação e Saúde, também conhecido como Palácio da Cultura - considerado um marco da arquitetura moderna no Brasil - é a consecução arquitetônica de conceitos aplicados à cultura brasileira em consonância com a ideologia vigente. Há todo um projeto elaborado de conceituação e consecução da obra, abrangendo a contratação de uma equipe de arquitetos⁴⁹, a execução da pintura dos murais internos, o paisagismo dos jardins, as esculturas etc.

⁴⁵ Mário de ANDRADE, *apud* Jorge COLI, *O Mundo Musical*, p.114.

⁴⁶ A. GRAMSCI, *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*, p.08.

⁴⁷ M. CHAUI, *op. cit.*, p.26.

⁴⁸ Lúcia LIPPI, *Estado Novo: 50 anos depois. Boletim de Intercâmbio*, RJ, 6(31):38-43, jul/set./1987.

⁴⁹ Este prédio é considerado como a institucionalização da arquitetura moderna no Brasil. Os arquitetos que participaram da sua consecução são: Le Corbusier, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos.

“O Brasil Novo funda-se em um projeto construtivo: assentar as bases da nacionalidade, edificar a Pátria, forjar a brasilidade. O Brasil se eleva em seu ‘futuro ascensional’ e, junto com ele, o ministério ergue seu monumento na Esplanada do castelo, no centro da capital da república.”⁵⁰

A marca impressa pelo Ministério⁵¹ perdura até os dias atuais, constituindo parâmetros para uma cultura considerada como genuinamente brasileira. Dentre suas incumbências caberia erigir a tônica do discurso oficial, reunindo as cabeças pensantes mais prestigiadas do período, gerando um ambiente profícuo por onde se atrelaram os mais sofisticados laços entre a intelectualidade e o poder. Este Ministério - ou seja, a esfera do poder - fornecia os subsídios necessários para a edificação e propagação de uma cultura, que acreditava-se, genuinamente brasileira, enquanto que seus executores - os intelectuais - encontravam um campo de trabalho propício para o desenvolvimento de suas manifestações artísticas.

Os corredores deste ministério serão percorridos pela nata da intelectualidade brasileira. É preciso situar o universo do florescimento de atuais ícones nacionais, tais como Villa-Lobos, Portinari, Carlos Drummond, Mário de Andrade e o próprio Humberto Mauro, como intérpretes do regime, edificando no canteiro de suas obras a formação de um conceito até então fragmentado na amplitude do país: a brasilidade. A doutrina, que então buscava se instaurar, contou com diversos intermediadores tudo confluindo para um ideal comum: fundamentar e propagar para o povo brasileiro uma nova maneira de se comportar e de se relacionar com a realidade do seu país.

⁵⁰ Maurício LISSOVSKY/ Paulo Sérgio Moraes de Sá, *Colunas da Educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde. (1935-1945)*, p. XIX.

⁵¹ “A expressão ‘modernização conservadora’, muitas vezes utilizada para caracterizar o regime Vargas, aplica-se com toda a propriedade a seu Ministério da Educação”. S. Schwartzman, “Gustavo Capanema e a educação Brasileira: uma interpretação”, *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66(153):183-185, maio/ago. 1985.

Atmosfera Cultural Estadonovista

O tema brasileiro é, pois, a palavra de ordem: assim como o foi para (...)Almeida Júnior, também o é para(...)Portinari. Assim como seduziu Carlos Gomes, é fundamental na obra de Villa Lobos (...)A educação dos sentimentos – e o sentimento patriótico é dos mais elevados – far-se-há pelas artes. Que destino feliz para o artista contemporâneo: servir ao mesmo tempo, à sua arte e à sua pátria.⁵²

A atmosfera cultural do Estado Novo ergue-se sobre dois sustentáculos: pedagogia e nacionalidade, perpassando manifestações artísticas distintas. Embora composta por diferentes facções, a intelectualidade englobava em seu discurso elementos comuns, tendo no nacionalismo seu *leit motiv*. Orbitando em torno do Ministério da Educação e Saúde, que figura como a institucionalização governamental da cultura brasileira, a produção destes intelectuais, que poderia restringir-se a uma campanha marcadamente ideológica, figura como a base artístico-cultural brasileira.

Institucionalizando preocupações que percorrem do século XIX ao XX, a política cultural de Vargas delimita o *corpus* ideológico que mais aprovesse à manutenção do governo autoritário. Organização era a palavra de ordem e, para tal, o governo selecionou e concentrou personagens que propagassem conceitos proveitosos para a manutenção de sua supremacia.

Através da edificação do conceito nacionalista, a cúpula composta pela intelectualidade buscava tão somente uma padronização, que se expandiria para diversos espectros da sociedade brasileira. Uma profusão de Institutos Nacionais possibilitariam a burocratização, delimitação e fiscalização desta sociedade⁵³. Contida na amarras burocráticas, a cultura brasileira não teria espaço contestatório para com a ordem vigente.

A eleição de elementos componentes desta cultura nacional encontra no cinema e no rádio canais de expressão eficazes, munidos de amplo poder de propagação. Que o Departamento de Imprensa e Propaganda⁵⁴ tenha influenciado e controlado diretamente a

⁵² Celso KELLY, "O sentido Brasileiro nas Artes", *Revista Brasileira*, ano I, nº1, junho 1941.

⁵³ Instituto Nacional do Livro, Instituto Nacional do Cinema Educativo etc.

⁵⁴ O DIP foi criado através do Decreto 5.077 de 29 de dezembro 1939.

seleção e divulgação desta cultura, é fato inquestionável; entretanto, coube ao Ministério da Educação e Saúde, principalmente através do Instituto Nacional do Cinema Educativo e da rádio PRA-2, a sutileza de doutrinar nas entrelinhas.

Em uma análise do enredo da história brasileira, pode causar estranhamento a presença de um nome como Carlos Drummond de Andrade, à mesa do um Ministério da Educação e Saúde, bem como uma das grandes expressões da música brasileira, Villa-Lobos, espécie de músico oficial, ou Portinari, pintando painéis encomendados pelo Ministério da Educação e Saúde⁵⁵ e, finalmente, Humberto Mauro, realizando filmes no Instituto Nacional do Cinema Educativo, concomitantes com as propostas educativas e propagandísticas varguistas.

No Estado Novo, o Estado é visto pelos intelectuais como sendo a consecução possível de conceitos dispersos, vários deles anteriormente propagados durante a Semana Modernista. A intrínseca relação dos componentes desta com a fundamentação de uma base artístico-cultural, que viria a se constituir como nacional, culmina com a nomeação de vários deles para postos centrais em órgãos governamentais.

A cultura encontrava um canal de expressão e um *mecenas* sem precedentes na história do Brasil - o Ministério, dirigido pelo ministro Gustavo Capanema. Pode-se reconhecer, através da identificação dos elementos nacionais efetuada pelos participantes da Semana de 22, os fundamentos de grande parte da estruturação dos ícones que figurariam na ideologia estadonovista. Embora ocorra um acirrado entrelaçamento de componentes da Semana com o aparato institucional do Ministério da Educação e Saúde, nada confirma uma afinidade de Gustavo Capanema ao movimento modernista propriamente dito.

“Era sem dúvida no envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o ministério.”⁵⁶

Componente exemplar da Semana de 22 e defensor veemente de um nacionalismo musical, Mário de Andrade mantinha estreita relação com o ministro Gustavo

⁵⁵“A música, a poesia, a pintura, o patrimônio cultural do país, tudo isto era, na medida do possível, aparado e estimulado, mas basicamente como cultura ornamental, ou alternativamente, como arte monumental capaz de mobilizar os grandes sentimentos cívicos. Este monumentalismo está presente nos grandes projetos arquitetônicos, no muralismo de Portinari, assim como nos grandes corais cívicos de Villa-Lobos(...). S. SCHWARTZMAN, *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 66(153):270, maio-agosto 1985.

⁵⁶Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, p.81.

Capanema, que logo após sua posse - em 1934 - solicita a elaboração de um projeto de proteção à arte brasileira⁵⁷:

“Mário tinha consciência de que esse seu nacionalismo era uma opção (e uma construção) política, adequada ao momento pelo qual o país estava passando, e não o resultado de uma descoberta da essência do povo brasileiro ou de suas raízes culturais imutáveis”.⁵⁸

Durante os anos em que viveu no Rio, de 1938 a 1941, o escritor colaborou diretamente com o ministro, seja elaborando sua programação cultural, seja como consultor técnico do Instituto Nacional do Livro. A letra do hino da rádio Ministério da Educação e Cultura é de sua autoria⁵⁹:

“Pelos ares/Sobre os mares/Rios, campos/Montes, vales /Do Brasil:/Em ondas longas/Curtas e médias/Falemos/Cantemos/De dia/De noite:/Pela cultura dos que vivem em nossa terra/Pelo progresso do Brasil!”

Numa rápida análise das estrofes deste hino, é possível reconhecer elementos presentes em amplos espectros da política cultural do período, que residem na busca da unificação do espaço nacional, o movimento ascensional tendo como saída e ponto de chegada o progresso do país. Entretanto, o escritor exacerbava as contradições geradas pela convivência da intelectualidade com o poder. Não é um percurso linear, havia uma angústia que pairava nestas relações:

“Estou literalmente desesperado, não aguento mais essa vida do Rio (...)Prá disfarçar as mágoas vivo bêbado. Tomo porres colossais, dois, três por semana(...)”⁶⁰

Paralelamente ao atrelamento de Mário de Andrade às esferas do poder, temos Carlos Drummond de Andrade que, reconhecido como um dos vários intelectuais que dialogavam com o Partido Comunista do Brasil⁶¹, igualmente compunha o funcionalismo público varguista. Suas angústias não seriam diferentes daquelas de seu colega Mário de Andrade, gerando relações nuançadas e contradições⁶², tendo Drummond - sob o cargo de

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p.81.

⁵⁸ Hermano VIANNA, *op.cit.*, p.105.

⁵⁹ Musicado por Francisco Mignone.

⁶⁰ Carta de Mário de Andrade para Paulo Duarte, in: Jorge COLI, *op.cit.*, p. 126.

⁶¹ Ana Paula PALAMARTCHUK, *Ser Intelectual Comunista*.

⁶² “Era o paradoxo de se estabelecerem convivências de pessoas tão distintas como um Carlos Drummond de Andrade, um Portinari e um Mário de Andrade de um lado, e um Feo Campos e um Amoroso Lima, de outro. E o que a pesquisa histórica nos mostra é que, nessa convivência, os primeiros experimentaram uma solidão não vivida pelos segundos”. Helena BOHEMY, “Mito e Fato no Ministério Capanema”, JB, 17 abril 1983, p.5, Especial.

diretor de gabinete do Ministério da Educação e Saúde – exacerbado-as em correspondência ao ministro, em decorrência da sua ausência na palestra de Alceu Amoroso Lima intitulada “A Educação e o Comunismo”.

Drummond dirige-se ao Ministro Gustavo Capanema em 25.03.36:

"É verdade, ainda, que não tenho posição à esquerda, senão apenas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o desencanto que me inspira o espetáculo do meu país. Isso não impede, antes justifica, que eu me considere absolutamente fora da direita(...). E aí está a razão por que me julguei impossibilitado de ouvir o amigo pessoal Alceu (...). Dispensado o diretor de gabinete (...), você ainda conservará o amigo, teimoso e afetuoso, que o abraça fraternalmente. Carlos."⁶³

O pedido de demissão de Drummond, cujo estopim foi a referida palestra, não chega a se concretizar, tendo o escritor permanecido no cargo até o final do mandato Capanema.

Esta complexa relação entre a intelectualidade e suas diversas interpretações pode ser percebida através da análise de Annateresa Fabris, sobre a execução dos murais de Portinari para o Ministério da Educação e Saúde. A autora defende que o pintor “driblava” a postura oficial através da utilização de recursos estilísticos:

“(...)Portinari contestara sutilmente o pacto populista do governo Vargas (...)Tais recursos(...)permitem-lhe apresentar o trabalhador de maneira crítica (...)o elemento de negação daquela que poderia ser uma visão oficial”.⁶⁴

É incontestável o fato de Portinari imprimir em sua obra recursos estilísticos próprios, o que resulta na particularidade da sua obra e sua conseqüente posteridade. Defender, entretanto, que o pintor contesta a ideologia vigente através de um painel feito sob encomenda para o governo é, no mínimo, subestimar o amplo arcabouço ideológico sob o qual as pinturas foram realizadas.

Os temas dos painéis foram propostos pelo ministro Gustavo Capanema, que acompanhou de perto a concepção e execução da obra, tendo em carta ao pintor enumerado os temas a serem retratados, todos em consonância com as vertentes nacionalistas, como o enaltecimento do homem brasileiro, que eram então propagadas pelo governo:

⁶³ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. RJ, Ed. Paz e Terra, 1984, p.30.

⁶⁴ Annateresa FABRIS, *Portinari, Artistas Brasileiros*, p.83.

“Na sala de espera, o assunto será o que já disse - a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro(...)”.⁶⁵

A produção destes artistas, por vezes, entrecruzavam-se; Portinari foi tema e executou painéis para documentários dirigidos por Humberto Mauro; Villa-Lobos compôs e regeu partituras exclusivas para vários filmes produzidos pelo cineasta, dentre eles a trilha sonora de *O Descobrimento do Brasil*, que recebe aguda crítica de Mário de Andrade:

“Tudo são obras didáticas e remanipulação por vezes das mais abusivas, como o afresco sinfônico da “Descoberta (sic) do Brasil” (...)”.⁶⁶

Ao lado do rádio e do cinema, a música completaria a proposta educativa do governo, tendo em vista a sua possibilidade em nuançar “a linha divisória entre cultura e propaganda⁶⁷”. Na década de trinta, Villa-Lobos foi diretor de educação musical e artística da cidade do Rio de Janeiro, tendo sua atuação residido primordialmente na organização de cantos orfeônicos infantis, reunindo corais de dez mil vozes, que lotavam em uníssono estádios do Brasil, entoando hinos patrióticos, *puxando o coro da unanimidade nacional*⁶⁸.

Em 1936, o compositor representa o governo brasileiro em um congresso em Praga. Em sua conferência temos precioso testemunho de sua concepção da utilização da música:

“Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Ela é capaz de tocar os **espíritos menos desenvolvidos** [grifo meu], até mesmo os animais. Ao mesmo tempo, nenhuma arte leva às massas mais substância. Tantas belas composições corais, profanas ou litúrgicas, têm somente esta origem – o povo”.⁶⁹

A vantagem de penetração no universo destes “espíritos menos desenvolvidos” é defendida de forma, digamos, mais contundente em *Cultura Política*:

“(...) todos os indivíduos analfabetos, brancos, rudes (...) são muitas vezes pela música, atraídos à civilização. A arte encontra nessa arte o meio mais simples de educação”.⁷⁰

⁶⁵ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. RJ, Ed. Paz e Terra, 1984, p.348. É interessante notar que a história brasileira e seus ícones nacionais foram erigidos em consenso nos diversos canais de expressão do período, Capanema prossegue na carta sugerindo a leitura de Euclides da Cunha para definir o perfil do gaúcho e do sertanejo; Euclides será tema de documentário do INCE e o gaúcho e o sertanejo povos a serem valorizados como genuinamente nacionais através dos discursos do presidente Vargas.

⁶⁶ Jorge COLI, *op. cit.*, p.172.

⁶⁷ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, p.90.

⁶⁸ Adalberto PARANHOS, *O Roubo da Fala*, p. 38.

⁶⁹ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. RJ, Ed. Paz e Terra, 1984, p.90.

⁷⁰ *Cultura Política*, ano I, n.6, agosto 1941, p. 84.

Dentre sua produção musical entre 1938 e 1943, temos *Marcha para Oeste*, *Saudação a Getúlio Vargas*, *Canto do Operário Brasileiro* e *Invocação em defesa da Pátria*. Numa análise imediata, tendo como base apenas o título das obras, não restam dúvidas de que se tratam de composições ideológicas⁷¹.

Uma das fortes características de suas composições - e de vários compositores do período - reside no resgate de elementos folclóricos, o que significa, segundo a análise de José Miguel Wisnik⁷², em escolher o povo “rústico ingênuo do folclore”, em detrimento ao seu *antimodelo*, ou seja, as massas urbanas, cuja anarquia configurava em elemento de *desconforto* às classes dirigentes. Em linhas gerais, o nacionalismo musical modernista reiterava a “visão centralizada, homogênea e paternalista da cultura nacional.” Essa valorização do folclore se processa igualmente na produção de Humberto Mauro junto ao INCE, tendo este inclusive filmado séries voltadas para os denominados “cantos de trabalho”, gênero oriundo do resgate nacionalista musical.

“A oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas.”⁷³

O projeto do canto orfeônico seria legalmente instituído em novembro de 1942, quando se cria o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, tendo como linha mestra resgatar músicas patrióticas dispersas na história, bem como reunir cantos populares brasileiros. Em suas composições, temos presentes uma elegia ao progresso, a proposta de homogeneização da raça, uma conclamação do povo para integrar a marcha ascensional do país:

“Na grandeza infinda/é feliz quem vive/Nesta terra santa/que não elege raça/nem prefere a crença/Oh! Minha gente! Minha terra! Meu país! Minha pátria! Para frente! A subir! A subir! A sambar⁷⁴!”

Há uma extrema complexidade que permeia as relações entre o time de intelectuais que circularam pela esfera do poder, tornando-se tarefa árdua traçar uma definição do perfil de conduta de cada um. Mário de Andrade, que realiza um estudo de

⁷¹ Ver, Alcir LENHARO, *Sacralização da Política*, Papyrus, Ed. Unicamp, Cps., 1986.

⁷² J. Miguel WISNIK, *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*.

⁷³ Idem, *ibidem*, p.133.

⁷⁴ Música de Heitor Villa-Lobos, *apud* Alcir LENHARO, *Sacralização da Política*, p.53.

resgate do folclore brasileiro e de uma ação para “propagar a música como elemento de cultura cívica⁷⁵”, dirige novamente crítica a atuação de Villa-Lobos:

“Com a revolução de trinta a vida do compositor se transforma por completo e isso lhe afeta a obra e a psicologia. Villa Lobos se torna um artista condutício, anexado aos poderes públicos, bem pago, não mais exatamente brasileiro mas nacionalista. E enfim empregado público”.⁷⁶

Trata-se de um período em que expressões artísticas transformavam-se em veículos da ideologia dominante, embora, segundo a historiadora Lúcia Lippi, não se possa reduzir todo o pensamento brasileiro dentro da proposta oficial do regime⁷⁷. O fato de o governo Vargas reunir militantes da esquerda configura um bom exemplo da complexidade da adesão dos intelectuais aos ditames da cultura dominante. Nesse contexto, o organismo estatal significava *ordem, organização e unidade*⁷⁸, conotações positivas para aqueles buscavam um ambiente propício para desenvolver a cultura nacional.

Inserido nesse contexto ideológico, Humberto Mauro e sua produção no Instituto Nacional do Cinema Educativo ampliam a intrínseca relação entre intelectuais e poder. Muito embora desconsiderada, a temática dos filmes documentários por ele dirigidos encaixa-se plenamente na proposta varguista. Não há questionamentos com relação ao apuro estético do cineasta mas sua realização encontrava-se plenamente inserida na discussão ideológica do momento histórico em que se desenvolve sua filmografia.

Todos estes elementos reunidos nos dão uma dimensão da obra cultural varguista, bem como da arregimentação que esta processou sob sua estrutura governamental. Resta a dificuldade em se estabelecer uma linha divisória entre cultura e propaganda. A ação destes “guardiões de idéias”, destes líderes e seus símbolos, desta burocratização da intelectualidade, configura o universo intelectual dos anos trinta e quarenta. A coincidência e confluência de suas propostas, que em linhas gerais residiam na edificação nacionalista, vêm reiterar a função demiúrgica do Estado que, pairando sobre possíveis incongruências, estabelece um léxico cultural comum.

⁷⁵ Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. RJ, Ed. Paz e Terra, 1984, p.90.

⁷⁶ Mário de ANDRADE, *apud* Jorge COLI, *Música Final*, p.172.

⁷⁷ Lúcia LIPPI, “Estado Novo 50 anos depois”, p.43.

⁷⁸ M. VELLOSO, *Os Intelectuais e a política cultural do Estado Novo*, p.03.

III.3 - Montagem do Aparato Institucional

Com base em estudos e pesquisas seguras, começamos a utilizar o cinema e o rádio como processos de educação. Relativamente ao cinema, foi criado o Instituto de Cinema Educativo, cuja organização vai sendo de ano a ano aprimorada. Quanto ao rádio, está organizado o Serviço de Rádio - Difusão Educativa, que deverá transformar-se em centro de irradiação de programas educativos para os estabelecimentos de ensino e centros de educação popular.⁷⁹

Desde a década de vinte, formulavam-se no Brasil sugestões para a aplicação do cinema com finalidades educativas, instrutivas e propagandísticas⁸⁰. Atribuía-se a paternidade do cinema educativo ao médico Dr. Doyen, ao filmar uma de suas operações - em 1898 - fenômeno que prenunciaria o ensino através do cinematógrafo.

“Em 1906 já se discutia apaixonadamente, em França, a questão do emprego da maravilhosa invenção com fins educativos.”⁸¹

Até a sua oficialização - com a fundação do INCE -, os conceitos do cinema educativo brasileiro tornavam-se públicos através de Congressos, Exposições e literatura especializada,

“A recente reunião nessa Capital de um congresso de educação a que estiveram presentes representantes de vários estados da Federação, pôs em foco, pela palavra conhecida de um dos nossos pedagogos mais conhecidos, o dr. Jonathas Serrano, a questão do Cinema Educativo (...).”⁸²

Durante III Congresso Internacional de Educação Familiar, sediado em Bruxelas em 1910, se esboçaria uma proposta de regulamentação do cinema escolar através de uma reformulação cinematográfica. No Brasil, desde 1926, a revista *Cinearte* encabeçava uma campanha em prol da instauração do Cinema Educativo, noticiando

⁷⁹ Getúlio VARGAS, *Atualidade Brasileira, Seus Problemas e Soluções*, Depto. Nacional de Propaganda, 1939, p. 54.

⁸⁰ Ver Eduardo MORETTIN, *Cinema e História: uma análise do Filme 'Os Bandeirantes'*.

⁸¹ Jonathas SERRANO e VENÂNCIO FILHO, *Cinema e Educação*.

⁸² *Cinearte*, 06.02.32, p.3.

iniciativas congêneres, tais como os feitos de Benito Mussolini em prol do estabelecimento do LUCE, Instituto Oficial Italiano para o cinema educativo:

“Desde 1924 que esse chefe de Estado, Benito Mussolini, compreendendo todas as possibilidades do Cinema como instrumento de sã educação, de elevação social e intelectual do povo, criou a LUCE (...).”⁸³

Com o advento do governo provisório, e posteriormente do Estado Novo, ocorreria a viagem de Roquette Pinto, Luiz Simões Lopes e Roberto Luiz Assumpção à Itália, França e Alemanha⁸⁴, em busca de informações sobre o funcionamento dos respectivos institutos governamentais de cinema.

Seguindo brevemente o percurso em defesa da edificação de um Departamento que consolidasse o vínculo do cinema com o governo, distinguem-se tentativas de instalação de organismos que centralizassem e controlassem a produção. Os princípios do que viria a culminar com a fundação do INCE estavam sendo gerados desde o Governo Provisório.

Dentro destas iniciativas temos, em 1929, a primeira Exposição do filme educativo. No primeiro ano do Governo Provisório, ocorre um Congresso de Educação no qual o cinema é defendido como importante auxiliar do ensino, instaurando-se paralelamente uma Comissão Cinematográfica que passaria a discutir problemas relacionados com a cinematografia em geral, conferindo grande atenção à cinematografia educativa. Seriam a organização administrativa e a centralização proporcionada pelo governo Vargas, os veículos pelos quais as propostas, já propagadas desde os primórdios do cinema brasileiro, poderiam ser levadas à frente em ampla escala.

A reunião da Comissão Cinematográfica, ocorrida em 1932, voltava-se para formular as diretrizes que o governo deveria tomar com relação à definitiva instauração do cinema brasileiro. No que concerne ao documentário, a Comissão é minuciosa, propondo facilidades para o desenvolvimento do gênero, defendendo o livre trânsito de documentaristas pelas ferrovias, portos e a redução de custos para transporte de equipamento. Para implementar documentários sobre o país, estipula a concessão de prêmios para as empresas que os desenvolverem:

⁸³ *Cinearte*, “Cinema Educativo”, 24.02.32.

⁸⁴ Ver, MORETTIN, *op. cit.*; e C. ALMEIDA, *O cinema como agitador das Almas: Argila uma cena no Estado Novo*.

"....cine jornais semanais,com motivos nacionais, demonstrativos da beleza da nossa terra, onde seja mostrado aos turistas a riqueza pátria,....ou aqueles que fabricarem filmes educativos com assumptos cívicos".⁸⁵

Em 1934, é criado⁸⁶ o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural⁸⁷ desvinculado do Ministério de Educação e subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores⁸⁸. Este Departamento era a semente do que viria tornar-se a Agência Nacional e posteriormente o Departamento de Imprensa e Propaganda. Caberia à Imprensa Nacional o controle do rádio, cinema e da *cultura física*. Dentre os *meios de propaganda* do Departamento, o cinema merece destaque:

"o cinema possui uma incalculável força de esclarecimento e de persuasão. Ele instrui sobre tudo, assumptos de ciência e de arte, acontecimentos sociais, aspectos geográficos....exerce ainda....uma poderosa influencia sobre a formação moral do povo".⁸⁹

Dentre as funções do Departamento, o cinema, como *aparelho de educação popular*, é diferenciado daquele *cinema como meio de ensino nas escolas*; daí a insistência do Ministério da Educação de que o segundo deveria voltar para sua jurisdição;

"Isso permite que o Ministério da Educação proponha a divisão do departamento em duas partes. A primeira, de Publicidade e Propaganda, ficaria no Ministério da Justiça; e a outra, Difusão Cultural, voltaria ao Ministério da Educação e Saúde"⁹⁰

Com o advento do Instituto Nacional do Cinema Educativo, ocorre a centralização e oficialização das tendências que vinham se esboçando na imprensa brasileira desde a década de vinte. O Instituto, além de produzir seus próprios filmes, importava películas da Companhia *Pathé* de Cinema de Paris, intitulados *Pathé Enseignement*, do *National Service* de Nova Iorque e produções da UFA – Alemanha, dentre outros⁹¹. Esta última fazia publicidade em revistas especializadas elencando sua produção, que englobava filmes de ciências naturais, geografia, etnologia, indústria,

⁸⁵ Associação Cinematographica de Productores Brasileiros "Relatorio da Directoria. Bienio de 2.6.34 a 2.6.36", RJ Typ. do Jornal do Commercio, 1937, p. 09.

⁸⁶ Através do decreto-lei 24.651 de 19 julho de 1934.

⁸⁷ Lourival Fontes, que viria a ser diretor do DIP, exercia o cargo de diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que contava também com a presença de Roquette Pinto.

⁸⁸ "Essa decisão faz parte, sem dúvida, de um esforço de colocar os meios de comunicação de massas a serviço direto do poder executivo...." Cf. S. SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*, p.87.

⁸⁹ CPDOC, GC, 34.09.22.

⁹⁰ S. SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. RJ, Ed. Paz e Terra, 1984, p.88.

⁹¹ Dados presentes no "Livro de Tombo do INCE", acervo Funarte – RJ.

agricultura, esportes, medicina, com versões disponíveis em alemão, francês, inglês, espanhol, polonês, tcheco, dentre outros idiomas.

O intercâmbio de filmes educativos era amplamente defendido em congressos internacionais, como o sediado em Genebra, com representantes da Finlândia, Reino Unido, Itália, Checoslováquia, França, dentre outros países, que redigem um projeto visando ampliar as fronteiras deste tipo cinematografia,

“(…) persuadidos que os filmes educativos contribuem para a compreensão mútua dos povos (...) Convencidos que há um grande interesse em facilitar a circulação internacional dos referidos filmes (...)”.⁹²

A *Revista Internacional do Cinema Educativo*⁹³, vinculada ao L.U.C.E., era publicada em cinco idiomas: alemão, inglês, francês, espanhol e italiano, e buscava instaurar um léxico comum no que concerne à utilização deste meio de ensino, fundamentando bases que estariam presentes no discurso de teóricos brasileiros. Questões como a defesa da legislação protecionista, presente em suas edições, que transcreviam projetos apresentados ao governo⁹⁴, são idênticas às propostas amplamente defendidas em *Figuras e Gestos*, em Comissões em defesa do cinema educativo e em vários outros meios relacionados ao tema.

De forma didática, a revista estabelece todos os conceitos relacionados à temática do cinema educativo. Tendo em vista seu pioneirismo e a coincidência das colocações, não restam dúvidas de que teóricos brasileiros se serviram deste suporte para fundamentar seu discurso e atuação. O intercâmbio destas informações é atestado, por exemplo, em uma matéria que esmiuça a legislação, censura e órgãos de controle da cinematografia do Brasil⁹⁵. A confluência dos conceitos do cinema educativo, processada através de publicações, congressos, e/ou intercâmbios de filmes, confere a dimensão a que sua proposta visava, ultrapassando os limites de uma atitude isolada e buscando se estabelecer em amplitude mundial.

⁹² Revue Internationale du Cinéma Educateur. Roma/nov.1932/IV anné/n.11, p. 923

⁹³ Fundada em 1928, a revista era publicação mensal do Instituto Internacional do Cinema Educativo em Roma. Em sua presidência estava Alfredo Rocco, então ministro do Estado.

⁹⁴ “Le projet de Convention pour faciliter la circulation des films ayant un caractère éducatif, présenté a la Société des Nations.” Révue Internationale du Cinéma Educateur. Roma, IV anné, nov.1932, n.11.

⁹⁵ Révue Internationale du Cinéma Educateur. Roma, IV anné, 12:1041, nov.1932.

III.4 - Meios de comunicação de massa.

*Associando ao cinema o rádio e o culto nacional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil.*⁹⁶

Cinema e Rádio compunham uma dupla simbiótica durante o Estado Novo. Afora defensores esporádicos de um meio em detrimento ao outro, o discurso majoritário defendia a união dos meios de comunicação, na busca por alcançar um número cada vez mais amplo de espectadores e ouvintes. Há uma coincidência entre as propostas de elevação do nível cultural e do potencial educativo radiofônico e cinematográfico. O poder, comum a ambos, residia na possibilidade de penetração na pluralidade nacional.

A ascensão destes grandes meios de comunicação de massas fadava o espectador a uma postura desprovida de crítica⁹⁷, na qual as informações eram impostas como verdades absolutas, com seus programas devidamente filtrados pelos censores. A utilização do rádio e da máquina de propaganda por Vargas é equiparada àquela da Alemanha hitlerista⁹⁸, comparação que pode ser analisada em correspondência oficial provinda de Londres [em 22 setembro de 1932], em que Luiz Simões Lopes⁹⁹ explica a Getúlio Vargas o funcionamento do Ministério de Propaganda Alemão.

O tom da correspondência de Lopes é tão entusiástico que o remetente propõe a criação de um organismo igual no Brasil, não sem antes se mostrar maravilhado com a “(...)propaganda sistemática, metodizada do governo (...)”, ressaltando que “(...)não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente contato do ‘nazismo’ de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através da imprensa alemã (...)”. Trata-se portanto de um atestado da influência que os modelos nazistas exerceram na política propagandística varguista.

Assim como o cinema, o rádio era também defendido como um eficaz meio de ensino. Inserido na proposta do rádio escolar, Roquette Pinto inaugura, aos seis de janeiro de 1934, a PRD-5 – Rádio Escola Municipal,:

⁹⁶ Getúlio VARGAS, *A Nova Política do Brasil*, p.188.

⁹⁷ Ver J. Habermas, *Mudança Estrutural na Esfera Pública*.

⁹⁸ A.LENHARO, *op.cit.*.

⁹⁹ CPDOC, GC, 34.09.22.

“A 6 de janeiro de 1934, o prof. Roquette desejava de incutir no povo, através da música e da palavra, o amor às belas artes, às belas letras, e o amor à cultura,- base de toda a sociedade civilizada,- inaugurou, ainda, a PRD-5, Rádio Escola Municipal, criação sua¹⁰⁰,”

Na década de quarenta, a emissora sofre uma reformulação, que acarretaria em um “maior impulso às suas transmissões¹⁰¹”, prosseguindo com seus programas direcionados ao ensino primário. As irradiações eram denominadas tanto como “conferências” – com temas direcionados ao público adulto – como “palestras”, quando tratavam de assuntos científicos¹⁰².

Martins Castelo, dedicando-se ao tema em *Cultura Política*, baseia-se em uma vasta bibliografia internacional para fundamentar a utilização do rádio escolar, citando organismos espalhados pelo mundo que se detiveram em tais questões já nos anos trinta, tais como, em Genebra, a *Union Internationale de Radiodifusion*, em Estocolmo a *Radiojanst* e em Londres, a *British Broadcasting Corporation*. Nota-se portanto a amplitude desta proposta, tendo Alemanha e Itália igualmente figurado dentre os modelos a serem seguidos.

“...Na Alemanha, entre as suas cinquenta e quatro mil escolas, nada menos de 39 mil possuem o seu aparelho receptor. E existe mesmo uma sociedade, a Deutsche Welle, que, desde 1926, vem-se encarregando exclusivamente das emissões educativas. Em 1937, a Itália utilizava a radiodifusão em mais de oito mil e quinhentos estabelecimentos de ensino elementar (...)”¹⁰³

¹⁰⁰ *Cultura Política*, Ano I, número 6, agosto 1941, p. 84

¹⁰¹ Martins CASTELO, *Cultura Política*, ano I, 2:297, abril 1941.

¹⁰² *Figuras e Gestos* recebe a denominação de “palestras” por seu próprio interlocutor, bem como pela imprensa da época, fator que apenas vem reiterar o caráter científico que se buscava revestir.

¹⁰³ “O Rádio na Escola”, *Vamos Ler*, 13 de março 1941, p.47.

Rádio Sociedade

O Rádio é a escola dos que não têm escola. É o jornal de quem não sabe ler; é o mestre de quem não pode ir à escola; é o divertimento gratuito do pobre; é o animador das novas esperanças, o consolador dos enfermos e o guia dos sãos – desde que o realizem com espírito altruísta e elevado.

Roquette Pinto¹⁰⁴

O germe das propostas da Rádio PRA-2 estavam presentes nos idos anos vinte, momento no qual o advento do rádio fascinava e reinava onipotente. A Rádio Sociedade foi fundada em 20 de abril de 1923, por Roquette Pinto e Henrique Morize. Sua primeira transmissão deu-se através de uma emissora de Radiotelegrafia de 1 KW que a *Western Electric Co.* trouxera dos EUA para a Exposição do Primeiro Centenário da Independência em 1922.

O conteúdo da primeira irradiação no país, atribuída à Rádio SPC do Corcovado, foi o discurso do presidente na abertura da exposição e a transmissão da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes diretamente do Teatro Municipal para o Rio de Janeiro, Niterói, Petrópolis e São Paulo. Os primeiros oitenta aparelhos transmissores no país foram enviados pela *Westinghouse* e distribuídos para a oficialidade. Para a utilização dos então denominados “receptores radiotelefônicos”, era necessário solicitar autorização ao ministro da Aviação e ao diretor dos Correios e Telégrafos.

Em setembro de 1923, a Rádio Sociedade passaria a utilizar um transmissor Pekam de 10 watts, doado por Ketzner & Cia. de Buenos Aires, alcançando apenas os arredores do centro da cidade. Neste mesmo ano, sob o apoio do presidente Artur Bernardes, a Rádio adquire a estação Marconi, de 1 quilowatt, ultrapassando os limites da capital.

Suas instalações iniciaram-se na Sala de Física da Escola Politécnica, sendo posteriormente transferidas para a Livraria Científica Brasileira. Tendo em vista apenas suas instalações, já se tem dimensão do caráter cientificista que permeava a proposta desta emissora. Na inauguração da Rádio temos, através de seus microfones, a voz de Edgard Sussekind de Mendonça, recitando um soneto de autoria de Roquette Pinto, Heloísa Torres

¹⁰⁴ *Apud* Ruy CASTRO, “O Homem Multidão”, Revista especial dos 60 anos da Rádio MEC, s/d., p.13.

lendo Monteiro Lobato e Francisco Venâncio Filho lendo *Os Sertões* de Euclides da Cunha¹⁰⁵.

A Roquette Pinto caberia a apresentação do “Jornal da Manhã”, sendo que a programação contava com recitais, pianistas, palestrantes, além de cursos de português¹⁰⁶, biologia, francês, inglês, geografia, higiene e silvicultura. Em sua grade de programação temos irradiações de óperas, iniciando-se com *O Rigoletto* de Verdi em 4 de julho de 1926, vindo a Rádio Sociedade transmitir óperas ao vivo, de seus próprios estúdios e, posteriormente, do Teatro Municipal.

De acordo com seu estatuto de fundação, no artigo 3 temos os fundamentos que permeariam a Rádio enquanto Roquette estivesse à sua direção:

“A Rádio Sociedade, fundada com fins exclusivamente artísticos, técnicos, científicos e de pura educação popular não se envolverá jamais em nenhum assunto de natureza profissional, industrial, comercial ou político”.¹⁰⁷

Entretanto, a Rádio, que se iniciara sob os auspícios de Roquette Pinto - sob a forma de Sociedade, onde cada assinante contribuía com uma cota -, que tinha a pretensão de caracterizar-se como eminentemente educativa, deparou-se, em 1932, com uma nova legislação¹⁰⁸, que autorizava a propaganda comercial pelo rádio. Através deste decreto, a radiodifusão se transformaria definitivamente; daí surgem cachês, programas de auditório, humorísticos, transmissões esportivas e *jingles* ao vivo. Através do éter ecoavam as vozes de Carmem Miranda, Sylvio Caldas, Mário Reis, Almirante, Ary Barroso, Lamartine Babo, Orlando Silva e Francisco Alves¹⁰⁹.

Roquette Pinto persiste em não aceitar anúncios¹¹⁰ em sua emissora, que passa a amargar um ostracismo, seguido pela progressiva incapacidade técnica face a outras concorrentes que contavam com a verba publicitária. Enquanto a Rádio Sociedade irradiava óperas, o povo preferia se sacudir ao som de “O Teu Cabelo Não Nega”. Daí a

¹⁰⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁶ Dentre os professores que ministravam aulas da Rádio podemos citar: João Ribeiro, José Oiticica, Antenor Nascentes, Melo Leitão, Gastão Penalva, Maria Eugênia Celso, Humberto de Campos, Ana Amélia Mendonça, Heloisa Alberto Torres, Beatriz Bojunga.

¹⁰⁷ Documento pertencente ao acervo da Rádio MEC - RJ, “Rádio MEC, 40 anos neste 7 de Setembro”, s/d.

¹⁰⁸ Decreto lei 21.111 de 1.3.1932.

¹⁰⁹ Informações retiradas de “O Homem Multidão”, *op. cit.*

¹¹⁰ Anos depois, já na década seguinte, a permissão de inserções publicitárias pelo governo é vista de forma positiva por Décio Silveira: “A publicidade pelo Rádio, convenientemente regulamentada pelo governo em nada prejudicou as suas altas finalidades educativas (...)” e conclui, “O governo federal, permitindo que o rádio fosse utilizado com veículo de publicidade, conseguiu (...) uma (...) solução para o problema da radiodifusão no Brasil”. *Cultura Política*, ano I, número 1, março 1941, p.295.

decisão da doação da Rádio Sociedade ao Governo, em 3 de setembro de 1936, ocasião em que seus sócios oficializam na última Ata a doação:

“(...)a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro não poderá continuar os seus serviços de radiodifusão senão sofrendo uma profunda remodelação na sua própria organização, deixando de ser instituição puramente educativa, como tem sido, para adquirir caráter comercial, à vista das exigências da atual legislação em vigor. O prof. Roquette Pinto (...) tomou a iniciativa de dar os primeiros passos para (...)suspender a Rádio Sociedade as suas irradiações, entregando ao Ministério da Educação as suas instalações transmissoras, compreendendo a estação Marconi e o estúdio (...)”¹¹¹

A aceitação da doação já estava selada, como se pode conferir através da correspondência do Ministro Capanema, datada um mês antes da referida Ata:

“Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1936.

Meu caro professor Roquette Pinto.

Tenho muita satisfação em comunicar-lhe que o Sr. Presidente Getúlio Vargas me autorizou a aceitar o oferecimento contido em sua carta (...) a entrega dessa estação transmissora ao Ministério da Educação, que a confirmaria na sua feição educadora. Na expectativa, pois, de satisfatório seguimento do assunto e reiterando ao ilustre amigo os meus agradecimentos pela sua alta preocupação em servir aos nossos interesses educacionais, subscrevo-me cordialmente. (a) Gustavo Capanema”¹¹².

A doação, consagrada em 7 de setembro de 1936, toma ares de sentimentalismo e, em 1961, Carlos Drummond de Andrade, que estava presente na cerimônia oficial, a narraria: “(...) tinha qualquer coisa de casamento no seio de uma família muito unida, que via a filha sair nos braços do rapaz escolhido livremente; sim, um excelente rapaz, tudo estava ótimo, os dois seriam muito felizes – mas quem sabe?”¹¹³

Os relatos que tratam do episódio da doação da Rádio Sociedade para o Ministério da Educação e Saúde geralmente são narrados em tom de sentimentalismo e enfocam como entraves a impossibilidade da Rádio acompanhar os avanços tecnológicos exigidos. O que acaba não sendo citado é o fato de Roquette Pinto doá-la e, em seguida, assumir o cargo de diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo, órgão igualmente

¹¹¹ “Rádio MEC, 40 anos neste 7 de Setembro”, RJ, documento pertencente ao acervo da Rádio MEC - RJ, s/d.

¹¹² *Idem, ibidem.*

¹¹³ Citado por Ruy CASTRO, in: “O Homem Multidão”, *op. cit.*, p. 15.

vinculado ao Ministério da Educação e que viria a funcionar na mesma sede da PRA-2. Tal seqüência de fatos pode levar à conclusão de que Roquette, cujo envolvimento com o cinema vem desde os anos vinte, com a fundação da Filmoteca no Museu Nacional, já houvera vislumbrado a possibilidade de trabalhar diretamente com o cinema quando se dispôs a doar a Rádio.

A exigência de que a PRA-2 mantivesse vivos os princípios educativos da sua antecessora é largamente citado e, de fato, os críticos - já na década de quarenta - elogiavam o teor cultural de suas emissões, em contraponto com a falta de qualidade das demais emissoras. O não-atrelamento da Rádio a fins políticos, conforme artigo citado anteriormente, é questionável, visto que o Ministério representava a esfera política.

Há no texto de Ruy Castro uma menção de que, no momento da doação da Rádio Sociedade, Roquette teria “percebido” a intenção de Capanema de que esta se processasse através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o que ele teria prontamente negado, enviando uma correspondência na qual estabelecia que a doação deveria se processar junto “ao Ministério da Educação do povo, não ao governo”.¹¹⁴ Não há uma divisão entre ministérios e seus órgãos culturais, e, através de um decreto datado de 1942¹¹⁵, tanto o Serviço de Radiodifusão Educativa como o INCE seriam incorporados ao DIP.

Portanto, tal negação de Roquette Pinto vai de embate a um processo inexorável que atrela ministérios ao governo, restando pois a questão: seria Roquette Pinto tão ingênuo a ponto de doar a Rádio ao Ministério da Educação e Saúde, acreditando que a mesma seguiria seu caminho independentemente do governo? E caso sua aversão ao mesmo fosse tão determinante, teria ele aceito o cargo de diretor do INCE, ou prestado quarenta anos de serviço ao governo, conforme discurso por ele proferido na inauguração do novo prédio do M.E.S em 3/10/1945?

“Resolveu o senhor ministro da Educação que os funcionários da sua pasta tivessem representante no ritual desta cerimônia. E deu-me a honra de sua escolha porque me encontrou entre os mais velhos e mais antigos. É um delicado privilégio que me proporcionam a generosidade do nosso chefe imediato e os meus quarenta e tantos anos de efetivo serviço.”¹¹⁶

¹¹⁴ Idem, loc. cit.

¹¹⁵ Documento pertencente ao CPDOC, acervo GV - 34.09.22.

¹¹⁶ Transcrito em, Maurício LISSOVSKY / Paulo Moraes de SÁ, *Colunas da Educação: A Construção do Ministério da Educação e Saúde. (1935-1945)*, p. 211.

A doação da Rádio Sociedade ao governo ocorre em um momento de profundas alterações no contexto radiofônico nacional. Visto que ao rádio atualmente resta sobretudo o papel de programador musical e noticiário, é necessário entender o significado deste em seu auge, durante a era pré-televisiva. Para tal, temos o trabalho do historiador Alcir Lenharo¹¹⁷ que nos dá um importante testemunho de sua era de glória, no início dos anos quarenta, vindo alcançar seu apogeu em primórdios dos anos cinquenta. Para uma contextualização de *Figuras e Gestos*, é indispensável tomar conhecimento daquilo que o público radiofônico tinha como opção e referência nas estações de rádio do período.

Lenharo situa a década de trinta como sendo o momento em que o rádio viria a se converter “no epicentro da cultura de massa no país”, estabelecendo um “tripé” para uma produção massiva de cultura, juntamente com o teatro de revista e as chanchadas cinematográficas. Nos bastidores radiofônicos gravitavam figuras que se configurariam como sendo “produtores de cultura”¹¹⁸, diretamente ligados à indústria fonográfica, as editoras de músicas, às revistas especializadas e à publicidade. Iniciava-se daí uma produção em série de músicas e estrelas para dar vazão a um mercado em franco progresso.

Nos anos quarenta, um ouvinte poderia conferir as últimas notícias do mundo no programa *Repórter Esso*, sintonizar na Nacional *Em busca da Felicidade*, a primeira novela radiofônica brasileira, ouvindo durante os intervalos reclames de refrigeradores elétricos *Frigidaire*, de lâminas de barbear *Gen*, creme dental *Kolynos* ou de lentes *rayban* da *Bauschlomb*. Temos, a partir daí, a inserção dos programas humorísticos, musicais, variedades, novelas, seriados de aventuras¹¹⁹, dentre outras atrações.

Inserido nessa atmosfera mercadológica da cultura radiofônica, causa estranheza a presença de uma proposta com o perfil das palestras de Humberto Mauro, que apresentam um cunho eminentemente instrutivo, podendo até soar como enfadonhas, em um contexto de florescimento dos programas de auditório e conseqüente advento das estrelas do rádio.

“(…)Não há dúvida de que há muitos programas do nosso ‘broadcasting’ simplesmente insuportáveis (...) E sobretudo quanto às doentias novelas e ultra dramalhões radiofônicos (...) há exceções para a regra geral. E as exceções honrosas de nosso rádio aí estão representadas pelas emissoras do Ministério da Educação(...)pode se dizer que é muito boa e que preenche sua finalidade (...)”¹²⁰

¹¹⁷ Alcir LENHARO, *Cantores do Rádio*.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, p.135.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p.136.

¹²⁰ “A Opinião do Ouvinte”, *Diretrizes*, Ano IV, dez. 30, 1943.

Figuras e Gestos se desenvolve em um binômio, Vargas - atento aos “anseios do povo” - fundamenta uma espécie de política do “pão e circo”, trazendo para si elementos que poderiam distrair a população do verdadeiro contexto ditatorial pelo qual passava o país. Para tal, manteve o rádio como um órgão de persuasão através dos noticiários e de programas instrutivos e/ou educativos. Por outro lado, sabendo que apenas isso não traria distração à população, incentivou programas de puro entretenimento. Funcionando como um canal de expressão dos conceitos ideológicos junto ao rádio e ao cinema, temos em *Cultura Política*, uma dimensão do discurso oficial aplicado a estes meios de comunicação.

Começamos pelo rádio. Visto que *Figuras e Gestos* insere-se em uma programação radiofônica distinta daquela que então aflorava através dos programas de auditório, das peças ou dos grandes intérpretes, surgiu a necessidade de explorar o universo desse rádio imbuído de pretensões instrutivas e informativas. O seu significado em um país que, em 1911, possuía uma massa de 80,2% de analfabetos¹²¹ e que, em 1941, mantinha essa porcentagem na casa dos 80%¹²², comprova a intenção do governo em alcançar essa maioria de iletrados com o intuito de unificá-los num discurso comum.

Nos primórdios dos anos quarenta, a *Revista do Rádio* ainda não circulava e uma preciosa fonte para se dimensionar o poder de penetração e propagação do rádio se dá através da revista do regime, *Cultura Política*¹²³ - publicação da Seção de Imprensa do DIP -, que imprimia em suas páginas conceitos e possibilidades para uma utilização do rádio através do sistema político, fornecendo subsídios para a inteligibilidade do contexto radiofônico do período e, principalmente, da rádio oficial do regime, a PRA-2 .

Em sua coluna inaugural, Décio Pacheco Silveira estabelece o rádio como um mediador para que “a ação governamental se faça em sua plenitude e eficiência” através da “vastidão do território brasileiro”¹²⁴, sendo portanto através destas “ondas misteriosas e encantadoras”¹²⁵, que o progresso alcançaria os “mais longínquos rincões da terra brasileira”¹²⁶.

Uma missão de tamanha amplitude e importância não poderia submeter-se a “interesses particulares (...) sem que suas finalidades morais não fossem desvirtuadas, em

¹²¹ Luiz PALMEIRA, “A Instrução Pública no Brasil”, *Clarté*, n.º 7, janeiro de 1922, p.201, *apud* Ana Paula PALAMARTCHUK, *Ser Intelectual Comunista*, p. 22.

¹²² “Para uma raça melhor”, *Vamos Ler*, 13 de março 1941.

¹²³ “Cultura Política, além de der o nome da revista oficial, é a visão política que procura na cultura o cerne da nacionalidade. A cultura política do Estado Novo operou no nível da ideologia, explicou o passado e o presente, deu orientação aos cidadãos e conferiu legitimidade ao sistema político”. Lúcia LIPPI, “Estado Novo 50 anos depois”, *Boletim de Intercâmbio*, RJ,6(31): 38-43/set./1987, p. 41.

¹²⁴ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.293.

¹²⁵ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.293.

¹²⁶ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.293.

benefício do capital empregado”¹²⁷. A partir de tais colocações, o autor abre alas para a defesa da intervenção estatal neste meio de comunicação detentor do poder de “influir decisivamente na formação artística e espiritual do povo”¹²⁸, intervenção esta que se processaria através de “um órgão coordenador e disciplinador dessa arma delicadíssima, em torno do qual o Estado necessita manter a mais vigilante assistência e a mais severa fiscalização e controle.”¹²⁹

Ao rádio caberia a missão de difusão da cultura, unindo espiritualmente e desbravando culturalmente o interior do país.¹³⁰

“ (...) fenômeno estupendo da palavra falada, que não conhece fronteiras nem distâncias. Atingindo pontos dificilmente acessíveis aos meios ordinários de comunicação, possibilita um intercâmbio e uma aproximação constantes entre todos os brasileiros, permite que a energia extenuante da metrópole invada os sertões, fazendo nascer dentro dessas remotas regiões o louvável desejo de crescer (...) e ocupar postos destacados no seio da comunhão nacional.”¹³¹

Em termos de conteúdo, caberia ao rádio a propagação da nacionalidade, através da divulgação da *nossa música*, da *nossa arte*, “mostrando o Brasil aos brasileiros”. Através desse clima de euforia ocasionado pelas inúmeras capacidades radiofônicas, podemos traçar as vertentes que norteariam a utilização do rádio e, principalmente, perceber a presença do Estado em seus bastidores.

Havia um gênero radiofônico denominado “Rádio Teatro”, que consistia na encenação de peças teatrais através dos microfones. De amplitude mundial, o Rádio Teatro ganha força no Brasil no final dos anos trinta, através do “movimento renovador”, denominado ‘radiato’ de autoria de Pedro Bloch”¹³². Tal teoria pregava uma *especificidade* ao *teatro dos ares* “onde as emoções musicais, com seu extraordinário vigor, reforçam as frases do texto”¹³³.

Dentre os gêneros radioteatrais destacavam-se o “rádio teatro policial” e peças que focalizassem “ episódios culminantes da história pátria”. Para exemplificar como o “*broadcasting* poderia servir à educação cívica do povo”, Castelo cita peças que Joraci Camargo escrevera para a *Hora do Brasil*, que tratavam da retirada da Laguna e dos

¹²⁷ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.294.

¹²⁸ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.294.

¹²⁹ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.294.

¹³⁰ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941.

¹³¹ *Cultura Política*, Ano I, n.1, março 1941, p.294.

¹³² *Cultura Política*, Ano I, n.3, maio 1941, p.305.

¹³³ *Cultura Política*, Ano I, n.3, maio 1941, p.305.

cinquentenários da Abolição e da República, temas coincidentes com a produção cinematográfica do INCE. A dimensão cívica que representavam tais propostas era super valorizada pelo autor, defendendo que o “civismo não se aprende com lições” mas sim através das “vivências do indivíduo experimentadas em uma atmosfera cívica.” Era uma forma de se criar um inconsciente coletivo em que a população fosse impregnada de tais conceitos mesmo sem percebê-los.

A onipresença de elementos cívicos em programas de entretenimento – supostamente desvinculados deste caráter – pode ser exemplificada com a série intitulada *Aventuras do detetive Roberto Ricardo* de autoria de Aníbal Costa. Trata-se de um tipo de programa que condensava as propostas em questão através das peripécias de um detetive denominado Roberto Ricardo, a partir do qual conceitos que fundamentariam o bom cidadão eram passados para o ouvinte, sendo que o objetivo do autor residia em “demonstrar que não há crime perfeito”¹³⁴, respeitando, no desenlace final, o princípio maniqueísta, através do qual o delinqüente é sempre punido.

“Roberto Ricardo (...) se distingue pela simpatia à polícia brasileira. Colabora com as autoridades, respeita-lhes as diligências (...) E isso - é claro – transmite ao público uma confiança salutar na organização policial do nosso país.”¹³⁵

Paralelamente a este tipo de programa, ocorre a criação de um gênero musical específico para o rádio - durante o Congresso de Goettingen em 1928 - denominado “música radiogênica”, em que instrumentos foram criados especialmente para composições radiofônicas, os “radiolétricos”, formando-se um time de compositores que se dedicavam a este gênero: Leopold Stokowski, Paul Laval, J. Inghelbrecht, Adrian Boult, Walter Damrosch e Alfred Szendrei¹³⁶. Dentre os instrumentos destacavam-se os “eterofone”, as “ondas musicais”, o “trautonium”, o “hellertion”, o “spaerofone” e o “órgão de ondas”. Iniciaram-se daí os concertos das denominadas “orquestras elétricas”.

Cabe ressaltar a importância das referidas inovações da música no rádio, em um período em que esta ainda não se configurava como primazia nas transmissões radiofônicas, representando uma porcentagem de cinquenta por cento da programação, número elevado para o contexto em questão.

“Tivemos em doze meses, para cinquenta e quatro mil quinhetas e cinquenta e quatro horas de irradiação, nada menos de trinta e cinco mil novecentas e dezenove horas

¹³⁴ *Cultura Política*, Ano I, n.3, maio 1941, p.306.

¹³⁵ *Cultura Política*, Ano I, n.3, maio 1941, p.306.

¹³⁶ *Cultura Política*, Ano I, n.6, agosto 1941, p.329.

dedicadas à música, das quais mais de sessenta e quatro por cento couberam aos discos.”¹³⁷

Com o progressivo aumento das irradiações musicais, o DIP¹³⁸ - instrumento de controle estatal sobre o conteúdo das transmissões - teria trabalho dobrado realizando uma “obra digna”¹³⁹, intervindo e proibindo o que lhe aprouvesse, atitude vista como um fator positivo para uma melhora no nível da programação radiofônica, onde se proibiam e censuravam-se composições que utilizassem “gírias corruptoras da língua nacional, bem como o estúpido elogio da malandragem”¹⁴⁰.

Como reflexo desse processo teríamos uma doutrinação da música popular. A música brasileira, que no começo do século compunha-se de uma profusão de ritmos e sons, e o carnaval – festejo importado que mantinha a tradição dos *Corsos* europeus - ainda não associavam-se ao samba. Este ritmo, que ainda hoje é considerado uma genuína expressão brasileira, torna-se música oficial através da intervenção de Vargas¹⁴¹.

A partir dos anos trinta, o samba passaria a *colonizar o carnaval brasileiro*¹⁴², tendo a censura transformado-o em uma apologia ao trabalho e ao *status quo*, como podemos conferir nas estrofes do carnaval de 1941: “Hoje eu tenho tudo, tudo que um homem quer/Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher!/Mas, para chegar até o ponto em que cheguei/ Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei”¹⁴³.

“Os novos *lyrics* põem em destaque as vantagens do trabalho. Ou, então, voltando-se para os problemas da atualidade, exaltam a política panamericanista defendida pelo presidente Getúlio Vargas¹⁴⁴”

Temos, em linhas gerais, um perfil da postura assumida por críticos e teóricos radiofônicos, em que o conteúdo das irradiações deveriam ser cívicos, instrutivos e recreativos. Chegou-se a organizar uma discoteca básica para abarcar tais propostas; dentre as músicas de caráter cívico foi selecionada a canção *Meu Brasil*, de autoria de Alberto

¹³⁷ *Cultura Política*, Ano I, n.6, agosto 1941, p. 330.

¹³⁸ A intervenção estatal na radiodifusão segue o seguinte percurso: inicialmente temos o Departamento Oficial de Propaganda, seguido pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e finalmente, em 1939, é criado o Departamento de Imprensa e Propaganda.

¹³⁹ *Cultura Política*, Ano I, n.6, agosto 1941, p.331.

¹⁴⁰ *Cultura Política*, Ano I, n.6, agosto 1941, p.331.

¹⁴¹ Ver Hermano VIANNA, *op.cit.*.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p.116.

¹⁴³ Samba “Eu trabalhei” de Roberto Roberti e Jorge Faraj, cit. in, Sérgio AUGUSTO, *Este mundo é um pandeiro*, p.38.

¹⁴⁴ *Cultura Política*, Ano II, n.13, março 1942, p.292.

Ribeiro e Ernani da Silva; no que concerne à educação rítmica, *O Canto do Pagé* de C. Paula Barros e Villa-Lobos; dentre as recreativas, *Os Sapinhos* de Celeste Jaguaribe.

“Cabe às melodias, na época atormentada que o mundo atravessa, não só distrair o público, mas colaborar também na sua formação cívica.”¹⁴⁵

Tendo em vista estas propostas, caberia aos locutores, *speaker* ou *announcer*, o importante papel de intermediar a programação com o ouvinte. Para executar esta tarefa havia normas a serem seguidas e, para que fossem cumpridas, havia a intervenção do DIP, que chegava até a promover concursos para o cargo. Os preceitos básicos para se edificar um bom locutor deveriam abranger:

“(…) uma cultura básica, notadamente em línguas, a capacidade de improvisação, uma dicção regular e um tipo de fala apropriado ao microfone”¹⁴⁶.

*

Finalmente, temos a visão oficial de *Cultura Política* dirigida para questões da cinematografia. O cineasta eleito pela revista é o enunciador de *Figuras e Gestos*,

“(…) Humberto Mauro, que todo público do Brasil conhece como um dos raros cineastas brasileiros que merecem realmente esse nome”¹⁴⁷.

Tal escolha não é aleatória e reitera o papel assumido pelo cineasta para com o regime Vargas, apesar de o contexto cinematográfico brasileiro diferir diametralmente daquele defendido por *Cultura Política*, restando aos filmes de Humberto Mauro uma pequena fatia do já incipiente espaço reservado aos filmes nacionais. Documentários e filmes de atualidades produzidos por órgãos governamentais eram exibidos obrigatoriamente antes das projeções dos filmes de ficção:

“Evidentemente o decreto lei do Governo instituindo a exibição obrigatória de *shorts* de cem metros, veio dar novo impulso a este gênero de filmes (...) os primeiros *shorts* obrigatórios causaram verdadeiros escândalos na platéia. Não estivemos longe de assistir a um motim de espectadores”¹⁴⁸.

Esta “revolta” dos espectadores deve-se à formação de um público sedento pelas novidades do *american way of life*, popularizado através da presença maciça de filmes norte-americanos no mercado exibidor brasileiro.

¹⁴⁵ *Cultura Política*, Ano I, n.7, setembro 1941, p.364.

¹⁴⁶ *Cultura Política*, Ano I, n. 8, outubro 1941, p. 315.

¹⁴⁷ *Cultura Política*, Ano I, n. 2, abril 1941, p. 294.

¹⁴⁸ *Cultura Política*, ano I, n.4, julho 1941, p. 281.

Mesmo com a obrigatoriedade da divulgação de filmes brasileiros, em 1941 foram exibidos 460 longa-metragens, sendo somente quatro produções nacionais¹⁴⁹. Por questões óbvias, o público que se deslocava para as suntuosas salas de cinema, com intenção de conferir as últimas produções hollywoodianas, não estava particularmente interessado em assistir aos *shorts* obrigatórios, com temas englobando:

“Os seringueiros, os vaqueiros, os caçadores de diamantes de Goiás, os madeireiros do Paraná, os gaúchos, o São Francisco, a Noroeste, o Amazonas estão à espera do cinema do Brasil que lhes fixará lutas, angústias e esperanças”¹⁵⁰.

Tal incongruência explica a baixa popularidade atingida pelos documentários, que eram enfaticamente defendidos por *Cultura Política*. A penetração deste gênero - imposta através de decretos-leis - seguramente não alcançaria a dimensão dos filmes americanos e das chanchadas nacionais, aos quais o público assistia espontaneamente. Isto não impede que *Cultura Política* vá de embate contra os gêneros em voga no período.

“Ninguém discutirá que é nos chamados filmes de carnaval que o cinema brasileiro atinge o seu nível mais baixo, sob todos os aspectos, da indigência técnica à mais desconsolada falta de imaginação (...) Parece até que em Hollywood, diga-se de passagem, existe essa humilhante impressão sobre o nosso público.”¹⁵¹

Em contrapartida, vinha a defensiva aos filmes realizados pelo INCE:

“(...) esplêndidos filmes que o Instituto Nacional do Cinema Educativo, com o entusiasmo e a dedicada competências de Roquette Pinto e a perícia técnica de Humberto Mauro, tem realizado como aquele *A Agulha e a Linha*, comemorativo do centenário de Machado de Assis, e aquele *short* épico sobre as *Bandeiras* (...) é uma das coisas mais felizes que já se fizeram em cinema no Brasil”¹⁵².

Cultura Política centrava a produção cinematográfica nacional nas mãos de Humberto Mauro. As chanchadas, que nesse período começavam a despontar no mercado nacional, eram criticadas ou simplesmente desconsideradas pelos críticos da revista, que se posicionavam em prol da instauração de um cinema que abordasse *temas históricos*, fundamentando conceitos para que se produzissem filmes de viés eminentemente patriótico.

¹⁴⁹ Augusto, Sérgio. op.cit.

¹⁵⁰ *Cultura Política*, ano II, n.15, maio 1942, p. 326

¹⁵¹ *Cultura Política*, ano II, n.12, fevereiro 1942, p. 287

¹⁵² *Cultura Política*, ano II, n.11, janeiro 1942, p. 298

“Cinema é representação direta da vida (...) Por essa razão, a sua linguagem deve ser clara, lógica, acessível a todas as inteligências, porque o cinema é a arte das massas e deve chegar a elas pelos caminhos mais curtos e diretos.”¹⁵³

Embora as colunas dedicadas ao cinema em *Cultura Política*, não apresentem um volume significativo, tais como aquelas voltadas ao rádio, é possível delinear o que estes porta-vozes culturais entendiam e defendiam como cinema. A produção cinematográfica deveria compreender fatores patrióticos, buscar uma homogeneização do espaço territorial brasileiro e alcançar a massa de iletrados – elementos coincidentes e confluentes com aqueles aplicados à radiodifusão.

Rádio e Cinema

*Dos inventos modernos, - que mais sucesso tem alcançado, - o avião, o cinema e o rádio, este último parece oferecer mais vantagens em prol da humanidade (...) o cinema, mundo maravilhoso de imagens que nos faz conhecer os recantos mais longínquos (...) afasta e esmorece a imagem após algumas horas e espetáculo e, além disso, não é elemento ativo de aproximação dos cidadãos. A radiodifusão estabelece longas e contínuas comunicações. Posse a ubiqüidade necessária aos grandes movimentos ou revoluções das massas (...) é um bem que nos penetra a casa, nos invade o trabalho ou o cio (...)*¹⁵⁴

Em termos comparativos, o rádio alcançaria maior amplitude e popularidade quando comparado ao cinema, o que se deve, em grande parte, aos baixos custos de sua instalação e da popularização dos aparelhos transmissores, apesar que mesmo sem a sua obtenção, o ouvinte poderia recorrer às irradiações públicas através de alto-falantes instalados em praças e locais de grande fluxo.

Usufruindo do amplo poder de penetração do rádio, o cinema aproxima-se dele para rumarem juntos numa “Marcha para o Oeste” da comunicação:

¹⁵³ *Cultura Política*, ano II, n.18, agosto 1942.

¹⁵⁴ *Cultura Política*, ano I, n.6, agosto de 1941, p.79

“Em combinação com o rádio, o cinema pode e deve seguir o caminho do interior para explicar aos brasileiros menos informados do que a seus irmãos do litoral, os motivos do Brasil e dizer-lhes que o Brasil deles espera, em trabalhos, em sacrifícios em esforço”¹⁵⁵.

Condensando teorias aplicadas ao rádio e ao cinema durante o Estado Novo, seria através desta *caixinha milagrosa*¹⁵⁶, bem como do *retângulo misterioso*¹⁵⁷, que a doutrina do governo se propagaria, beneficiando-se da emoção que tais meios de comunicação poderiam suscitar em ouvintes e espectadores.

A emoção e o impacto causados pelo cinema e pelo rádio nos anos quarenta devem ser devidamente mensurados num contexto em que já se falava sobre o advento da televisão, embora sem saber ao certo a amplitude que alcançaria este novo meio de comunicação, conforme podemos conferir em artigo publicado na *Scena Muda*¹⁵⁸, coincidentes com as semanais transcrições de *Figuras e Gestos* efetuadas pela revista:

“Hollywood, Fevereiro. (...)Já se fala muito aqui, na televisão. Os técnicos declaram que a maioria das dificuldades está sendo vencida e que a televisão já chegou a um ponto em que talvez dentro de pouco tempo esteja ao alcance de todos(...). Que fará a indústria cinematográfica em relação à televisão?(...). Pessoa alguma, na indústria do cinema ou rádio parece estar em condição de fazer uma predileção razoável sobre a técnica que se empregará para as transmissões de televisão(...)”

Ocorrem temores de que a televisão desbancaria o rádio e o cinema, redimensionando a polêmica que anteriormente afrontara os mesmos, colocando-os lado a lado em confronto contra esse novo “inimigo comum”.

“Até que ponto a televisão competirá com os filmes e as transmissões de rádio é coisa que ainda não se pode determinar com precisão (...) a indústria cinematográfica está vivamente preocupada com esse assunto. Intimamente, preferia apossar-se da televisão para destruí-la ou reduzi-la ao estado em que se encontrava há mais de um século. Mas não fará tal coisa. Essa tática não deu certo com o rádio.”¹⁵⁹

Através desta matéria, temos o testemunho das inseguranças causadas pelo mistério do advento televisivo e a delação de que houvera uma tentativa de sabotagem entre cinema e rádio. Tal atmosfera nos dá a dimensão do significado que adquirem rádio e

¹⁵⁵ *Cultura Política*, ano II, n.20, outubro 1942.

¹⁵⁶ “Radiodifusão, fator social”. Álvaro SALGADO, *Cultura Política* agosto de 1941.

¹⁵⁷ *Cultura Política*, Ano II, n.18, agosto de 1942.

¹⁵⁸ *Scena Muda*, 15 julho 1944, vol.49, p.20/21.

¹⁵⁹ *Scena Muda*, 15 julho 1944, vol.49, p.20/21.

cinema em um universo onde aquele que viria a ser o seu maior “concorrente” ainda não passava de uma ameaça iminente mas distante, restando àqueles a posição de soberania.

IV.

Conclusão

IV.1 - Construção de uma Memória para o Cinema Nacional.

...esquecer de Humberto Mauro hoje, e não voltar-se constantemente à sua obra como única e poderosa expressão do "cinema novo" no Brasil, é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, em uma paisagem exuberante.¹⁶⁰

Coube à Glauber Rocha conferir a paternidade do Cinema-Novo a Humberto Mauro¹⁶¹. Foi em 1961, no Festival de Cinema de Cataguases, que Glauber "descobre" o cineasta, garantindo desde então a sua posteridade. Tratava-se de *Ganga Bruta*, filme que, tendo resultado num enorme fracasso na época, elevaria Humberto Mauro - sob a análise de Glauber - às obras de Renoir, Griffith, Eisenstein, Chaplin, Murnau, Vigo e Robert Flaherty. A partir de então - sob a lente do Cinema Novo -, Humberto Mauro e sua obra passariam a figurar como expoentes máximos do realismo crítico cinematográfico, tendo o cineasta penetrado questões concernentes ao problema social.

"Se a mais forte tendência do cinema brasileiro, manifestada na obra de Mauro, é o realismo, bem ou mal interpretado¹⁶²."

No seu texto, denominado "Humberto Mauro e a Situação Histórica", Glauber aproxima Humberto Mauro a Portinari e Villa-Lobos, embora desconsidere o pertencimento destes a um momento histórico específico, onde o contexto ideológico-cultural pode fornecer dados importantes para a inteligibilidade de suas obras.

¹⁶⁰ Glauber ROCHA, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, p.38-39.

¹⁶¹"Humberto Mauro é o pai do Cinema Novo, porque Cinema Novo não é uma questão de idade, mas de juventude" G. ROCHA, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

¹⁶² Glauber ROCHA, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. RJ, 1963, Ed. Civilização Brasileira, p.79.

Tal redimensionamento da obra de Humberto Mauro por Glauber Rocha, hipervalorizando *Ganga Bruta*, recai em uma falha que reside no fato de eleger um tema em detrimento de outro e, por conseguinte, desconsiderar obras de grande significado. No caso específico de Humberto Mauro, é recorrente o descaso em relação à sua produção no INCE.

Sua notoriedade no cenário cinematográfico se deve sobretudo aos filmes de enredo, o que levou a crítica praticamente a ignorar a sua vasta e fundamental produção documental. Uma pequena nota na revista *Fon Fon*¹⁶³ anuncia seu "retorno" ao cinema através do filme *O Canto da Saudade* (1952), enquanto Adhemar Gonzaga considerava um crime sua utilização pelo INCE¹⁶⁴. Entretanto, em 1961, Ely Azeredo declara: "Foi no INCE que Mauro garantiu a continuidade de sua obra e, embora esquecido pela maioria da crítica, cineastas e produtores, suas curtas metragens garantiram quase sozinhas, durante as últimas décadas, a presença da alma brasileira no cinema"¹⁶⁵.

Definir Humberto Mauro como "cineasta oficial" não implica limitar a filmografia por ele desenvolvida aos ditames do regime. É preciso ter em mente que "oficial" não é um mero rótulo - no sentido mais negativo que isso possa significar - mas uma condição de trabalho na qual grandes mestres desenvolveram sua obra. E, se não é possível reduzir sua obra a um caráter meramente "oficial", não se pode igualmente desatrelá-la por completo do contexto em que esta se desenvolveu. Rossellini, o célebre cineasta do movimento neo-realista italiano, desempenhou o papel de cineasta oficial do Estado durante a década de quarenta, realizando filmes de exaltação a Mussolini¹⁶⁶.

Glauber Rocha culpa os intelectuais contemporâneos por terem desconsiderado a produção filmica de Humberto Mauro. Ora, levando em conta a afirmação da historiadora Lúcia Lippi, de que a redação da revista *Cultura Política* reunia vários intelectuais, torna-se inválida a afirmação de Glauber de que a obra de Humberto Mauro era desconsiderada por seus contemporâneos. Tal revista, publicação oficial do regime, tem no cineasta um dos maiores interlocutores da época. Seu depoimento bem como suas produções cinematográficas, figuravam constantemente em suas matérias, cujo espaço esteve praticamente restrito ao cineasta;

¹⁶³ Assinada por Jonald, datada de 25.11.50, p.27.

¹⁶⁴ "Humberto fez muita curta metragem com a ajuda material do INCE, mas a sua longa permanência ali foi um crime. Em situação normal de produção teria feito grandes filmes." Adhemar Gonzaga, in: *Gonzaga por ele mesmo*, p.130.

¹⁶⁵ *Tribuna da Imprensa*, RJ, 27.09.61.

¹⁶⁶ OMS MARCEL, "Clivages esthétiques, clivages idéologiques", *Les Cahiers de la Cinematheque*, n. 46-7, 1987. Dentre os filmes; *Un Pilota ritorna* (1942) sobre aviadores mussolianos, *La Nave Bianca* (1942) sobre o sacrifício de médicos e enfermeiros em um hospital, e *L'Uomo della Croce*, (1943) encorajando a luta de fascistas no front russo.

“(....)Humberto Mauro, que todo o público do Brasil conhece como um dos raros cineastas brasileiros que merecem realmente este nome(....)”¹⁶⁷

A postura crítica de Glauber Rocha ignora o contexto doutrinário em que se desenvolve a obra de Humberto Mauro, referindo-se à sua produção documental¹⁶⁸, sem levar em conta o fato de ele ter produzido vasta obra como funcionário de um instituto de cinema que estava sob a direção do Ministério da Educação e Saúde.

Não se pode confundir apuro estético com liberdade de expressão. O "pai do Cinema Novo", movimento este recheado de contestações para com a ordem vigente, tem sua vasta obra documental - muitas vezes enaltecida como expressão genuína de brasilidade - contida numa proposta ideológica condizente com os ditames políticos ditatoriais de Vargas.

A produção de intelectuais relacionados ao regime não deve ser restrita a meros panfletos propagandísticos da doutrina vigente, muito embora não possa ser completamente dissociada da mesma. Entretanto, a presença da marca pessoal dos intérpretes nas entrelinhas do fazer artístico não significa que este tenha questionado ou burlado a ideologia para qual a sua obra era produzida.

Contier sugere um universo *polissêmico* envolvendo o objeto artístico, onde a obra de arte deve ser analisada intrinsecamente, embora não desconsiderando as mediações entre o fato artístico, o Estado e demais *instituições de formação histórica*:

"Reduzir, p.e., obras de Villa Lobos ou de Ary Barroso à ideologia nacional-populista significa negar a obra de arte como objeto específico, passível de análise. Por outro lado propor autonomia absoluta desses compositores em face dos interesses dos segmentos sociais dominantes no Brasil, durante as décadas de 30 e 40, significa negar *in totum* a própria história"¹⁶⁹.

A posteridade de Humberto Mauro e seu talento distinguem os filmes realizados no INCE daqueles produzidos pelo DIP, justamente porque o cineasta não se limitou exclusivamente a reportar, tendo impresso seu olhar em vários documentários realizados junto ao INCE. Será essa especificidade que distinguirá a obra fílmica de Humberto Mauro

¹⁶⁷ *Cultura Política*, ano 1, nº2, abril 1942, p.294.

¹⁶⁸ Duas obras detêm-se sobre a questão documental de Humberto Mauro e seu atrelamento com o governo, tratam-se das teses de Eduardo Morettin e de Cláudio Almeida.

¹⁶⁹ Arnaldo D. CONTIER, "Música e História", in: *Revista de História.*, SP, FFLCH-USP, 1988, p.71.

de várias outras do período, o que não significa que o cineasta tenha-se corrompido com a doutrina varguista.

V.

Apêndice. *Figuras e Gestos*

V.1 - Breve Apresentação

"A Cena Muda publicará com regularidade, a partir de hoje, as palestras que Humberto Mauro, veterano cinematografista patricio, realiza semanalmente pela Rádio Ministério da Educação, sobre assuntos técnicos do 'metier': Trata-se de uma divulgação preciosa, que não necessitamos esclarecer, e que por certo interessará bastante a quantos, no Brasil, acompanham o que diz respeito à cinematografia.¹⁷⁰"

A iniciativa de publicar palestras radiofônicas na imprensa não era fato inédito: Cassiano Ricardo¹⁷¹, diretor do Departamento Cultura da Rádio Nacional irradiava semanalmente *Crônicas de Interesse Nacional*, que eram transcritas para o jornal *A Manhã*, do qual era editor, "*fixando bem o cuidado da propaganda oficial em combinar os meios de difusão escrita e falada*"¹⁷².

A leitura de *Figuras e Gestos*¹⁷³ não oferece um percurso linear. É nítida a tentativa de legitimar a função do cinema educativo através da ampliação de informações

¹⁷⁰ *Cena Muda*, 12.10.43, p. 22.

¹⁷¹ Dirigiu também o jornal *A Manhã* porta voz do regime Vargas.

¹⁷² Ângela de Castro GOMES, *A Invenção do Trabalhismo*, set. 98, p. 195.

¹⁷³ Os originais das palestras *Figuras e Gestos* de Humberto Mauro não puderam ser consultados. José Almeida Mauro, filho do cineasta, afirmou que as palestras foram entregues para Carlos Roberto de Souza, funcionário da Cinemateca - S.P. No arquivo Alex Vianny, MAM-RJ, há uma série de correspondências deste com Carlos Roberto de Souza, em que se encontram referências aos originais de *Figuras e Gestos*, como, por exemplo, em carta de 24.6.77: "(...) Numa ida a Volta Grande descobri muita coisa que estava enfiada e esquecida, inclusive as famosas palestras que ele [Humberto Mauro] fez no rádio entre 1943 e 1944(...) Quero ver se te entrego os originais até 10 de julho(...)". Carlos Roberto confirma que fez uma transcrição a partir das palestras originais, mas esquivou-se a fornecê-las.

sobre seu funcionamento e sua técnica. A divulgação da produção do INCE através do rádio poderia alcançar amplos espectros da população.

Em sua palestra inaugural, Humberto Mauro deixa transparecer que não há um eixo claramente definido para seu desenvolvimento. O cineasta sugere a criação de um curso que não chega a se concretizar. No decorrer das conferências busca popularizar o cinema documentário, criando pessoas aptas - se não a realizar - ao menos a discutir assuntos técnicos da cinematografia.

As palestras mantêm um viés pedagógico, buscando criar noções de técnica cinematográfica. A divulgação destes conceitos era uma recorrente no período, tendo a revista *Cinearte* publicado uma coluna especializada no tema, denominada *Um Pouco de Técnica*.

Examinando os programas que eram veiculados nesse período, conclui-se que *Figuras e Gestos* não representam uma atitude isolada. Para tal pode-se traçar um paralelo com as palestras do Ministro Marcondes Filho na Rádio Nacional¹⁷⁴: *Falando aos Trabalhadores Brasileiros*. Embora tratando de temas distintos, há traços de semelhança entre a proposta das palestras de Humberto Mauro e aquelas do Ministro Marcondes¹⁷⁵.

Irradiadas semanalmente na Rádio Nacional entre janeiro de 1942 até julho de 1945, as palestras *Falando aos trabalhadores brasileiros*, coincidem com o período da irradiação de *Figuras e Gestos* de Humberto Mauro. Seu conteúdo era a legislação trabalhista do Estado Novo e sua pretensão era divulgar e esclarecer os feitos do governo. O interessante ao cotejar ambas as séries de palestras é a possibilidade de delinear o contexto radiofônico em que se desenvolviam aquelas de Humberto Mauro.

Segundo Ângela de Castro Gomes, *Falando aos Trabalhadores brasileiros* representa a primeira vez no Brasil que um ministro se dirigia a um público de tão grande porte, através do meio de comunicação que possibilitava tal amplitude, o rádio, "*Em função das grandes distâncias do território nacional e das dificuldades de comunicação, o rádio fora o meio considerado mais conveniente (...)*"¹⁷⁶

Afora a disparidade entre os assuntos, alguns elementos comuns podem ser percebidos na estruturação das palestras do ministro com àquelas do cineasta. Ambos compunham o quadro do funcionalismo público estadonovista, sendo que o tom das

¹⁷⁴ Ver Ângela de Castro GOMES, *A Invenção do Trabalhismo*.

¹⁷⁵ "O discurso tinha um argumento central que ia sendo retomado seguidamente com o acréscimo de novas informações, que tinham como objetivo ilustrar o que se queria fixar" Ângela de Castro GOMES, *op. cit.*, p. 199.

¹⁷⁶ Idem, *ibidem*, p.196.

palestras era elogioso com relação à legislação de Vargas. Enquanto que Marcondes enfileirava os feitos do governo com relação à política trabalhista, Humberto Mauro desfilava os feitos do governo com relação à proteção e desenvolvimento de uma indústria cinematográfica.

Se por um lado os colóquios de Marcondes configuram como uma espécie de *diário*¹⁷⁷ da política trabalhista e do momento nacional, *Figuras e Gestos* compõe um diário do cinema e da política cinematográfica varguista.

Através da grade de programação da PRA-2 publicada em periódicos e jornais do período¹⁷⁸ pode-se delinear o ambiente onde desenvolveram-se as palestras *Figuras e Gestos*. Buscando dar continuidade à proposta de sua precursora, Rádio Sociedade do RJ, a rádio PRA-2 valorizava uma programação de cunho cultural.

As palestras de Humberto Mauro - ao ar inicialmente às segundas feiras as 19.30 horas, e a partir de quinze de janeiro de 1944 aos sábados 22.00 horas, sendo que em 18 de março 1944, na coluna *Vale a Pena Ouvir*¹⁷⁹, as palestras aparecem na programação de sexta feira as 22.00.

Contemporaneamente a *Figuras Gestos*, a PRA2 apresentava um programa denominado *Crítica Musical*¹⁸⁰ comandado por Magdala da Gama Oliveira irradiados as sextas feiras 21.00 horas, as 22.00, Carlos Lage, apresentava o programa *Cenas e Bastidores* sobre aspectos relacionados ao teatro. As quintas feiras 22.00 horas, era e vez de *Momento Cultural Britânico*. Aos domingos, 20.30 horas *Atendendo aos Ouvintes*, era um programa onde a seleção musical era efetuada pelos ouvintes, a aceitação à iniciativa do programa era positiva, "(...)Essas audições só transmitem música de classe..."¹⁸¹

A programação musical da PRA-2 contava com os programas *Musica de Câmara*, as segundas feiras 18.00 horas, *Concertos das Nações Unidas* segundas feiras, das 21.10 as 23.00 horas e *Rapsódia das Nações Unidas* sintonizada às terças feiras às 21.35.

Segundo as crônicas de *Folha Carioca*, o perfil do ouvinte radiofônico constituía-se maioritariamente de "uma camada pouco exigente(...)", embora uma minoria

¹⁷⁷ Idem, *ibidem*, p199.

¹⁷⁸ O jornal *Folha Carioca*, que circulou entre 1943 – 1944, através das colunas *Vale a Pena Ouvir*, *Na Onda* e das colunas assinadas por Ivo Peçanha fornece preciosas informações acerca da programação radiofônica no período de *Figuras e Gestos*.

¹⁷⁹ No jornal *Folha Carioca*.

¹⁸⁰ "A PRA-2(...) apresenta esta noite, às 21.00 horas, um novo programa *Crítica Musical* (...) e que através desse cartaz da emissora oficial vem realizando uma obra apreciável a serviço da formação cultural do nosso povo". *Folha Carioca*, 15.02.44.

¹⁸¹ *Folha Carioca*, 09.02.44.

esclarecida, em busca de melhores programas, se voltasse “*para as emissoras estrangeiras(...)*”¹⁸²

A baixa popularidade dos programas que iam ao ar após as 22.00, horário das palestras de Humberto Mauro à partir de 1944, pode ser conferido através da coluna de Ivo Peçanha; “*São muito poucas as atrações que o nosso rádio oferece depois das 22.00, com algumas raríssimas exceções, tudo quanto conseguimos encontrar depois dessa hora (...) é um ou outro espetáculo de rádio teatro*”¹⁸³

De acordo com dados das Pesquisas Especiais do IBOPE, entre 1943-44, os horários de pico do rádio na capital da República eram no horário das 19.00 as 20.00 e das 21.00 as 22.00, respectivamente com 31,2% e 41,3% dos aparelhos ligados¹⁸⁴. Em números absolutos entre 19.00 e 20.00 horas haviam 256.200 rádios ligados e entre 21.00 e 22.00, 368.700. Baseado na mesma pesquisa a preferência do público ouvinte concentrava-se em programas populares sendo que a escolha por “programas de alta classe e música clássica” residisse numa minoria. As estações mais populares do Rio eram a Nacional com 45,3%, a Tupy com 20,1%, seguida pela Mayrink detendo 11,3% da preferência.

A presença de Humberto Mauro nos microfones da PRA-2 insere-se em uma ampla campanha de aproximação dos intelectuais aos microfones. Tal campanha pode ser acompanhada através das páginas de Cultura Política e Folha Carioca,

“...legítimos intelectuais deixando-se atrair pelo microfone, e a ele se devotando com o maior carinho(...) não resta mais a menor dúvida sobre a possibilidade de qualquer retraimento dos intelectuais em relação ao rádio. Antes assim”¹⁸⁵.”

Figuras e Gestos, propiciam a interseção no contexto radiofônico e cinematográfico durante a década de 40, o fator pedagógico do rádio - nas palestras iniciais Humberto Mauro coloca a intenção de desenvolver uma espécie de ‘curso’ técnico de cinema -, bem como o fator pedagógico do cinema – Humberto Mauro é um dos maiores ícones do cinema educativo, entrecruzar-se-hão, fornecendo de quebra indícios do contexto ideológico do período.

Em termos quantitativos - da amplitude que significava a radiodifusão no contexto estadonovista - temos que no Brasil em 1944 existiam 106 estações radiofônicas espalhadas por todo território nacional, das quais nove oficiais e 95 particulares¹⁸⁶. Até

¹⁸² *Folha Carioca*, 26.01.44, p.6.

¹⁸³ *Folha Carioca*, 01.03.44, p.6.

¹⁸⁴ Arquivo Edgard Leurenroth – UNICAMP.

¹⁸⁵ Ivo PEÇANHA, “O rádio e os Intelectuais”, *Folha Carioca*, 12 maio 1944.

¹⁸⁶ De acordo com as estatísticas do Ministério da Educação e Saúde.

1934 haviam 63 estações ano em que são inauguradas quinze novas estações, em 1940, dez e em 1941, onze. O número máximo atingido desde 1923, era de cinco estações por ano, sendo em geral uma média de duas inaugurações por ano¹⁸⁷. Getúlio Vargas redobra a atenção com relação à esse precioso meio de comunicação. Quanto ao número de aparelhos receptores a evolução vai de 357.921, em 1939, para 659.762 em 1942¹⁸⁸.

¹⁸⁷ *Anuário Estatístico do Brasil.*

¹⁸⁸ Ver Alcir LENHARO, *op. cit.*

V.2 – Transcritas e Comentadas

FIGURAS E GESTOS¹⁸⁹

Palestras Radiofônicas

Apresentadas na Rádio PRA-2 do M.E.S.

(I) 02.08.1943 – 19h30¹⁹⁰

A PRA-2¹⁹¹ achou de boa orientação trazer aos seus atentos ouvintes uma notícia instrutiva com referência a cinema, abrangendo, se possível, todos os seus aspectos. Para isso fui gentilmente solicitado pelo Dr. Fernando Tude de Souza¹⁹², nome por demais conceituado na estima e admiração dos fãs da PRA-2, e que dispensa as nossas informações elogiosas, pois em poucos meses de direção imprimiu aos trabalhos desta emissora um impulso de

¹⁸⁹ Existem duas versões de *Figuras e Gestos*, uma datilografada, provavelmente por Carlos Roberto Souza, na Biblioteca da ECA; e reproduções com algumas modificações na revista *Scena Muda* (vol.47, p.22, 12.10.43/ p.27, 19.10.43/ p.22, 26.10.43/ p.31, 02.11.43/ p.22, 09.11.43/ p.22, 16.11.43/ p.22, 23.11.43/ p.20, 07.12.43/ p.20, 21.12.43/ p.25, 28.12.43. vol.49, p.16, 11.01.44/ p.16, 18.01.44/ p.16, 25.01.44/ p.24, 01.02.44/ p.16, 08.02.44/ p.16, 15.02.44/ p.30, 29.02.44/ p.24, 14.03.44/ p.25, 23.03.44/ p.18, 28.03.44/ p.14, 04.04.44/ p.30, 11.04.44/ p.22, 25.04.44/ p.23, 16.05.44/ p.26, 13.06.44). Optei pela versão da ECA, visto que as publicações da *Scena Muda*, além de serem incompletas, foram adaptadas para os leitores da revista. No livro de Alex Vianny, *Humberto Mauro/Sua Vida/Sua Arte/Sua Trajetória no Cinema*, Ed. Artenova, RJ, 1978, há uma transcrição de trechos das palestras.

¹⁹⁰As palestras foram ao ar semanalmente durante um ano, inicialmente às segundas-feiras, às 19:30 horas; e do dia 15.01.44 em diante, aos sábados às 22:00h, resultando num total de quarenta e oito.

¹⁹¹A PRA-2 - Rádio Ministério da Educação, antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, foi doada ao governo por Roquette Pinto em 1936. A Rádio Sociedade foi ao ar pela primeira vez em 20.04.23. A doação da rádio apresenta interpretações controversas, seria uma inadequação técnica de suas instalações - que deveriam aprimorar-se de acordo com as novas leis governamentais - ou um desejo de Roquette, que com o advento dos anúncios, teria dificuldade em desatrelar sua rádio educativa dos ditames comerciais?

"Foi a Rádio Sociedade do R.J a pioneira da radiodifusão, que traçou em todos os setores, das ciências, das letras e das artes, as diretrizes da divulgação cultural em nosso país (...)" P. GOUVÊA FILHO, *E. Roquette Pinto: O Antropólogo e Educador*. Min. da Educação e Cultura, RJ, 1955.

¹⁹²Fernando Tude de Souza - sucessor de Roquette Pinto, que dirige a Rádio de 07.09.36 a 02.03.43 - foi diretor da PRA-2 no período de março 1943 a março de 1951, retornando em 1953 e permanecendo até 1956. "Sua atividade à testa da PRA-2, é um desfile permanente de grandes iniciativas. Iniciativas essas que tem beneficiado um número colossal de ouvintes, além de servirem de normas aos que visam fazer do *broadcasting* um comércio rendoso(...)" Armando MINGUEZ, *Scena Muda* vol. 48, 04.07.44, p.06.

brilhante eficiência; nisto, aliás, vem o novo diretor da PRA-2 mantendo sem solução de continuidade as tradições elevadas da antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a veterana do *broadcasting* brasileiro, que o Prof. Roquette-Pinto¹⁹³ fundou, introduzindo o rádio no Brasil, com a nobre finalidade de levar a todo o território nacional a educação e a cultura através do espaço, no lema de todos nós conhecido: "pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil¹⁹⁴".

Não me furtei ao honroso convite, porque entendo que tudo se deve fazer pelo cinema, que pede o concurso de todos, ainda que às vezes quase nada lhe possamos dar.

Quando falo em cinema, estimo antes de tudo o cinema brasileiro, que nasceu dos esforços obscuros de alguns abnegados e hoje viceja em promessas risonhas, ao calor dos estímulos que o público inteligente e generoso jamais lhe negou.

Nesta palestra inicial, quero traçar mais ou menos o programa que pretendemos seguir, visando com especialidade o interesse que os nossos ouvintes manifestarem, de forma a tornar esta conversa semanal realmente proveitosa.

Inicialmente iremos informar sobre o INCE¹⁹⁵, do Ministério da Educação e Saúde, sua organização e seus fins, mostrando a missão utilíssima que lhe cabe, notadamente se levarmos em conta o marco avançado que ele representa para os foros da administração pública do nosso país.

Daremos uma notícia histórica do cinema brasileiro, de caráter ilustrativo, à qual se prende a legislação que o Governo¹⁹⁶ vem criando para sua proteção e incentivo.

Vamos dar carinhosa atenção a uma parte que pode ser denominada de consultas, endereçada aos rádio - ouvintes que tenham a curiosidade voltada para os problemas técnicos da cinematografia. Para esta seção desejamos interessar os professores, em geral, cuja tarefa se prende à colaboração cada vez mais exigente do cinema no ensino científico e artístico, em qualquer dos seus graus, e na qual são imprescindíveis e preciosas

¹⁹³Roquette Pinto (1884-1955), diretor do INCE, participava ativamente na elaboração dos documentários, por vezes na posição de co-diretor.

¹⁹⁴ Tema do hino da Rádio PRA-2 com letra de Mário de Andrade e música de Francisco Mignone: "Pelos ares / Sobre os mares / Rios / campos/ Montes, vales / Do Brasil:/ Em ondas longas / Curtas ou médias / Falemos,/ Cantemos,/ De dia / De noite: / Pela cultura / Dos que aqui vivem / Em nossa terra,/ Pelo progresso Do Brasil!"

¹⁹⁵Em 1937 Humberto Mauro a convite de Roquette Pinto vai trabalhar no Instituto de Cinema Educativo como chefe dos Serviços Técnicos, sendo contratado em 1.01.1937.

¹⁹⁶"M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mário Behring, Adhemar Gonzaga, Adhemar Leite Ribeiro e outros depois de cuidadoso e exaustivo exame formularam o projeto que aprovado pelo Presidente e referendado pelo ministro entrou a fazer parte da legislação do Governo Provisório, como uma das mais sábias medidas adotadas pelo Brasil nos últimos decênios".(RP.CPDOC T1, p.5). Nesse anteprojeto se estabelecia a obrigatoriedade da exibição de curtas-metragens e facilidades na importação de filme virgem.

as sugestões dos didatas. Conforme a natureza e o volume dessas consultas, poderemos sistematizá-las, de modo a fazer um curso, dividido em matérias correspondentes aos vários elementos que compõem a técnica e a arte do cinema e suas aplicações.

Faremos ouvir ao nosso microfone a palavra autorizada de cientistas e profissionais, patricios e estrangeiros, no intuito de elucidar e concorrer para a elevação do nível de conhecimentos que a complexidade do assunto exige.

Queremos apontar o que já se fez pelo cinema no Brasil, o que se realiza neste momento, e aquilo que ao nosso entender se deve projetar para o futuro, tendo em mira cooperar na obra nacional do cinema, cujos rumos necessitam ser por todos indicados, para maior segurança nas suas realizações.

Quanto ao cinema estrangeiro¹⁹⁷, desejamos analisá-lo para indicar os ensinamentos que nele vamos buscar, desfazendo alguns equívocos nocivos, provenientes do cotejo impróprio que muitos querem forçadamente estabelecer entre ele e o seu caçula brasileiro. Neste terreno, vamos aduzir um pouco da história do cinema universal, estudando as diversas etapas da sua evolução, fazendo a crítica de filmes antigos e modernos, tendo por escopo ilustrar e esclarecer os temas abordados neste programa.

São estes os pontos principais que nos parecem indispensáveis para balizar o roteiro a seguir, que deve ser largo e seguro, como convém aos compromissos educativos da PRA-2. Falar sobre cinema nos é muito grato. Empenhados nele há mais de 15 anos¹⁹⁸, jamais desanimamos na caminhada que por certo levará à criação final e completa dessa arte e dessa indústria em nossa terra, tão necessitada delas em razão das suas condições atuais de progresso, geográficas e notadamente do caráter do seu povo. A criação do INCE¹⁹⁹ é o índice eloqüente da convicção a que chegou a

¹⁹⁷Segundo Paulo Emílio Salles Gomes e vários críticos, foi Adhemar Gonzaga quem introduziu Humberto Mauro aos grandes realizadores internacionais. Ao que parece, em Cataguases, seu contato com cinema era baseado nas exhibições do Cine Recreio, cuja maioria dos filmes era de 'westerns americanos' de Pearl White ou Thomas H. Ince. "Ademar levou-o a assistir *Broken Blossoms* (*Lírio Partido* - 1919), de Griffith, e *Tol'able David* (*David, o Caçula* - 1921), de Henry King - ambos impressionaram Mauro a ponto de hoje, o diretor confessar a sua influência sobre o segundo filme do Chamado Ciclo de Cataguases, *Tesouro Perdido* (...). Paulo PARANAGUÁ, "Trajetória de Humberto Mauro", *Filme Cultura* n.3, jan.fev/1967, p.08.

Através de uma leitura atenta ao conjunto de *Figuras e Gestos*, é possível detectar os cineastas que influenciaram a obra de Humberto Mauro, visto que ele cita vários filmes no decorrer de suas explanações.

¹⁹⁸Humberto Mauro iniciou sua carreira cinematográfica em Cataguases - MG, em 1925 com o curta metragem *Valadião, o Cratera* - filmado com uma câmera Pathé Baby, 9,5 mm.

¹⁹⁹Embora a Comissão Instaladora do INCE tenha-se efetivado em 10.03.36, o cinema educativo já estava presente no decreto 868 em 25.6.35, sendo posto em prática através da Lei 378 em 13.01.37.

"A primeiro de março de 1936 o Presidente Getúlio Vargas assinava a autorização solicitada pelo Ministro Capanema; a 21 do mesmo mês era instalado provisoriamente no Edifício nº15 da rua Alcindo Guanabara o

administração pública brasileira da solução inadiável desse problema, que trará consigo a de tantos outros, direta ou indiretamente ligados a todos aqueles requisitos que denotam a vida civilizada das grandes nações, ao número das quais pertencemos sem favor e por todos os títulos. Se bem que ainda não estejamos habilitados industrialmente para nos abastecermos do aparelhamento e da matéria prima necessária à mão de obra, dispensando a importação a que isto nos leva, não tardará o dia da independência siderúrgica.

Mas enquanto não ultimamos essa etapa difícil da nossa evolução econômica, poderemos ir realizando, até em grande escala, a produção dos nossos filmes. Não nos faltará, como nunca nos faltou quando os transportes marítimos e aéreos se processam normalmente, o produto que nos vem do estrangeiro, muita vez isento de maiores ônus alfandegários, quando a visão patriótica do Governo vê aí a melhor maneira de facilitar o esforço produtivo dos brasileiros.

Com esta introdução de hoje, esperamos prosseguir na semana vindoura, animados de uma expectativa que muito dependerá do interesse que manifestarem os rádio - ouvintes pelos nossos trabalhos.

Humberto Mauro²⁰⁰, 21 de julho 1943

I.N.C.E. E começou a trabalhar de acordo com a bases formuladas na exposição de motivos apresentada pelo ministro e aprovada pelo Presidente." E. ROQUETTE PINTO, "Cinema Educativo", Conferência Realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 02 de julho de 1938. Separata da Revista *Estudos Brasileiros*, n.1, julho - agosto de 1938.

²⁰⁰Humberto Mauro escrevia previamente as palestras, que eram posteriormente lidas por ele ou por um *speaker* [locutor]. As datas que aparecem ao lado da assinatura correspondem ao dia em que foram escritas, enquanto que as do início correspondem ao dia em que foram irradiadas.

II- 09.08.1943 – 19h30

Na minha palestra inicial - feita na segunda-feira da semana passada - tracei, mais ou menos, o programa que pretendemos seguir nas nossas conversações semanais sobre cinema. Prometemos informar sobre o INCE - sua organização e seus fins.

O INCE foi criado por ato do presidente Getúlio Vargas, e por proposta do ministro Gustavo Capanema, em 10 de março de 1936 - dia em que se comemorava o 40º aniversário da primeira exibição cinematográfica.

Para fundar a nova instituição e imprimir-lhe a orientação, em boa hora o Sr. ministro da Educação e Saúde²⁰¹ nomeou seu diretor o prof. Roquette-Pinto²⁰², uma das representações máximas da cultura brasileira e um dos mais profundos conhecedores dos problemas educacionais do Brasil.

A nova orientação dada ao ensino²⁰³ no país não poderia dispensar a utilização sistemática do cinema como elemento pedagógico. O próprio prof. Roquette-Pinto acha que o cinema destina-se a representar na educação do nosso povo um papel mais importante que o rádio²⁰⁴ e daí a orientação ampla que ele deu ao programa de realizações do Instituto, programa esse que colocou o INCE em condições de igualdade com os dos países mais cultos do mundo.

O Instituto funciona em prédio próprio na praça da República 141-A²⁰⁵ (ao lado da Casa da Moeda). Além de estimular por

²⁰¹Gustavo Capanema foi Ministro da Educação e Saúde durante o governo Vargas, de 1934 a 1945.

²⁰²"(...) grande Roquette Pinto, o cientista, o sábio professor e homem de ação, com quem tive a honra e a felicidade de colaborar desde os primórdios do Instituto Nacional do Cinema Educativo." Humberto Mauro em *Filme Cultura*, nov./dez 1970, p.33.

"Quando eu fui convidado pelo Dr. Roquette em 1936 [para trabalhar no INCE], eu andei relutando um bocadinho, mas depois cheguei à conclusão de que eu ia colaborar numa obra de criação, como de fato foi." (Conversa de Humberto Mauro com Alex Vianny, no MAM, 25.03.71).

²⁰³Sobre a reforma na Educação ver, Simon SCHWARTZMAN, *Tempos de Capanema*. "Tão logo empossado no ministério, Capanema recebe de Alceu Amoroso Lima..., uma lista de medidas que este esperava serem adotadas não só na área de educação...", p.173.

²⁰⁴Inicialmente, o lema de Roquette Pinto era: "Para nós o ideal é que o cinema e o rádio fossem, no Brasil, escolas dos que não têm escola"; após a criação do INCE, seus esforços se concentraram na educação através do cinema: "O cinema tem que ser no Brasil a escola dos que não tiveram escola", e "O cinema no Brasil tem que informar cada vez mais o Brasil aos brasileiros".

²⁰⁵"(...)o I.N.C.E passou a 7 de setembro do mesmo ano de 1936 a ocupar as dependências do prédio nº 45 da rua da Carioca, onde já estava funcionando a estação PRA-2, incorporada naquela data ao Patrimônio Nacional por doação da Radio Sociedade do Rio de Janeiro" (RP, CPODOC, T1, p.12). Uma descrição detalhada das instalações internas do INCE encontra-se na obra de Adalberto Mário RIBEIRO, *Instituições Brasileiras de Cultura*, p.166 .

todos os meios o emprego e o desenvolvimento do Cinema Educativo²⁰⁶, o Instituto tem por fim:

- Manter uma filmoteca educativa para servir aos Institutos de ensino oficiais e particulares²⁰⁷,
- Permutar cópias dos filmes editados ou de outros que sejam de sua propriedade²⁰⁸,
- Examinar e aprovar os filmes educativos do mercado²⁰⁹,

Editar filmes:

Os filmes escolares editados pelo INCE, em 16mm, são realizados de acordo com os programas oficiais de ensino e

²⁰⁶ Artigo II, decreto 2.762 de 15.6.36, da Convenção sobre Facilidade aos Filmes Educativos ou de Propaganda. Entender-se-há por filme de caráter educativo ou de propaganda: os filmes destinados a fornecer informações sobre o trabalho e as finalidades das instituições internacionais, geralmente reconhecidas pelas Altas Partes Contratantes, que se ocupem da conservação da paz entre as nações; filmes destinados a usos educativos, em qualquer curso; filmes destinados à orientação profissional, incluídos os técnicos, relacionados com a indústria, e filmes para a organização científica do trabalho; os filmes de investigações científicas ou técnicas ou de vulgarização científica; os filmes que tratem de higiene, educação física, bem-estar social e assistência social; filmes de propaganda, com fins turísticos ou outros que não tenham caráter político. CPDOC, t1, p.07.

²⁰⁷ O INCE possuía uma Seção de Distribuição de Filmes, onde se achavam cadastradas em 1943, 232 escolas, sendo que haviam sido efetuadas 7.195 projeções em escolas e 934 em instituições culturais. Em 1945 o acervo da filmoteca era composto por: "Filmes de 16mm: 216, com 21519 metros; e de 35 mm, 41, com 13172 metros. Assim temos um total de 257 filmes, com 34691 metros, correspondentes aos originais...Os filmes de 16mm são escolares, de reportagens ou de documentação artística e científica..." Adalberto M. RIBEIRO, *op. cit.*, p.182.

²⁰⁸ No livro de tombo do INCE, temos filmes provenientes da Cia. Pathé de Cinema de Paris, da UFA, da Embaixada Britânica, da Embaixada da Suécia, de Moscou, dentre outros. As produções são datadas a partir de 1936. Apesar da grande produção do INCE, efetuava-se compra e permutas de filmes produzidos fora. Houve uma campanha defendendo "a aquisição de filmes em outros países (...)" pois, "não seria lucidamente admissível que abdicasse da absorção da experiência artística e científica de outros países". *Filme Cultura*, n.1, 1966, p.02.

²⁰⁹ A proposta do cinema educativo se expandiu pelas fronteiras nacionais: no Espírito Santo, data de 1933 o serviço escolar através do rádio e do cinema; no Ceará ocorriam sessões itinerantes nas escolas desde 1935, contando com uma cineteca com cerca de 120 filmes; na Bahia, a partir do decreto 9.465 de abril de 1935, passou a ser aplicado o cinema educativo, contando com uma cineteca central. Paraíba, Sergipe, Pará, Cuiabá, Pernambuco, Piauí e Blumenau também apresentaram relatórios referentes ao cinema educativo nos respectivos governos. Em São Paulo, Lourenço Filho, quando exercia o cargo de diretor geral do ensino, formou uma comissão para organizar o cinema educativo. Entre 1936-37, um total de 140 aulas foram realizadas com o auxílio do cinema. (Relatório detalhado redigido por Luiz de Melo em 20 de maio de 1938, documentação CPDOC-CG69).

destinam-se aos colégios e escolas de ensino primário, secundário e superior²¹⁰.

O 16mm é o chamado filme *Sub-Standard - non flam*²¹¹ - universalmente adotado para o filme escolar, pesquisas, intercâmbio, propaganda, etc. O 35mm é o filme Standard - bitola adotada na cinematografia industrial e extra-escolar.

No Brasil²¹², infelizmente, os cinemas até agora só possuem projetores para essa bitola - 35mm -, o que não acontece na maioria dos países europeus e nos Estados Unidos, onde os cinemas possuem sempre o projetor de 16mm ao lado do de 35mm.

Entretanto o INCE não poderia desprezar esse maquinismo organizado que o Brasil já posse e sua relativamente ampla cadeia de cinemas, único veículo de apresentação de seus filmes ao povo.

E é assim que se encontra aparelhado para quaisquer serviços relativos a filmes de 35 e 16mm, desde as filmagens, revelações, sonorizações, montagens, cópias, até os serviços especializados de reduções de 35mm para 16, ampliações de 16 para 35mm, fotografias intermitentes, microcinematografia, desenho animado, etc.

Aparelhado como está, o INCE, além do filme didático, documenta a atividade nacional em todos os seus setores.

- História pátria²¹³ - páginas da literatura brasileira²¹⁴ - trabalhos de engenharia e medicina²¹⁵ - ensino técnico profissional²¹⁶ - vida de

²¹⁰Decreto 2.940, art. 633: "As escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas a instalações de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos"; art.634: "O Cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino, para que facilite a ação do mestre sem substituí-lo"; art.635: "O cinema será utilizado, sobretudo, para o ensino científico, geográfico, histórico e artístico".

²¹¹ "O emprego da película *non-flam*, de bitola reduzida (9,5m/m e de 16/mm) veio realmente facilitar muito o cinema escolar.(....) Entretanto o cinema educativo já se havia firmado pelo Consenso quase unânime em todos os países, no formato chamado *sub-standard, nomflam* de 16m/m(...) ROQUETTE PINTO, *op.cit.*, nota 14.

²¹²As considerações feitas daqui em diante são as mesmas publicadas em 1945, no livro de Adalberto RIBEIRO, *op. cit.*

²¹³ À medida que Humberto Mauro se referir aos documentários do INCE, citarei suas respectivas fichas técnicas e, caso o filme não esteja especificado, buscarei dois exemplos para ilustrar: *Os Inconfidentes*, Doc. INCE - 13.12.36. Sonoro 35mm. Narração: Sérgio de Vasconcellos e Humberto Mauro. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. É interessante notar que a temática dos filmes desenvolvidos no INCE é coerente com o resgate e valorização de elementos, que se pretendia constituir, como referências nacionais.

Bandeirantes. Doc. Média Metragem INCE - 31.08.40. Sonoro 35mm. Co - direção: Roquette Pinto. Roteiro: Humberto Mauro baseado em Documentos do Museu Nacional, Museu Paulista e Comissão Rodon. Assessoria de Affonso de Taunay. Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Erich Walder, Matheus Collaço, Iracy Chaves e Ruy Guedes de Mello. Música: Francisco Braga. Desenhos: Oscar de Meira. Diretor de Produção: Manuel Rocha. Elenco: J. Silveira,

nossos músicos- documentando as principais obras de sua produção artística.²¹⁷

Pesquisas científicas originais:

O Brasil, com a organização dada ao INCE, tornou-se um dos poucos países no mundo²¹⁸ que pode proporcionar, gratuitamente, a todos os pesquisadores do país preciosos elementos para a documentação dos seus trabalhos.

Constituem das mais interessantes películas produzidas pelo Instituto, nesse gênero de documentação: *Propriedades Elétrica do Puraquê*²¹⁹ e *Miocárdio em Cultura*, do prof. Carlos

Álvaro Pires, Judith de Andrade, Fialho de Almeida, José Wandeck, Hilson Maciel, Ruy Guedes de Mello. (45 minutos). As fichas técnicas dos filmes do INCE resultam do cotejo entre o *Catálogo de Filmes da Funarte*, RJ, 1996, com aquelas de autoria de Paulo Perdigão publicadas na revista *Filme Cultura* "Mauro, diretor: filmografia". 3 de jan.fev. 1967, p.11.19.

²¹⁴Dentre eles: *Os Lusíadas*. Doc. INCE, 12.12.36. Declamação: Judith Andrade Corrêa (Canto V). Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro. Desenhos: Oswaldo Teixeira.

Um Apólogo (Machado de Assis). Doc. INCE, 08.07.39. Sonoro 35mm. Co-direção: Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro. Música João Otaviano Gonçalves. Cenografia: Colomb. Comentário: Lúcia Miguel Pereira. Vestuário: Beatriz Roquette Pinto Bojunga. Desenhos: Santa Rosa. Declamação Judith A. Corrêa. Elenco: Déa Selva, Nelma Costa, Grace Moema, Darcy Cazarré (15 minutos).

²¹⁵Dentre eles: *Máquinas Simples (Alavancas)*. Doc. INCE, 07.07.36. Mudo 16mm. Orientação: Francisco Gomes Maciel Pinheiro. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro.

O preparo da Vacina Contra a Raiva. Doc. INCE, 28.05.36. Sonoro 16mm. Orientação: Agnaldo Alves Filho e Américo Braga. Narração: Edgar Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro (6 minutos).

²¹⁶Dentre eles: *O Ensino Industrial no Brasil*. Doc. INCE, 08.01.45. Sonoro 35mm. Fotografia e Montagem: José A. Mauro (11 minutos)

²¹⁷Dentre eles: *Ponteio* (segundo concerto para piano e orquestra de Heckel Tavares). Doc. INCE, 09.10.41. Fotografia: Manoel P.Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. (10 minutos). *Fantasia Brasileira* (Concerto para piano e orquestra de J. Otaviano). Sonoro 35mm. Fotografia: Manoel P.Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. Música: João Otaviano Gonçalves (12 minutos)

²¹⁸A idealização do INCE está intimamente atrelada à visita de estudiosos brasileiros a instalações de órgãos similares fora do Brasil. Eis o relatório de Roquette Pinto, em viagem a Europa em dezembro de 1937 (²¹⁸CPDOC / FGV ref. GC 35.00.00/2, g II 7): *Mas o órgão central, correspondente ao Instituto Nacional do Cinema Educativo, é o Reichstelle für den Unterrichtsfilm subordinado ao Ministério da Educação*. Anteriormente, em 1934, Luiz Simão Lopes envia uma carta estusiástica (22.09.34) para o presidente Getúlio Vargas, enaltecendo a crescente 'nazificação' do povo alemão, onde "todos os meios conhecidos, como o rádio, cinema, imprensa, que são totalmente controlados pelo governo (grifo Luiz Simão Lopes)" e propõe a criação de algo semelhante no Brasil. Sabe-se também que o Instituto LUCE, da Itália, recebeu a visita de Humberto Mauro por ocasião da Bienal de Veneza, bem como de outros brasileiros voltados para a questão do cinema educativo.

²¹⁹Doc. INCE, 25.03.39. Sonoro 16mm. Co-direção: Carlos Chagas. Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro (11 minutos).

Chagas Filho, *Morfogênese das Bactérias*²²⁰, do saudoso prof. Cardoso Fontes, *Estudos de Fisiologia*, do prof. Miguel Ozório, *Vacina contra a Febre Amarela*, da Fundação Rockefeller, *Coração Físico de Ostwald*²²¹, do prof. Roquette-Pinto, e, ultimamente, *Convulsoterapia Elétrica*, do prof. Oscar d'Utra e Silva, etc.

Além dos filmes de sua edição, o Instituto faz adaptações úteis em películas de procedência externa por ele adquiridas - incluindo novas cenas, sonorizando, colocando assim dentro das suas normas de produção²²².

É também um objetivo importante do Instituto fornecer todas as informações e esclarecimentos relativos ao Cinema Educativo e suas aplicações.

Possui uma magnífica biblioteca especializada em obras e revistas cinematográficas²²³ e um confortável auditório para realização de conferências e projeção de filmes.

O Instituto inaugurou no Brasil o filme 16mm sonoro, preto e branco e em cores naturais - cromofilme - também sonoro. O prof. Roquette-Pinto acha que "desprezar o som no Cinema Educativo é abrir mão de 50% das probabilidades do processo²²⁴". Infelizmente, no momento atual é impossível a aplicação do cinema sonoro em todas as escolas, pois, na sua maioria, elas não possuem equipamentos sonoros. Independente disso, foram abolidas por completo as legendas, nos filmes do INCE.

Todos eles, ou levam a fala no próprio filme ou em discos, ou então são falados pelo próprio professor.

Nesse caso, que é quando o colégio não posse o aparelhamento sonoro, acompanha o filme um folheto com o Texto²²⁵.

²²⁰Doc. INCE, 10.07.38. Sonoro 16mm. Co-direção: A. Cardoso Fontes. Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro (23 minutos).

²²¹Doc. INCE, 26.10.42. Sonoro 16mm. Co-direção Roquette Pinto. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro (3 minutos).

²²² "Para aproveitar os numerosíssimos filmes existentes sobre todos os assuntos, editados nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na Itália e na Alemanha, conseguiu o INCE realizar cópias sonoras em língua nacional cortando ou ampliando os documentos originais e dando novo sentido educativo brasileiro a tais películas". ROQUETTE PINTO, *op. cit.*, nota 14.

²²³Em 1945 o acervo era de: 1950 obras em 2460 volumes, 226 revistas, entre nacionais e estrangeiras, com 4485 números, e 4 bibliofilmes. Dados de Mário Adalberto RIBEIRO, *op. cit.*

²²⁴ "O problema mais sério foi suscitado pela necessidade de introduzir na escola o cinema sonoro de 16mm, que é a grande novidade educativa em tal matéria (...) o filme sonoro pode ser exibido silenciosamente para os poucos professores que preferirem falar durante a projeção. Mesmo por que abandonar o som, no cinema educativo moderno, é desprezar 50% das possibilidades educativas e culturais do filme" CPDOC T1, p.14.

²²⁵ "Os aparelhos sonoros, custam duas ou três vezes mais que os silenciosos (8 a 12 contos de réis). Por isso o I.N.C.E tratou logo de estudar nos seus laboratórios um processo econômico de adaptação do sistema sonoro (movietone) aos projetores silenciosos, aproveitando a parte amplificadora e alto falante de qualquer receptor de rádio, coisa que todos possuem (...) o I.N.C.E está procurando realizar filmes sonoros

Se o professor sabe mais do que está no texto, melhor; se sabe menos, lê e explica²²⁶. A abolição das legendas - sobretudo no filme educativo - foi uma grande coisa.

A legenda sempre constituiu uma excrescência dentro da continuidade. Grande empecilho para um bom cenário²²⁷. Por melhor que sejam redigidas e colocadas, quebram o curso geral das cenas. Isto, no filme escolar, é um desastre.

O INCE, para a sua produção, estabeleceu alguns postulados que podem ser assim resumidos:

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

A Filmoteca do Instituto possui atualmente, entre 35 e 16mm editados e adaptados, cerca de 600 filmes²²⁸. Os de 35mm, na sua maioria, se acham em circulação regular por todo o país, como por exemplo: *Preparo da Vacina contra a Raiva*, *Um Apólogo*²²⁹, *Vitória Régia*²³⁰, *Bandeirantes*²³¹, *Carlos Gomes*²³², *Puraquê*²³³, *Despertar da Redentora*²³⁴, *Céu do Brasil*²³⁵, etc., sendo que alguns

mediante o emprego de discos que grava diretamente. O cinema de tal tipo, já desprezado, muito justamente na exploração industrial volta assim a servir ao ensino." CPDOC T1, p.15.

²²⁶Sobre as legendas Roquette Pinto conclui: "Bem sei que o roteiro não foi negócio para certos professores, que preferiam ficar à varanda...Natural. Agora é mais um trabalhinho para eles, a obrigação de ler à criançada o que foi escrito sobre o filme que está sendo passado". Adalberto M. RIBEIRO, *op. cit.*, p.168.

²²⁷Ao utilizar a palavra cenário, derivada do inglês, *scenario*, Humberto Mauro refere-se à função contemporânea da palavra "roteiro".

²²⁸Dois anos após a inauguração, "(...), apesar de mal instalado no prédio que ocupa provisoriamente(...). A sua filmoteca em tão pouco tempo conta com mais de cem filmes." RP, *op.cit.*, nota 14, p.18.

²²⁹Existem duas adaptações cinematográficas do conto de Machado de Assis: *Um Apólogo* (Machado de Assis). Doc. INCE, 26.12.36. Sonoro. 16mm. Co-direção: Lúcia Miguel Pereira. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro. Música: João Otaviano Gonçalves (7 minutos). Outra versão: vide nota 19.

²³⁰Doc.INCE, 04.01.37. Mudo. 35 mm. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro (7 minutos).

²³¹Documentário INCE, 12.12.36, ficha técnica na segunda palestra, em 09.08.43.

²³²O *Guarani*. Doc.INCE, 23.05.42. Sonoro. 35mm. Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro e Humberto Mauro (11 min.).

²³³Doc. INCE. Sonoro. 35 mm. Co-direção: Carlos Chagas Filho. Fotografia e Montagem: Manoel P.Ribeiro (13 min.).

²³⁴Doc.INCE. Sonoro. Roteiro: Humberto Mauro, baseado no conto de Maria Eugênia Celso [a escritora já havia colaborado com Roquette Pinto nos tempos da Rádio Sociedade]. Fotografia: Manoel P. Ribeiro. Montagem: Humberto Mauro. Música: Hekel Tavares (21 min.). Filmado no Museu Imperial de Petrópolis.

deles já foram enviados para o estrangeiro, constituindo boa contribuição para a propaganda de assuntos brasileiros no exterior. Os de 16mm, além de serem exibidos na sede do Instituto e em sessões gratuitas destinadas ao público em geral, são diariamente fornecidos às escolas e instituições registradas no Instituto.

Desde 1940, são atendidos no INCE cerca de 500 escolas anualmente e mais de 120 institutos de cultura, compreendendo um número de projeções realizadas por ano superior a 1.800 projeções.

O INCE está atualmente estimulando a reprodução da sua filmoteca nos Departamentos de Educação dos estados, colégios particulares e instituições culturais, mediante a troca por filme virgem correspondente à metragem de cada película. Já iniciou mesmo este intercâmbio com os estados - incluindo os territórios do Acre e Fernando de Noronha.

Hoje, no Brasil, qualquer colégio, departamento de documentação ou instituição cultural pode possuir uma filmoteca de filmes realizados no Brasil sobre assuntos brasileiros dos mais variados, por preço baratíssimo. Por exemplo: um filme de 120 metros (média geral dos filmes de 16mm) que teria custado ao INCE, na sua realização, 1.000, 3.000 ou 10.000 cruzeiros, custará para o colégio apenas 120 cruzeiros, que correspondem aos 120 metros de filme virgem positivo necessário para a cópia²³⁶.

O INCE faz intercâmbio com o estrangeiro, tendo enviado filmes de 35 e 16mm, por ele editados, a institutos científicos e educativos dos seguintes países: Argentina, Chile²³⁷, Uruguai²³⁸,

²³⁵Existem duas versões: *O Céu do Brasil na Capital da República*. Doc. INCE, 05.11.36. Mudo. 16mm. Baseado no mapa de Pereira Reis. Narração: Alínio de Mattos. Fotografia e Montagem: Manoel P. Ribeiro (7 minutos), e *O Céu do Brasil no Rio de Janeiro*. Doc. INCE. Sonoro. Baseado no mapa de Pereira Reis. Narração: Sérgio Vasconcellos. Fotografia e Montagem: Humberto Mauro e Manoel P. Ribeiro (6 minutos)

²³⁶De acordo com publicação do Ministério da Educação e Saúde, em 1939, a Filmoteca educativa do INCE servia escolas oficiais e particulares, organizava e editava filmes educativos brasileiros, permutava cópias de filmes no Brasil e exterior, editava discos ou filmes sonoros com aulas, conferências e palestras de professores e artistas para vender ou alugar.

²³⁷"Por intermédio do professor Leitão da Cunha, representante brasileiro nas solenidades comemorativas do centenário da Universidade de Santiago, foram exibidos os filmes *Febre Amarela*, *Carlos Gomes*, *Lagoa Santa* e um diafilme sobre *Antropologia Brasileira* (...) o Dr. Roquette Pinto levou ao Chile os filmes: *Dia da Bandeira*, *F. Rossevelt*, *Preparo da Vacina contra a raiva*, *Vitória Régia* e os diafilmes: *Museu de Belas Artes*, *Museu Nacional* e *Antropologia do Brasil*" Ribeiro, Mário A. RIBEIRO, *op. cit.*, p.197.

²³⁸"O embaixador Batista Lusardo tem sido um dos mais entusiastas propagandistas do INCE. A nossa embaixada em Montevidéu foram enviados em outubro de 1938 os filmes *Dia da Pátria*, *Inconfidência*, *A Borracha*, *Vitória Régia* e *Parafuso* (...) por intermédio do professor Carlos Chagas Filho foram remetidos os filmes *Puraquê* e *Miocárdio em Cultura*, trabalhos originais deste cientista". *Idem, ibidem*, p.196.

Colômbia²³⁹, Paraguai²⁴⁰, México²⁴¹, Estados Unidos²⁴², França²⁴³ e Portugal²⁴⁴, num total de cerca de 15.000 metros. O movimento de consultas na biblioteca do Instituto no ano passado - 1942 - foi de 1.653 - sendo o número de obras consultadas 5.325.

De tudo isso se conclui que o prof. Roquette-Pinto, na fundação e organização do INCE, seguiu o verdadeiro caminho. Nas palestras vindouras, tentaremos mostrar os benefícios que o Instituto tem feito ao Cinema Brasileiro em geral, uma vez que ele funciona com as finalidades de editar, orientar, coordenar e divulgar.

Chamamos mais uma vez a atenção das pessoas que se interessam pelos problemas técnicos da cinematografia para a parte que denominamos de Consultas. Poderemos organizar uma espécie de curso, dividido em matérias correspondentes aos vários elementos que compõem a técnica e a arte do cinema e suas aplicações.

Isto depende da natureza e do volume das consultas.

²³⁹"A embaixada brasileira em Bogotá fez exhibir em 1939 os filmes *Vitória Régia* e *Céu do Brasil*" Idem, *ibidem*, p.196.

²⁴⁰"Em Assunção, o professor Lourenço Filho fez correr os filmes *Parafuso*, *Vitória Régia*, *João de Barro*, *Bronze Artístico* e *Lapidação do Diamante*." Idem, *ibidem*, p.196.

²⁴¹"A Comissão Científica, chefiada pelo professor Roquette Pinto, que esteve no México, levou, fazendo permuta, os filmes *Vitória Régia* e *F.Rossevelt*. Por intermédio do Departamento de Imprensa e Propaganda foram enviados a esse país mais os seguintes filmes: *João de Barro*, *Faiscadores de Ouro*, *Cerâmica artística no Brasil*, *Pedra da Gávea* e *Rio Soberbo*". Idem, *ibidem*, p.196.

²⁴²"Nos Estados Unidos a exibição dos filmes do Instituto tem sido mais frequente do que em outro qualquer país". Idem, *ibidem*, p.195. As relações entre Brasil e Estados Unidos nesse período caracterizavam-se por uma política de boas relações com intenso intercâmbio cultural.

²⁴³"Ao Colégio de França, por intermédio do Prof. Miguel Osório de Almeida, foi enviado um filmes sobre *Fisiologia*". Idem, *ibidem*, p.195.

²⁴⁴"A missão Brasileira aos Centenários de Portugal levou a esse país, em 2 de maio de 1940, os filmes *Dia da Bandeira*, *Febre Amarela*, *Visão da Amazônia*, *João de Barro*, *Roosevelt*, *Apólogo*, *Vitória Régia*, *Puraquê*, *Céu do Brasil* e *Taxidermia*." Idem, *ibidem*, p.195.

Terceira Palestra²⁴⁵.

Prometemos falar, desta vez, sobre os benefícios que o Instituto Nacional de Cinema Educativo tem feito ao Cinema Brasileiro em geral.

Deixamos de fazê-lo para responder a um fã que pergunta qual a nossa opinião sobre a orientação que devem ter os filmes nacionais e se devemos dar desde já aos nossos filmes um sentido brasileiro.

Achamos que sim. Como não? Desde que estamos começando, comecemos pelo bom caminho, deixando de lado os vícios alheios.

Hoje, como há quinze anos, continuamos pensando que o cinema, no Brasil, tem que ser um produto natural, espontâneo do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, para que possa ser humano, para que o nosso povo o compreenda e o sinta.

Os filmes estrangeiros, de um modo geral, habituaram-nos a um cinema convencional, para fins comerciais e daí, sem dúvida, essa preocupação que aqui já existe de se fazerem filmes brasileiros em desacordo com as nossas realidades, em conflito evidente com a vida que aqui nós levamos²⁴⁶.

Justifica-se, até certo ponto, que o filme americano seja luxuoso, porque nos Estados Unidos a riqueza está quase sempre à vista de toda gente.

Pretender imitá-los, no Brasil, seria condenável, além do mais porque nos faltam, para isso, os recursos necessários...

Mas se o cinema estrangeiro já nos habituou ao luxo e à variedade das suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que temos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos ser.

Sempre achamos que o indispensável, o essencial, é que o nosso tema saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que ele se acha. O filme brasileiro deve mostrar o nosso conforto como nós o utilizamos. Tudo isso para que ele seja brasileiro, para que ele tenha sua arte brasileira.

No que diz respeito aos filmes de ficção (mesmo para os documentários, na sua maior parte) a fonte de inspiração deve ser a nossa literatura no que ela tem de mais nosso, de mais humano, e pensando que os assuntos a serem filmados precisam ter uma significação qualquer na vida nacional e, se possível, um sentido educativo para as nossas populações.

²⁴⁵ Não consta na série da ECA, transcrita da revista *Cena Muda* 26/10/43, p. 22 e 23.

²⁴⁶ Humberto Mauro refere-se ao cinema estrangeiro, alegando que o cinema hollywoodiano dominava 95% das exhibições na América Latina, restando para a produção nacional, nos anos cinquenta, durante o auge da produção cinematográfica brasileira, apenas 6% do mercado. Ver C. MENEGUELLO, *Poeira de Estrelas*.

Um sentido educativo, um valor artístico, algo mais que a simples apresentação de canções ou os amores fúteis de uma mulher bonita sem ligação com a nossa vida coletiva.

Seria sempre preferível filmar, em vez dos episódios individualistas de salão, os grandes temas de massa, os dramas e as comédias em que se vissem os costumes do povo, suas paixões, seus sentimentos, e não esses idílios vulgares, essa vidinha artificial, de que a maioria dos produtores estrangeiros geralmente lançam mão depois que seus métodos comerciais os obrigaram a colocar o seu cinema a reboque do estrelismo.

É lamentável, realmente, que uma arte tão complexa e que exige o concurso de tantos cérebros, que tanta influência poderá exercer na educação do povo, esteja hoje quase que a serviço exclusivo de meia dúzia de estrelas popularizadas pelos estúdios, como se populariza uma marca de sabonete...

Isso já não é arte, positivamente: é comércio. Há quatro anos, mais ou menos, declaramos numa entrevista que éramos contra o estrelismo. Aliás, essas declarações de cineastas brasileiros não são lá muito levadas a sério... Orson Welles²⁴⁷, no ano passado ou atrasado, quando aqui chegou, disse a mesma coisa e foi uma revolução...

Pois bem. Nós declaramos textualmente o seguinte

"Sou contra o estrelismo. Não devemos escrever argumentos para exhibir estrelismo: os artistas é que devem ser usados para realçar os valores, o sentido, a idéia exposta nos argumentos²⁴⁸."

Nada melhor e mais prático do que o cinema para apressar a educação intelectual e artística do nosso povo. Precisamos, portanto, ter um cinema brasileiro para o Brasil. Que tenha arte, que habitue o povo a pensar, a conhecer as realidades e necessidades brasileiras, através de histórias filmadas com inteligência e com beleza.

Dissemos em nossa última palestra que o professor Roquette - Pinto, que hoje se dedica ao cinema à frente do Instituto Nacional de Cinema Educativo, que dirige, acha que o cinema destina-se a representar na educação de nosso povo um papel mais importante que o rádio²⁴⁹.

²⁴⁷Em maio de 1942, a revista *Cultura Política* atribui a presença de Orson Welles como a configuração do interesse internacional por coisas do Brasil, "O que atraiu o senso artístico do cineasta norte americano foi o que temos de peculiarmente pitoresco...Foi ao Ceará focalizar o encanto inesquecível das velas brancas das jangadas...Depois foi a Minas e estampou no celulóide o velho Brasil...". CP, Ano II, número 15.

²⁴⁸Um ano após a irradiação desta palestra, em 31.05.44, Humberto Mauro repete exatamente as mesmas declarações em entrevista para a revista *Diretrizes*.

²⁴⁹ Nota-se uma certa rivalidade entre o suporte cinematográfico e o radiofônico; em *Cultura Política* [agosto 1941, p.90], temos um artigo

Donde se conclui, como se vê, que o problema do cinema brasileiro é muito mais sério do que se pensa, e condenável seria deixar a sua orientação assim... à *la diable*, como até agora, quase sempre entregue a meia dúzia de boas vontades individuais... Nada disso chega para dar ao cinema, no Brasil, o sentido de unidade e grandiosidade que ele precisa ter.

Um bom caminho a seguir seria o documentário. Um grande filão a explorar. Acharmos que o documentário seria o Cinema Brasileiro para o mundo. Mesmo o filme de enredo deve sempre ter qualquer coisa de verdade.

O documentário que nós imaginamos seria a marcha para uma nova modalidade de cinema, com imensas possibilidades, oferecendo arte puríssima e uma forma elevada de conhecimentos que os cineastas ainda não lançaram mão.

Há muitos anos que o documentário nos empolga e sempre que temos oportunidade lembramos as suas vantagens aos cinegrafistas patricios.

Seria fixar em nossos filmes, simplesmente, a realidade, dramas - ou comédias - da vida representados por seus personagens reais ou a natureza vista em função do homem que nela se movimenta.

Nada de se filmar o jangadeiro na Barra da Tijuca ou Paquetá no estúdio com palmeirinhas de papel.

Seria, a rigor, a filmagem bem ao vivo do que se chama na literatura moderna, a grande reportagem, como a fazem por exemplo José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, quando fixam os nossos costumes tão diretamente ligados à terra. Já lembramos, certa ocasião, um documentário palpitante: algumas daquelas admiráveis páginas de José Lins do Rego descrevendo a vida de um dia, numa região nordestina. Não sairia, é evidente, um filme natural comum, desses que se fazem de um modo rotineiro, mas um espetáculo diferente, cheio de beleza, cheio de emoção, com humorismo, drama, ou quadros simples refletindo apenas "momentos" bonitos da paisagem.

Para o documentário, o Brasil é o país ideal, com os assuntos espalhados por toda parte. Para tentá-lo, será necessário muito pouca coisa: filme virgem e uma câmara. Além disso, apenas conhecimento da linguagem e um perfeito senso de beleza cinematográfica.

A produção ficará muito mais barata e, a nosso ver, deve quase sempre ser pós-sincronizada, isto é, fazer o som depois do

que deixa transparecer esta "batalha": "Dos inventos modernos - que mais sucesso têm alcançado - o avião, o cinema e o rádio, este último parece oferecer mais vantagens em prol da humanidade". Paralelamente ao aprimoramento da técnica cinematográfica, a Rádio Ministério da Educação continuaria sua proposta educativa. Nos anos cinqüenta, sua programação contava com as aulas de ginástica com o professor Osvaldo Diniz; promovia concursos de Orfeões e apresentava um programa de cinema, *Falando de Cinema*, uma versão mais aprimorada de *Figuras e Gestos*, onde o crítico cinematográfico Alberto Shatowsky discorria sobre questões relacionadas ao tema.

filme revelado, copiado e cortado. Ruídos necessários e boa música brasileira, com o comentário na língua do país a que se destina.

Supomos que os mercados, pelo menos americanos, estarão sempre abertos a todos os documentários brasileiros de nível artístico elevado.

Voltaremos a falar com mais detalhes sobre este assunto.

Humberto Mauro

IV - 30.08.1943 - 19h30

Na minha última palestra, terminei falando sobre o filme documentário, grande filão que o Cinema Brasileiro pode explorar com vantagens.

Pelas cartas e telegramas que recebi, e conversas que tive com pessoas que realmente se interessam pelos problemas do Cinema Brasileiro, cheguei à conclusão que o assunto agradou. Isso muito me alegra, pois há muito tempo que o documentário me empolga e tenho mesmo por ele mais simpatia que pelos tradicionais filmes de enredo, feitos nos estúdios.

Vou continuar a fazer algumas considerações sobre essa modalidade de cinema.

O Cinema Brasileiro, para vencer, não precisa caminhar pari-passu com o cinema estrangeiro, que isso seria uma tentativa vã. Necessita de "propriedade", isso sim.

O luxo nababesco das películas estrangeiras, o exagero das montagens, o excessivo conforto material que de tanto se requintar até já nos parece prejudicial aos dramas e comédias que ornem, nada disso é indispensável que o Cinema Brasileiro alcance desde já. Nada disso é indispensável para que o Cinema Brasileiro possa vencer. Sob qual argumento? O de estarmos habituados a ver? Ora...

O indispensável, o essencial é que o nosso filme transporte para a tela o nosso ambiente. Eu estou convencido e nunca pensei de outra maneira, que a obra do Cinema Brasileiro, além de ser de interesse vital para o Brasil, é uma obra de criação.

De interesse vital porque só através do cinema poderemos intensificar a nossa propaganda externa e a interna, sempre necessária para nos fazermos conhecidos de nós mesmos, com a revelação dos nossos costumes, das nossas riquezas, das nossas necessidades e possibilidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país²⁵⁰.

O Brasil ainda se desconhece e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se. Portanto, nada de tentativas para imitar o cinema americano, russo ou francês. Cada qual tem o seu modo de fazer cinema e sua orientação comercial.

O documentário de custo baixo, com a vantagem de poder se espalhar pelo mundo todo, é também para o mercado interior o melhor caminho a seguir. Tecnicamente, com os recursos que possuímos no momento, poderemos fazê-lo perfeito.

²⁵⁰A preocupação em veicular uma boa imagem do Brasil é recorrente. Já em 1926 temos em *Cinearte*: "Não servem para nada e muitas vezes são até contraproducentes, dada a desastrosa orientação dos operadores que para mostrar o Rio pitoresco, por exemplo, vão ao Favela ou à Saúde, dando triste copia de nossa civilização no estrangeiro". 26.6.1926, p. 14.

Com imensas possibilidades artísticas, vamos avançar muito, fazendo um cinema em forma mais elevada - dando à "Câmera" o principal papel do filme - o que será inegavelmente o cinema do futuro. Comercialmente, poderemos conquistar o mercado externo, absolutamente indispensável para estabelecermos a indústria.

É claro que teremos que levar em conta a escolha do assunto, que exigirá mais cuidado e delonga, por força da seleção que a variedade requer. Isto, aliás, não importa na extinção do cinema de enredo, que já existe entre nós e que eu acho devemos continuar a fazer, ou melhor, a tentar. Chegar, no entanto, a uma perfeição técnico - artística e fazer indústria regular de filmes de enredo, no momento, acho muito difícil.

Primeiro porque a realização de um filme posado é cara e complicada, exigindo para a sua perfeição os mais elevados recursos técnicos. Segundo, o nosso filme posado, quase sempre cheio de imperfeições, só pode contar com o mercado interno. A imperfeição técnica impede logo de início a exibição dos nossos filmes no estrangeiro.

O mercado brasileiro é pequeno. Possuímos uns mil e poucos cinemas. Uma linha de distribuição nacional pode abranger no máximo uns 400 a 500 cinemas. Ora... quando acontece o filme não agradar nas principais cidades, é um desastre. E como a coisa mais fácil de acontecer é o filme não agradar...

Vamos imaginar, por exemplo, que a Metro G. Mayer tivesse realizado o filme *Rosa de Esperança*, como realizou, gastando o que gastou, mas para ser exibido só no Brasil e ainda distribuindo por uma distribuidora brasileira - a D.F.B²⁵¹., a Cooperativa²⁵² ou a D.N. Positivamente, os resultados não animariam o início de outra produção. Pois o público quer isso: que o Cinema Brasileiro faça *Rosa de Esperança* para ser exibido só no Brasil.

Além disso, ele - o público - não julga os filmes de conformidade com os gastos. Compara quase sempre a produção que custou 500.000 com a que custou um milhão. Paga e quer gostar do espetáculo. Não toma conhecimento dos apertos por que passou o realizador, obrigado muitas vezes a "caçar com gato" devido à deficiência técnica.

Entre nós, não se pode, no filme posado, gastar película virgem à larga para refazer as sequências imperfeitas. Porque? Porque o filme virgem é muito caro e iria aumentar consideravelmente o custo da produção. Penso que se poderia produzir mais e melhor se todos os elementos necessários à produção: o escritor, cenarista, atores, músicos, cenógrafos,

²⁵¹A DFB - Distribuidora de Filmes Brasileiros foi instituída após o estabelecimento da cota obrigatória de exibição de filmes nacionais, que somava oito filmes por semana, sendo que sua função era "(...)evitar que a fiscalização ficasse prejudicada e para que não houvesse concorrência entre as distribuidoras, rebaixando os preços". Dentre seus membros estava Adhemar Gonzaga. Anita SIMIS, *Estado e Cinema no Brasil*, p.117.

²⁵²Trata-se da Cooperativa Cinematográfica Brasileira cuja criação foi incentivada pelo DIP nos anos 40 e cuja função era de distribuidora nacional.[Para maiores informações, consultar Anita SIMIS, *op.cit.*]

técnicos e diretor, arriscassem com o produtor em benefício do filme virgem. Se o filme rendesse muito, todos ganhariam muito; se rendesse pouco, ganhariam pouco.

Vejamos agora com o documentário:

A técnica fica bastante simplificada. Câmara e filme virgem. Não há o problema do ator, maquiagem, montagens, etc., etc.

O som, que no filme posado apresenta para nós sérias dificuldades²⁵³, no documentário ficará resumido a apenas: boa música, ruídos necessários e fala por um bom speaker²⁵⁴. De custo relativamente baixo, permite refazer as cenas imprestáveis e o som imperfeito, apurando a qualidade técnica e artística. É, portanto, materialmente mais fácil de realização, embora requerendo extraordinária arte. Estou certo que o documentário irá permitir a atividade compensadora do produtor brasileiro.

Um documentário realmente precioso, pelo assunto focalizado, pela técnica, limpeza e forma de apresentação cinematográfica, despertará por certo a atenção do mercado americano. Assunto, no Brasil, existe para alimentar a mais farta documentação cinematográfica.

Humberto Mauro, 30 de agosto 1943

²⁵³ Tais dificuldades - enumeradas recorrentemente por Humberto Mauro - residiam em um aumento da equipe - que deveria contar também com uma equipe técnica sonora; um aumento de gasto com película - no cinema mudo, o filme rodava 16 quadros por segundo, sendo que no sonoro, 24 quadros por segundo -, além da necessidade de repetição das cenas visando alcançar uma perfeição com relação ao áudio. Tais elementos somados, contribuíam para onerar a produção nacional.

²⁵⁴ Formato tradicional de documentário, abarcando praticamente toda a produção realizada por Humberto Mauro junto ao INCE, que se utiliza da narração em *off*.

06.09.1943 - 19h30

Resumindo a série de considerações que fiz nas minhas duas últimas palestras, chego à conclusão que ainda não se cogitou de resolver definitivamente o problema do cinema brasileiro.

Diversas medidas têm sido tomadas, com as melhores intenções, sem dúvida alguma, mas não fazendo parte de um plano geral e definitivo. Até agora os produtores cinematográficos têm acorrido às portas do governo para solicitar exclusivamente o auxílio pecuniário direto ou indireto, por meio de leis de obrigatoriedade.

O governo, aliás, tem atendido a essas solicitações, criando medidas sucessivas e oportunas como seja o último decreto-lei 4.064, que garante a exibição do filme de grande metragem²⁵⁵.

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

Eu disse na minha última palestra que toda gente observa a imperfeição técnica sistemática dos nossos filmes, erro básico que impede de início a exibição das nossas películas no estrangeiro. E, pior ainda, testemunho da falta de um cuidado elementar em matéria de cinema - o bom trabalho de laboratório.

Refiro-me de um modo geral ao filme posado, que requer para a sua realização elevados recursos de técnica. O pequeno documentário, mais barato e onde o problema técnico fica bastante simplificado, permite apurar a qualidade. Quando falo em laboratório, não me refiro à simples aquisição de máquinas de revelar - que já possuímos em alguns estúdios.

Há tempos, depois de uma palestra que tive nos estúdios da Brasil Vita Filme com o atual diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP²⁵⁶, forneci a ele, por escrito, em detalhes, quais as medidas que julgava mais eficientes para o fomento da nossa indústria de cinema. Eu dizia então que a medida mais urgente e mesmo inadiável seria a montagem de um grande laboratório central.

²⁵⁵ Medidas governamentais, por exemplo, a censura, eram vistas como um controle de qualidade e não como um sistema de repressão.

²⁵⁶ Trata-se de Israel Souto. "O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado pelo decreto lei 1915, de 27.12.39, é diretamente subordinado ao Presidente da República e tem a seu cargo a elucidação da opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileiras, cabendo-lhe a direção de todas as medidas especificadas neste regimento".

Os laboratórios²⁵⁷ deficientes que ora existem no Brasil são os maiores adversários da economia e do nível artístico e técnico das produções brasileiras. Seria impossível cada um dos estúdios brasileiros possuir o seu laboratório moderno e completo devido ao elevadíssimo custo de suas aparelhagens em relação à capacidade e meios de renda de cada um dos produtores. E o que vemos é a improvisação funesta de pequenos laboratórios em cada um dos estúdios interessados, rudimentares e altamente prejudiciais. Entretanto, será possível a todos os produtores brasileiros realizar seus trabalhos técnicos num único, moderníssimo, completo e perfeito laboratório, dotado de todos os recursos. É o que, na ocasião, sugeria que fosse feito por parte do governo, pois uma realização dessa natureza dificilmente poderia ser empreendida por particulares e por processo de cooperativa.

O laboratório de que necessita urgentemente o cinema brasileiro, deveria ter toda a aparelhagem necessária para a revelação dos filmes de 35 e 16 milímetros. Todo o maquinismo necessário para cópias, contratipagem e redução de 35 para 16 milímetros. Aparelhamento para gravação de som em 35 e 16. Aparelhamento para regravação de som.

Sobre esses últimos aparelhamentos, devo dizer que atualmente nenhum filme perfeito poderá ser realizado sem mistura de som, operação até agora irrealizável com perfeição no cinema brasileiro, uma vez que não temos aparelhagem perfeita para tanto.

Chama-se "misturar sons" sobrepor, numa mesma película, efeitos variados de palavra, música e ruído, com equilíbrio e nível, cada um em seu plano devido, mediante cálculo e paciente estudo, em operação de laboratório, e portanto com recursos extraordinários de precisão.

Um laboratório nessas condições estaria capacitado para realizar todos os trabalhos técnicos de filmes oficiais, isto é, filmes do próprio governo, e também apto a realizar todos os trabalhos técnicos dos produtores independentes: revelação, cópias e gravação dos pequenos filmes, científicos e documentários, e a regravação, mistura de som, etc., para todos os filmes, sobretudo os de grande metragem, posados, procedentes dos estúdios. Tudo isto mediante preço módico, inferior ao dispêndio que o produtor teria utilizando o seu próprio laboratório.

Nos filmes documentários ou educativos cuja posse viesse a interessar o governo, o trabalho de laboratório poderia ser oferecido gratuitamente, ou melhor, em troca do direito que assistiria então o governo de fazer uma cópia para suas filmotecas ou redução para 16mm. Entre tantos méritos, o laboratório viria reduzir de muito as preocupações fatigantes que assoberbam geralmente os produtores, sempre e justamente aterrados com a perspectiva sinistra de um péssimo e muitas vezes destruidor serviço técnico nos laboratórios rudimentares que possuímos. Além

²⁵⁷Em entrevista para *Cultura Política*, em abril de 1941, Humberto Mauro critica laboratórios de revelação, tidos como rudimentares e deficientes, defendendo a fundação de um laboratório central, que deveria ser pleiteado junto ao governo.

de resolver definitivamente o problema da assistência técnica ao cinematografista brasileiro, o grande laboratório central traria lucros suficientes para reembolso da quantia dispendida com sua aquisição e montagem, em breve tempo, aumentando ainda os horizontes do mercado de filmes nacionais. Pois é sem dúvida alguma a imperfeição técnica o grande entrave à aceitação do filme brasileiro no exterior.

E nós precisamos do mercado exterior. Poucos países no mundo podem constituir indústria regular de filmes contando apenas com o seu próprio mercado. Depois dessas exposições, mandei ainda para o diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP, os planos para a aquisição e montagem do grande laboratório. Há muitos anos que me bato por esse grande empreendimento, que sempre foi o meu sonho, e o dia que esse problema for resolvido, vou ficar muito contente²⁵⁸.

Outro grande inimigo do nosso cinema é o filme virgem de alto custo. É a matéria prima da indústria. Julgo o seu barateamento importantíssimo²⁵⁹. Na confecção de uma película, digamos de 3 mil metros, são utilizados geralmente de dez a doze mil metros de filme virgem - isto por nós. O americano gasta trinta, quarenta, cinquenta mil.

Findas as filmagens, todos os resultados obtidos vão para a sala de corte, onde são aproveitadas por seleção as sequências mais perfeitas. Não raro, entretanto, determinadas sequências deixam de ser refilmadas, e aperfeiçoadas portanto, devido ao alto preço do filme virgem, que naqueles casos muito agravaria o custo total da produção.

Com o filme virgem barato, o produtor poderá rodar metragem muito maior e obter conseqüentemente resultados superiores através de mais rigorosas seleções. Cito aqui, a favor dessa opinião, um trecho do relatório que o prof. Roquette-Pinto, diretor do INCE, apresentou sobre o cinema educativo quando de regresso de uma de suas viagens à Europa, concebido nestes termos:

"...e o cinema brasileiro não sairá do mais ou menos até poder dispor de filme virgem à larga. Nenhum escritor ou matemático tomaria o compromisso de compor uma boa página ou resolver um problema árduo numa só folha de papel. É o que acontece aqui atualmente em matéria de cinema".

E vai mais longe ainda, na sua exposição, o prof. Roquette-Pinto, lembrando suas *demarches* no estrangeiro, no sentido de obter indicações úteis para o estabelecimento da indústria do filme virgem no Brasil, aproveitando o algodão pólvora do ministério da Guerra, ou solicitando favores para empresas estrangeiras que queiram ter filiais no país, afirmando

²⁵⁸Apesar das reivindicações de Humberto Mauro, não foi criado um Laboratório Central de Revelação.

²⁵⁹Já em 1932, o decreto 21.240 propunha a redução na tarifa do filme virgem.

que o celulóide, matéria prima do filme, será mais um destino de nossa produção algodoeira.

Muito obrigado pela atenção dispensada. Boa noite e até a próxima segunda-feira.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

VI - 13.09.1943 - 19h30

Hoje temos a satisfação de dar aos ouvintes que gostam e querem o progresso do cinema brasileiro uma boa notícia, comunicação que deve interessar sobretudo aos produtores. É já, sem dúvida, um bom resultado que *Figuras e Gestos* obtém com a campanha que vem fazendo a favor do documentário - modalidade de cinema que poderá permitir a atividade compensadora do produtor brasileiro.

Provamos a necessidade que tem o cinema nacional de conquistar o mercado externo para poder estabelecer produção regular de filmes, técnica e artisticamente perfeitos.

Sabemos que ao documentário se dá no estrangeiro extraordinário valor e é, sem dúvida alguma, a melhor forma de cinema para tentarmos abrir novas linhas de distribuição até agora inexploráveis como sejam os países latino-americanos em geral e a América do Norte.

Dissemos que o documentário é o filme indicado para o mercado estrangeiro porque, com os recursos técnicos que possuímos atualmente, podemos fazê-lo perfeito e o texto, acompanhado de boa música brasileira, poderá ser gravado na língua do país a que se destina, por um bom *speaker*. Um documentário realmente perfeito, digamos de 300 metros, pode ser realizado no Brasil por 25 a 30 mil cruzeiros. Esse documentário, distribuído nos Estados Unidos e países latino-americanos - mesmo só nos EEUU -, renderá mais que o nosso filme posado, exibido apenas no Brasil. E o custo de uma produção de enredo brasileira varia de 300 a 450 mil cruzeiros. Vale ou não vale a pena tentar o mercado externo?

Pois bem. Elementos da Coordenação de Negócios Americanos estão dispostos a tentar iniciar a distribuição de documentários nossos nos EEUU, tentativa que será feita com uma ou duas produções. Não é uma boa notícia?

Estamos aqui à disposição dos senhores produtores para colaborar com prazer na realização desses filmes que por certo irão alargar os horizontes do mercado das películas nacionais, resolvendo talvez um dos problemas mais sérios do nosso cinema industrial: mercado e distribuição.

Vamos, agora, responder rapidamente ao Sr. Amâncio Novais que, a propósito da nossa última palestra, pergunta a nossa opinião sobre se o governo deve ou não subvencionar as produções brasileiras de grande metragem, de enredo.

O governo tem levado a sério o cinema no Brasil. Além de fundar o INCE, cuja organização se equipara às melhores dos seus congêneres estrangeiros²⁶⁰, vem constantemente procurando estimular e proteger a indústria.

²⁶⁰ Dentre os 'congêneres estrangeiros' mais mencionados nesse período, temos, respectivamente, o *Reichsfstelle für den Unterrichtsfilm* - na Alemanha, o Instituto Luce - na Itália - e o Instituto de Jean Painlevé - na França.

Criou uma série de medidas - umas ampliando e completando as anteriores. O Decreto 21.240²⁶¹, que obriga a exibição do complemento nacional; o aperfeiçoamento do sistema de censura; a instituição de prêmios em dinheiro para as melhores produções do ano; e ainda o Decreto 4.064, que obriga a exibição do filme de grande metragem. Que é preciso mais? Na minha opinião, dar uma assistência técnica ao produtor e... fazer cumprir as leis de proteção.

As subvenções serão sempre admissíveis, quando houver interesse da parte do governo na confecção de certos filmes, como sejam de natureza histórica, que rememorem vida e luta de vultos destacados da história pátria, úteis à educação e à formação do espírito cívico²⁶² do povo.

Outra nota, que importa numa comunicação de interesse para os ilustres escritores brasileiros, intelectuais e artistas de cuja inteligência, imaginação e cultura muito depende o progresso do cinema brasileiro.

A Brasil Vita Filme²⁶³, empresa produtora que já tem contribuído bastante para o nosso patrimônio cinematográfico, pretende filmar quatro pequenas histórias, nas quais possa condensar de modo claro e emocionante os gêneros lírico, cômico, documentário social e épico.

No primeiro, quer abordar o assunto romântico, amoroso, onde a poesia e a realidade se casem de forma a satisfazer a capacidade sentimental de adolescentes e maduros, a homens e mulheres de todas as idades, portanto um tema lírico dificilmente tratado. No segundo, o cômico, o melhor uso possível do grotesco e o humorístico, onde a vis cômica percorra toda a gradação de que é suscetível o riso humano. No terceiro, o documentário social, a exploração da vida em quaisquer das variedades com que ela se apresenta aos nossos olhos, espontânea e corrente, na qual as situações e os fatos são ao mesmo tempo a exibição e o comentário de si mesmos.

No documentário, pode-se dizer que o personagem predominante é a "câmera", pois é ela que se incumbem de selecionar, concatenar e ordenar as vistas sociais, de maneira a oferecer ao espectador pedaços de histórias atuais, retrospectivas ou a desdobrar-se, bem assim costumes, usos, aspectos sociais em

²⁶¹ Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932 "Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências".

²⁶² O despertar da civilidade e patriotismo através do cinema remonta aos primórdios da campanha cinematográfica brasileira: "Vibrações, Emoções! Eis o que a mocidade desfruta! Na era moderna, cada povo quer elevar a sua nacionalidade, a sua índole, o seu berço e a sua pátria!.... Ai daquele que não tem patriotismo....Sejamos brasileiros....precisamos tornar esse brasil conhecido em todo globo civilizado....Por intermédio de que? Pelo cinema o incomparável condutor de propaganda..."*Cinearte*, 31.03.1926, p.02.

²⁶³ Empresa da atriz e diretora Carmen Santos, fundada em 1932, onde Humberto Mauro dirigiu *Favela dos Meus Amores*. Não há registros de que tal série tenha sido realizada.

todas as suas manifestações, por detalhes ou de forma complexa. No quarto e último, o sentimento épico deverá presidir um assunto empolgante e característico da História do Brasil, humano e patriótico, um quadro de forte colorido, bastante sugestivo, capaz de impressionar a mentalidade de todas as camadas sociais.

Figuras e Gestos sente-se feliz e muito à vontade para, neste momento, convocar os escritores brasileiros, pedindo-lhes que nos indiquem, por correspondência ou outro meio, quatro contos da literatura nacional que, na abalizada opinião de cada um, melhor se prestem à sintetização dos temas que compõem aquele quarteto dramático.

Recebidas as indicações, *Figuras e Gestos* apenas se reserva a função de selecioná-las ao critério da técnica da nossa especialização. Aguardamos, assim, essa valiosíssima contribuição dos líderes da inteligência brasileira.

Muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima segunda-feira.

Humberto Mauro, 13 de setembro 1943

VII - 20.09.1943 - 19h30

Atendendo a uma consulta que me foi feita verbalmente, vou dar um resumo das recomendações que faz o *Committee on non-theatrical Equipment* para conseguir-se uma boa projeção de filmes nas escolas.

Estou certo de que estas recomendações serão úteis a todas as escolas e departamentos que habitualmente realizam projeções de filmes educativos.

Para uma boa projeção é preciso resolver bem os seguintes problemas:

1. Do tamanho da imagem:

a) Recomenda-se que se adote, para a projeção na sala de aula, imagens cuja largura seja $1/6$ da distância que vai da tela à fila mais afastada de cadeiras na sala;

b) que nenhum aluno se sente a uma distância da tela inferior a duas vezes o tamanho da imagem;

c) que, para ajustar exatamente a imagem projetada, se deva mover o projetor e não a tela. O critério ideal consiste em instalar-se o projetor num suporte fixo, localizado à distância correta da tela.

2. Da limitação do ângulo visual

Recomenda-se que, na projeção de filmes nas salas de aula, o ângulo visual seja limitado a 30° . Esta condição será aproximadamente conseguida se nenhuma fila de cadeiras ultrapassar, em comprimento, a distância que vai da tela à fila considerada.

3. Da escolha da superfície da tela

Recomenda-se:

a) quando a sala de aula for quase quadrada - exigido o ângulo visual de 30° -, que seja utilizada a tela de superfície fosca somente;

b) quando a sala de aula for oblonga e a tela colocada numa de suas extremidades não permita visão além de um ângulo de 20° , que se dê preferência a tela de superfície brilhante.

4. Da necessidade de substituir as telas usadas.

Expostas ao ar e às poeiras, as telas se estragam ao fim de algum tempo. Recomenda-se substituir a tela fosca quando parecer escura em confronto com uma folha de papel branco de escrever; e a tela brilhante quando se tornar visivelmente amarelada. As telas nestas condições desperdiçam $1/4$ ou metade da potência da luz do

projektor, tornando as imagens escuras e pouco nítidas. A tela mosqueada deve ser imediatamente abandonada.

5. Da clareza da imagem.

Recomenda-se a seleção de projetores que proporcionem, com a tela a ser utilizada, imagens de luminosidade compreendida entre 5 a 20 lumens por pé quadrado - mais ou menos 30 centímetros quadrados.

6. Do escurecimento da sala.

A boa tonalidade da imagem projetada depende do grau de obscuridade da sala. Isto não quer dizer que a sala seja absolutamente escura. A luz até 1/10 de vela por pé quadrado - 30 centímetros quadrados mais ou menos - não é prejudicial. Conseguindo este grau de obscuridade, é preciso não permitir que nenhum feixe de luz, por estreito que seja, penetre na sala e produza manchas luminosas nas paredes ou quaisquer objetos que o possam refletir.

7. Da acústica da sala de aula e a reprodução do som

Recomenda-se que a sala de aula, destinada a ser utilizada para projeção, deva dispor de material absorvente de som sob a forma de pesados reposteiros ou cortinas cobrindo, de preferência, 1/3 da superfície das paredes; ou, melhor ainda, sob a forma de blocos acústicos que revistam a maior extensão possível da superfície do teto. Um bom "teste" para a absorção do som será duas pessoas que conversem, na sala vazia, no tom normal de voz, ocupando pontos extremos da sala, se ouvirem perfeitamente, sem reverberação excessiva.

Recomenda-se também ajustar o volume de som do projetor à sala. Em média, um amplificador de 5 a 10 watts é suficiente para a maioria das salas de aula. Finalmente,

8. Da escolha do projetor

Depois de resolvidos os problemas do tamanho e tipo da tela, intensidade luminosa do projetor e intensidade de energia sonora, resta escolher o projetor.

O comprador deve examinar o projetor para verificar se suas lentes de condensação e projeção são límpidas, se as lâmpadas são novas e adaptadas à voltagem que dispuser. No Rio, por exemplo, a voltagem é 120 volts. Aliás, 120 é a voltagem em quase todas as cidades do interior.

Recomenda-se ligar a máquina sem filme, dirigindo a luz de encontro à tela. Após obter um campo luminoso retangular bem definido, mediante a focalização das lentes de projeção, a tela deverá estar uniformemente iluminada e livre de estrias e manchas. Só então deverá passar o filme escolhido para verificar a nitidez e a firmeza das imagens, observando as diferenças, porventura existentes, entre o centro e os lados da tela.

Recomenda-se que a verificação da qualidade de reprodução de som seja feita nas condições acústicas que o projetor virá a ser utilizado. Por exemplo: não tem valor o teste feito numa sala de aula vazia. Será necessário que pessoas ocupem as cadeiras existentes no auditório. O filme sonoro escolhido para teste deve reproduzir bem a voz humana e a música²⁶⁴.

Um bom projetor sonoro de 16mm deve ser capaz de reproduzir, com intensidade relativamente uniforme, as frequências de som compreendidas entre 100 a 5.000 vibrações por segundo.

(Gongo)

Vamos mais uma vez divulgar a nota que demos na semana passada, endereçada aos escritores, intelectuais e artistas brasileiros. A Brasil Vita Filme pretende filmar quatro pequenas histórias, nas quais possa condensar de modo claro e emocionante os gêneros lírico, cômico, documentário social e épico.

No 1º quer abordar o assunto romântico, amoroso.

No 2º o cômico - o melhor uso possível do grotesco e do humorístico.

No 3º o documentário social, onde a câmara possa ser o personagem predominante.

No 4º e último, épico, um assunto empolgante da história do Brasil - humano e patriótico.

Convocamos assim os escritores patricios, pedindo-lhes que nos indiquem quatro contos da literatura brasileira que, na abalizada opinião de cada um, melhor se prestem à sintetização dos temas que compõem aquele quarteto. Aguardamos essa valiosíssima contribuição dos líderes da inteligência brasileira.

(Gongo)

Agora, uma outra nota que deve alegrar os amigos do Cinema Brasileiro: está sendo exibida no cinema Vitória mais uma película brasileira de grande metragem, de enredo. Trata-se de *Moleque Tião*²⁶⁵, produção da Atlântida, tendo como associada a Cooperativa Cinematográfica Brasileira²⁶⁶. Tem como ator principal Grande Otelo²⁶⁷. A Atlântida, que se organizou numa sociedade

²⁶⁴Paralelamente ao advento do cinema sonoro, o INCE ainda produzia filmes mudos, devido à falta de equipamento sonoro nas escolas.

²⁶⁵Longa metragem de estréia da Atlântida - produtora considerada precursora do gênero chanchada - foi produzido em 1942 e lançado em 1943. Escrito por Alinor de Azevedo, fotografia de Edgar Brasil e direção de José Carlos Burle. Seu primeiro dia de filmagem, transmitido ao vivo pela Rádio Jornal do Brasil, contou com a presença do cineasta John Ford e do diretor de fotografia de *Cidadão Kane*, Gregg Toland. Ver, Sérgio AUGUSTO, *op.cit.*

²⁶⁶Humberto Mauro refere-se à *Cooperativa Nacional de Filmes*, que consistia em uma congregação de 39 produtores, presidida por Souza Barros e assistida pelo Ministério da Agricultura. O contrato desta com a Atlântida seria rompido em 1943, devido ao fracasso do filme *É proibido Sonhar*, dirigido por Moacir Fenelon.

²⁶⁷O filme é uma biografia de Grande Otelo.

anônima²⁶⁸, com ações a preços populares²⁶⁹, inicia assim as suas produções de enredo em filmes de grande metragem. Lembro aos fãs que TODO FILME BRASILEIRO DEVE SER VISTO²⁷⁰.

Muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima segunda-feira.

Humberto Mauro, 20 de setembro 1943

²⁶⁸No contexto do surgimento da Atlântida, em 1941, a situação da companhias cinematográficas na capital da República - principal centro produtor do Brasil - era a seguinte: havia a Cinédia, a Brasil Vita Filmes e os estúdios de Lulu de Barros. Eis que surge a Atlântida, em 18 de setembro, cujo ineditismo provinha de sua proposta: tratava-se de uma produtora independente que se organizava sob a forma de cooperativa.

²⁶⁹O capital inicial da Atlântida era de 1 mil contos de réis, "divididos em 10 mil ações ordinárias, nominativas, de 100 mil réis cada uma, sendo a subscrição feita à vista ou mediante o pagamento de 10% do valor das ações no ato de sua tomada". Ver Sérgio AUGUSTO, *Este Mundo é...*, p.106.

²⁷⁰Esse lema era divulgado desde os primórdios da Cinearte, "(...) Adhemar Gonzaga, inspirando-se no debate que estava ocorrendo na Inglaterra, enfatizava que a ajuda oficial deveria se ater à exibição obrigatória. É nesse momento que a revista veiculou o slogan "Todo Filme Brasileiro deve ser visto". Anita SIMIS, *Estado e Cinema no Brasil*, p.92.

VIII - 27.09.1943 - 19h30

Senhor ouvinte, boa noite.

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

O plano é o seguinte:

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

Adaptação cinematográfica, compreendendo: continuidade e cenário

Escolhido o argumento, que na minha opinião é o mais importante, trata-se logo da adaptação para cinema. Há alguns argumentos fáceis de adaptação, outros difíceis, exigindo quase sempre muita imaginação por parte do cenarista, que é a pessoa que faz a continuidade e o cenário. A adaptação, conforme já disse, compreende: continuidade e cenário.

Continuidade é a divisão do argumento em sequências. Cenário é o desdobramento de cada sequência em planos de filmagem, ou melhor, em tomadas de vistas. Em cinema, cada tomada de vista corresponde a uma cena. Diferente, portanto, do teatro, onde a entrada ou saída de uma personagem marca a mudança de cena. A continuidade, isto é, o caminho que deve seguir o argumento, deve ser feita de maneira a não interromper o curso do pensamento do espectador. As sequências devem se suceder umas às outras sem arranhão, como se diz geralmente, com harmonia e lógica.

O INCE, estudando cuidadosamente este assunto, estabeleceu uma série de postulados, que eu já disse aqui, mas que repito: todo filme deve ser:

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

Donde se conclui que, sem uma boa continuidade ou sem um bom cenário, não se consegue nada disso.

Para se compor um bom cenário, é preciso levar em conta, rigorosamente, o valor dos planos de filmagem.

Termos técnicos²⁷¹

*Long-shot*²⁷²: tiro longo ou um apanhado geral

Medium-shot: tiro médio

Close-up: *gros plan* do francês, é uma aproximação grande

Back-ground: o *fond* do francês, fundo de cena. Panorâmica de máquina, horizontal e vertical.

A pontuação no cinema é dada pêlos:

Fade in: *fondu* do francês, clareando

Fade out: escurecendo

Interpose ou, geralmente, fusão: passagem sobreposta de cenas. Os *close-ups* constituem também sinais da pontuação do cinema, pois concentram a atenção nos pontos capitais da história.

Oportunamente, vou trazer aqui, para os meus ouvintes interessados nesse assunto, um exemplo completo com um pequeno argumento, sua continuidade e cenário.

No filme escolar, educativo e documentário, o texto é muito importante. Deve ser sucinto e bem compreensível. Não deve ser falado depressa. O *speaker* sempre falando com clareza e segurança. Descrever as cenas, tal qual se passam na tela, é um erro gravíssimo.

O texto deve explicar o que a cena não mostra, exemplo: em vez de dizer na cena do bonde subindo pelo cabo - "um carrinho está subindo ao pico do Pão de Açúcar...", cena que está sendo mostrada na tela, dizer-se, por exemplo: "o Pão de Açúcar tem 380 metros de altitude, o serviço de transporte aéreo foi inaugurado no ano tal, os cabos de aço cobrem uma distância de tantos metros", etc.

O texto deve e pode ser bem feito. Deve porque, uma vez feito, fica para sempre. Pode ser bem cuidado porque, excetuando-se os filmes de reportagem, em que o som é registrado na mesma ocasião em que se tomam as cenas, os demais filmes, educativos, instrutivos e documentários são pós-sincronizados, isto é, o som,

²⁷¹ Novamente Humberto Mauro discorre sobre temas e termos técnicos da cinematografia. O que pode parecer enfadonho para um leitor atual traduz exemplarmente o fascínio que a nova arte proporcionava. A necessidade de desvendar 'mistérios' cinematográficos, o que justifica a própria presença do cineasta Humberto Mauro que - sob o cargo de técnico no INCE - integrava ouvintes leigos acerca dos preceitos técnicos cinematográficos, visando fixar um léxico comum. A difusão da técnica cinematográfica permeava os meios de comunicação do período.

²⁷² A apropriação de termos importados relacionados à cinematografia é sintomática, tratando-se de um período em que a hegemonia *hollywoodiana* já se encontrava estabelecida no Brasil. A presença de 'americanismos' não limitava-se aos termos técnicos, fixando-se como expressões coloquiais: "(...)De fato, as décadas de 1940 e 50, a adaptação da língua inglesa - e a adoção de expressões como *ok*, *week-end*, *picnic*, *night club*, *boys* e *girls* são medidas de como Hollywood está entranhada no cotidiano de seus espectadores (...)" C. MENEGUELLO, *Poeira de Estrelas*, p.141.

compreendendo fala, ruído e música, é colocado depois do filme revelado, copiado e cortado. Há tempo de sobra, portanto, para se cuidar do texto.

O texto, mesmo nos filmes comerciais de grande metragem e nos artísticos, resulta, quando bem feito, num elemento de sucessos para o filme. *O Romance de um Trapaceiro*²⁷³ é um bom exemplo para robustecer essa idéia.

Sacha Guitry²⁷⁴ deu-nos um filme notável: delicioso, com bom cinema, isto é, ótima continuidade e texto de primeira ordem. Organizar um texto é arte complicada e demanda conhecimentos técnicos.

Fotografia

De um modo geral, a fotografia requer foco, clareza e limpeza. Um filme ganha extraordinariamente tendo uma fotografia bem cuidada, em todos os seus apanhados, sejam eles detalhes, paisagens, etc.

É sabido que uma das maneiras mais interessantes para prender a atenção do espectador é variar os ângulos, levando-se sempre em conta a composição artística do quadro, o que vem acentuar com grande eficiência o efeito cinematográfico, usando-se também com propriedade os apanhados de cima ou de baixo, etc.

Os efeitos de luz constituem elementos de beleza no filme educativo. Atualmente, com a emulsão pancromática, isto é, emulsão que devidamente filtrada dá a correção de todas as cores, uma cena corretamente iluminada pode dar a sensação de relevo.

Também os filmes educativos devem e podem ter boa fotografia. Devem porque um filme mal fotografado é imprestável. Podem porque excetuando também os filmes de reportagem, onde às vezes o mau tempo prejudica o serviço, os demais filmes educativos, instrutivos e documentários²⁷⁵, não são realizados de surpresa, isto é, os elementos para a realização do filme estão à disposição do operador. Aliás, isso é sempre condição essencial para a realização de um bom filme.

Acho que um filme educativo com belos efeitos fotográficos, seja ele sobre "a plantação da batata", será sempre motivo para uma preleção sobre a arte.

Montagem e corte

²⁷³ *Le Roman d'un tricheur*, França, 1936. Direção de Sacha Guilty, filme narrado em primeira pessoa.

²⁷⁴ Sacha Guilty (1885-1957), roteirista, ator e cineasta francês

²⁷⁵ A distinção entre cinema instrutivo e educativo é amplamente abordada por Roquette Pinto, como em palestra de 18 de maio 1937, para a *Hora do Brasil*: "Não é raro encontrar(...) certa confusão entre o cinema educativo e o cinema instrutivo(...) No entanto, é curioso notar que o chamado cinema educativo, em geral, não passa de simples cinema de instrução. Porque o verdadeiro educativo é(...) o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral". Cit. in: Adalberto RIBEIRO, op.cit.

Chama-se montar um filme, colar as cenas pela ordem estipulada na continuidade. O filme, depois de montado, é projetado para uma revisão. Aí vem então a operação do corte. Melhor o filme o mais possível, diminuindo o tamanho, ou melhorar a duração de algumas cenas, invertendo a colocação de outras, e ainda suprimindo apanhados dispensáveis para a boa compreensão da história ou da lição.

Uma tesoura manejada com critério, sempre melhora um filme. O corte é uma operação muito delicada, que deve ser feita com muito cuidado e muita ciência. O compasso, ritmo, cadência, dependem muitas vezes, num filme, da maior ou menor duração das cenas. Além disso, às vezes, a supressão de uma cena ou alongamento ou encurtamento de outra, pode modificar por completo o sentido que se quis dar à sequência.

Sobre tudo isto, vou, em palestras futuras, desenvolver melhor, com bastantes detalhes e observações técnicas, citando o aparelhamento e seu manejo, pois entendo que sobretudo o professor ou professora, com esses conhecimentos, estará em condições de fazer - para a organização de sua filmoteca - a censura técnica do filme, observando a sua continuidade, a fotografia, o som e o texto.

Muito obrigado, boa noite e até a próxima segunda-feira.

Humberto Mauro, 27 de setembro 1943

nona palestra²⁷⁶

Estou organizando, conforme prometi na semana passada, um exemplo de adaptação cinematográfica compreendendo um pequeno argumento, sua continuidade e cenário. Antes, porém, em palestras próximas, pretendo deixar bem claro, estudando detalhadamente, o valor dos planos de filmagem - que são os recursos com que conta o cenarista para tirar os efeitos cinematográficos.

Os termos americanos usados para esses planos, são muito nossos conhecidos: *close-up*²⁷⁷, *long-shot*²⁷⁸, *medium-shot*²⁷⁹, *close-in*²⁸⁰, F.F., *fade-out*²⁸¹, *fade-in*²⁸², etc. Alguns constituem apenas sinais de pontuação. Todos eles serão estudados cuidadosamente, um por um.

Agora vou passar a um outro assunto.

A exibição dos dois últimos filmes brasileiros de grande metragem - de enredo - *Caminho do Céu*²⁸³ e *Moleque Tião*, deu motivo a comentários dos nossos melhores críticos cinematográficos, comentários alguns bondosos e outros arrasadores.

Em todo o caso, todos os críticos falaram. Inclusive o Pinheiro de Lemos de *O Globo*, que geralmente não se manifesta quando da exibição de películas nossas. Assim é que deve ser. Agora, acho também que os críticos deviam estudar bem os problemas do Cinema Brasileiro para melhor aconselharem e muitos deles como o Pinheiro de Lemos²⁸⁴, o Vinicius de Moraes, o Celestino Silveira, deviam mesmo colaborar conosco na realização dos filmes.

O progresso do nosso cinema depende muito do concurso dos nossos homens de cultura e imaginação dos intelectuais e artistas. O Vinicius de Moraes já está tentando realizar um documentário com Edgar Brasil, sobre o novo prédio do ministério da Educação²⁸⁵.

Vou ler e comentar aqui alguns trechos da crítica do Pinheiro de Lemos sobre *Moleque Tião*.

Antes de mais nada, é preciso ficar bem claro que eu não vou fazer a crítica da crítica do Pinheiro de Lemos. Longe disso. Vou apenas tecer algumas considerações a propósito da crítica. Sou

²⁷⁶Palestra não datada.

²⁷⁷Primeiro Plano.

²⁷⁸Plano Geral.

²⁷⁹Plano Médio.

²⁸⁰Plano Fechado.

²⁸¹Escurecimento gradativo da imagem.

²⁸²Clareamento gradativo da imagem.

²⁸³*Caminho do Céu* (1943). Direção de Milton Rodrigues (Recife, PE, 1905-1972). Produção da Cinédia.

²⁸⁴Pinheiro de Lemos escreveu críticas sobre vários filmes de Humberto Mauro. Vide *O Globo* - RJ.

²⁸⁵O Ministério da Educação e Saúde transfere-se para sua nova sede em 1937. Humberto Mauro realiza um documentário sobre o lançamento da pedra fundamental do Edifício. Não foram encontradas referências sobre o referido documentário de Vinicius de Moraes.

fã, leitor assíduo de Pinheiro de Lemos e considero o P. de L. um dos nossos melhores críticos de cinema.

Mas vamos à crítica de *Moleque Tião*, diz o Pinheiro de Lemos:

"Às vezes, dá vontade de pensar que o caso do cinema brasileiro é igualzinho ao do teatro. Não é novidade nenhuma que se fala em decadência do teatro pelo menos desde João Caetano, o que vale dizer que o mal é sem remédio. Felizmente, de vez em quando alguma coisa se incumbe de desarmar essa impressão derrotista. Um autor novo, uma temporada feliz²⁸⁶ - no palco -, um filme que mostra algum desejo de progredir - no cinema."

E, depois de comentar os defeitos e qualidades do filme da Atlântida, termina assim:

"Percebe-se que, no fundo, só há uma interrogação, não só a propósito de *Moleque Tião* como de outros filmes brasileiros. Por que os produtores e diretores não põem todo o empenho em eliminar essas oscilações que os seus filmes apresentam? Por que, se conseguiram numa sequência fazer um cinema razoável e até bom, permitem que outras sequências sejam o equivalente do que no cinema se chama mambembe? Enfim, continuemos a atribuir tudo a uma questão econômica²⁸⁷ e esperemos que ela possa ser resolvida um dia."

Eu, francamente, nada conheço sobre os problemas do teatro brasileiro. Se a falada decadência é ou não devida a questão econômica, também não sei. Os problemas do Cinema Brasileiro, penso que conheço bem, pelo menos alguns deles. Há mais de quinze anos que venho colaborando seriamente, sem desânimo, nesse trabalho de criação do nosso cinema. Sei, e todos nós sabemos, que o teatro no Brasil quase que nasceu com o descobrimento - tem 388 anos!...

Noronha Santos escreve, na *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, o seguinte:

²⁸⁶ Nesse ano temos, no teatro, a montagem revolucionária de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues por Zbigniew Ziembinski, que se transformaria em um marco no teatro nacional.

²⁸⁷ Em termos econômicos, o filme foi orçado em 180 réis e alcançou 240 contos; segundo Sérgio Augusto [op.cit.], seu lucro alcançaria cinco vezes esse valor.

"No ativo de inestimáveis serviços do padre José de Anchieta, inscreve-se, todos o sabem, a fundação do teatro brasileiro, no Rio de Janeiro. Simão de Vasconcellos registra a efeméride em 1555. Divergem do autor da Crônica da Companhia de Jesus no Estado do Brasil vários autores, que se referem ao estabelecimento dos tablados jesuíticos de 1560 a 1570.

"Anchieta fez representar, de fato, na Aldeia de S. Lourenço, a pregação universal, posteriormente a outro trabalho de sua lavra, que fora ouvido no tablado de S. Vicente. Para o teatro dos índios de S. Lourenço, compusera o missionário enredos e missões de moral cristã, como o Mistério de Jesus - a mais notória de suas produções.

"Representava, como quer Max Fleiuss (Dicionário do Instituto Histórico, volume 1º), a luta de três demônios: Guaixara, Savarana e Aimbiré, que tentavam destruir a nascente aldeia católica semeando o pecado e abalando a fé nativa dos gentios, mas vencidos por S. Sebastião e S. Lourenço. Estes santos entravam em cena escoltados por anjos luminosos, potências celestiais e anjos da guarda do nascente aldeamento indígena."

O teatro brasileiro tem, portanto, quase 400 anos! Está velho... Talvez venha daí a decadência...O cinema brasileiro tem 20 ou 30 anos...Eu, que sou tido por muitos como pioneiro, iniciei os meus trabalhos de cinema em Cataguases, Minas Gerais, no ano de 1927...O cinema brasileiro é muito moço... muitos afirmam até que ele ainda não existe²⁸⁸...

Sei que escrever e montar uma peça de teatro é muito mais fácil que escrever e realizar um filme de enredo. Com dez contos, e às vezes menos, monta-se uma comédia ligeira - no teatro. Um filme brasileiro, por mais ligeiro e mambembe que seja, custa mesmo 300 contos...

Sei que quando uma peça teatral não agrada de início, o ator inteligente e o autor podem, muitas vezes, salvá-la - um

²⁸⁸Adhemar Gonzaga narra seu encontro com Getúlio Vargas, após a revolução de trinta, em que solicitava proteção para o cinema nacional, recebendo como resposta a indagação: "O que existe para ser protegido?". cit.in., Alice GONZAGA, *Gonzaga Por Ele Mesmo*, p.112.

introduzindo "cacos" ou "boas bolas", o outro modificando ou criando novas cenas. E quando não há remédio, não é nada difícil para o empresário substituir imediatamente a peça por outra melhor.

No cinema brasileiro, quando o filme não agrada, é uma desgraça!... Não se pode tentar outro mercado. Sim, porque podia ser muito bem que agradasse em outros países. Quem sabe?

E assim, não há "bons cacos" ou "boas bolas" que possam salvar o filme... Quando muito, vai-se à cabine e corta-se a sequência onde o público "riu por engano"... E... para se substituir por outro? Leva-se, mesmo, dois anos... E, meu Deus, quanto sacrifício...

Se agente for procurar decadência nas artes brasileiras, procurando bem, acaba encontrando em todas elas: na pintura, escultura, literatura, música... Por que só no teatro ou cinema?

Mesmo fora da arte, nas coisas materiais, na indústria... Num filme brasileiro, dentre dez a quinze sequências que compõem o drama, só se salvam duas ou três... Numa caixa de fósforo, atualmente, só se aproveitam quatro ou cinco dos quarenta e cinco paus que contém a caixa... Ora, fazer fósforos é muito mais fácil que fazer cinema... A imperfeição sistemática dos filmes brasileiros de grande metragem - de enredo - é questão econômica²⁸⁹. Posso garantir, pura questão econômica. Questão que vem desde o início do cinema entre nós.

Eu já disse isto aqui várias vezes. Mas também é bom repetir: no Brasil não se pode gastar filme virgem à larga para refazer as sequências imperfeitas, como faz o cinema estrangeiro. Porque o filme virgem é muito caro e iria aumentar consideravelmente o custo da produção.

O filme, que quase sempre resulta cheio de imperfeições, só pode contar com o mercado interno, isto é, o mercado brasileiro. O mercado brasileiro é pequeníssimo. Possuímos apenas uns mil e tantos cinemas²⁹⁰. Uma linha de distribuição nacional pode abranger no máximo uns 400 a 500 cinemas... Ora... o americano

²⁸⁹ Além do problema de importação de filme virgem, o equipamento de filmagem era sucateado, conforme podemos perceber em depoimento de Moacyr Fenelon, contemporâneo às palestras: *Em todo o Brasil temos uma única máquina de filmar moderna, só um aparelho de som de reputada fábrica norte americana, um só copiador de eficiência completa e uma máquina de revelação contínua - uma somente. O resto são cacarecos. Verdadeiros ferros velhos, amarrados com barbante e esparadrapo*". Ver, Sérgio AUGUSTO, *op.cit.*, p.103.

²⁹⁰ Humberto Mauro volta a essas questões: "Eu aliás, estou apenas repetindo o que já disse numa série de palestras feitas por mim, no ano passado, na PRA-2 (...) Espalhados por todo o território nacional - 8 milhões e quinhentos quilômetros quadrados - e para uma população de 48 milhões de habitantes, existem apenas cerca de 1.500 cinemas. Isto é, um cinema dentro de um espaço de 56655 quilômetros quadrados, ou ainda, um cinema para atender a cada grupo de 32 mil habitantes, o que representa um número incrível (...) apenas meio por cento da população nacional vai a cinema (...)". Entrevista de Humberto Mauro, em 1944, para jornal indeterminado. Acervo Biblioteca Jenny Klabin Segall.

seria capaz de fazer as suas super - produções para serem exibidas apenas no Brasil, em 500 cinemas? Portanto, não se pode gastar muito nas grandes produções brasileiras. Qual será a solução? Eu já sugeri tentar o mercado externo por meio do documentário...

Quanto ao filme de enredo, com artistas, eu estou com o Pinheiro de Lemos - esperemos que o problema possa ser resolvido um dia...Quando o Brasil tiver 100 milhões de habitantes e possuir uns 15 a 20 mil cinemas, como os EEUU, por certo que a coisa será outra...

Muito obrigado pela atenção dispensada. Boa Noite e até a próxima segunda-feira.

X - 11.10.1943 - 19h30

Senhor ouvinte, boa noite.

Hoje vamos entrar em considerações sobre os planos de filmagem - recursos com que contam o cenarista - a pessoa que faz a adaptação cinematográfica - e o diretor do filme, para a perfeita execução da obra.

Disse na palestra do dia 27 do mês passado que:

Escolhido o argumento, que na minha opinião é o mais importante, trata-se logo da adaptação cinematográfica. Esta adaptação compreende: continuidade e cenário. Continuidade é a divisão do argumento em sequências. Cenário é o desdobramento de cada sequência em planos de filmagem.

Esses planos de tomadas de vista são muito conhecidos nos seus nomes técnicos:

Long-shot: tiro longo - é um apanhado geral da cena.

Medium-shot: um apanhado médio.

O *close-in* e o *close-up* são aproximações. *Close-in*: significa, de um modo geral, encher toda a tela com o que se quer destacar. Por exemplo: *close-in* de uma rosa, significa que a tela deverá ser ocupada inteiramente com a rosa. O *close-up* é mais uma aproximação na qual se pode observar com clareza e detalhes o objeto destacado.

Além desses planos de filmagem, há também sinais de pontuação que são os *fade-in* - clareando -, *fade-out* - escurecendo -, fusões, etc.

Sem a utilização desses planos e sinais de pontuação, seria impossível ao diretor fazer o público sentir o filme. Da utilização inteligente desses apanhados e duração exata de cada um resulta o compasso, ritmo e cadência do filme.

No cinema, sempre houve duas escolas, nesta questão de compasso. Uma, geralmente utilizada pelos grandes diretores americanos, que consiste em conservar o compasso de um filme de acordo com o bater normal do coração, que aumenta de velocidade sob a influência de emoções fortes.

A outra, mais empregada pêlos diretores europeus, atrasa a cadência do filme até o compasso do pulso estar mais adiantado. Uma faz sentir o filme. A outra faz a pessoa ver o filme... Sentir é melhor. É muito melhor estar dentro da festa que do lado de fora, apenas observando.

Muitas vezes um filme tecnicamente perfeito não agrada devido ao mau emprego do compasso. A platéia não sentiu - o diretor demorou demais num *close-up*, esqueceu do *long-shot*, demorou pouco com *close-in*... enfim, controlou mal os movimentos do pulso do espectador.

No começo do cinema, uma história era mostrada inteiramente em *long-shots*. Tudo de longe. O resultado era uma confusão tremenda - e era absolutamente impossível a gente sentir o filme. Resultava uma obra sem "alma". A utilização dos detalhes, fixados em diferentes planos, modificou tudo - felizmente... O *long-shot* é um apanhado importantíssimo dentro de um filme - na minha opinião, talvez o mais importante mesmo. Com ele pode-se tirar grandes emoções. Chaplin é mestre em empregá-lo assim. Quem não se lembra: Carlitos sozinho, caminhando longe... uma estrada comprida...

Agora, é ele também - o *long-shot* - que dá a "topografia" do filme... E um filme sem topografia estabelece uma grande confusão. Aliás, é defeito muito comum nos filmes brasileiros... Fica a gente sem saber onde é que está...

Mesmo nas grandes produções estrangeiras, às vezes noto esse defeito. Esse *Casablanca*, por exemplo - filme americano há poucos dias estreado aqui no Rio e muito elogiado. Na minha opinião faltaram *long-shots*. Não se sente bem a Cidade²⁹¹.

Fato exatamente contrário sucede no filme *Nosso Barco, Nossa Alma*²⁹², de Noel Coward, recentemente exibido aqui. Graças ao emprego inteligente do *long-shot*, Noel Coward consegue fazer o espectador sentir o mar em toda a sua imensidão o que, por sua vez, aumenta a intensidade emocional nos interiores e *close-ups*. Posso assinalar mesmo como maravilhoso efeito cênico e emotivo do *long-shot* aquela cena do rapaz covarde que, depois de advertido pelo comandante, vem andando, trôpego, pelo cais deserto. O tiro do alto, apanhando o cais, vasto e deserto, com o marinheiro cambaleando, quase como uma sombra, superaria, como superou, qualquer *close-up*. Outro magnífico *long-shot* do mesmo filme é, momentos depois do desembarque daquelas tropas evacuadas de Dunquerque, a chegada do comandante, que dá a ordem unida e consegue, num milagre de disciplina militar, reerguer o perfil dos soldados mortos de sono e cansaço. Esse *long-shot* aumenta de valor

²⁹¹ O filme foi rodado em estúdio - como poderia propiciar a sensação de se "sentir a cidade"?

²⁹² Humberto Mauro refere-se ao filme *Nosso Barco, Nossa Vida* [In which we serve], Grã Bretanha, 1943, dirigido por Noel Coward e David Lean. "Grande espetáculo, em estilo às vezes semidocumentário, glorificando a marinha britânica e suas façanhas". Georges SADOUL, *Dicionário de Filmes*, p.282 .

pelo contraste que consegue mostrar após aquele *close-up* da câmera detalhando em movimento a fisionomia arruinada dos soldados.

King Vidor²⁹³, a meu ver, é o mestre dos *long-shots*. Tira dele belos efeitos e grandes emoções - e ao mesmo tempo o utiliza como orientador "topográfico" de maneira magistral. Num filme de King Vidor não há confusões. Agora, só *long-shot* num filme, de fora a fora, é um erro.

A introdução no cinema das tomadas de vistas em vários planos - aproximações, *close-up*, detalhes, etc. - e ainda os sinais de pontuação - *fade-in*, *fade-out*, fusões - nós devemos a um homem extraordinário: David Wark Griffith.

Verdadeiramente o primeiro gênio artístico que apareceu no cinema, D.W.Griffith²⁹⁴ foi o diretor de inúmeros filmes notáveis, como *Vontade Suprema*, *Nascimento de uma Nação*, *Intolerância*²⁹⁵ e muitos outros. O *Lírio Partido*, que foi sua obra-prima - o filme era verdadeiramente notável - o deixou completamente pobre. É sempre assim - as obras-primas são quase sempre um desastre na bilheteria. Em *Lírio Partido* foi que eu vi pela primeira vez o *fade-out*. Ainda me lembro muito bem. Eram muito longos. Aliás nunca mais os vi aplicados daquela maneira.

Outros filmes de Griffith foram entretanto grandes sucessos financeiras. Deram lucros fabulosos, não a ele, mas à companhia produtora. Posso citar *Way Down East*²⁹⁶, *The Birth of a Nation*²⁹⁷, *The Orphan of the Storm*²⁹⁸ e outros.

Griffith muitas vezes não tinha dinheiro para comprar cigarros...No entanto, ele mesmo, em 1926, dizia o seguinte:

"Só agora é que me veio a idéia de que se eu tivesse tirado patente de vários processos técnicos que eu fui o primeiro a usar, hoje poderia ser folgadoamente um dos maiores nababos da terra. Foi mais ou menos em 1909, quando eu dirigi *The Last of Mohicans*, com Mary Pickford e Owen Moore nos principais papéis que, ao chegarmos à cena final, pareceu-me um vandalismo cortá-la bruscamente, como se fazia até então, a cena amorosa, a do beijo, que deve ser sempre a mais bem cuidada, a fim de deixar uma

²⁹³King Vidor(1894/1982), cineasta americano. "De suas origens [húngara]ele tira seu grande tema: o emigrante, o pioneiro criando sua própria pátria". *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, p.668.

²⁹⁴ David Wark Griffith(1875/1948), cineasta americano. Segundo Eisenstein: "Griffith criou tudo, inventou tudo. Não há um cineasta no mundo que não deva a ele alguma coisa. O melhor do cinema soviético saiu de *Intolerância*. Quanto a mim, eu lhe devo tudo". *Dictionnaire du Cinéma*, p.299.

²⁹⁵ *Intolerance*, EUA, 1916, D.W.Griffith.

²⁹⁶ *Way Down East*, EUA, 1921, D.W.Griffith.

²⁹⁷ *Birth of a Nation*, EUA, 1915, D.W.Griffith.

²⁹⁸ *Orphans of the Storm*, EUA, 1922, D.W.Griffith.

agradável lembrança no espectador. Conversei muito com o fotógrafo que então trabalhava comigo, até que resolvemos, para o fim desejado, passar um objeto qualquer muito vagarosamente na lente da câmara. O resultado foi obtido com uma velha caixa de sapatos...

"Desse dia data o uso do esmorecimento gradual da cena final, o *fade-out*, como é o seu nome técnico.

"Além do *fade-out*, fui o primeiro a introduzir o *close-up* - as chamadas fotografias de primeiro plano. Um filme, hoje em dia, sem um grande número de *close-ups*, não tem valor.

"Pois bem, quando eu sugeri ao meu fotógrafo, há muitos anos, o uso do primeiro plano, ele recusou-se peremptoriamente a tal, pois na sua opinião seria uma loucura querer apresentar na tela apenas o rosto do artista, deixando invisível o resto do corpo.

"A minha resposta foi um convite para uma ligeira visita ao museu de arte. Ao chegarmos lá, mostrei-lhe os mais célebres quadros dos mais famosos pintores que, na sua maior parte, eram cabeças e bustos.

"Já se sabe que venci. O mais interessante é que, quando o filme foi exibido, recebeu estrondosas vaias do público...

"Outra inovação que introduzi no cinema foi a miniatura. Usei-a pela primeira vez em *Intolerância* e penso que estava em forma, pois ninguém me falou sobre ela."

D.W. Griffith foi o homem que deu ao cinema as suas imensas possibilidades artísticas. Voltarei ao assunto nas próximas palestras.

Agradeço a atenção dos ouvintes e até para a semana.

Humberto Mauro, 11 de outubro 1943

XI - 18.10.1943 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Antes de prosseguir nas considerações que venho fazendo sobre a técnica da realização de um filme - compreendendo: argumento, adaptação, direção, fotografia, som e montagem -, quero abrir um pequeno parêntese para falar sobre o produtor, falha lamentável na organização industrial do Cinema Brasileiro. Sim, porque os nossos produtores, na sua maioria, entendem muito pouco de cinema, o que é um erro. Limitam-se a dar o dinheiro para a realização do filme e depois ficam de longe torcendo para que tudo saia perfeito.

Os elementos técnicos que possuímos, bem coordenados por um grande produtor poderiam efetuar trabalho mais seguro e eficiente. Sobre este assunto, vou ler para os amigos ouvintes, alguns trechos de um magnífico trabalho do grande produtor americano, senhor Hunt Stromberg, publicado no The Theatre Handbook and Digest of Plays²⁹⁹.

Diz ele o seguinte:

"Uma das mais imperiosas qualidades exigidas de um produtor é a capacidade de evitar a confusão e a discórdia, que surgem indubitavelmente durante a realização de um filme recreativo. Ainda que seja ele perito quanto a negócios e no cálculo do custo do filme, isto não é suficiente, porque um produtor competente precisa saber muita coisa mais. Deve ser capaz de escrever um cenário completo; se necessário, deverá saber dirigir ele próprio o filme todo e editá-lo satisfatoriamente."

Geralmente os produtores americanos têm debaixo de contrato grandes "estrelas" e, por isso, continua o Sr. Stromberg:

"a primeira tarefa que enfrenta o produtor é a escolha do material adequado à estrela. Se for ela Norma Shearer, por exemplo, precisa averiguar qual a espécie de história que melhor lhe convém; será um filme moderno ou não? Deverá desempenhar um papel de personagem histórica? Deverá o assunto ser moderno, sofisticado ou sentimental? Surgem também outras dúvidas: o papel deverá ser de senhora da sociedade, da *glamour girl* ou de operária?

²⁹⁹ É nítida a necessidade de teóricos e cineastas de postular e legitimar a 'nova arte', seja através de manuais explicativos de conceitos e termos, seja através de entrevistas e palestras como as de Humberto Mauro.

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

"Quando esses valores tiverem sido analisados e considerados, começará o produtor a procurar a história que preencha todas as qualidades desejadas.

"Depois segue-se a adaptação do assunto. Elaborar-se em primeiro lugar um resumo, sob forma de narrativa, do cenário do filme, sem diálogos, sem cenas, sem cortes, sem descrições técnicas de qualquer natureza. Somente o enredo fica esboçado, às vezes em poucas páginas, outras em centenas de páginas. Discute-se o tratamento a ser dado ao filme e da visualização de tudo isso resulta - muito mais do que o público pensa - o sucesso ou insucesso da produção.

"É a capacidade de conceber esse tratamento que classifica a posição de um produtor entre outros produtores.

"O *Grande Ziegfeld*, por exemplo, foi ideado como um vasto panorama da vida de Florenz Ziegfeld, abrangendo desde os seus primeiros dias em Chicago até os seus últimos tempos como maior empresário de comédias musicais da Broadway. O filme devia ser grandioso porque retratava uma biografia dinâmica. Foi resolvido ao mesmo tempo que qualquer fase da história não seria mais destacada que as outras, porque se o filme pendesse mais para o lado espetacular, o seu lado humano sofreria. Do mesmo modo, forçando-se a história pessoal, resultaria o sacrifício da decoração e ornamentação, portanto a sua atração para os olhos e os ouvidos - o filme e a melodia.

"Foi pois essa decisão de importância que deu sucesso ao filme! Recordo-me da dúvida que tive quando me decidi a produzir *O Magro* (The Thin Man). O livro era pesado, com diálogos e cenas duvidosas, o que parecia constituir o seu principal sucesso. Mas, a concepção cinematográfica criou uma vida divertida, sofisticada, feliz, dum casal cheio de alegria. O romance em cinema, em geral, nessa época, era só entre a mocinha e o rapaz antes do casamento, com enredos tecendo divórcios. "A nova adaptação desse assunto, como aconteceu aliás, criou uma fórmula nova e popular.

"O resumo da adaptação do assunto é dado, então, ao cenarista. "A seleção dos cenaristas é de toda importância, porque eles devem ter o temperamento apropriado ao assunto e entender de técnica cinematográfica. Essa escolha deve ser tão severa como a dos próprios atores.

"O cenarista começa o trabalho dividindo toda a história e as caracterizações em cenas individuais para a filmagem. Depois, cada cena será dialogada, isto é, criadas as palavras que serão faladas pelos atores. Quando o diálogo estiver completo e todo o cenário acabado, o produtor começa a editar. Ele deve ter capacidade para cortar e refazer, modificar e corrigir, remediar as faltas existentes. Todo produtor digno desse nome deve ser criador e inventor, tem uma espécie de compreensão nítida do cinema no seu conjunto.

"A tarefa seguinte é de nomear o diretor que, pela sua boa disposição, conhecimentos técnicos e experiência, seja ideal para a estrela, para os principais atores e para a história e que dê vida a tudo para satisfação do público. Ele precisa selecionar os operadores que sejam também capazes de realçar os atores e a decoração cinematográfica. Não acaba aqui a tarefa do produtor: deve

ele ainda planejar o conjunto das cenas e cuidar das vestimentas com minúcia, trabalhando sempre de acordo com a concepção básica. O principal é a adaptação original e a preparação sem seguida; se estas forem planejadas com acerto, a produção torna-se apenas um caso de direção."

Fazendo, agora, considerações sobre a direção, prossegue o Sr. Hunt Stromberg:

"A experiência, naturalmente, contribui para a parte mecânica da direção; como também o conhecimento apropriado da composição da câmara e do agrupamento dos atores, para conseguir cenas cinematograficamente atrativas.

"Segue-se a rotina: lerá ele diariamente com os atores a cena que será filmada nesse dia. Ele resolve se as linhas escritas no cenário estão de acordo com o set; se são convincentes, se têm a tonalidade certa, se os diálogos são longos demais, se a velocidade está certa. Porque, se algum trecho falado for longo demais, ou se algumas frases forem demasiadamente longas, a própria cena durará muito e parecerá demorada ou possivelmente fraca na sua apresentação. O diretor precisa avaliar a história, julgar a persuasão de cada cena individual, e da história no seu conjunto, à medida que prossegue o trabalho.

"Vi muitos diretores interromperem a produção e queixarem-se de fraqueza da história quando não lhes parecem plausíveis os assuntos.

"Muitos de nossos melhores filmes com defeitos desta categoria, foram corrigidos durante a produção."

E, depois de outros comentários, o Sr. Hunt Stromberg termina assim o seu trabalho:

"Um bom diretor chega sempre ao estúdio antes dos atores, para examinar se estão todos bem vestidos, se a decoração está perfeita, pois precisa corresponder à idéia que ele tem em mente imprimir à ação.

"Depois combina com o operador o primeiro *set-up* do dia, informando-o da interpretação que resolveu dar à cena; no decorrer desta, avisará o operador se for mudada alguma disposição.

"Consulta depois todo o cenário para ter bem na memória o modo em que vai ser a peça filmada.

"Quando chegam os atores, reúnem-se todos e ensaia os seus papéis. Então é ensaiada a parte técnica da cena, que começa a ser fotografada.

"Muitos diretores preferem explicar com todos os detalhes a psicologia de cada cena, de cada papel, de cada parte de ação. Outros não se aprofundam tanto, não descem até os alicerces da cena, preferem que os atores interpretem a seu modo, sem qualquer exame prévio. Cada método produz os seus resultados, de acordo com o estilo do diretor.

"O tempo (duração) é extremamente importante na direção de cada cena. Alguns podem filmar uma cena em 50 pés (15 metros) enquanto outros empregariam 90 na mesma cena. Geralmente a cena em 50 pés (15 metros) é a melhor, porque não há nada que prejudique mais um filme que o tempo lento.

"Com estas poucas linhas compus este comentário para os que amam o cinema, esperando ter tornado claro um pouco do mistério que envolve a nova arte³⁰⁰."

São estes os tópicos do artigo do Sr. Hunt Stromberg que achei conveniente divulgar para tornar bem clara a função de um produtor numa indústria de cinema.

Senhores ouvintes, boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro, 18 de outubro 1943

³⁰⁰ Teóricos, críticos e cineastas assumiam uma postura pedagógica para com o ouvinte/leitor e ou espectador. "Especificamente a fala dos críticos da época atribuía a si própria a função de ensinar para o leitor de sua coluna no jornal ou revista o que deveria ser considerado 'bom cinema', e os segredos, técnicas e termos do reino cinematográfico." C. MENEGUELLO, *op.cit*, p.87.

XII - 25.10.1943 - 19h30

Tenho, hoje, o prazer de responder a uma consulta técnica que se prende às dificuldades do processo de revelação dos filmes de cinema. A consulta se refere a manchas - de um modo geral - nos filmes negativo e positivo.

Infelizmente, não se pode aconselhar o livro tal ou qual, porque as obras que tratam com clareza e detalhes desses assuntos técnicos são em língua estrangeira, caríssimas e, pior ainda, dificilmente encontradas no mercado.

Penso que já era tempo do cinema brasileiro organizar entre os seus elementos uma espécie de Conselho Técnico, para resolver, num auxílio mútuo, as nossas dificuldades técnicas, fazer traduções e publicações.

Vamos à consulta,

A mancha pode ser geral ou local e pode ser produzida pelo revelador ou pelo banho de fixagem. Geralmente as manchas de revelador poder ser causadas por: .

1. revelador velho, esgotado, ou revelador que contém quantidade insuficiente de sulfito ou sulfito impuro;
2. banho de fixagem velho ou alcalino.

Com os reveladores "Elon Hidroquinone", que contém relativamente uma grande concentração de sulfito de sódio, a percentagem de oxidação é pequena e, em geral, a mancha proveniente da oxidação do revelador é relativamente pouco frequente. É mais comum manchar filme positivo do que negativo, porque:

1. a emulsão positiva tem grão mais fino;
2. na prática, o enfraquecimento dos reveladores para positivo é geralmente maior que dos reveladores para negativo.

Ainda que a mancha seja leve, insignificante mesmo, é muito importante evitá-la, principalmente no filme positivo, isto porque resulta na mudança da cor da imagem, principalmente nos brancos. Para se ter certeza que não resultará mancha alguma no decorrer do processo da revelação, é aconselhável revelar um pedaço de filme não exposto e examiná-lo, quando estiver bem seco, sobre uma folha de papel branco.

Quando se revela o filme no tear, em tanques verticais, processo usado na maioria dos laboratórios brasileiros, são precisas redobradas atenções e cuidados. As manchas aparecem porque dá-se mais revelação onde o filme passa as partes de cima e de baixo do tear. Essas manchas são típicas, muito nossas conhecidas.

Na parte de cima do tear, ela é geralmente salpicada e consiste de uma linha dupla, enquanto a parte inferior tem aparência de uma linha escura.

Segundo experiências e estudos, a violência dessas marcas pode ser diminuída dos seguintes modos:

- 1) aumentando a largura das dobras superiores e inferiores, tornando-as cilíndricas e com um diâmetro tão grande quanto possível;

- 2) agitando-se o tear de maneira que os produtos de reação à superfície do filme sejam continuamente substituídos pelo revelador novo;
- 3) fazendo com que o filme circule sobre as dobras, no decorrer da revelação.

Essas manchas podem também ser produzidas pela falta de agitação, quando se coloca o tear dentro do banho fixador, especialmente se o filme não tiver sido bem enxaguado ao sair do banho revelador ou se o banho fixador não for bastante ácido.

Vários outros tipos de manchas são comuns: manchas brancas de sulfito de alumínio, manchas de prata - amarelas -, manchas verdes, etc.

As manchas de sulfito de alumínio se formam quando o banho fixador não é suficientemente ácido. O banho fixador ácido geralmente mais empregado compõe-se de uma mistura de alúmen, ácido acético, sulfito de sódio e de hipossulfito de sódio. Ou, em outros termos, uma mistura de hipossulfito de sódio e sulfito de alumínio dissolvida em ácido acético.

Ora, se o filme não for bem enxaguado ao sair do banho revelador que contém carbonato de sódio, este carbonato vai neutralizar o ácido do fixador, formando acetato de sódio. Enfraquece o banho fixador, separando o sulfito de alumínio da solução, que se torna leitosa e deposita uma espuma branca na superfície do filme, a qual a água da lavagem não tira - são as manchas de sulfito de alumínio.

Para evitar essas manchas, é aconselhável:

- 1) enxaguar bem o filme depois da revelação, isto é, antes da fixagem, para retirar a maior quantidade possível do revelador;
- 2) fazer uso de banho stop - banho ácido usado entre a revelação e a fixagem. Esses banhos devem ser, contudo, empregados com discricção, porque um excesso de ácido poderá ser levado para o banho fixador, o que é prejudicial;
- 3) evitar o emprego de revelador que contenha quantidade excessiva de álcali.

Manchas de prata (amarelas):

As manchas amarelas, em parte semelhantes às produzidas pela oxidação do revelador, mas geralmente menos transparentes e de uma cor amarela suja, se formam quando os componentes de prata são deixados no filme devido a uma fixagem imperfeita.

Também podem ser locais ou gerais e aparecem devido às seguintes causas:

- 1) banho fixador velho e cansado que contenha um excesso de prata dissolvida. Parte do sal de prata permanecerá depois da secagem, se o filme não for suficientemente lavado. Esse composto é incolor, mas transforma-se gradativamente em sulfito amarelo de prata quando exposto ao ar. Para evitar essas manchas, portanto, deve-se usar somente solução ácida de fixagem, absolutamente nova.
- 2) outra causa é a agitação insuficiente quando se mergulha o tear pela primeira vez no banho fixador.

A propensão dessas manchas se formarem é maior quando se usam reveladores alcalinos e banhos fixadores velhos. Infelizmente, não há um meio seguro de se retirar completamente a mancha de prata.

Os processos frequentemente usados utilizam o cianureto de potássio, mas o cianureto é um veneno mortal e uma solução com água desprende vapores de ácido hidro-ciânico, requerendo manipulação muito cuidadosa, em compartimentos muito bem ventilados, etc.

É, portanto, aconselhável evitar a mancha de prata. Em último recurso, deve-se copiar o filme usando o filtro G. Isto reduzirá bastante, mas nunca retirará completamente a mancha de prata.

Quando se usa o alúmen de cromo, geralmente aparecem também umas manchas verdes - o esverdeado parece tinta. São mais frequentes quando a temperatura do fixador é alta - 27⁰ a 32⁰C. Geralmente, a mancha verde não é condenável sob o ponto de vista fotográfico e pode ser retirada tratando-se o filme com uma solução de citrato de potássio a 5%.

Também a lavagem pode produzir manchas. Se a água de lavagem está muito fria, por exemplo, a superfície do filme pode se tornar dura e refratária à água, de modo que quando se tenta tirar a água antes da secagem, uma pequena quantidade que permanece não se espalha pelo filme, ficando como gotas na superfície, produzindo manchas depois da secagem. Por esta razão não é aconselhável deixar-se a temperatura da água de lavagem descer abaixo de 10⁰C.

Há ainda inúmeras causas que podem produzir manchas, essas, porém, são as mais comuns no nosso meio.

Espero que os elementos interessados pelos problemas técnicos do nosso cinema se manifestem a respeito da idéia que expus no começo da palestra, sobre a criação de um Conselho Técnico, uma espécie de clube, onde se possa discutir e resolver as nossas dificuldades de realização.

Muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

XIII - 01.11.1943 - 19h30

Eu disse, numa das minhas primeiras palestras, que a meu ver o documentário seria o Cinema Brasileiro para o mundo. Disse, também, que o documentário que eu imagino seria a marcha para uma nova modalidade de cinema, com imensas possibilidades, oferecendo arte puríssima e uma forma elevada de conhecimentos que os cineastas ainda não lançaram mão.

Provei por A mais B que, sem conseguirmos um mercado externo, será impossível, atualmente, estabelecermos uma indústria regular de filmes. Mas que, através do documentário - de nível artístico elevado - não será nada difícil conseguirmos linhas de distribuição fora do país.

Afirmar, e continuo absolutamente convencido disso, que podemos realizar um documentário perfeito com os recursos técnicos que possuímos no momento.

Vou, agora, dar alguns conselhos... Não sei se a palavra "conselho" será bem recebida... Alguém já disse que conselho é pior que cerveja quente. Enfim, vá lá...

Além dessas observações, que são de ordem técnica, quero também explicar da melhor maneira possível essa nova modalidade de cinema que eu imagino pelo documentário, o que será provavelmente o assunto da minha próxima palestra.

Se os cinematografistas brasileiros seguirem à risca o que vou aconselhar, garanto que vamos ter - sobretudo nos nossos pequenos filmes de documentação - uma melhoria de causar espanto.

Insisto em chamar a atenção para o documentário porque, mais que qualquer outra modalidade de cinema, exige da fotografia: foco, clareza e sobretudo firmeza em todos os seus apanhados. Ora, o cinematografista brasileiro, quando vai documentar, relaxa.

Faz tudo às pressas e, mesmo quando se arrisca em viagens a lugares longínquos - o Amazonas, Mato Grosso ou Goiás -, leva consigo apenas o filme virgem e uma maquinazinha de mão. Aí precisamente é que está o busílis. SEM UM BOM FOTÔMETRO E SEM UM BOM TRIPÉ³⁰¹, não se pode conseguir bons resultados de filmagens. Eu vou mesmo abrir, por intermédio de "Figuras e Gestos" - e espero que os meus amigos me ajudem -, a CAMPANHA DO TRIPÉ e do FOTÔMETRO.

É preciso que o nosso cinematografista leve a sério o uso dessas duas coisas tão simples: Tripé e Fotômetro. Do contrário, nunca chegaremos a uma perfeição. Quantos filmes documentários tenho visto eu, interessantíssimos como assunto, cheios de detalhes e belas composições, mas que se tornam imprestáveis devido à falta de clareza, nuanças na fotografia e firmeza nos

³⁰¹ "Nós não usávamos fotômetro. A gente já sabia de cor o filme....Quando eu comecei a usar fotômetro, eles me debochavam." (sobre filmes da fase de Cataguases) Entrevista de Humberto Mauro para Alex Viany, Volta Grande, 8.4.77.

seus apanhados, isto é, o filme tremendo do princípio ao fim... Faltaram o Fotômetro e o Tripé...

Não vou, aqui, nem há necessidade, descrever detalhadamente o fotômetro, porque cada aparelho, mesmo, vem sempre acompanhado de um folheto com as explicações necessárias para o seu manejo.

Qualquer cinematografista habituado a lidar com instrumentos de fotografia aprende a manejar um fotômetro em poucos minutos. O fotômetro - como o próprio nome indica (vem do grego *photo*, *phos*, prefixo que significa "luz", e *metron*, medida) - é um instrumento que mede a intensidade da luz. Uma vez medida a intensidade da luz do ambiente a ser fotografado e de acordo com a sensibilidade do filme - a emulsão a ser usada -, em poucos segundos, por uma escala que está no próprio fotômetro, acha-se o diafragma exato para o instantâneo que se queira usar.

O instantâneo nas tomadas de cena é quase sempre o mesmo: 1 por 50, isto porque comumente o trabalho de filmagem é feito com giro de câmara na velocidade normal, 24 quadros por segundo. Quando, no entanto, se altera essa velocidade para se obter "câmara lenta" ou "apressada", o instantâneo passa a ser mais rápido ou mais lento, e aí então é que o fotômetro se torna mais útil ainda. Sim, porque com a prática pode-se muitas vezes acertar a olho. Mas, nas condições normais de filmagem, instantâneo de 1 por 50. Quando, porém, o instantâneo passa para a 1 por 400 ou 1 por 10,111, o olho errará fatalmente. Antigamente era possível o trabalho a olho, porque usava-se uma única emulsão, a monocromática. Assim mesmo, a simples mudança de local de filmagem ocasionava erros tremendos.

Hoje, o trabalho a olho é praticamente impossível devido à grande variedade de emulsões, todas elas absolutamente necessárias aos diversos apanhados do cinema documentário, exatamente por possuírem sensibilidades diferentes. Temos os filmes Super X, Plus X, Super XX, o S2, S3, o filme *Background*, o infravermelho, etc.

Com o fotômetro se consegue a exposição correta, o que permite uma revelação normal, dando como resultado um negativo perfeito: nítido, transparente, cheio de detalhes.

A olho, o filme fica geralmente pouco exposto ou muito exposto, a revelação será fatalmente imperfeita, resultando um negativo sem clareza, sem detalhes, o que vale dizer imprestável.

Eu tenho no Cinema Brasileiro vários amigos cinematografistas que não usam e - ainda pior - fazem troça dos operadores que usam o fotômetro... Têm mais confiança no olho. E dizem mesmo: "os meus olhos não falham..."³⁰²

Quem, hoje, deixa de usar o termômetro e vai meter o dedo numa água quente para calcular mais ou menos os graus de calor? Ou

³⁰² "Eu ajudava naquelas reportagens sobre carnaval(...)No Rio(...)O Botelho(...)Ele já tinha o lugar certo para botar a máquina todo ano, já estava marcado pra botar ali na avenida. Às vezes, a gente perguntava: "Seu Botelho já deu o diafragma? O sujeito dizia: o diafragma é ele. Ele era o 5.6". Entrevista com Alex Viany em Volta Grande, 8.4.77.

mesmo determinar os graus de febre de um doente, pondo a mão na testa?

Eu, há muito tempo que não erro na exposição dos meus filmes. Pode haver defeito em outra coisa qualquer, menos na exposição. porque há muito tempo que uso o fotômetro. E pretendo usá-lo sempre.

Aliás, não há vaidade nenhuma nesta declaração, não é falta de modéstia porque a honra não é minha, a honra é toda do fotômetro... Se eu fosse contar com a minha vista, que de dia para dia se estraga cada vez mais, eu estaria mal arranjado...

Agora vamos ao tripé. Sem tripé será muito difícil para o operador conseguir firmeza nas tomadas de cena, sobretudo quando a filmagem é feita com objetivas de foco longo.

O meu prezado ouvinte naturalmente já observou esse defeito sistemático nos nossos filmes de documentação, nos *shorts*: falta de firmeza nas tomadas de vista. Às vezes esse defeito - gravíssimo, a meu ver - atravessa o filme de fora a fora. Mexe mesmo a passar as raias quando vemos, por exemplo, prédios como o de *A Noite*, que a gente sabe que é firme, sólido, tremendo na tela. Muitas vezes, mesmo, se ensaiando num passinho de samba...

Igrejas seculares, verdadeiros monumentos arquitetônicos, que nós há muitos anos admiramos e conhecemos muito bem, são apresentadas na tela de início fora do nível, quase que de cabeça para baixo... E quando o operador - que está trabalhando à mão, sem tripé - consegue por a máquina em nível e a gente vai então começar a admirar a obra, a câmara sobe inesperadamente para a torre, que fica querendo cair em cima da platéia... Não satisfeito ainda, o operador deixa a torre e vai para o céu, procurar não sei o quê, e volta de novo à torre... A câmara na mão dá cócegas no operador... O tripé evita tudo isso.

Numa reportagem de grande movimento, na rua, ainda é admissível que se trabalhe à mão mas no documentário, onde os elementos estão a disposição do operador, é erro dos piores.

Vamos, pois, senhores operadores brasileiros, todos nós, deixar de histórias e passar a usar fotômetro e tripé.

Senhores ouvintes, muito obrigado pela atenção dispensada e até a próxima semana.

XIV-08.11.1843 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

No livro de Stephen Watts - The Film Technics- há um artigo sobre "A Música na Tela", que merece ser comentado e divulgado.

A música³⁰³, que exerce grande influência na sensibilidade do público, sempre contribui para o sucesso dos filmes, quando naturalmente é feita de acordo com as passagens da história, seja drama ou comédia. Mesmo no tempo do silencioso, "musicar" um filme com perfeição era possível nos grandes centros, onde sempre existiram boas orquestras e o maestro assistia a película vários dias antes da exibição para o público. Tinha, portanto, tempo de sobra para escolher a música que melhor se adaptasse às cenas do filme. Nos pequenos centros, entretanto, esse trabalho era feito de maneira desordenada. Nesse tempo, o cineasta, sem poder controlar o andamento musical, não podia se utilizar da música para acentuar o caráter das cenas, dando ao filme maior intensidade.

Com o advento do cinema sonoro, tudo mudou. A mesma orquestra, no entanto, que acompanhava a projeção nos cinemas, continua a fazer parte integrante do filme. E o músico - compositor tem o seu posto assegurado no estado-maior da produção.

Herbert Stothart³⁰⁴ faz umas considerações interessantes sobre a "música na tela". Stothart, grande compositor, antigo professor da Universidade de Illinois, colaborou com Franz Lehar e escreveu com Rudolph Frilm a partitura da famosa opereta *Rose Marie*.

Quando o grande artista Lawrence Tibbett filmou *The Rogue Song*, Stothart dirigiu nessa ocasião, pela primeira vez, a música de um filme. Desde então vem fazendo adaptações para muitos outros: *A Fuga de Mariette*³⁰⁵, *David Copperfield*, *Romeu e Julieta*³⁰⁶, *O Grande Motim*, etc.

Diz Stothart:

"Na minha opinião, acho a música no cinema um meio de incrementar o gosto pela boa música e revelar vocações mais de músicos sérios que de compositores ligeiros. Pouca

³⁰³Humberto Mauro, tinha um cuidado especial com as trilhas de seus filmes, tendo ele próprio participado como músico em vários de seus filmes, *Ganga Bruta* dentre eles.

³⁰⁴Hebert, Stothart(1885/1949), músico americano. "Nos anos trinta e quarenta ele se torna o grande mestre da música da MGM. O mais clássico dos neoclássicos, Stothart é sem dúvida menos um compositor que um arranizador astucioso(...) Sua composições se caracterizam notadamente pelo emprego sistemático do leit motiv. Em 1939 ele ganha o Oscar pela música do *Mágico de Oz* de Victor Fleming." Dictionnaire du Cinéma, p.619 Larousse.

³⁰⁵ *Miss Barrett* dirigido por S. Franklin em 1934.

³⁰⁶ *Romeu e Julieta* dirigido por G. Cukor em 1936.

gente avalia a importância, o encanto, que não só a boa música mas mesmo a música clássica empresta ao filme. Em nossos dias, o público tem a possibilidade de ouvir e apreciar as obras dos maiores músicos, que acompanham os dramas cinematográficos para lhes dar maior valor. Sempre tive a convicção que, animando o drama com um acompanhamento musical, não só difundia diariamente a música clássica no público em geral, como ainda estimulava principalmente talentos novos, que mais tarde se podem tornar clássicos. Enquanto os compositores de canções encontram no estúdio um campo muito restrito, os autores sérios têm oportunidade para desenvolver sua inspiração moderna e seguir o caminho traçado por homens como Stravinsky, levando à tela os seus princípios impressionistas."

O Cinema Brasileiro, que está começando agora, pode tirar destas poucas palavras de Stothart grandes ensinamentos. Primeiramente não devemos insistir em aplicar nos nossos filmes, como até agora, apenas a música ligeira, incidentalmente.

Dos filmes sonoros brasileiros até agora produzidos, apenas o *Descobrimento do Brasil*³⁰⁷ e os *Bandeirantes*³⁰⁸ do INCE apresentaram uma partitura musical que vai sem interrupção pelo filme, de fora a fora, conservando sempre um valor sinfônico notável. O *Descobrimento do Brasil* deu motivo a que o nosso grande

³⁰⁷*Descobrimento do Brasil*. 1937. Longa Metragem. Sonoro. Produção: Instituto de Cacau da Bahia. Orientação Geral: Ignácio Tosta Filho, presidente do ICB. Produtor: Alberto Campiglia. Partitura de Villa Lobos. Roteiro e Direção: Humberto Mauro, baseado na carta de Pero Vaz de Caminha. Fotografia: Manuel P. Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campiglia e Humberto Mauro. Coreografia: Prof. Márcio Queiroz. Música escrita especialmente para o filme: Heitor Villa-Lobos (com grande orquestra sinfônica, e orfeão de cem professores do Distrito Federal. Gravação: Estúdios Cinédia e Cine-Som Estúdios. Regravações e Cópias: Brasil Vita Filme. Interiores: Estúdios da Cinédia. Exteriores: ilha do Governador, Praia da Freguesia, Campo Grande (cena da derrubada do Jequititá) e ilha d'Água. Elenco: Alvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, Reginaldo Calmon, João de Deus. Filmografia retirada do livro de Alice GONZAGA, *50 anos de Cinédia*, p.67-8.

"Temos enfim um trabalho sério, um trabalho decente: a carta de Pero Vaz de Caminha reproduzida em figuras, com admiráveis cenas, especialmente as que exibem multidão. Aí estão os fidalgos cobertos de veludo e de seda, a maruja descalça, a nau perdida, a chegada a Santa Cruz, a missa, a dança dos índios, a excelente dança dos índios, com excelente música de Villa Lobos." Graciliano RAMOS, *Linhas Tortas*, p.143.

³⁰⁸Sobre o filme *Os Bandeirantes* ver a tese de doutorado de Eduardo Morettin, na ECA/USP.

Villa-Lobos³⁰⁹ se inspirasse e compusesse três ou quatro suites de extraordinária beleza.

Os *Bandeirantes* do INCE permitiu que o maestro Francisco Braga fizesse um verdadeiro *pou-pourri* das suas melhores composições. Apenas o Prelúdio era inédito. Aliás, não há nenhum mal em aplicar, nos nossos filmes, música incidental. Mesmo sob o ponto de vista técnico, facilita extraordinariamente. Inúmeros filmes americanos são até hoje recordados devido às pequenas melodias, encantadoras, neles contidas.

Em *Intermezzo*, por exemplo, a peça de violino de Provost, "A Valsa da Despedida" em *Ponte de Waterloo* e, ainda ultimamente, em *Casablanca*.

Mas, como eu ia dizendo, não há mal nenhum em aplicar a música incidental nos nossos filmes. Por que, porém, há de ser sempre música ligeira, canções, sambas? Nós podíamos, perfeitamente, divulgar também melodias desconhecidas do público brasileiro, de compositores nossos, notáveis, como José Maurício, o próprio Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomunceno³¹⁰, para falar apenas em alguns que já morreram. E podemos ficar certos que há músicas desses homens absolutamente populares.

No filme *Uma Noite na Ópera*³¹¹, ouvem-se árias de Verdi, de Puccini, de Rimsky-Korsakov ao mesmo tempo que canções populares italianas...

Podemos deduzir também das palavras de Stothart que, embora seja aconselhável divulgarmos o mais possível a nossa boa música, não haverá mal nenhum em aplicarmos nos nossos filmes a música estrangeira, sempre que necessária.

Os próprios americanos, que possuem compositores como George Gershwin, Stephen Foster, Aaron Copland, volta e meia enchem as suas produções de músicas estrangeiras.

O filme *Cântico dos Cânticos* foi todo ele musicado com a "Sinfonia Patética" de Tchaikovsky. O tema do primeiro tempo servia para a cena amorosa... e se repetia sempre durante o filme, como um *leitmotiv* de Wagner ou das óperas de Puccini... No filme *Rose Marie* figuram "Romeu e Julieta" de Gounod e também a "Tosca" de Puccini. Em São Francisco, introduziram-se trechos de "Fausto"...

As encomendas de trabalhos musicais se renovam diariamente nos estúdios, para argumentos cada vez mais importantes, e por isto Herbert Stothart acha que o músico encarregado de compor sua obra de acordo com o cenário do filme é forçosamente obrigado a desenvolver o seu talento e assim espera e crê que o cinema revelará um novo Beethoven ou um novo Gounod.

Vivas ao Cinema!...

Muito obrigado.

Humberto Mauro, 8 de novembro 43

³⁰⁹Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compôs peças exclusivas para vários filmes dirigidos por Humberto Mauro.

³¹⁰Em 1950, Humberto Mauro realiza um filme sobre a vida de Alberto Nepomuceno (1884-1920).

³¹¹*A Night at the Opera*, EUA 1935. Dir. Irmãos Marx e Sam Wood.

XV - 15.11.1943 - 19h30

J.Y. Bezerra - locutor³¹²

Senhores ouvintes, boa noite.

Li no último número de *Cena Muda* o seguinte:

"Parece que vamos ter, finalmente, a estréia ainda este ano de algumas boas películas argentinas. Ultimavam-se negociações nesse sentido, quando fechávamos esta edição, entre os representantes portenhos e a Companhia Brasileira de Cinemas. O filme de estréia talvez seja *Guerra Gaúcha*. A Embaixada da República Argentina patrocina esse empreendimento".

Antes de mais nada é sem que, também, ninguém me pergunte coisa alguma, eu vou logo dizendo o seguinte: nunca assisti a nenhum filme argentino e por isto nada posso dizer a respeito deles. Se são bons ou maus, não sei...Sei que a produção portenha é regular e muito maior que a nossa porque - e é preciso que se leve muito a sério esse porquê - PORQUE o mercado para os filmes argentinos é por sua vez muito maior que o mercado para os nossos filmes. Sem mercado não se pode fazer indústria, não se pode ganhar dinheiro para poder fazer coisa boa.

Excetuando-se o Brasil, os EEUU, o Canadá e o Haiti, os demais países de toda a América constituem mercado para os filmes argentinos. São nada menos de 19 nações que falam a mesma língua.

Mesmo se formos comparar isoladamente os mercados brasileiro e argentino, vamos verificar que para cinema eles se equivalem, embora o Brasil seja muito mais populoso. Além disso, o problema do transporte para as cidades do interior da Argentina são menos complicados que os nossos, sobretudo no Norte, onde muitas vezes o filme viaja dias em lombo de burro. Na Argentina, oito por cento da população assiste cinema por dia. No Brasil, apenas três por cento...

Tomando por base 45 milhões de habitantes, no Brasil, temos: três vezes cinco, quinze. Vai um. Três vezes quatro, doze, e um, treze. Um milhão e trezentos e cinquenta mil pessoas vão ao cinema, por dia, no Brasil.

Na Argentina, também, o mesmo número de pessoas vai ao cinema, por dia... Se a Argentina fosse contar apenas com o mercado interno, dava com os burros n'água, como nós estamos dando aqui.

Tudo isto está muito bom, não resta a menor dúvida. Eu tenho absoluta certeza que o povo brasileiro vai receber com muita simpatia e entusiasmo as produções argentinas, como receberá as do

³¹² Quando Humberto Mauro não podia comparecer à Rádio, as palestras eram lidas por locutores.

Paraguai, Uruguai e do Chile. Esses países também fazem os seus shorts...

É mesmo uma necessidade - sobretudo agora, em que toda a América está empenhada numa união segura e duradoura - esse intercâmbio de cinema.

Mas é preciso que haja, de fato, intercâmbio.

Um intercâmbio cujo espírito não comporte a mínima idéia de competição. Para se conseguir esse intercâmbio, acho que é absolutamente necessário que os nossos produtores se movimentem. Penso que não será nada difícil consegui-lo através das nossas embaixadas, pelo menos nos quatro países do sul: Argentina, Chile, Paraguai e Uruguai.

O melhor filme para esse intercâmbio será, indiscutivelmente, o documentário³¹³. Sempre que me refiro ao intercâmbio intelectual dos povos por meio do filme, gosto de repetir o que já há muito afirmei: o mundo se desconhece e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se.

E, efetivamente, através do documentário, vamos apresentar uns aos outros os diferentes países, em longínquos e desconhecidos aspectos da terra e da geografia humana.

A par de tudo isto, virá naturalmente o lucro material.

Sendo o cinema um veículo incomparável para o conhecimento e compreensão mútua dos povos, a produção de filmes para corresponder a tais fins, e os entendimentos para o intercâmbio, devem merecer o encorajamento e auxílio de todos, sobretudo dos governos de cada país.

As reportagens de atualidades, que constituem os chamados "jornais", são incontestavelmente processos vivos, impressionantes e altamente eficientes para dar ao público um amplo conhecimento do que se passa pelos diversos países.

Seria, talvez, o início de um futuro intercâmbio mais regular e amplo, a organização de um desses jornais entre o Brasil e os países sul-americanos com os quais temos comunicações mais rápidas e fácil, tais como a Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile.

Em 1932, um comitê de produtores de filmes e educadores, reunido em Paris, concluiu pela necessidade da constituição de uma "entente" internacional para resolver e controlar esse intercâmbio de filmes documentários, jornais, filmes educativos, de pesquisas e descobertas científicas. Nós podíamos organizar tudo isso, pelo menos na América do Sul.

Agora vou responder a duas perguntas que me foram feitas por carta. A primeira resposta é a seguinte:

- Foi em 17 de fevereiro de 1913 que se deu a exibição do primeiro filme falado. Apresentou-o Thomas A. Edison.

³¹³ A Argentina, juntamente com outros países americanos - dentre eles o Brasil -, era signatária da Convenção Interamericana (1936), que concedia facilidades para a entrada e circulação de filmes educativos ou de propaganda.

A segunda resposta:

- Na América do Sul, depois do Brasil, é a Venezuela o país que mais se preocupa com o cinema educativo. O governo desse país oferece filmes documentários educativos concernentes à agricultura, a certas indústrias agrícolas, à criação, às minas, à higiene, à luta anti-alcoólica, etc. etc.

No Ministério dos Trabalhos Públicos há um Laboratório Cinematográfico que é encarregado da aquisição e da difusão dos filmes desse gênero em todo o país.

Senhores ouvintes, muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro

XVI - 22.11.1943 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Atendendo a diversos pedidos de amigos - amadores de cinema - que se interessam pelo filme colorido³¹⁴, vou dar hoje algumas explicações sobre o Kodachrome, sob o ponto de vista técnico.

O processo Kodachrome é atribuído a Mannes e Godowski³¹⁵. Foi lançado nos Estados Unidos em 1935. Hoje está em uso corrente em quase todo o mundo. O processo, todos o sabem, é usado na filmagem em 16mm. Hoje, no entanto, já fazem, nos Estados Unidos, satisfatoriamente a ampliação para 35mm. As paisagens do Rio de Janeiro que aparecem no filme de Walt Disney, **Zé Carioca**³¹⁶, foram filmadas em Kodachrome 16mm e ampliadas nos Estados Unidos para 35mm.

O emprego do Kodachrome, para o operador, é tão simples quanto o uso de um filme preto e branco comum, sendo que quando a filmagem é feita à luz natural dispensa a adição de acessórios - filtros, etc. O filme traz na sua face dorsal - face chamada do celulóide, suporte - uma camada negra absorvente que é depois descorada durante o processo da revelação.

Na parte da gelatina é que a coisa é mais complicada: são nada menos de cinco (5) camadas! E o mais importante é que a espessura resultante dessas 5 (cinco) camadas é igual à da única camada de emulsão de um filme reversível comum preto e branco!

Começando pelo suporte do filme - o celulóide -, a primeira camada é uma emulsão sensível à luz vermelha e azul; em seguida vem uma segunda camada, incolor, de gelatina endurecida; uma emulsão sensível à luz verde e azul constitui a terceira camada; a quarta camada é também de gelatina endurecida, porém provisoriamente tinta de amarelo. Esse amarelo absorve as radiações azuis utilizadas na camada superior; e, finalmente, a quinta camada, que é uma emulsão comum, sensível apenas à luz azul-violeta. O colorante amarelo, que constitui filtro, pode ser incorporado nesta última camada, em vez de ser empregado para cobrir a camada de gelatina endurecida da quarta.

³¹⁴ Em seu pioneiro *Thesouro Perdido*, Humberto Mauro utilizou-se da cor através do processo de "viragem", danificado em grande parte devido à precária revelação realizada por Pedro Comello.

³¹⁵ Lançado em 1935, a película destinava-se a amadores. Entre 1940 e 50 fabricou-se uma versão 35mm, visando ao cinema comercial, "(...)de maneira a permitir as tomadas de vista onde não haveria possibilidade de manipular uma câmera Technicolor". *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, p.150.

³¹⁶ Trata-se do filme *Saludos Amigos* de 1943. A obra foi filmada em Technicolor em 16mm e convertida para 35mm. A criação do personagem brasileiro Zé Carioca, pela Walt Disney, insere-se na política de boa vizinhança efetuada pelos Estados Unidos durante a década de quarenta, com os países latinos americanos. O filme começa com a equipe de Disney embarcando rumo vários países do continente, e o desfecho final se dá no carnaval carioca, ano em que a música vencedora é "Aquarela do Brasil". A trilha sonora é de Ari Barroso e Zequinha de Abreu.

A realização comercial de um tal filme representa incontestavelmente um grande esforço, sobretudo se levarmos em conta as dificuldades que apresenta a fabricação do filme comum de uma única emulsão! O Kodachrome ainda apresenta a mais a dificuldade de equilibrar perfeitamente as sensibilidades relativas das três emulsões.

Devido à sensibilidade cromática dessas três emulsões, e ainda da presença do filtro amarelo, elas registram respectivamente as três cores primárias: azul - violeta (camada externa), verde (camada média), vermelha (camada profunda). Aí está...

Agora vejamos as complicações da revelação. A manipulação é toda automática.

A primeira revelação é feita em negativo, sendo o filme imediatamente submetido a um banho que dissolve a prata (inversão da imagem). Temos assim uma imagem negativa provisória.

Para permitir a compensação dos erros de pose - ao menos dentro de certos limites -, o filme recebe uma iluminação uniforme regulada automaticamente por uma pilha termoelétrica excitada por um fluxo de luz infravermelha. Essa luz atravessa o filme segundo a técnica já empregada na inversão dos filmes comuns em preto e branco.

A segunda revelação é efetuada num revelador composto de maneira a permitir que a formação da imagem prateada negra seja acompanhada pelo depósito na gelatina de uma quantidade proporcional de um corante azul-verde. Terminada essa segunda revelação, o excesso de bromureto de prata é eliminado por um banho fixador. Em seguida o filme é lavado e depois secado.

Neste momento, a imagem azul-verde da camada profunda já está definitivamente constituída, faltando apenas desembaraçá-la da imagem prateada de que ela é formada. Acontece, porém, que as camadas mediana e externa ficam impregnadas indevidamente de um colorante azul-verde.

Lá vai o filme, então, para um outro banho. Esse banho não só destrói o colorante azul-verde como transforma a prata metálica em clorureto de prata, que fica capaz de ser revelado.

A máquina conduz o filme, sob uma lâmpada, para um outro revelador, análogo ao utilizado na operação precedente, mas que forra a imagem prateada de uma cor rosa. O colorante é insolúvel. Em seguida é o filme de novo lavado e secado.

Vêm em seguida as últimas operações. A máquina conduz de novo o filme, também sob uma lâmpada, a um banho clorurante e descolorante e a um último filme revelador, que deposita sobre a imagem prateada uma quantidade proporcional de um colorante amarelo, insolúvel. Depois da lavagem, um outro banho elimina a prata das três imagens superpostas.

Em seguida é o filme lavado e secado definitivamente. Embora essa revelação só possa ser feita nos Estados Unidos, o cromofilme está bastante divulgado entre nós. A filmagem colorida em 16mm é mais barata que a de 35mm em branco e preto.

O INCE possui na sua filmoteca magníficos filmes realizados em cores e sonoros.

Muito obrigado pela atenção dispensada e até a próxima semana.

Humberto Mauro, Rio, 22 de novembro 1943

XVII - 29.11.1943 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Figuras e Gestos sente-se muito feliz sempre que pode ser útil respondendo a consultas e dando sugestões de valor. A maioria dos estragos nos filmes de 16mm - mesmo nos de 35mm - são ocasionados, geralmente, por falta de cuidados no uso dos projetores.

Todo projetor cinematográfico necessita de cuidadoso trato, limpeza e um exame diário. O projetor de 16mm é relativamente de fácil manejo, porém isto não elimina a necessidade de precauções no seu uso.

Vou dar algumas sugestões para o uso e manejo do filme e projetor, sugestões já naturalmente publicadas em revistas técnicas e conhecidas do operador habituado a fazer projeções dentro das regras técnicas.

Esses conselhos não de parecer elementares para muitos, certamente, mas serão naturalmente úteis aos que desconhecem essas regras, e é da negligência dessas precauções elementares que provêm os grandes estragos e as más projeções. Uma projeção mal feita é absolutamente contraproducente - sobretudo nos filmes escolares. Uma projeção mal feita é o que se pode chamar: "uma coisa intragável".

1. Lembre-se sempre que o filme está sob a sua responsabilidade enquanto estiver em seu poder.
2. Só empregue o projetor quando ele estiver bem limpo, lubrificado e em perfeitas condições de ser usado.
3. Antes de projetar qualquer filme, faça limpeza da janela de projeção, placas e peças adjacentes. Quando o filme passa pela janela de projeção acontece que certa quantidade da emulsão é raspada. Às vezes, a fricção é muito forte e a camada de gelatina se forma tão grande que as perfurações do filme são rasgadas pelo movimento intermitente. Um filme com as perfurações rasgadas torna-se imprestável. Verifique sempre a pressão da janela e esfregue a placa de abertura e peças adjacentes com uma camurça, depois da projeção de cada bobina de filme. Use uma raspadeira de osso sempre que seja encontrado qualquer acúmulo de emulsão aderente às portas da janela. Nunca use ferramenta de metal. Isto poderá ocasionar arranhaduras prejudiciais.
4. Carregue o projetor cuidadosamente. Tenha sempre certeza que as folgas estão certas, que não se podem danificar, observando com cuidado as folgas superiores e inferiores que geralmente provocam estragos nas perfurações.
5. Nunca ligue o projetor de 16mm, de início, em grande velocidade. Pode desse descuido resultar o filme arrebentar ou romperem-se as perfurações.
6. Não utilize alfinetes para juntar as pontas do filme arrebentado. Passe dois palmos, mais ou menos, pelo projetor e enrole a ponta na bobina onde tem o filme já projetado. Pode também empregar um pequeno clip de papel.

7. Sempre que for preciso colar um filme, deve-se empregar uma boa prensa e fazer a coladura com cuidado.

A observância desses conselhos resultaria em benefício da cópia e proporcionará ao espectador uma boa projeção.

O material virgem, no momento, está escasso e caro. Precisamos envidar todos os esforços para que cada cópia de filme possa durar o mais possível. Uma cópia custa muito trabalho e dinheiro. Uma cópia nova pode tornar-se imprestável logo na primeira projeção.

Agora, em resposta a uma consulta sobre o tamanho que devem ter os filmes educativos escolares ou documentários, tenho a dizer o seguinte:

Na minha opinião, não se pode estipular um tamanho certo para os filmes educativos ou documentários. Dependerá, naturalmente, do assunto. Os grandes mestres, na Europa e Estados Unidos, com relação ao filme didático, sempre opinaram pêlos filmes de 300 a 400 metros - ou seja, de 10 minutos de projeção, mais ou menos - para os assuntos habituais. Mas acham também que acidentalmente podem ser, com proveito, projetados filmes até de mil metros, dependendo naturalmente do mestre e dos seus comentários.

Há tempos, nos Estados Unidos, foram feitos testes sobre o emprego do filme mudo e sonoro nas escolas. Acharam que os estudantes melhoraram os seus pontos com o emprego do filme falado. A melhoria foi de 38%! Foram feitos estudos mais prolongados para demonstrar o valor da memória, com o emprego dos filmes sonoros em relação aos filmes mudos. Acharam que todos os estudantes lembravam-se melhor e por mais tempo dos filmes falados que dos silenciosos.

Os filmes do INCE, desde a sua fundação, são todos eles falados. Não têm legendas. Quando não levam a fala em discos ou no filme, são falados pelo professor...

Muito grato pela atenção dispensada, até a próxima segunda-feira.

Humberto Mauro, Rio, 29 de novembro 1943

XVIII - 13.12.1943 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Recebi, há dias, de um ouvinte amigo, uma carta que se presta a vários comentários. O meu amigo diz o seguinte, em certa passagem da referida carta: "ora veja, senhor Mauro, Lumière, quando morreu, estava longe de imaginar que o seu invento - o cinematógrafo - viesse a ser a maravilha que todos nós hoje admiramos", etc., etc.

Antes de entrar em consideração sobre essa questão de "invenção do cinema", quero dizer que Lumière, quando morreu, já o cinema estava no grau de desenvolvimento técnico e artístico que está hoje. Já existia o cinema falado.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo possui na sua filmoteca um filme de nove e meio milímetros (o antigo Pathé-Baby) falado, intitulado *Quarenta Anos de Cinema*, onde aparece Lumière respondendo ao microfone uma série de perguntas interessantíssimas.

Vamos, agora, à questão da "invenção do cinema", ou melhor, conversar sobre as origens do cinema. Eu sempre achei meio arriscado a gente afirmar que Fulano ou Beltrano foi o autor de tal ou qual invento.

O professor Roquette-Pinto, na conferência que realizou há pouco tempo na Academia Brasileira de Letras sobre a Ciência e a Reconstrução do Mundo Democrático, disse o seguinte:

"nenhuma construção científica nasceu jamais, íntegra e acabada, de um homem só. Antes do descobridor houve sempre numerosos pioneiros que lhe abriram o caminho e depois dele numerosos continuadores que aperfeiçoaram a sua conquista".

Com o cinematógrafo aconteceu e ainda está acontecendo exatamente isso. Se é que o cinema precisa ter um "pai", esse deve ser Marey, não Lumière.

Estevão Julio Marey, o "pai do cinema", grande fisiologista francês, nasceu em Beaune em 1840 e morreu em 1904.

Vou procurar transmitir aos meus caros ouvintes o que há tempos li sobre as "origens do cinema". Foram muitos os pioneiros e estão sendo numerosos os que continuam a aperfeiçoar.

A coisa começou assim:

Os astrônomos, há muito, procuravam fotografar os movimentos dos astros. Faye, principalmente, pensava nessa realização já em 1849. Cornu, em 1873, conseguiu quatro provas fotográficas dos movimentos do sol, numa única placa. Jansen, em 1874, com o revólver fotográfico, no qual a placa sensível se movia, alcançou a passagem de Vênus no disco solar. A duração da pose era muito longa porque as emulsões não eram bastante sensíveis para permitir uma exposição mais rápida.

Somente em 1880, Van Monkhoven conseguiu a fabricação de placas com emulsão impressionável numa fração de segundo.

Ainda no mesmo ano, conseguiu a cronofotografia sobre placa fixa, fazendo girar diante da placa um obturador formado de um disco com fendas.

Em 1880, Marey fez experiências com um espelho giratório que refletia a imagem no aparelho fotográfico sobre diversos pontos da placa, que era imóvel. A película já tinha sido descoberta por Terrier, em 1879, e utilizada em 1885 por Eastmann, na sua Kodak. Marey compreendeu logo as vantagens que poderiam advir com o uso da película que permitia o deslocamento da emulsão impressionável. E assim, ainda em 1888, construiu ele um aparelho onde a película, enrolada numa bobina superior, passava diante de uma abertura onde recebia a imagem e depois era de novo enrolada numa outra bobina inferior.

Para fazer para o filme na abertura do obturador, ele empregou de início um eletro-ímã; depois substituiu o eletro-ímã por uma pinça fixa. Foi assim construída, por bem dizer, a primeira câmara de cinema. Marey conseguiu, com esse aparelho, perceber os movimentos rápidos que os olhos não podem observar diretamente: o galope do cavalo, corridas, saltos, vôos de pássaros, etc. Todos esses estudos eram comunicados à Academia de Ciências.

A câmara de Marey começou então a ser aperfeiçoada. Em 1892, Demeny, para fazer parar o filme em frente ao obturador aberto, substituiu a "pinça de Marey" pelo tambor dentado. Três anos depois, em 1895, foi então que Lumière começou a utilizar as garras, que foram destronadas pela cruz de malta. Para garantir a precisão, Lumière começou também, na mesma data, a perfurar os seus filmes, imitando E. Reynaud.

Em 1897, Edison faz, de cada lado da película, quatro furos retangulares por imagem. Marey, aliás, nunca admitiu esses aperfeiçoamentos e afirmava, na sua patente, tirada em 1896, não serem eles necessários.

Não era ele um grande mecânico, embora possuísse o dom da mecânica e um espírito altamente inventivo. Também não podia aperfeiçoar devidamente as suas máquinas porque, exatamente por possuir um espírito inventivo, dispensava nas suas oficinas instalações complicadas e onerosas. O seu laboratório era na sua própria residência, onde o ajudavam dois humildes mecânicos e alguns discípulos.

Alguns anos antes de morrer, fundou Marey, no Parc des Princes, em Boulogne, o Instituto Internacional, que hoje tem o seu nome. O Instituto fica ao lado da Estação Fisiológica, e nesse local o grande fisiologista trabalhou durante a maior parte de sua vida.

No Instituto Marey nasceram grandes invenções relativas ao cinema. Nele Bull estudou os movimentos mais rápidos: o vôo dos insetos, a projeção das balas, etc. Noguez, no mesmo local, mais tarde, descobriu o ultra-cinema, com o qual obtinha até quarenta imagens normais por segundo.

Há, no Instituto Marey, um movimento que é o túmulo do Mestre. Nos seus últimos dias foi ele alvo de críticas injustas, mas o fato é que o seu aparelho foi e será o primeiro cinematógrafo. Marey pode ser considerado o pai do Cinema. Humberto Mauro

XIX - 20.12.1943 - 19h30

(Cortina)

Senhores ouvintes, boa noite.

Tenho grande satisfação em continuar a responder a consultas enviadas pelos meus radio - ouvintes. Aliás, quando iniciei este programa - *Figuras e Gestos* - disse que daria carinhosa atenção a uma parte que podia ser denominada de "consultas técnicas", endereçadas aos que tenham a curiosidade voltada para os problemas de cinematografia.

Evidentemente, o sucesso dessas minhas palestras muito dependerá do interesse que manifestarem os radio - ouvintes. É assim que, respondendo a um fã, vou tratar hoje do Cinema em Relevo.

Há muita gente que diz sentir falta do relevo nos filmes de cinema, como o meu caro ouvinte. Outros há que sentem mais a falta da cor que do relevo, e... outros ainda mais exigentes que sentem falta das duas coisas: relevo e cor.

Eu, confesso francamente, sou fã do preto e branco com a projeção feita como é atualmente. O filme pancromático³¹⁷ permite a sensação de relevo quando a cena está corretamente iluminada.

Afinal de contas, também, nunca vi nenhum filme em relevo. Vi, e todos nós conhecemos muito bem, a fotografia em relevo por meio daqueles antigos aparelhos estereoscópicos. Os primeiros processos de projeção em relevo eram exatamente baseados naquele sistema. Imagens justapostas. Havia, no entanto, necessidade de se colocar diante dos olhos dos espectadores um dispositivo ótico muito pesado. E, por exigência do processo, a tela devia ser aumentada.

Há, também, os processos por anagrifos, onde as imagens são superpostas e coloridas em cores complementares. O espectador, para ter a sensação do relevo, deverá munir-se, então, de um binóculo cujos vidros são coloridos em cores correspondentes. O notável processo de Lumière pertence a esta categoria.

Se não me falha a memória, um dos nossos grandes cinema da Cinelândia exibiu há tempos um filme por este processo, distribuindo binóculos aos assistentes. Eu não assisti o filme, mas estive com um desses binóculos na mão: eram de celulóide colorido.

³¹⁷"(....), fui talvez a primeira pessoa no Brasil que usou o pancromático. Mas não posso garantir. Já disse isso várias vezes e não apareceu ninguém para dizer outra coisa....." Entrevista para Alex Viany em Volta Grande, 8.4.77.

Léon Gaumont e De Lostalot apresentaram, em 1903, um aparelho em gênero diferente. As vistas não são justapostas nem superpostas. A projeção é feita alternativamente. Há, também, no entanto, a necessidade do espectador usar um aparelho que suprime a visão de um dos olhos, no momento necessário.

Há muitos anos, nos Estados Unidos, apareceu um outro sistema, também baseado no princípio da visão binocular. Punha-se à disposição de cada um dos espectadores um pequeno binóculo munido de um minúsculo motor, que movimentava um obturador. Este obturador tapava alternativamente um e outro olho, em sincronismo com o aparelho de projeção.

Um jovem romeno de nome Dimitri Daponte, procurando evitar o uso do binóculo, que embora sendo de grande efeito é incômodo e nada prático, fez pesquisas em torno de um sistema completamente diferente. O que eu conheço sobre este processo é mais ou menos o seguinte:

A impressão de relevo não é, com efeito, devida exclusivamente à visão binocular. Ela provém em parte da acomodação do cristalino de cada olho, que se dilata e se contrai segundo a distância do objeto em apreço.

O ajustamento do contorno de cada objeto é instável e se realiza a cada instante porque o olhar oscila de um plano a outro, causando uma sensação muscular que o cérebro traduz por uma percepção mais ou menos nítida do relevo.

No processo do senhor Dimitri Daponte, são projetados simultaneamente na mesma tela dois filmes estereoscópicos (quer dizer, fotografados com duas objetivas).

A coincidência das imagens não é, portanto, absoluta porque as vistas foram tomadas com as objetivas afastadas uma da outra. Então, os contornos dos objetos se remontam mutuamente, e o desvio varia segundo a posição dos objetos. Produz-se, em volta de cada imagem, uma certa margem.

O processo consiste em fazer variar constantemente esta margem. Vem daí o nome dado ao aparelho: *pulsograph*.

Este processo acarreta, segundo o seu autor, um trabalho de acomodação do cristalino dos olhos do espectador e, por conseguinte, um efeito psíquico-fisiológico comparável ao que se obtém com a visão direta.

A projeção é feita do seguinte modo:

Cada um dos dois jatos de projeção atravessa a coroa de um disco de cristal transparente e de cores. Essas cores vão esmorecendo desde a opacidade até a transparência quase total.

O disco faz uma volta enquanto a imagem passa na tela. Sendo dois os jatos de projeção, são também dois os discos. Os jatos luminosos passam, então, por todos os graus de intensidade devido ao esmorecimento das cores nos discos. Os dois discos correspondentes a cada jato rodam com a mesma velocidade, mas são afastados um com relação ao outro. Um dos jatos tem o máximo de intensidade quando o outro tem o mínimo.

Quando a intensidade de um jato aumente, a do outro decresce, de maneira que a quantidade de luz é constante e o espectador não percebe as variações da iluminação. Produz-se, assim, ao redor do contorno dos objetos, como que um efeito de luz em curva (*en bosse ronde*) e é esse fenômeno que ocasiona, segundo o inventor - senhor Dimitri Daponte - a impressão de relevo.

Aí está o processo Pulsograph.

De tudo isto se deduz que, a menos que apareça outro processo menos complicado, não será tão cedo que teremos o cinema em relevo. Os processos conhecidos são altamente onerosos e nada práticos.

Tanto a tomada de vistas quanto a projeção exigem sempre duas películas e aparelhos de alta precisão mecânica.

(Cortina)

Senhores ouvintes, muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

(Cortina)

Humberto Mauro - 20 de dezembro 1943

XX - 27.12.1943 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Esta é a última palestra *Figuras e Gestos* que faço no ano de 1943, justamente entre os dias de Natal e Ano Bom.

Por isso mesmo quero aproveitar este magnífico ensejo para dirigir aos meus ouvintes, aos cinematografistas do Brasil e ao Cinema Brasileiro em geral uma calorosa mensagem de Boas Festas e prosperidade no ano que se aproxima.

Mais um ciclo de atividades findou e podemos dizer que auspiciosamente. Os *shorts* foram feitos em número cada vez maior e, o que é mais interessante, de nível artístico e técnico cada vez melhor.

Alguns filmes de grande metragem foram dados ao público com apreciável dose de aperfeiçoamentos. E muitos documentários - gênero de extraordinário futuro para a arte cinematográfica brasileira - foram confeccionados.

Num ano de naturais dificuldades, decorrentes do esforço de guerra, o Cinema Brasileiro não estacionou. É justo, portanto, que esperemos - com uma esperança solidamente fundamentada - um novo e mais positivo surto de progresso em 1944. Para esse surto não faltam a boa vontade, a capacidade de trabalho e o talento cinemático dos nossos produtores, diretores e *cameramen*.

Quero, também, fazer os mais ardentes votos para que, no próximo ano, não falte o que tem faltado até agora e, pior ainda, se agravado nos últimos tempos, o elemento básico do cinema, isto é, o filme virgem.

Papai Noel, a sabedoria que prevê e provê os necessitados, há de saber prover ao menos - porque prever todos nós já previmos - o mercado brasileiro fartamente de filme virgem, sem o que nada poderá ser feito.

Ao atingir o limiar do ano novo, eu desejo agradecer o estímulo que tenho recebido dos meus ouvintes, que têm premiado generosamente o seu modesto porém esforçado trabalho de discutir e informar sobre os problemas e principais assuntos que interessam ao Cinema Brasileiro.

Esse prêmio tem sido o magnânimo ato de ouvir... Voltaire contentar-se-há com cem leitores... Eu me contento com menos ouvintes, desde que cada um possa ter encontrado algo de útil e realmente instrutivo nas palestras que faço.

Figuras e Gestos é uma tribuna que está aberta permanentemente à opinião popular. Mandem as suas impressões, as suas opiniões, as suas colaborações e também as suas consultas, às quais terei o máximo prazer em responder, com os elementos de que disponho sobre cinema.

Uma pergunta dará sempre motivo para inúmeras informações, quando não para uma palestra inteira.

Reitero, portanto, os meus votos de saúde e prosperidade aos ouvintes de *Figuras e Gestos*, e envio uma entusiástica mensagem ao Cinema Brasileiro, encerrando os mais ardentes votos

de franco e decisivo progresso para 1944, mensagem de sinceridade que parte de alguém como eu, que tem servido incansável e conscienciosamente, por longos anos, o Cinema Nacional.

Quero aproveitar, agora, o resto do tempo de que disponho para responder a uma consulta recebida já há bastante tempo e que se prende às resoluções técnicas tomadas na reunião do Congresso de Budapeste, realizado a 5 de setembro de 1936.

Eu, francamente, sei apenas que, entre outras resoluções, foi tomada uma, importantíssima, que foi padronizar o filme estreito, *sub-standard* - o filme de 16mm, sonoro. Ficou adotado universalmente o sistema americano, isto é, a pista sonora do lado esquerdo.

Quando se cogitou de sonorizar o filme de 16mm, surgiu logo o problema técnico da colocação da pista sonora. No de 35mm, ficou desde logo universalmente adotado para a colocação da trilha de som o lado direito, sendo que a pista comeu quase três milímetros na largura do quadro.

No filme de 16mm, a perda de dois ou três milímetros na largura do quadro para a colocação da pista de som tornaria o filme praticamente imprestável. A técnica, então, resolveu o seguinte: aproveitar um dos lados da perfuração. Ficou, assim, o filme de 16mm, sonoro com a perfuração de um lado só. Resolução magnífica: a tração continuou perfeita, tanto para a tomada de vista quanto para a projeção, o quadro não sofreu alteração nas suas dimensões e a pista sonora ficou quase que com a mesma largura da do filme de 35mm.

Acontece, porém, que os americanos começaram a colocar a trilha de som do lado esquerdo, e os europeus do lado direito...O Congresso de Budapeste estudou tecnicamente o caso e resolveu adotar universalmente o sistema americano: a pista sonora do lado esquerdo.

Para a verificação do sistema - isto é - constatar o lado da trilha de som, o observador deve se colocar atrás da máquina de projeção, com a frente para a tela.

A reunião que resolveu a normalização do filme estreito foi realizada a 5 de setembro de 1936, no Hôtel des Ingénieurs et Architectes Hongrois (húngaros), sede das reuniões do congresso, sob a presidência do dr. Rahts.

Compareceram delegados dos comitês nacionais dos seguintes países: França, Inglaterra, Bélgica, Alemanha, Dinamarca, Estados Unidos, Holanda, Hungria, Tchecoslováquia e Suécia.

Os delegados, por unanimidade de votos, aprovaram - sobre o filme estreito - as seguintes decisões:

1. foram convidados os comitês de todos os países a adotar as normas do sistema americano - trilha de som do lado esquerdo. Ficou compreendido que essas normas, referentes ao filme preto e branco, deverão ser integralmente aplicáveis ao cromofilme desde que o princípio do processo da reprodução das cores não se opuser de uma maneira absoluta.

2. Os comitês nacionais se obrigaram a não modificar em pormenor algum, pelo menos dentro de um período nunca inferior a dez anos, as normas adotadas oficialmente pelo congresso.
3. Se, por imperiosas razões, impostas por uma técnica nova, um dos comitês nacionais achasse necessário operar modificações nas normas adotadas, não o poderia fazer senão depois de deliberação exclusivamente tomada sob os auspícios da ISA.

Aí está tudo o que sei sobre o Congresso de Budapeste.

Já que estou com a mão... no assunto, quero aconselhar às pessoas interessadas na aquisição de aparelhos sonoros de 16mm o seguinte: não sendo o aparelho americano - sendo europeu -, verifiquem se o dispositivo de som está de acordo com o sistema americano. Deve haver ainda na praça, e mesmo com particulares, para venda em segunda mão, aparelhos europeus fabricados antes das reuniões de Budapeste.

A aquisição de um desses aparelhos acarretará outras despesas e amolações sérias, como por exemplo: a compra de prisma para a inversão da imagem no ato da projeção ou a necessidade de dar uma volta no filme antes do dispositivo sonoro, o que poderá causar avarias nas cópias.

Senhores ouvintes, muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

(Cortina)

Humberto Mauro, 27 de dezembro 1943

XXI - 03.01.1944 - 19h30

Senhores ouvintes, boa noite.

Há dias, em Volta Grande - Minas Gerais -, o prefeito da cidade, muito meu amigo, perguntou-me qual seria a melhor maneira de conseguir Cinema Educativo nas escolas do seu município.

Respondi que, atualmente, no Brasil, é das coisas mais fáceis cada município ter o seu Cinema Escolar organizado. O Brasil é um dos poucos países no mundo que pode fornecer, gratuitamente, às escolas, programas de filmes educativos de assuntos nacionais dos mais variados. Isto, no meu modo de pensar, seria a principal dificuldade. Pouco adiantaria às escolas adquirir o projetor sem ter meios de arranjar facilmente programas de filmes escolares.

Portanto, o caminho a seguir é o seguinte:

Primeiro, adquirir o projetor. Penso que, de início, nas cidades pequenas, um só projetor poderá servir as várias escolas. Os projetores de 16mm são de fácil transporte, muito leves e de fácil manejo: em muitas escolas, as próprias crianças fazem funcionar o projetor.

O espaço para a projeção é de um modo geral reduzido e o peso das películas positivas é diminuto: uma bobina de 120 metros pesa mais ou menos 500 gramas e preenche um tempo de onze minutos de projeção.

Adquirido o projetor, basta apenas que o município ou mesmo a escola tenha, aqui no Rio, um representante idôneo junto ao INCE. Esse representante se encarregará de remeter e receber de volta os programas.

Acho, no entanto, que o município deve - devagar, devagar - constituir a sua filmoteca. Isto também não é nada difícil. O INCE fornece às escolas cópias de seus filmes mediante a troca por filme virgem.

Quer dizer: um filme - *Vitória Régia*, por exemplo, com 100 metros em 16mm - que tenha custado ao INCE, na sua realização, cinco mil ou dez mil cruzeiros, ficará, para a escola, por 120 cruzeiros, que é o custo do filme virgem necessário para a cópia.

Sei perfeitamente que a dificuldade para a realização desse empreendimento - a constituição de uma filmoteca municipal - será a falta de verba estabelecida no orçamento da municipalidade.

Vários países europeus, no entretanto, resolveram por um processo muito simples coisas das mais complicadas: a aquisição de aparelhos, confecção de filmes e mensalmente o aumento da filmoteca enciclopédica.

A maneira fácil que esses países encontraram para resolver o problema do Cinema Educativo, uma vez que não existiam verbas no orçamento do governo, foi a criação de uma Caixa Escolar para a qual contribuíam apenas os beneficiados, isto é, os alunos. Cada aluno pagava por mês uma certa quantia, cinquenta centavos, mais ou menos. Essa contribuição mensal arrecadada nos dez meses

escolares dava dinheiro de sobra para ser gasto no Cinema Educativo.

Uma organização dessas entre as escolas de uma cidade do interior daria, penso eu, para a aquisição de, pelo menos, um filme por mês. Em pouco tempo estaria a municipalidade com uma filmoteca magnífica. Agora, tudo isto leva a gente a considerar o seguinte:

Na França - eu cito a França porque é um país que sempre mexeu com esse problema de cinema escolar, educativo -, pois bem, na França, nunca faltaram excelentes aparelhos de projeção destinados ao formato reduzido, *sub-standard* - o filme de 16mm. Há desses projetores em todas as escolas do país. Projetores de fabricação francesa. No entanto, os membros do Ensino Francês volta e meia se queixam do número restrito de filmes escolares postos à sua disposição.

Não há, na França, um Instituto de Cinema como o nosso, aqui no Brasil³¹⁸. Duas firmas, então, começaram a produzir, fazendo esforços ingentes, durante vários anos. As firmas Gaumont e Pathé conseguiram editar um certo número de filmes educativos. Esses filmes, aliás, constituem hoje a melhor reserva das coleções do Museu Pedagógico, de Paris.

No entretanto, o sacrifício desses editores não foi compensado com a venda e licitação dos filmes produzidos. Foram eles diminuindo progressivamente as edições e por fim cessaram completamente de produzir. Há quem diga que o fracasso desses dois primeiros produtores franceses foi a falta de união: produziam em desordem e muito frequentemente editavam filmes com o mesmo assunto. Ora, isto tornava evidentemente improfícuos os esforços de ambos.

Um exemplo que deve servir aos produtores brasileiros que queiram colaborar com o governo na realização de filmes educativos e de pesquisas. Consultem o INCE sobre o assunto a ser filmado. Pode ser muito bem que já se tenha realizado filme sobre o mesmo assunto.

No Brasil, o movimento a favor do Cinema Educativo e Cinema Escolar se iniciou, na minha opinião, de uma maneira mais inteligente. O Governo criou logo, em primeiro lugar, um Instituto.

É claro que precisariam um pouco de tempo para que o INCE pudesse constituir a sua filmoteca. Organizar uma filmoteca editando filmes ou adaptando outros de procedência externa não é trabalho que possa ser feito de uma dia para o outro. É sabido que editar um filme educativo requer muito mais tempo e maior número de colaboradores técnicos que a composição e impressão de um capítulo num livro de história ou de ciências.

O INCE possui hoje na sua filmoteca cerca de 600 películas, na sua maioria editadas por ele. São, portanto, filmes

³¹⁸ Na França havia o *Institut de Cinematographie Scientifique*, fundado por Jean Painlevé em 1930.

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

Esta filmoteca está em condições de ser reproduzida em qualquer estabelecimento de ensino. Pode fornecer e tem fornecido programas gratuitos a inúmeras escolas registradas no Instituto.

Agora, parece que está surgindo o problema do projetor nas escolas. O que sobra em outros países está faltando no Brasil: o projetor de 16mm nas escolas.

Esse problema é incontestavelmente muito mais fácil de ser resolvido que o da filmoteca. Basta que se ponha em prática uma formidável idéia lançada há tempos pelo Prof. Roquette-Pinto. O Prof. Roquette-Pinto, diretor do INCE desde a sua fundação, tem sido o divulgador e animador dos melhores veículos de cultura hoje em permanente eficiência em todo o território nacional.

Na cerimônia do lançamento da pedra fundamental do novo prédio do ministério da Educação e Saúde³¹⁹, o Prof. Roquette-Pinto - orador oficial -, em certa passagem do seu discurso³²⁰, sugeriu que o ministério da Educação devia fazer com as escolas o que o ministério da Agricultura já faz com os agricultores: fornecer o material de custo elevado mediante pagamento módico e parcelado. O ministério da Agricultura fornece aos agricultores: arados, tratores, etc., facilitando o pagamento. O ministério da Educação forneceria aos estabelecimentos de ensino o material escolar de preço elevado, microscópios, mapas, globos, aparelhos para laboratórios de física e química, de pesquisas, projetores e até filmes - também mediante pagamento módico e parcelado.

Essa idéia, posta em prática, não iria resolver apenas o problema do projetor mas de todo o material escolar de difícil aquisição. Tudo leva a crer que, em breve, assim seja, "pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil".

Muito grato pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

³¹⁹ Humberto Mauro realiza um documentário junto ao INCE sobre a inauguração das novas instalações do Ministério da Educação e Saúde.

³²⁰ Trata-se do discurso proferido por Roquette Pinto em 3/10/1945, na inauguração do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, citado no capítulo III "Estado Novo".

XXII - 15.01.1944 - 22h00³²¹

Senhores ouvintes, boa noite.

Dando início a uma série de palestras que pretendo fazer sobre fotografia em geral e sobretudo no cinema, vou hoje transmitir aos caros ouvintes algumas opiniões de mr. Lee Garmes sobre o assunto.

Lee Garmes³²² é reconhecidamente um dos maiores artistas da fotografia que Hollywood possui. É um dos raros artistas da câmara que tem um estilo facilmente reconhecível. Entre seus inúmeros trabalhos fotográficos estão incluídos os filmes *Marrocos*³²³, *Uma Tragédia Americana*³²⁴, *Expresso de Xangai*³²⁵, *Zôo em Budapeste*³²⁶, *Crime sem Paixão*³²⁷, *O Forçado*, etc. Os três primeiros são filmes de Josef von Sternberg. Nos dois últimos, filmes de Ben Hetch e Charles MacArthur, Mr. Garmes colaborou como diretor de cena.

Lee Garmes estuda o trabalho do operador e a função da máquina teórica e praticamente de uma maneira muito interessante. Ouçamo-lo:

"Durante muitos anos, o homem responsável pela fotografia de um filme foi chamado operador (*cameraman*). Suponho que, ainda hoje, a maioria, fora dos estúdios, continua a designá-lo por esse nome.

"No entanto, em todos os grandes estúdios americanos, dá-se a esse homem o título de Diretor de Fotografia, principalmente quando chefia a equipe, ou então é o operador - chefe. Não é por vaidade, evidentemente, que os operadores desejam ser conhecidos por um nome mais importante. Eu, por mim, prefiro empregar a palavra FOTÓGRAFO. É mais exata que operador. É mais exata porque é mais a arte da fotografia que a manobra da máquina que está afeta ao diretor da fotografia.

"O leigo a quem se pedisse, numa filmagem de estúdio, para indicar o operador, ele apontava sem hesitação o homem

³²¹ A partir desta data, as palestras passam a ser irradiadas aos sábados, as 22:00. Interessante é o fato de Humberto Mauro não fazer referência à mudança de horário e data.

³²² Lee Garmes (1898/1978), cineasta e diretor de fotografia americano.

³²³ *Morroco*, 1930, onde faz direção de fotografia para Josef von Stenberg.

³²⁴ Filme realizado em 1932.

³²⁵ *Shangai Express* de 1932, direção de fotografia para Stenberg.

³²⁶ *Zoo in Budapest*, 1933, onde trabalha com Rowland V. Lee.

³²⁷ *Crime Sem Paixão*, 1934, em colaboração com Bem Hecht e Charles MacArthur.

colocado atrás da máquina e, pelo sentido literal do termo, não deixava de ter razão.

"Mas, na realidade, o indivíduo em questão é apenas o primeiro assistente do diretor da fotografia: o que opera. Em regra geral, cada diretor de fotografia tem dois assistentes.

"O trabalho do diretor da fotografia - o fotógrafo - é muito mais importante e se estende sobre um campo muito mais vasto.

"A luz é o principal elemento de toda fotografia. O fotógrafo deve passar no estúdio grande parte do seu tempo, preparando e arranjando o seu plano de iluminação para a cena que vai filmar.

"A fotografia de um filme não é baseada em mistérios mecânicos. Os efeitos, bons ou maus, são obtidos devido às decisões e as manipulações de um indivíduo que dispõe de instrumentos essencialmente simples.

"Talvez possa surpreender a alguém a minha afirmativa da máquina de filmagem moderna ser um instrumento simples, mas o que quero dizer é que a qualidade fotográfica dum a imagem e mesmo o seu valor dramático não dependem de máquinas complicadas, mas sim do gosto, do sentimento, do saber do indivíduo que utiliza esses aparelhos."

Lee Garmes tem toda razão. Se escolhermos, para uma mesma cena, dez fotógrafos munidos de meios técnicos exatamente iguais, vamos ter, na tela, dez resultados completamente diferentes.

Continua mr. Garmes:

"Na fotografia, a questão se resume em dois pontos essenciais: o primeiro - a luz; o segundo - a composição do assunto a ser fotografado. Num filme, o movimento dos atores se enquadra no segundo problema, isto é, a composição.

"O fotógrafo deve empregar as luzes como um artista que se serve de seus pincéis e suas tintas para pintar um quadro.

"Pode-se dizer, realmente, que o fotógrafo pinta uma cena sobre a película, em gradações de luz."

Mr. Garmes acha que a fotografia não deve sobressair em detrimento da ação que ela reproduz. E que, portanto, um diretor de fotografia será mau fotógrafo se fizer um trabalho tão brilhante que venha a ofuscar o espectador, escondendo a verdadeira intenção da cena no seu conjunto.

As sutilezas técnicas, os artificios que o fotógrafo faz por conta própria desequilibram sempre um filme. Temos que deduzir, portanto, que o fotógrafo deve sempre trabalhar em comum acordo com o diretor e demais artistas encarregados de contribuir para a realização da obra.

Acontece muitas vezes depender o valor de certas cenas da qualidade fotográfica. O fotógrafo, nesses casos, deverá aplicar a sua técnica e sua arte para compensar a fraqueza dramática da cena, dando um aspecto inédito ao que poderia parecer banal.

No filme *Crime sem Paixão*, que mr. Garmes fotografou e colaborou na direção, havia uma cena de tribunal que os diretores queriam apresentar sob um aspecto novo. Coisa difícil porque tudo o que se pode fazer em matéria de *décor* numa sala de tribunal já foi feito. É um assunto esgotado. Pois bem, mr. Garmes conseguiu efeitos novos somente devido à fotografia.

A coisa foi feita assim: em vez de montarem a sala do tribunal, foram apenas construídos fragmentos e cantos de *décor*, naturalmente escolhidos de acordo com o interesse fotográfico. Foram então fotografadas as diversas seções do falso tribunal com um plano pré-concebido de montagem, isto é, corte e ajuste das cenas. Eu me lembro ainda de um apanhado muito bonito: o advogado, o juiz e uma janela ao fundo, através da qual aparecia um edifício. Quatro planos distintos que ofereciam um efeito estereoscópio pouco comum.

Há ainda considerações interessantíssimas e conselhos muito úteis de Lee Garmes. Um deles eu desejo divulgar ainda hoje.

Muita gente pensa erroneamente que os diretores de cena repetem duas, três, quatro ou mais vezes uma cena por relaxamento, falta de organização no trabalho. Não é. O diretor precisa polir a sua obra como qualquer outro artista o faz. O escritor, por exemplo, recomeça várias vezes um capítulo até ficar satisfeito. Pois bem, Lee Garmes acha que assim como o trabalho do diretor precisa de polimento, também o do fotógrafo. Aconselha ao diretor da fotografia, em todas as repetições de filmagem, procurar melhorar também a fotografia, fazendo retoques necessários.

Esse conselho é muito útil para nós porque aqui nas nossas filmagens nunca se fez isso. Repetem-se as cenas, mas sempre com a mesma iluminação da primeira tomada. Vamos, de agora em diante,

procurar melhorar também a fotografia nas repetições de filmagem,
nas retomadas de cenas.

Voltarei ao assunto na próxima palestra. Por hoje é só.
Muito grato pela atenção dispensada e boa noite.

Humberto Mauro, 10 de janeiro 1944

XXIII - 22.01.1944, 22h00

Conforme prometi na minha última palestra, hoje vou continuar a falar da fotografia no cinema, comentando ainda algumas opiniões de Mr. Lee Garmes a respeito.

Quem ouviu a palestra da semana passada, ficou sabendo quem é Lee Garmes - uma das maiores autoridades da fotografia que possui o cinema, sendo que hoje é mais que fotógrafo - colabora na direção e dirige filmes.

Eu nunca assisti a nenhum filme dirigido inteiramente por Lee Garmes, mas penso que, se tiver jeito para o "negócio", dará um grande diretor, porque acho que o diretor que nada entende de fotografia sentirá fatalmente grandes dificuldades para realizar obra perfeita. King Vidor³²⁸ foi e é um grande fotógrafo. Todos os grandes diretores russos são ótimos fotógrafos e conhecem profundamente a técnica cinematográfica.

Já em Hollywood, a maioria dos diretores entende muito pouco da técnica fotográfica. Talvez seja por isto que a maioria dos filmes que aparecem por aqui é medíocre. Está sempre tudo muito certo, tudo direitinho, tudo em foco, tudo muito limpo e até bonito. Mas... a verdade é que a gente custa a ver uma produção que seja de fato uma grande obra de cinema. No entanto, todas elas podiam ser... Será do diretor que nada entende de fotografia ou do fotógrafo que, por sua vez, não sabe sentir as cenas como o diretor que o público as sinta? Sim, porque esta coisa do fotógrafo sentir também as cenas é muito importante.

O próprio Lee Garmes, descrevendo o seu método de trabalho, declara que gosta sempre de apreender, sentir a cena antes de fotografá-las. Tanto assim que assiste invariavelmente a todas as reuniões do diretor, produtor, cenarista e decorador, apresentando durante as discussões idéias úteis. Tudo isto, diz ele, para não acontecer como quase sempre acontece - o fotógrafo ter conhecimento do que vai filmar no último momento, sem ter ao menos lido o cenário do filme. Aliás, o fotógrafo não estar presente nas discussões para resolver a maneira de realizar o filme é, a meu ver, culpa exclusiva do diretor de cena. Dar ao fotógrafo conhecimento do que vai fotografar, na hora da filmagem, é um grande erro... Pois bem, em Hollywood isso acontece constantemente, é o próprio Lee Garmes quem diz, não sou eu...

De tudo isto se conclui que pode-se cometer um erro tão grave na escolha do fotógrafo como na escolha do diretor de cena ou dos atores. Sim, porque se o fotógrafo não tiver capacidade para se compenetrar de fato do assunto do filme, embora seja ele um técnico perfeito, não importa, o seu trabalho irá fatalmente prejudicar a obra.

Lee Garmes conta que já aconteceu ele abandonar simplesmente uma produção porque não apreendeu bem o assunto do filme. Mas... nem todos os fotógrafos são Lee Garmes... Daí, então, as obras imperfeitas... Evidentemente não há a menor

³²⁸ King Vidor (1894-1982).

dificuldade para se provar que uma produção cinematográfica começa e acaba com a máquina de filmagem.

Não pode haver cinema sem fotografia. Eu me refiro a esse cinema que a gente vê na tela, com os olhos. Falo assim porque, aqui entre nós, há um outro cinema, formidável talvez, mesmo único no mundo, que não precisa nada disso: fotografia, nem maquinismo, nem laboratórios, nada. É o cinema conversa fiada. Esse cinema estranho, fantástico, se divide em dois grupos: um é o grupo dos grandes planos, entrevistas, retratos nos jornais e revistas, etc. - grupo dos promessas. O outro se coloca num plano muito mais alto: é o grupo dos cineastas notáveis. Fazem e publicam cenários, discutem sempre o grande cinema, pintam o diabo, mas... até agora não apresentaram na tela sequer um metro de filme realizado. Eu, aliás, sou fã desse segundo grupo e gostaria que ele metesse mãos à obra; por certo sairia coisa boa.

Mas, como eu ia dizendo, não pode existir cinema - na tela - sem fotografia. Se a arte - cinema - precisa dela, a indústria ainda muito mais. Toda a indústria cinematográfica se baseia na fotografia.

Dai, por certo, foi que a indústria norte-americana - a indústria pesada de cinema -, necessitando produzir a granel para poder abarrotar o mercado mundial de filmes, tratou logo de criar uma fotografia *standard* para os seus filmes de linha. Fotografia que, de um modo geral, pudesse contentar a todo o mundo. Prepararam tudo cuidadosamente, organizando, classificando e... lançaram então umas regras ou teorias de fotogenia que devem ser postas de lado o quanto antes. Do contrário, vamos ficar nesse ran-ran-ran a vida toda.

Um grande número de cineastas americanos, fotógrafos, diretores, cenaristas, de quando em quando desobedecem essas regras. É exatamente quando isso acontece que a gente vê, então, qualquer coisa de novo, de melhor.

Lee Garmes faz parte desses desobedientes. Tanto assim que ele mesmo diz: não é coisa simples realizar a fotografia de um filme. É um trabalho difícil. É um trabalho que apaixona desde o instante que se compreende que não é possível obedecer a qualquer fórmula. Aí está. Mas o fato é que as fórmulas existem e são impostas.

Quando a teoria da fotogenia predomina, o filme torna-se vulgar. O meu caro ouvinte há de estar indagando consigo mesmo o que vem a ser essa Teoria de Fotogenia.

Eu, hoje, não vou ter tempo para expor e fazer considerações em torno da Teoria. Na próxima semana voltarei ao assunto estudando tudo detalhadamente.

A teoria de fotogenia se baseia principalmente na qualidade peculiar de certos objetos que, depois de fotografados, tornam-se imagens mais impressionáveis e mais eficientes. Uns devido à forma, outros devido à superfície polida ou reluzente, etc. Mas a teoria vai ainda mais longe... Só certas e determinadas caras são fotogênicas; só certos e determinados ângulos são

fotogênicos; só certas e determinadas maneiras de contar a história são certas, etc., etc.

Vê-se claramente que, com essa teoria prevalecendo, o fotógrafo e o diretor do filme - o que é ainda pior - ficam presos, escravizados às regras preestabelecidas, impossibilitados, portanto, de criarem. Não há dúvida que, para quem não quer ter trabalho, é muito bom.

É sempre mais cômodo fotografar pessoas ou objetos que, de acordo com o gosto e conhecimentos estéticos do público comum, já são suficientemente belos por si próprios.

Eu já disse em palestras anteriores que, através do documentário, nós aqui no Brasil, poderíamos caminhar para uma nova modalidade de cinema. A nova modalidade seria exatamente por de lado toda e qualquer regra ou teoria de fotogenia até agora usadas.

Trabalhar livremente. Muitos hão de dizer: Ora... os russos já fizeram isto há muito tempo. Não fizeram, não. Eles, temos que reconhecer, se libertaram de quase toda essa teoria, mas caíram num erro, a meu ver, talvez pior.

É sobre isto que pretendo falar na próxima palestra. Hoje vou ficar por aqui.

Agradeço a atenção dispensada e boa noite.

XXIV - 29.01.1944 - 22h00

Os meus caros ouvintes hão de me desculpar mas hoje sou forçado a usar da técnica das novelas de rádio: fazer um resumo do capítulo anterior. Para continuar as minhas considerações sobre a Teoria da Fotogenia, preciso relembrar algumas coisas ditas a semana passada.

Vamos, portanto, ao assunto, para evitar perda de tempo. Eu dizia o seguinte: se a arte - cinema - precisa de fotografia, com muito mais razão a indústria. Toda a indústria de cinema se baseia na FOTOGRAFIA.

Daí, então, foi que a indústria norte-americana - indústria pesada de cinema -, precisando suprir o mundo inteiro de filmes, tratou logo de criar uma fotografia *standard* para os seus filmes de linha. Fotografia ou maneiras de fotografar que, de um modo geral, pudessem agradar a todos. Prepararam tudo cuidadosamente, organizaram, classificaram e... lançaram, então, as tais regras e teorias de fotogenia que, a meu ver, devem ser postas de lado para que se possa fazer algo de novo, de melhor.

Há, felizmente, um grande número de cineastas americanos que desaprovam essas regras mas, infelizmente, a maioria segue à risca as teorias e muitos deles ainda andam a catalogar o que é fotogênico e o que não é fotogênico. O grande mal dessa teoria é limitar a imaginação do cineasta, prendendo-o a regras absurdas.

Parece que a teoria da fotogenia começou a ser introduzida no cinema quando Louis Delluc achou por bem considerar fotogênicas apenas certas e determinadas feições.

No cinema chamado americano, a teoria evoluiu de tal forma que hoje as regras são impostas para os menores detalhes na realização de um filme. Começaram com os objetos; depois tudo mais foi caindo na teia cuidadosamente tecida pelos homens da indústria. Caras, pessoas, maneiras de contar a história, ângulos, modos de fotografar, efeitos de luz, tudo. Uma das evoluções interessantes da Teoria da Fotogenia é o chamado *sex-appeal*. Parece que, hoje, já está fora de moda o tal *sex-appeal*. O diretor russo G.V. Alexandrov dizia, a este respeito, com muita graça, o seguinte:

"A escolha dos atores para o cinema é feita, em primeiro lugar, baseada no fato do citado ator ou atriz possui *sex-appeal*. O produtor contrata o ator ou atriz se, na sua opinião, ele ou ela é capaz de exercer essa influência erótica. Aí então nada mais terá valor, enquanto se puder tirar dinheiro do *appeal* do citado ator".

Eu dizia também, na palestra anterior, que a Teoria da Fotogenia se baseia principalmente na qualidade peculiar de certos objetos que, depois de fotografados, tornam-se imagens mais impressionáveis e mais eficientes. Uns devido à forma, outros devido à superfície polida, reluzente... Quer dizer: tudo o que é

suficientemente belo por si próprio, é fotogênico. Tudo o que já é maquiado por natureza é aconselhado como material eficiente. Quando o objeto ou pessoa não tem beleza própria, então, entra a grande auxiliar da Teoria, a Maquiagem. É preciso, primeiro, tornar bonito o que vai ser fotografado.

O ator é minuciosamente maquiado e retocado - tornado bonito - para ser, então, fotografado pelos métodos estandardizados de iluminação, processos óticos especiais, etc. Poucos atores ou atrizes do cinema americano já foram apresentados na tela como são, isto é, com os seus traços individuais, próprios, típicos. Pudera... a maquiagem modifica tudo.

Nas atrizes, de um modo geral, começam arrancando as sobrancelhas e pintando outras. Depois, o artista da maquiagem trata logo de acentuar os chamados "fatores superficiais do sex-appeal", que são: os olhos, as pestanas e os lábios. Um ligeiro papinho que haja é tirado por meio de sombras feitas a pincel especial... Fazem coisas do arco-da-velha... E, tudo isso, com absoluta certeza de êxito, porque eles sabem perfeitamente que o público já não reclama uma grande atriz; ele se satisfaz em ver apenas uma mulher bonita...

Todos esses cuidados na maquiagem não chegam ainda. Também a fotografia vai ajudar muito... Foram, para isso, criados métodos e regras de iluminação que devem ser usados. Quando se vai fazer um *close-up*, por exemplo (e agora a descrição não é minha), o operador concentra todos os seus esforços para efeminar o mais possível a textura facial da atriz, que já está sem as suas feições características... Uma lente de vidro polido suaviza todas as desigualdades da face; uma luz suave e difusa, partindo da frente, destrói o relevo; outra luz, posterior, forte, acentua somente as linhas exteriores do contorno...

Vamos ter como resultado de tudo isto uma figura de mulher ideal, com uma clara auréola de luz em redor da cabeça, olhos reluzentes, sombras claramente definidas partindo das grandes pestanas artificiais. Resta-nos, então, uma cópia exata dessas belezas das imagens dos postais, mas, que são grandemente apreciadas pelo grosso do público, por força do hábito.

Pois bem, meus senhores, realizadas por esses processos, com rigorosa aplicação da Teoria da Fotogenia, nós assistimos no ano passado cerca de cento e cinquenta produções. A Teoria da Fotogenia criou raízes profundas e habituou mal o público. Criou, também, uma compreensão falsa de beleza. Limitou a idéia.

É claro que devemos procurar mostrar beleza através do cinema. Mas a compreensão de beleza deve ser muito mais vasta que a imposta pelas regras do cinema americano. Podemos perfeitamente conseguir beleza, mas a nossa custa, pondo em atividade o nosso poder de criação, aplicando os nossos próprios recursos técnicos...

Se a gente fizer isso, sem outra preocupação senão a de fazer arte, estaremos por certo fazendo coisa nova...

Os russos, conforme eu disse na semana passada, se libertaram em grande parte da Teoria da Fotogenia americana (é

melhor dizer: teoria imposta pela indústria americana de cinema), mas o fizeram por imposição da Revolução Social. Tanto assim que eles mesmos dizem:

"No cinema soviético, a obra criadora baseada em tais métodos" [no caso, as regras de fotogenia], "seria sem dúvida uma obra prejudicial e reacionária porque não somente cessaria de orientar o espectador mas o desorientaria socialmente, substituindo a capacidade ideológica pelas formas artísticas superficiais", etc.

Naturalmente eles devem ter razão sob o ponto de vista lá deles... Mas o fato é que, quando a gente vai assistir a uma produção russa, vai já com o espírito prevenido para assistir a um filme comunista. Isso positivamente é pau... No entanto, na Rússia, sempre existiram gênios, em todos os ramos da arte, mesmo antes da Revolução Soviética. Quer dizer que o cinema russo, que é incontestavelmente bastante avançado, tem também as suas regras... e, pior ainda, saindo fora das regras, o filme nem é exibido. Ora, quando a gente põe a arte a serviço da propaganda, seja ela comercial, política ou político - social, a propaganda ganha, mas a arte perde, fatalmente...

Nesse caso, na América ainda é melhor, porque quem impõe as regras fotogênicas é a indústria. Os cineastas independentes fazem o que muito bem entendem...

Nós, aqui no Brasil, devemos começar desde já a seguir um caminho melhor. Produzir com absoluta independência artística e técnica³²⁹. Produzir filmes nos quais a semelhança técnica ou artística com teorias impostas por qualquer escola seja mera coincidência...

Senhores ouvintes, muito obrigado pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro, 27 de janeiro 1944

³²⁹ Humberto Mauro não menciona a independência política.

XXV - 05.02.1944 - 22h00

No mês passado, foram lançadas duas produções brasileiras de grande metragem: *É Proibido Sonhar*³³⁰, da Atlântida, e *Abacaxi Azul*³³¹, da Sonofilmes, produção do Sr. Wallace Downey.

Não cheguei a assistir *É Proibido Sonhar* na semana do seu lançamento no cinema São Luiz. Estou esperando que a fita apareça lá pelo meu bairro, ou mesmo algum cinema da Cinelândia. Disseram-me que o público gostou. Li algumas críticas favoráveis. Parabéns à Atlântida e aos realizadores do filme.

Assisti *Abacaxi Azul*, produção do Sr. Downey para a Sonofilmes, no cinema Vitória. Quando entrei no cinema Vitória, eu já sabia perfeitamente que não iria assistir um grande filme - uma realização notável de cinema. Todos nós, do Cinema Brasileiro, conhecemos muito bem o estilo das produções do Sr. Downey. Ele apresenta por meio de fotografia animada, com som, os artistas do nosso rádio, fazendo graças, tocando e cantando...

São produções que nada têm a ver, portanto, com cinema-cinema; realizadas sempre com o propósito de apresentar as músicas para o "próximo carnaval"... Se a gente for estudar *Abacaxi Azul* sob o ponto de vista cinematográfico, então, nem vale a pena começar a falar sobre a fita porque, sob este ponto de vista, ela é zero.

Seria, no entanto, uma injustiça deixar de observar que o filme apresenta uma fotografia razoável, limpa, e um som ótimo. Aliás, o aparelho de gravação do Sr. Downey é dos melhores, senão o melhor que sempre existiu entre nós. Os trabalhos de filmagem e laboratório foram realizados nos estúdios da Cinédia. As músicas estão, todas elas, muito bem gravadas, bem executadas e, de um modo geral, me agradaram. Há, no filme, passagens de bastante comicidade.

Há muito que não rio tanto como ri com a tal PRK-20 do Lauro Borges. Aliás, sou fã do Lauro Borges. Temos que reconhecer que, de fato, ele é engraçado.

O Lauro Borges é dos tais que mesmo um pouco fora de foco, com alguns arranhões no rosto e um tanto fanhoso, agrada. Mas, felizmente, em *Abacaxi Azul* ele está em foco, sem arranhões e com a sua voz natural. Um amigo meu, depois de assistir o filme, resumiu a sua crítica com a velha expressão: é uma colcha de retalhos. E repetiu várias vezes:

- Ora, Mauro, aquilo é uma verdadeira colcha de retalhos...

Eu concordo, perfeitamente. *Abacaxi Azul* é uma colcha de retalhos, mas felizmente há na colcha alguns pedacinhos de tecido muito bom...Tenho assistido inúmeros filmes americanos que são,

³³⁰ *É proibido Sonhar*, 1942. Direção de Moacyr Fenelon, argumento e roteiro de Rui Costa, fotografia de Edgar Brasil.

³³¹ *Abacaxi Azul*, 1944. Musical Carnavalesco dirigido por Rui Costa com colaboração de Downey. Roteiro de João de Barro.

todos eles, colchas de um pano só, mas infelizmente, tecido muito ruim...

Lembro aos fãs do nosso cinema que TODO FILME BRASILEIRO DEVE SER VISTO.

Li, em *A Manhã* do dia 29 do mês passado, uma entrevista dada pelo Sr. Nilo Alves de Moraes que muito me alegrou. A entrevista é sobre importante serviço criado pelo ministério do Trabalho, e tem o seguinte título: "O Movimento em prol da recreação dos operários - A organização dos concertos, cinema e teatro proletários³³²".

"Inicialmente [diz o Sr. Nilo Alvez de Moraes], "o Serviço de Recreação Operária fará instalar centros de recreação nos principais bairros operários, possivelmente quatro. Nestes centros, terão os operários as seguintes atividades: educação física, desportos, pequenos desportos, pequenos jogos, escotismo, jogos de salão, cinema, teatro proletário e excursionismo".

É um movimento que entusiasma e alegra. Diz ainda o Sr. Nilo Alves de Moraes que o Brasil é o primeiro país sul-americano que encara tão importante aspecto da vida operária. Na parte que diz respeito a cinema, *Figuras e Gestos* está a disposição dos senhores encarregados da realização de tão importante plano, para colaborar no que for necessário, o que fará com grande prazer e o mais vivo entusiasmo.

Eu, há tempos, fiz sentir em várias entrevistas a necessidade de existirem, nos nossos bairros, grandes cinemas a preços reduzidos para os operários. Cinemas com entradas baratas, mas confortáveis. Refrigerados, com boas poltronas, boa projeção e bom som. Atualmente, aqui no Rio, assistir cinema com conforto, boa projeção e bom som é privilégio dos que podem gastar cinco, seis e até sete cruzeiros de entrada...

Os nossos cinemas de bairro, chamados populares - cinema de mil e cem, como diz o povo -, são medonhos, são horríveis... Verdadeiras estufas no tempo do calor, poltronas incômodas, projeção péssima e som pior ainda. Ora, quem é que pode sentir prazer e mesmo gostar de um filme num salão de projeção assim? Ninguém. Aliás, no Brasil, a projeção de filmes é mais atrasada que a produção. Podem ficar certos disso. É uma verdade. O mais interessante é que o operário conformou-se, convencido de que -

³³² "(...)o Estado desejava promover a higiene mental e a segurança social do operário. A criação do Serviço de Recreação Operária em 1943 tinha este objetivo prioritário. Este serviço estava organizando na capital da república três centros permanentes de recreação - dotados de cinema, rádio, discoteca, biblioteca, centros de educação física e esportes -, localizados em bairros de grande densidade proletária e destinados à frequência exclusiva de trabalhadores sindicalizados" ^a GOMES, *A Invenção do Trabalhismo*, p.228.

por mil e cem - a coisa não pode ser melhor... Nem reclama, nem diz nada...

Eu vou contar um episódio que se passou comigo num desses cinemas de mil e cem. Ouçam.

Entrei para assistir um filme brasileiro - *Argila*³³³ - filme que eu dirigi e fiz a continuidade. Sabia, portanto, os diálogos de cor e salteado... Começou a sessão. Sala abarrotada. Um calor medonho.

Entrou o complemento brasileiro. Projeção escura e não consegui entender uma palavra do comentador... Bem, disse eu com os meus botões, isso é filme brasileiro; vamos ver o jornal americano. Entrou o jornal americano, falado em português - gravação feita nos Estados Unidos. Não entendi patavina. Mau, mau... Ia começar *Argila*...

Eu reconheço que o som de *Argila* não é lá grande coisa mas, no cinema lançador na Cinelândia, entendia-se tudo perfeitamente. - Começou a projeção de *Argila*...

Primeira parte, segunda parte, terceira, quarta... Nada. Só conseguia entender, no meio daquela barulhada toda, uma palavra: Babá... Era quando a dona Luciana³³⁴ chamava a empregada do castelo: "Babá! Babá!"

Notei, no entanto, que a platéia estava perfeitamente calma... satisfeita. No meio da quinta parte, não me contive e gritei: "Olha este som! Não se entende nada!"

Neste instante, um espectador que estava duas filas de cadeiras à minha frente, virou-se para mim e disse: "Cala a boca aí, siô! Tu quer entendê tudo por mil e cem?..."

Senhores ouvintes, agradeço a atenção dispensada. Boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro, 02 de fevereiro 1944

³³³ Há uma decupagem plano a plano do filme *Argila* em Cláudio ALMEIDA, *op.cit.*

³³⁴ Personagem principal interpretada por Carmen Santos.

XXVI - 12.02.1944 - 22h00

Figuras e Gestos realiza hoje um magnífico trabalho de tesoura... Henrique Pongetti³³⁵, o escritor brilhante que todos nós conhecemos e admiramos através de livros, crônicas, ótimas peças de teatro e enredos de cinema, vai fazer a minha crônica... Pongetti visitou há dias o INCE. Conheceu as suas instalações, sua organização. Assistiu as principais produções editadas pelo Instituto e depois escreveu no *O Globo*, sua seção "Cara ou Coroa", o seguinte:

"Nemrod, o Leopardo e o Papagaio"

"Pouco se conhece da obra do INCE fora dos núcleos de ensino para os quais converge a melhor parte das suas atividades. Roquette-Pinto, como todos os pesquisadores, é um "bicho de concha". Esconde-se em si mesmo, hermeticamente, quando as fanfarras da curiosidade empírica lhe rondam o trabalho silencioso. Certa publicidade é barulho; barulho, para um pesquisador, representa quebra de concentração, descontinuidade, perda irrecuperável de tempo.

"Não me recordo bem se foi Edison quem disse que, entre um leopardo e um papagaio soltos dentro do seu laboratório de pesquisas, ele preferia mil vezes mais... o leopardo. Roquette-Pinto talvez melhore a anedota assim: `entre o leopardo e o papagaio prefiro um Nemrod mudo, armado de uma boa espingarda silenciosa. Mas um Nemrod de sapatos de corda. "De quando em quando as platéias do cinema comercial, de 35 milímetros - o cinema dito deseducativo - são surpreendidas por um *short* brasileiro de alto padrão técnico e artístico dedicado a um episódio da nossa história ou a um vulto da nossa literatura ou da nossa música. *Bandeirantes*³³⁶, *Um Apólogo de Machado de Assis*, *O Guarani*, *Isabel a Redentora* - qualquer deles perdurará na lembrança dos espectadores como um ponto de referência da

³³⁵ Henrique Pongetti (1898-1979), jornalista e escritor, colunista do jornal *O Globo* - "O show da cidade", colaborou com Humberto Mauro nos diálogos de *Favela dos meus Amores*.

³³⁶ Até então *Os Bandeirantes* era a película de maior metragem já realizada pelo INCE.

evolução do cinema indígena. Qualquer deles deverá ser citado quando se fizer o histórico do nosso filme curto. Sua contribuição para a melhora dos assuntos e do tratamento intelectual da fotografia e do som pesará inevitavelmente na balança de um julgamento, em boa fé.

"Mas esses temas escolhidos e preparados por Roquette-Pinto para a cinegrafia meticulosa de Humberto Mauro representam uma pequena parte do trabalho do INCE. Inteligências e conhecimentos, entusiasmos e energias se concentram principalmente na produção de um maravilhoso instrumento de pedagogia moderna: o filme de 16 milímetros, esse super-professor em conserva.

"A filmoteca em 16 milímetros do INCE conta já com 600 (seiscentas) produções didáticas, cujas cópias são distribuídas por todas as escolas e centros culturais do país que dispõem de projetores. São seiscentas lições ilustradas pela imagem em movimento, uma pequena enciclopédia viva por intermédio da qual muita coisa chega pela primeira vez ao conhecimento de numerosos escolares em regiões inacessíveis ao professor especializado. É preciso examinar o fichário dessa rede nacional de cultura. Não há distâncias nem topografias para o super-professor em conserva. Enroladinho na sua lata, minúsculo e portátil como um livro de bolso, ele toma o avião e chega a uma escola de Rio Branco ou de Goiânia, de Livramento ou de Porto Velho enquanto o demônio do analfabetismo esfrega um olho.

"Dos seiscentos filmes - lições em circuito - entre os quais figuram importantes experimentos de sábios patricios em vários campos da ciência - a maior parte foi fotografada ou reduzida, revelada, copiada e sonorizada no INCE, cujo aparelhamento é de primeira ordem. Os filmes estrangeiros sofrem modificações no texto e nas imagens, adaptando-os Roquette-Pinto aos nossos programas de ensino

e, em certos casos, ao ponto de vista nacional. Nada chega à tela sem passar pelo filtro da cultura e da brasilidade do autor de Rondônia. E essa mística de um 'pensamento brasileiro para o Brasil' domina todos os seus colaboradores e explica a perfeita unidade da imensa obra do INCE.

Visitei o INCE uma destas tardes para ver o seu melhor filme de 35 milímetros: *Isabel a Redentora* - que eu havia perdido no cinema lançador, e no meu bairro³³⁷. Não conhecia o novo edifício, nem muito profundamente a organização do nosso cinema educativo.

Agora posso também dizer que a casa é funcional, que serve completamente à idéia como os homens que nela trabalham.

JACK³³⁸

³³⁷ Filmes do INCE eram exibidos em cinema antes dos longa-metragens como "Complemento Nacional" de acordo com a lei criada pelo decreto 21.240 de 1932.

³³⁸ Assinatura do Locutor.

XXVII - 26.02.1944 - 22h00

Julgo interessante e útil levar ao conhecimento dos meus caros ouvintes alguns trechos do relatório, apresentado pelo Prof. Roquette-Pinto ao Sr. ministro Gustavo Capanema, referente às atividades do INCE no ano passado - 1943.

O primeiro capítulo fala sobre novas instalações na sede definitiva do INCE - praça da República 141-A -, máquina de cópias, sala de projeção (auditório), máquinas de projeção de alta qualidade, etc. O segundo é sobre a produção e diz assim:

"Edita o INCE filmes 16mm silenciosos e sonoros, que são filmes escolares, para os ensinos primário, secundário e técnico, ou documentários artísticos e científicos cujos assuntos são escolhidos entre as contribuições de artistas e cientistas julgados pelo INCE de grande valor como contribuição para a cultura nacional.

"Foram realizados, em 1943, filmes de documentação científica, em 16mm, como *Sífilis Cutânea*, *Histerosalpingografia*, *Convulsoterapia Elétrica*, *Índios de Mato Grosso*, ou documentários com aplicação nitidamente escolar, como *Jardim Botânico*, *Flores do Campo*, *Coração Físico de Ostwald*, etc. Para educação popular, em 35mm, foram realizados os seguintes filmes: *O Despertar da Redentora*, *Hino à Vitória*, que constaram de programas dos cinemas da capital e estão circulando em todo o país, e mais os filmes *Goiânia*, *Aspectos de Minas Gerais*, *Fontes Ornamentais*, *Extração do Manganês*, *Extração do Grafite* e *O Segredo das Asas*, que documenta como se processa, na Escola de Aeronáutica, a formação dos oficiais da Força Aérea Brasileira.

"Em resumo, a produção do INCE, em 1943, é a seguinte:

Filmes editados

16mm silenciosos.....	24	3.127m
16mm sonoros.....	4	1.354,60m
35mm silenciosos.....	3	768m

35mm sonoros.....4 1.618m
Diafilmes.....3

"Os filmes do INCE não são exclusivamente sonoros porque os colégios, na sua maioria, possuem projetores silenciosos. Entretanto, para orientação do ensino, o INCE elabora o roteiro dos filmes, que é fornecido aos professores para que façam a preleção durante a projeção.

"Além disso, todo o material existente pode ser sonorizado logo que for necessário."

Vem em seguida um capítulo muito importante, que se refere à Assistência Técnica:

"É dada pelo INCE a professores, a técnicos em cinema e qualquer repartição pública que solicite a sua colaboração.

- a) D.A.S.P. - por solicitação da Divisão do Material, foi filmada a exposição do Material Padronizado, realizada em 10 de novembro do ano passado.
- b) Instituto de Manguinhos - por solicitação do diretor, foi feito o filme *Convulsoterapia Elétrica*. É documentário dos aparelhos construídos pelo dr. Oscar d'Utra - cuja intensidade de corrente é suficiente para conseguir-se o choque convulsivo sem o risco de acidentes de morte. O filme é ilustrado com a técnica de aplicação do choque em animais e no homem.
- c) Ministério da Aeronáutica - por solicitação deste ministério, o INCE fez o contratipo e cópia, assim como o som, falado em português, do filme americano *Combate a submarinos pela aviação*, em 10 partes. É uma das contribuições do INCE ao esforço de guerra.
- d) Estado do Ceará - desde 1942, que estamos, mediante a entrega de filme virgem, remetendo para a Diretoria de Educação do Estado do Ceará, cópias de nossos filmes 16mm - cujo número em 1943 foi de cerca de 20 (vinte) filmes diversos.
- e) Museu Nacional de História Natural - por solicitação do seu diretor, fez estágio no INCE um técnico em fotografia do Museu, para aprendizagem da técnica de confecção de diafilmes.
- f) Escola Visconde de Porto Seguro - Estado de São Paulo - por solicitação do diretor, foram remetidos ao INCE vinte filmes diversos, com legendas em alemão para serem organizados de acordo com os princípios do INCE. Foram traduzidas as legendas para português, elaborados os roteiros e feitos os contratipos para o INCE e os filmes remetidos a sua origem, devidamente organizados para as crianças brasileiras.

- g) Prefeitura do Distrito Federal - por solicitação da secretaria de Educação foram feitos os contratipos dos filmes da Shell sobre exploração de petróleo e subprodutos e fornecidas as cópias solicitadas.
- h) Coordenação Interamericana - durante o ano, por diversas vezes, o INCE fez reduções de filmes 35mm para 16mm, assim como a sonorização com fala em português de filmes editados nos Estados Unidos, para serem distribuídos no Brasil pela Coordenação Interamericana. Este trabalho, que tem sido continuado, constitui outra contribuição do INCE ao esforço de guerra. Além disso, a sala de projeção do INCE tem sido posta à disposição da Coordenação para sessões de cinema destinadas à Escola Nacional de Direito."
- Movimento da filmoteca e assistência às escolas e institutos de cultura, e intercâmbio com os estados:

"A filmoteca se enriquece por dois modos: pela entrada dos filmes editados ou pela aquisição de filmes de procedência externa - nacionais ou estrangeiros - adquiridos pelo INCE.

"Com as entradas dos filmes editados e adquiridos, possui a filmoteca do INCE 595 filmes e 133 diafilmes, que estão em circulação nas escolas e nos cinemas do país."

"Assistência às escolas e institutos de cultura - Este serviço é desempenhado pelo Serviço de Distribuição do INCE. Os números abaixo relacionados, e relativos ao ano de 1943, dizem bem da função que o INCE está desempenhando junto às escolas e instituições culturais, emprestando filmes, verificando projetores, orientando a organização de filmotecas, escolha de projetores a serem adquiridos pelos colégios, etc.

"Nos estados, foram atendidas diretamente várias escolas, tendo o INCE remetido para o estado do Rio 101 filmes; Sergipe 32; Minas Gerais 31; São Paulo 28; Mato Grosso 8; e Ceará 7.

"Nosso plano de intercâmbio com os estados está em estimular a criação de filmotecas nos departamentos de educação, e o INCE fornecer, mediante a troca por filme virgem, as cópias dos filmes que forem solicitados."

O intercâmbio com o estrangeiro, devido à guerra, restringiu-se aos países americanos: Argentina, Uruguai, Paraguai, Estados Unidos, etc.

Na Biblioteca, o movimento de consulta foi de 2.426 consultantes e obras consultadas 7.482. Termina assim o relatório, depois de capítulos contendo dados estatísticos e relações sobre várias outras atividades:

"Podemos afirmar que, se a guerra influiu no sentido de entrar os serviços normais do INCE, não os perturbou.

"Tivemos dificuldades a enfrentar com a falta de filme virgem no mercado brasileiro, o aumento considerável dos preços de drogas empregadas na revelação dos filmes e a redução do pessoal técnico, em virtude de dois funcionários convocados para o serviço ativo do exército. Mas o ritmo de nossa produção se manteve como nos anos anteriores e podemos prestar ao ministério da Aeronáutica, à Coordenação Interamericana e à Defesa Passiva o nosso concurso de esforço de guerra, sonorizando filmes, fazendo reduções e projeções todas as vezes que solicitavam a nossa colaboração."

XXVIII - 04.03.1944 - 22h00

Já se disse várias vezes, e eu mesmo tenho repetido aqui, que o Brasil, com a organização dada ao INCE pelo Prof. Roquette-Pinto, tornou-se um dos poucos países no mundo que pode proporcionar, gratuitamente a todos os pesquisadores do país preciosos elementos para a documentação dos seus trabalhos.

No meu modo de pensar, acho isso uma coisa formidável porque nos países mais adiantados criaram-se institutos de cinematografia científica, na sua maioria para fins comerciais, destinados apenas a realização de filmes científicos com o intuito evidente de contribuir para enriquecer os conhecimentos da humanidade. Mas esses institutos, mesmo os oficiais, não documentam gratuitamente os trabalhos dos pesquisadores nacionais.

Na França, por exemplo, os cientistas sempre documentaram cinematograficamente as suas pesquisas por conta própria. Muitas vezes lutando com enormes dificuldades. O material técnico para filmagem dessa natureza é sempre de alta precisão e caríssimo. O aparelhamento para microcinematografia, por exemplo, é complicadíssimo e de preço muito elevado. Inúmeros cientistas, pesquisadores, construíram eles próprios os aparelhos de que necessitavam para seus estudos.

Marey³³⁹ - o pai do cinema -, quando construiu a primeira câmara cinematográfica - em 1888 - não foi naturalmente pensando em realizar *Abacaxi Azul, Os Últimos Dias de Pompéia ou O Faroleiro da Torre do Bugio...* Mas, tão somente, para estudos, pesquisas. E conseguiu logo de início perceber e estudar o galope do cavalo, corridas, saltos, o vôo dos pássaros, etc.

Nogues, mais tarde, descobriu o que ele chamou de ultracinema, conseguindo quarenta imagens por segundo. Ora... hoje, sessenta e duas imagens por segundo se consegue facilmente com qualquer máquina de amator. Os progressos nesse campo foram, aliás, enormes e muitos contribuíram para isso. Cientistas como Bull, Labrélie, Magnan, Huguenard e outros mais conseguiram 5 mil, 50 mil imagens por segundo. Com 5 mil imagens já se pode estudar o bater das asas de um pássaro, o redemoinho da água. Com 50 mil já se observa com clareza o processo de fenômenos instantâneos como a partida de um projétil numa arma de fogo ou o estouro de uma bolha de sabão. Hoje, as máquinas utilizadas para os estudos pelo ultracinema são qualquer coisa de fantástico.

Já para a cinematografia retardada - as tomadas de vistas lentas - o aparelhamento é menos complicado sob o ponto de vista mecânico, embora deva ser absolutamente preciso. Consegue-se com esses aparelhos, fotografar automaticamente uma imagem por segundo, por minuto, ou mesmo uma imagem por hora. Vamos, depois, graças a esse truque muito comum nas fitas cômicas, observar, na tela, em alguns segundos, fenômenos que duram horas ou mesmo dias

³³⁹ Marey (1830-1904). Há considerações de Humberto Mauro sobre a paternidade do cinema em Adalberto RIBEIRO, *op.cit.*, p. 179.

como a germinação de uma planta, a formação de cristais ou o desenvolvimento de um animal...

Mesmo no campo da filmagem normal, isto é, sem a necessidade de aparelhamentos especiais, inúmeros cientistas, fervorosos apaixonados, conseguiram por conta própria belíssimas realizações documentárias em todos os domínios da ciência. Os trabalhos do dr. Comandon são famosos. Prudhommeau, apesar das maiores dificuldades, sobretudo em materiais, filmou os mais completos estudos sobre as crianças atrasadas. O melhor filme astronômico em maquetes foi realizado por Dufour à sua custa. Bertrand fez as primeiras esculturas animadas e coloridas... Posso citar ainda outros, médicos e cirurgiões, apaixonados da pesquisa pelo cinema: o sábio Jean Perrin, J. Benoit-Lévy, Cantagrel, etc.

Na França, foi criado o Instituto de Cinematografia Científica, desde o início sob a direção de Jean Painlevé³⁴⁰, conhecido cineasta científico. Painlevé sempre pôs o cinema ao serviço da ciência. Pois bem, parece que o seu instituto "não foi lá das pernas", como se diz geralmente.

Se não me engano, em 1937 ou 38, numa reunião de técnicos para esclarecer certos assuntos relativos a produção de filmes, Painlevé queixou-se amargamente quando entrou no estudo dos orçamentos para a documentação científica.

Expôs com clareza os aborrecimentos que teve com o filme científico. Citou mesmo o caso de ter pago do seu bolso parte das despesas com a realização dos filmes que foi encarregado de fazer para a Exposição de 1937 porque os fundos postos à sua disposição foram insuficientes. Disse ainda Jean Painlevé que é difícil estabelecer e, mais ainda, limitar o orçamento para o filme científico. Não poucas vezes um filme orçado em X vem a custar 3X depois de realizado.

Ora, como o seu instituto tinha que viver do comércio, e o custo dos filmes iam a quantias enormes, o instituto não pôde se agüentar muito bem. Além disso, a firma alemã UFA³⁴¹, sempre em constante atividade, com uma organização comercial impecável, afastava facilmente qualquer concorrente do mercado.

Aqui no Brasil não tem nada disso. Qualquer cientista pesquisador que mereça fé, idôneo, pode documentar os seus trabalhos pelo cinema gratuitamente, sejam eles os mais

³⁴⁰ Cineasta francês (1902-), "Este médico (...) realiza a partir de 1925 (*Evolution de l'oeuf*) numerosos curtas metragens documentários. Neste gênero ele inova pelas obras que, longe de sacrificar o lado artístico do cinema ao aspecto puramente científico, rígido e por vezes maçante, apresentam qualidades estéticas, poéticas e rítmicas". *Dictionnaire du Cinéma*, p.494.

³⁴¹ A UFA (Universum Film A.G.) foi criada na Alemanha em 1917: "A missão oficial da UFA era fazer propaganda da Alemanha de acordo com as diretrizes governamentais. Estas estabeleciam não apenas propaganda direta, mas também filmes característicos da cultura alemã e filmes servindo ao propósito de educação nacional". Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, p. 51.

complicados. E olhem lá, que o INCE tem realizado, nesse campo, trabalhos notáveis e difíceis na sua confecção.

Quer dizer que o cientista, no Brasil, está, pelo menos no que diz respeito a cinema, garantido para documentar e pesquisar, sem ônus...

Eu digo "pelo menos no que diz respeito a cinema" porque me parece que nos outros campos ela não está lá muito garantido. Tem mesmo que gemer com os cobres... Eu conheço cientistas brasileiros, como o Prof. Roquette-Pinto, que gasta tudo o que ganha em material de laboratório ou construção de aparelhos para utilizar nos seus estudos e pesquisas. Um dos últimos filmes do INCE nesse setor - pesquisas científicas originais - foi *Convulsoterapia Elétrica*³⁴², estudos do prof. Oscar d'Utra e Silva, do Instituto Oswaldo Cruz - Manguinhos. Pois bem, o Dr. Oscar d'Utra teve toda a documentação cinematográfica, o que lhe foi muito útil, aliás, gratuitamente. Não gastou um vintém... Mas, a construção dos aparelhos, com aperfeiçoamentos idealizados por ele, foi feita toda ela à sua custa...

Depois dessas considerações é que eu compreendo melhor o que já ouvi várias vezes da boca do Prof. Roquette-Pinto. Que, se o INCE não fizesse mais nada senão documentar as pesquisas e estudos dos cientistas brasileiros, só isto bastaria para justificar a sua existência. Mas o fato é que, além disso, o INCE faz muitas coisas mais...

³⁴² *Convulsoterapia Elétrica* foi realizado em 1943.

XXIX - 11.03.1944 - 22h00

Fiz, na semana passada, considerações sobre as atividades do INCE, salientando o que diz respeito a cinema ao serviço da ciência, setor importantíssimo INCE, que faz gratuitamente a documentação fotográfica e cinematográfica das pesquisas científicas originais e estudos dos cientistas brasileiros. Essa orientação sábia, elevada e de grande alcance, colocou o Brasil como sendo talvez o único país do mundo que levou verdadeiramente a sério o cinema científico e faz o trabalho de documentação gratuitamente. Não havendo a preocupação comercial, compreende-se facilmente que os filmes brasileiros de pesquisas não tão bons quanto os melhores...

Estamos, portanto, no primeiro plano quanto ao emprego do filme na ciência.

Hoje, vou conversar um pouco com os meus amigos procurando mostrar que a orientação dada ao INCE pelo Prof. Roquette-Pinto colocou, também, o Brasil no primeiro plano sob o ponto de vista do emprego do filme na pedagogia; isto é que não resta a menor dúvida. Sempre se realizaram anualmente, na Europa, congressos com o fito de estudar e resolver assuntos e problemas dos mais variados sobre o emprego do filme na pesquisa e no ensino.

Pois bem, se não me engano no último congresso realizado na França sob a presidência do prof. Jean Perrin, com a presença dos melhores especialistas, pesquisadores e educadores estrangeiros, da Inglaterra, Bélgica, Suíça, Holanda, Portugal, Japão, Áustria, Alemanha, Itália e outros países, ficou em suspenso um problema dos mais importantes para uma orientação segura na maneira de realizar os filmes educativos, problema esse que foi resolvido de início, de maneira admirável, pelo Prof. Roquette-Pinto, para os trabalhos do INCE.

E, coisa interessante que pouca gente sabe e talvez mesmo o não tenha sido ainda divulgada: o Instituto Alemão do Filme Educativo³⁴³, depois da última viagem que fez à Europa o Prof. Roquette-Pinto, passou a empregar na realização dos seus filmes as normas adotadas pelo INCE. Já agora, institutos de outros países, sobretudo sul-americanos, vão seguindo o mesmo caminho. Alguns deles têm mesmo enviado ao Brasil técnicos para estudar a orientação do nosso Instituto.

Assim, os postulados do INCE lá vão, pouco a pouco, se espalhando pelo mundo afora...O problema importante, que ficou em suspenso no último congresso a que me referi acima, é o seguinte:

Se o filme típico educativo, instrutivo ou de pesquisas deve ter ou não legendas, ser falado ou mudo, com ou sem parada da imagem, enquadrado ou não em projeções fixas; se devem ser precedidos ou seguidos de lições, interrogatórios ou explicações

³⁴³ Trata-se do Departamento *Reichstelle für de Unterrichtsfilmm*, órgão do Ministério da Propaganda alemão, anteriormente visitado por Luiz Simões Lopes em 1934.

pêlos alunos; se a projeção deve ser feita diversas vezes na mesma sessão ou em sessões sucessivas, etc.

O INCE resolveu logo de início suprimir as legendas em todos os seus filmes, fazendo acompanhar os mesmos de um folheto com o texto³⁴⁴. Essa resolução magnífica foi o ponto de partida para a solução de todas as demais dificuldades. Sem as legendas - que, mesmo otimamente redigidas e colocadas, quebram o curso geral das cenas - pode-se fazer uma continuidade muito mais perfeita. Consegue-se, portanto, um filme mais movimentado, sem interrupções bruscas, mais interessante e atraente. Ora, aplicando-se na realização do filme as demais normas adotadas pelo INCE, isto é, nitidez, clareza e lógica, vamos ter um filme que fatalmente prenderá melhor a atenção dos alunos.

As coleções de filmes educativos estrangeiros existentes na praça são uma verdadeira lástima. A fotografia, de um modo geral, péssima. Alguns deles chegam ao cúmulo de possuir maior metragem em legendas do que em fotogramas. São legendas e mais legendas, umas seguidas às outras - enormes, substituindo cenas que não aparecem na tela.

Possuindo quase todos eles essa orientação pedagógica erradíssima, acontece que, quando são adquiridos pelo INCE, passam por uma verdadeira reforma. São "cozinhados" cuidadosamente e reeditados. Quanto ao problema do filme ser ou não enquadrado com projeções fixas, o INCE resolveu magnificamente do seguinte modo:

Quando o assunto não se presta à realização de um bom filme, com movimento e atração, o que irá resultar fatalmente, na classe, fadiga e desatenção, faz-se dele um diafilme. Sob todo ponto de vista é sempre preferível um diafilme a uma película com cenas paradas, sem movimento. Economicamente nem se fala. Dois metros de fita podem conter cem fotografias...

Expostas claramente, como ficaram, as normas adotadas pelo INCE na realização dos seus filmes, vou dar em seguida os postulados para a projeção de um filme educativo. São eles muito simples, sem complicações e de eficiência comprovada.

Todo filme deve ser falado. Se ele é mudo, fala o professor durante a projeção. Depois de passado o filme, o professor solicitará dos alunos um resumo escrito. Este resumo deve ser comentado na classe, com o fim de pôr em relevo a precisão e as deficiências de observação de cada aluno. E - finalmente - o filme deve ser projetado novamente, ficando a classe entregue a si mesma.

³⁴⁴ Em 1936, a *Revista de Educação*, vol. XV e XVI, traduz um artigo intitulado "O desenvolvimento do Cinema Educativo na Alemanha", assinado por Johannes Roth: "(...)Vem junto com o filme um folheto explicativo redigido por sumidades da pedagogia unicamente destinado a orientar o professor. Este livro dá uma descrição completa do filme, chama a atenção do mestre para as partes mais importante, dá indicações didáticas e uma bibliografia sobre o assunto em questão". Portanto, embora Humberto Mauro procure conferir a autoria ao INCE, a questão já havia sido abordada na Alemanha.

Aí está...Hoje vou ficar por aqui. Na próxima semana pretendo falar ainda sobre o INCE.

XXX - 18.03.1944 - 22h00

Figuras e Gestos, atendendo a uma honrosa solicitação, tem hoje o prazer de transmitir um comunicado que lhe fez o prof. Venâncio Filho³⁴⁵, a quem o INCE confiou a orientação de um filme sobre *Euclides e Os Sertões*. O filme é da série Educação Popular, de metragem média, evocativo de grandes figuras brasileiras. Tendo a Folha da Noite, de São Paulo, feito um comentário a propósito do filme, é sobre este assunto que versa o referido comunicado.

O comentário do jornal paulista é o seguinte:

"O INCE está confeccionando um filme sobre a vida de Euclides da Cunha. O Correio da Manhã, do Rio, colheu do secretário daquele Instituto, o Sr. Sérgio Vasconcellos, as seguintes informações: 'já foi filmada a casa da fazenda em Santa Rita do Rio Negro, onde nasceu o grande escritor. Humberto Mauro foi até lá só para esse fim e passou pela cidade de Cantagalo, onde se encontra no jardim local o busto de Euclides'.

"Não encontramos a menor alusão à cidade paulista de São José do Rio Pardo e ao 'culto de Euclides' que ela vem mantendo há tantos anos. Queremos crer, não obstante, que ao INCE não deixará de ocorrer que a construção da ponte sobre o Rio Pardo, naquela progressista cidade, constitui um dos fatos culminantes na vida do autor de Os Sertões. Basta dizer que, em carta aos amigos, Euclides da Cunha fez sempre referências as mais carinhosas ao seu rancho à beira daquele rio paulista.

"Eis aí, aliás, um excelente tema para filmes educativos: o culto de São José do Rio Pardo à memória de Euclides da Cunha. É incrível não haja até este momento ocorrido aos nossos fazedores de películas cinematográficas a idéia de

³⁴⁵ Francisco Venâncio Filho, colaborador com Roquette Pinto desde os tempos da Rádio Sociedade, foi um dos teóricos do cinema educativo. Em 1930 juntamente com Jonathas Serrano, publica o livro *Cinema e Educação pela Melhoramentos*, onde discorre acerca das possibilidades da tecnologia cinematográfica em relação à educação. Para saber mais sobre os primórdios do cinema educativo, ver Eduardo MORETTIN, *op.cit.*

filmar o rio, a ponte, o rancho, a cidade e tudo o mais que em São José perpetua a presença de Euclýdes!"

Agora eis o comunicado do professor Venâncio Filho:

"O aparecimento da tradução norte-americana de Os Sertões, feita por um sabedor das coisas latino-americanas, professor da Universidade de Pensilvânia, Sr. Samuel Putman, veio por em destaque mais uma vez a figura de Euclýdes da Cunha.

"Esta tradução para a língua mais divulgada no mundo culto atual deu uma repercussão internacional ao grande livro, considerado pela crítica americana como dos maiores do continente.

"O INCE, na sua obra silenciosa e patriótica de evocar as grandes figuras nacionais, como já fez com Machado de Assis, Carlos Gomes, Henrique Oswald e outros, está elaborando um filme sobre Euclýdes e Os Sertões.

Evocativo como os demais desta série, apresenta aspectos da vida de Euclýdes da Cunha e de Os Sertões.

Para a elaboração deste filme, os técnicos do Instituto empreenderam viagens a fim de colher documentário de lugares ligados ao assunto do filme. Assim, além de terem filmado, como acentuou a notícia da Folha da Noite, de São Paulo, aspectos de Santa Rita do Rio Negro - a pequenina vila em que nasceu Euclýdes -, de Cantagalo, que lhe ergueu um monumento, também obteve, como era natural e indispensável, paisagens de São José do Rio Pardo, cidade onde nasceu Os Sertões.

"Como se sabe, de 1899 a 1902, Euclýdes da Cunha, como engenheiro do estado de São Paulo, dirigiu a reconstrução de uma ponte metálica que ruíra anteriormente. Tendo a idéia da elaboração de um livro sobre a campanha de

Canudos, de que fôra testemunha presencial, encontrou na formosa cidade da Mogiana as condições de tranquilidade que sempre lhe faltaram para escrever o grande livro.

"Deste modo, ao ser inaugurada a referida ponte, estava também pronto Os Sertões.

"Daí por diante, São José do Rio Pardo retribuiu a glória que lhe veio deste acontecimento comemorando, desde 1912, três anos após a morte de Euclides, a data de 15 de agosto.

"Começou conservando a tosca barraquinha de madeira e zinco que lhe servira de gabinete de engenheiro e de escritor, mais tarde protegida da ação do tempo por um abrigo de cimento e vidro. Neste recanto, à margem do rio Pardo, foi mais tarde inaugurada, pela palavra amiga de Vicente de Carvalho, uma herma evocativa. Hoje, o colégio, construído pela população da cidade, tem o nome de Euclides da Cunha.

"O avião do Aero - clube, que prepara a mocidade riopardense para a aviação, doado pelo Instituto Lafayette, tem o nome de Os Sertões.

"A cidade de São José do Rio Pardo deve, pois, ser chamada a 'Meca do Euclidianismo', porque aí, todos os anos, há trinta e dois anos, se comemora, por uma palavra autorizada, a glória de Euclides.

"Tudo isto o INCE filmou carinhosamente, em seus menores detalhes, o que permitirá, dentro em pouco, que todo o Brasil culto possa contemplar este exemplo singular de uma cidade que cultua um grande pensador e um grande livro, ambos símbolos da nacionalidade."

Foi esta a comunicação que nos fez o professor Venâncio Filho. Senhores ouvintes, muito grato pela atenção dispensada, boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro

XXXI - 25.03.1944 - 22h00

Na seção de cinema de O Globo de ontem, 24, o crítico, antes de comentar os filmes *Sem Destino* e *A Mulher Fera*, fez uma série de considerações interessantes e justas: achou que a Cinédia precisa arranjar um *speaker* melhor para os seus *shorts*³⁴⁶, que a Imprensa Animada está pondo letreiros que têm maior metragem que as cenas focalizadas.

Agora, a observação mais interessante é a que diz respeito às reprises. O cronista acha que os exibidores já estão abusando. Há, por exemplo, um filme do Pato Donald que já foi exibido em três ou quatro programas de um mesmo cinema na Cinelândia. Isto, no meu modo de ver, é sinal de que já estão faltando *shorts* americanos. Parece-me, no entanto, que não há obrigatoriedade para complementos americanos... Ou há?...

Os exibidores podiam ter um pouco mais de boa vontade e... programar dois *shorts* brasileiros... Não havia nada de mais... Ou então levar um desses complementos de metragem maior que 180 metros, com os quais eles têm visível má vontade...

Noutro ponto da crônica, o crítico interino de O Globo diz o seguinte:

"As principais casas exibidoras, com preços altos, precisam evitar o ingresso nas salas durante o filme principal. Vá lá que, antes do início desse filme, durante os complementos, se dê uma chance aos retardatários. Mas deixar a porta aberta durante toda a sessão, é regime de "poeira", desagradável e até lesivo ao interesse dos espectadores; quem gosta de arte cinematográfica não pode concordar em ter a vista barrada numa cena intensa, num momento culminante, nem em ser perturbado no clímax por uma pisadela no pé³⁴⁷".

³⁴⁶ A Cinédia - segundo relatório da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros no período compreendido por 1934-36 - juntamente com A. Botelho Film e J.G Araújo, apresentou os primeiros complementos a serem julgados pela Comissão da Associação - presidida por Roquette Pinto; tratava-se de "Cinédia Atualidades n.9".

³⁴⁷ Dicas de como se comportar no cinema são muito recorrentes em revistas e jornais do período: "(...)o chupador de caramelos é outro, tchoc, tchoc, tchoc no ouvido da gente, como se estivesse andando na lama ou coisa parecida. O fã cuidadoso para desembrulhar balas também é um errado. O barulho do papel desembrulhado devagar é muito mais irritante

Esta reclamação alegra a todos e, sobretudo, ao fazedor de filmes, o realizador... Antigamente, apenas os realizadores dos filmes reclamavam esse erro, esse abuso... Agora já o público também reclama. Muito bem. Ótimo!...

Para provar que isso há muitos anos já preocupava o realizador do filme, vou resumir a seguir o que, em 1926, dizia D.W. Griffith a respeito. Dizia ele que o progresso no cinema tem sido ininterrupto mas, apesar disso, havia um grave defeito que se precisava corrigir o quanto antes. Era exatamente esse negócio do espectador entrar no meio da exibição...

No teatro, o público já se acostumou a entrar antes da representação da peça, nunca no meio ou no fim, mesmo porque uma poltrona só tem valor em uma sessão determinada. Nos cinemas, porém, o mesmo já não se dá - o espectador entra no meio, no fim, quando quiser, de modo que todo o trabalho de confecção do filme, com o fito de ir criando sucessivas emoções para preparar o sempre almejado clímax, está todo perdido.

Se ele entrar no clímax, por exemplo, não pode absolutamente avaliá-lo como convém, pois todas as cenas preparatórias lhe faltam. Dirão: mas ele vê o princípio na sessão seguinte. Muitos não esperam e aqueles que o fazem não tornam a ver o clímax, o que vem a dar no mesmo.

É essa a origem do progresso eletrizante da comédia. Em uma comédia cinematográfica, há uma serie enorme de *gags* completamente independentes uns dos outros, daí não ter a menor importância o ver os últimos antes dos primeiros.

Griffith achava, já então, que de toda esta má compreensão resultava um prejuízo seríssimo para o drama na tela. As primeiras cenas, que têm grande valor pois são as de apresentação dos tipos, dos caracteres, não são vistas pelo retardatário e, portanto, nenhum ou quase nenhum valor pode ter o desfecho. Citava como exemplo o formidável sucesso de certos filmes apresentados sob a forma de uma peça, isto é, debaixo do regulamento do teatro.

Na Europa já se compreendeu melhor esse ponto, tanto que é usual a proibição da entrada na sala de projeção, de quem quer que seja, quinze minutos depois de iniciado o filme principal.

Griffith sugeriu, nessa ocasião, como medida para sanear esse defeito, que houvesse em cada cinema um salão grande para o filme principal e outro menor para os retardatários, com a exibição de jornais, comédias, etc., até que chegasse o início da projeção.

Só assim, dizia ele, se poderia cuidar mais seriamente da Arte do Cinema...

Vemos, pois, que esta questão do espectador entrar no meio da exibição de um drama, sempre preocupou o realizador...

Por força, há de haver um remédio para o mal...

que o desembrulhar rapidamente..." Vinicius de MORAES, "O bom e o mau fã", 1943, apud R. MENEGUELLO, *Poeira de Estrelas*, p.50

XXXII - 01.04.1944 - 22h00

Antes de responder a uma pergunta que me foi feita na semana passada, quero dar aos amigos do Cinema Brasileiro algumas notícias.

A Brasil Vita Filme, por intermédio da sua diretora, Carmen Santos³⁴⁸, fez a *Figuras e Gestos* algumas comunicações interessantes, que revelam o firme propósito de continuar a luta pelo progresso do nosso cinema.

Os seus laboratórios estão passando por uma grande reforma, com instalações novas: máquinas de revelação contínua, novas máquinas de cópia, etc. Organizou um *unit* exclusivo para a realização de documentários de alto padrão técnico e artístico e... promete lançar ainda este ano a *Inconfidência Mineira*³⁴⁹... O filme já está quase todo cortado e as poucas cenas externas que faltam serão filmadas, neste mês de abril, em Ouro Preto.

Agora, uma outra comunicação mais importante. É a seguinte: A Brasil Vita Filme está organizando com vontade e segurança uma incorporação para a construção, no centro da cidade, de um grande cinema para o lançamento dos filmes brasileiros de grande metragem.

Isto, dito assim de sopetão, pode parecer brincadeira, mas o fato é que a realização desse projeto será um grande passo para a industrialização do cinema nacional.

O lançamento e a distribuição dos filmes brasileiros de grande metragem não satisfazem, atualmente. Devemos - eu me refiro ao filme de grande metragem - seguir o exemplo das companhias estrangeiras, sobretudo das norte-americanas.

Eu pergunto: Por que - uma vez que existe mais de uma dezena de grandes companhias americanas - não organizaram elas, digamos aqui no Brasil, por exemplo, uma grande cooperativa para a distribuição dos filmes americanos?

Por que cada companhia tem a sua agência de distribuição?... E são inúmeras essas agências, espalhadas por

³⁴⁸ A Brasil Vita foi fundada em 1932 e figurava juntamente com sua antecessora a Cinédia, criada em 1930 por Adhemar Gonzaga, como uma tentativa de industrialização do cinema brasileiro inspirada no modelo norte americano. Humberto Mauro possuía uma pequena parcela acionária [ver Cláudio ALMEIDA, *O cinema como agitador de Almas: Argila uma cena do Estado Novo*, já mencionado anteriormente] e o nome da empresa foi sua sugestão: "Eu idealizei pra ela o nome de Vita, Vita Filmes. Porque tinha uma revista em BH que chamava Vita." Entrevista em Volta Grande 8.4.77, Arquivo Alex Viany, MAM, RJ.

³⁴⁹ *Inconfidência Mineira* seria concluído apenas quatro anos mais tarde, em 1948, após oito anos de filmagens. O argumento era de Henrique Pongetti e o roteiro de Humberto Mauro. O filme perdeu-se em um incêndio. "O rotundo fracasso só se compara, em termos brasileiros, ao da *Cleópatra* de Elisabeth Taylor que quase fecha a 20th Century Fox e ao do filme de Michael Cimino que levou a United Artists à concordata - *Heaven's Gate*. A Brasil Vita foi vendida; Carmen Santos morreu, quatro anos depois, triste e amargurada". Salvyano PAIVA, *História Ilustrada dos Filmes Brasileiros (1929-1988)*, p.44.

várias zonas do nosso imenso país. E olhe que a produção de cada empresa, em separado, não é lá muito grande. São dez, quinze, vinte filmes no máximo.

Por que muitas dessas empresas têm cinemas próprios para o lançamento e distribuição dos seus filmes? A resposta não é muito difícil: porque a companhia produtora, lançando e distribuindo ela mesma as suas produções, ganha mais dinheiro.

Quer dizer que, na hora de ganhar dinheiro... Amigos, amigos, cooperativas à parte. Se as companhias americanas não fizessem isso, ganhariam menos dinheiro devido aos intermediários, e as suas produções seriam fatalmente inferiores às que vemos hoje.

Mas, será possível cada empresa brasileira distribuir a sua produção? Penso que sim. É só querer fazer uma forçazinha. Temos leis de proteção. Leis que obrigam a exibição do filme de grande metragem. Eu, por exemplo, Humberto Mauro realizo um filme: *O Quebra - Níqueis* que, uma vez aprovado pela censura, fica em condições de ser exibido. Penso que posso perfeitamente anunciar nos jornais ou comunicar aos senhores exibidores:

"Humberto Mauro tem em seu poder o filme de sua produção *O Quebra-Níqueis*, já censurado e aprovado, que está à disposição dos senhores exibidores para o cumprimento do decreto-lei N^o tal", etc.

Posso assim, pelo menos devia poder, ficar em casa calmamente à espera dos interessados em cumprir as leis. Isso é um exemplo. Também assim seria o cúmulo, mas... como disse acima, fazendo uma forçazinha, os resultados por força serão melhores que por meio de intermediários...

Agora, para responder a pergunta a mim feita na semana passada sobre a diferença entre cinema educativo e cinema instrutivo, vou me valer de alguns conceitos emitidos pelo Professor Roquette-Pinto quando convidado a tomar parte nos festejos do Mês do Cinema Brasileiro - aliás, não compreendo porque não se festeja mais o Mês do Cinema Brasileiro - o mês de maio. A primeira comemoração foi magnífica: distribuição de prêmios para os melhores *shorts*, concursos, lançamento de grandes filmes, etc. Penso que devemos continuar a festejar o Mês do Cinema Brasileiro.

Disse o Professor Roquette-Pinto a respeito de cinema educativo e instrutivo:

"Não é raro encontrar, mesmo no conceito de pessoas esclarecidas, certa confusão entre Cinema Educativo e Cinema Instrutivo. É certo que os dois andam sempre juntos e muitas vezes é difícil ou impossível dizer onde acaba um e começa o outro, distinção que, aliás, não tem de fato

grande importância na maioria das vezes. No entanto, é curioso notar que o chamado Cinema Educativo, em geral, não passa de simples Cinema de Instrução.

Porque o verdadeiro Educativo é o outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene, de sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem... Tem de resultar do atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A instrução dirige-se principalmente à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sozinho, mas não se pode educar senão em sociedade. O som senso irônico do povo marcou espontaneamente a situação do instruído deseducado quando se riu do ferreiro que usa espeto de pau. São, pois, muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo. Arquivando e divulgando como nenhuma outra arte o que há de bom e de mau, tem uma função dinâmica de constante agitador das almas, influenciando diretamente nas decisões dos fracos e sugestionando os fortes³⁵⁰."

³⁵⁰A repetição de postulados buscando fixar conceitos é recorrente nos teóricos deste período. Esta citação de Roquette Pinto encontra-se *ipsis literis* no livro de Adalberto RIBEIRO, *Instituições Brasileiras de Cultura*, RJ, M.E.S, 1945.

XXXIII - 22.04.1944 - 22h00

O Diário Oficial de 17 do corrente mês publicou a seguinte Exposição de Motivos do DASP ao Excelentíssimo Senhor Presidente da República:

"No decorrer do ano findo, submeteu V. Excia. ao exame deste Departamento várias questões relacionadas com a cinematografia nacional.

"Os estudos então realizados e a observação da situação de franco desenvolvimento por que passam, no momento, as indústrias nacionais de todos os ramos demonstram que as condições criadas pela guerra e por fatores econômicos, a movimentação de capitais, a visível tendência aos grandes investimentos, criaram para os negócios cinematográficos brasileiros uma situação de rara oportunidade, acrescida ainda mais pelo retraimento forçado da indústria congênere norte-americana.

"A observação dessa situação e o interesse cultura, político e sobretudo econômico que representa para o Brasil a criação de uma verdadeira indústria cinematográfica nacional, levam este Departamento a sugerir a V.Excia. a designação de uma comissão formada de elementos do DIP, do DASP e do Diretor do INCE, com o objetivo de estudar acuradamente a legislação protecionista do cinema e os meios mais seguros de atrair para a cinematografia brasileira capitais suficientes, fomentando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das pequenas indústrias já existentes.

"Este Departamento solicita, pois, a V.Excia. autorização para tomar as providências necessárias à efetivação da medida acima proposta, se com ela concordar V.Excia.

"Aproveito a oportunidade para renovar a V.Excia. os protestos do meu mais profundo respeito.

"Ass. - Luiz Simões Lopes³⁵¹, presidente.

"O Excelentíssimo Senhor Presidente da República aprovou a solicitação do DASP no dia 10 do corrente mês."

Essa aprovação é mais uma demonstração da grande boa vontade que o presidente Vargas tem tido com tudo o que diz respeito aos problemas do nosso cinema³⁵².

Vamos, pois, tratar de prestigiar por todos os meios a Comissão, fornecendo, se necessário, dados, sugestões e informações úteis, com sinceridade, com honestidade.

Entendo, afinal de contas, que só os técnicos podem saber que material técnico falta ao Cinema Brasileiro. Que só quem faz filmes sabe quais são as dificuldades da indústria.

No Brasil, acontece uma coisa muito engraçada com essas questões de cinema e rádio: todo mundo entende... Quando se discute a indústria do aço, por exemplo, ninguém dá palpites, só verdadeiramente quem entende do assunto opina. Mas, quando se fala em industrializar o Cinema Brasileiro, aparecem logo mil e um entendidos... São sempre, na sua maioria, pessoas que não sabem o que é uma câmara, quanto custa uma lente ou um metro de filme virgem... Mesmo em torno desta notícia do DASP já apareceram comentários que demonstram, infelizmente, completa ignorância dos problemas do nosso cinema por parte do comentador.

Isto é um mal terrível. Porque o público, ingênuo, aceita o comentário. Aceita porque foi muito bem escrito (até com certa graça) pelo seu Fulano de Tal e foi publicado com destaque num jornal importante. É preciso ser dito de uma vez por todas que esses comentários sem base, sem conhecimento de causa, prejudicam. E é também por isto que, muitas vezes, as medidas de proteção acabam atrapalhando tudo...

Acho que as pessoas que nada entendem de fazer e comercializar filmes farão um grande bem ao Cinema Brasileiro deixando de dar sugestões inúteis e prejudiciais. O pior ainda é que, sempre, nesses comentários aparecem as comparações. Que, nos Estados Unidos, o cinema é feito assim - assado. E mais isso e mais aquilo... Que o cinema argentino já está mais adiantado do que o nosso, por isso e por aquilo... Enfim, uma infinidade de comparações que nada adiantam para os nossos problemas cinematográficos.

Nada adiantam porque é sabido que cada país tem o seu modo de fazer filmes, cada país tem a sua maneira de comercializar os seus filmes. Vamos tomar como exemplo o filme de grande metragem, filme de enredo. O filme brasileiro de enredo, mesmo realizado com

³⁵¹ Luiz Simões Lopes foi oficial de gabinete do secretário da Presidência da República e diretor do Departamento Administrativo do Serviço Público - DASP.

³⁵² Através da série de palestras proferidas por Humberto Mauro, percebe-se o papel de condutor que ele atribui ao presidente Getúlio Vargas.

absoluta perfeição, só pode contar com o mercado brasileiro. E o mercado brasileiro é pequeno.

O Paraguai, por exemplo, é um país pequeno. Todo o território paraguaio possui menos cinemas que o Distrito Federal. Pois bem, o Paraguai pode industrializar um cinema de filmes grandes mais depressa que o Brasil. Porque em toda a América, excetuando o Brasil, o Canadá, os Estados Unidos e o Haiti, terá ele dezenove nações que falam a sua língua e que constituem excelentes mercados para os seus filmes. Poderá o filme brasileiro de enredo ser exibido fora do Brasil? Onde? Daria lucros, ou mesmo seria possível à Cinédia, à Brasil Vita Filme ou a outra empresa brasileira espalhar pelo território dos Estados Unidos agências para distribuir filmes brasileiros, de enredo, falados em português, com legendas sobrepostas em inglês? Mal comparando, como diz o mineiro, daria lucros a um capitalista brasileiro espalhar por todo o território norte-americano postos para vender gasolina brasileira? Tudo isto quer dizer que os problemas do cinema brasileiro nada tem a ver com os problemas do cinema americano, argentino, francês ou inglês.

Mas, perguntarão meus ouvintes: haverá um meio de industrializar o Cinema Brasileiro? Há! Eu tenho fé na Comissão que o DASP propôs organizar e o presidente Vargas aprovou.

Voltarei ao assunto na próxima semana.

XXXIV - 29.04.1944

Na minha última palestra, fiz algumas considerações em torno da exposição de motivos feita pelo DASP ao Excelentíssimo Senhor Presidente da República, isto é, sugerindo a S. Excia.

"a designação de uma comissão formada de elementos do DIP, do DASP e do Diretor do INCE com o objetivo de estudar acuradamente a legislação protecionista do cinema e os meios mais seguros de atrair para a cinematografia brasileira capitais suficientes, fomentando, ao mesmo tempo, o desenvolvimento das pequenas indústrias já existentes".

Disse eu, então, que o presidente Vargas, aprovando a sugestão do DASP, demonstrou mais uma vez ter grande boa vontade com tudo que diz respeito aos problemas do Cinema Brasileiro. Esta boa vontade do presidente Vargas vem de longa data. Já em 1932 - no Governo Provisório -, S.Excia., no discurso proferido quando recebia a manifestação e os agradecimentos dos produtores nacionais por motivo do Decreto n. 21.240³⁵³, de 4 de abril do mesmo ano, patenteou de forma clara e concisa o seu conhecimento exato do problema, o que para nós, velhos idealistas e operários dessa grande obra, foi motivo de sincero júbilo, pois ouvimos do chefe do governo, oficializadas, as nossas idéias e aspirações de longo tempo repetidas.

S.Excia., em determinados pontos do seu discurso, disse:

"Ora, entre os mais úteis fatores de instrução de que dispõe o estado moderno, inscreve-se o cinema". "A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea".

Mais ainda:

"Se nos centros de civilização milenar, já exerce o cinema tão alta função, muito maior será a sua importância nos países novos, a exemplo do nosso". "A propaganda do Brasil

³⁵³ Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932 "Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a 'Taxa cinematográfica para a educação popular' e dá outras providências". "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 industria e no comércio cinematográficos, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;(..." RJ, Papeleria Velho, 1932.

não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros". "Faz-se mister também, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, a fim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las, em benefício da comunhão".

Esses conceitos, que provam e explicam cabalmente a vontade que o presidente Vargas tem de resolver definitivamente o problema do Cinema Brasileiro³⁵⁴, são uma recompensa aos esforços daqueles que sempre se bateram por ele. Nós, que há muito nos empenhamos na criação do Cinema Brasileiro com a firme convicção de que colaboramos numa obra nacional de extraordinário vulto, não temos outro caminho a seguir senão prestigiar, por todos os meios, a Comissão, fornecendo, se necessário, dados, sugestões e informações úteis e precisas.

Conforme prometi na minha última palestra, continuo a colocar no primeiro plano de minhas cogitações esse acontecimento marcante na vida do cinema nacional. Assim como voltei hoje ao assunto, voltarei a ele também na próxima semana. Para isto estou coligindo elementos, o que requer tempo e estudo paciente, como trabalho de responsabilidade que é.

Por enquanto, devemos considerar bem que esta iniciativa do DASP é uma porta aberta ao Cinema Brasileiro. E, numa porta aberta com tão boas intenções, nós, os que trabalham no cinema nacional, devemos entrar e falar, e principalmente aplaudir.

Humberto Mauro

³⁵⁴ Aqui novamente Humberto Mauro confere ao presidente Getúlio Vargas o papel de condutor personificando em suas ações, à evolução das questões e soluções relacionadas ao cinema brasileiro.

XXXV - 06.05.1944 - 22h00

(Cinema ou Aeronáutica?)

Disse eu, na última palestra, que ia colocar no primeiro plano de minhas cogitações o acontecimento marcante na vida do Cinema Brasileiro que foi a sugestão do DAP ao senhor presidente da República: designar uma comissão formada de elementos do DIP, do DASP e do diretor do INCE para estudar melhor os meios de proteger e auxiliar a difícil e complexa obra de criação do cinema no Brasil, como arte e indústria capazes de existir com autonomia e real utilidade.

A aprovação, por parte do senhor presidente da República, mostra o desejo e a vontade do governo - que, afinal de contas, é também o desejo do nosso povo - de ver coroado de pleno êxito o patriótico e incessante trabalho em que até aqui se têm comprometido os cineastas brasileiros.

Continuo coligindo elementos, o que requer tempo e estudo. De posse desses dados, poderei, dentro em breve, expor aos meus ouvintes uns quatro ou cinco pontos que me parecem indispensáveis para a solução do problema.

Hoje, quero aproveitar a ocasião para responder a uma pergunta que já me foi feita por várias pessoas e que se refere a uma das últimas produções do INCE - *O Segredo das Asas*³⁵⁵. Se é de enredo, de grande metragem, quais são os atores, etc.

O filme é uma adaptação cinematográfica feita pelo INCE de um poema de Maria Eugenia Celso - *O Segredo das Asas*. A película é de metragem média, cerca de mil metros. São seus intérpretes: Lydia Mattos, Lygia Sarmiento e Celso Guimarães.

O INCE contou também com a preciosa colaboração da Escola de Aeronáutica do Campo dos Afonsos. Graças à boa vontade do seu comandante, coronel Fontenelle, dos oficiais e cadetes, o INCE teve à sua disposição todos os elementos necessários para uma documentação completa da Escola.

O documentário mostra, nos seus mínimos detalhes, como se formam os oficiais aviadores para a Força Aérea Brasileira, que é o único objetivo da Escola.

No início da documentação, há um pequeno histórico da aviação no Brasil. A criação da atual Escola de Aeronáutica, em 25 de março de 1941, três meses depois de criado o ministério da Aeronáutica - 20 de abril do mesmo ano. O ministério fundiu todos os serviços aeronáuticos do Brasil, inclusive a Escola de Aviação Naval e a Escola de Aviação Militar.

Mostra como são selecionados os candidatos, física e psicologicamente no Departamento de Seleção, Controle e Pesquisas da Aeronáutica. A sessão de Educação Física, que é ministrada em pequenos grupos, mas obedecendo sempre a agrupamentos homogêneos.

O pavilhão da Aerotécnica Militar, onde o futuro oficial estuda o avião, seu motor e os seus instrumentos. Mostra, em

³⁵⁵ Produção de 1944, dirigido e roteirizado por Humberto Mauro, montado e fotografado conjuntamente com Manoel P. Ribeiro.

seguida, o início da instrução de pilotagem, que é o Estágio Primário. Neste estágio, o cadete efetua pela primeira vez o voo sozinho - chamado solo - façanha que é inegavelmente o momento de maior emoção na vida de um piloto. No segundo estágio, o Estágio Básico, o cadete entra em contato com aviões mais avançados e aprende, entre outras coisas, a pilotagem sem visibilidade - o P.S.V. - voo cego. Para isto, as instruções são dadas no solo, por meio de aparelhos especiais chamados "Treinadores Link". Neste estágio, aprendem os cadetes, ainda, a fazer reconhecimentos à vista e fotográficos, regulação de tiro, patrulhamento, coberturas, etc. Estudam o rádio e sua utilização aplicada à aviação.

O último estágio é o chamado Estágio Avançado. Neste ano do curso, o cadete aprende a utilizar aviões de pilotagem mais delicada, como são os aviões de guerra. Na seção de Bombardeio e Tiro, as instruções são dadas no solo e no ar. Fazem o manejo das metralhadoras, dos aparelhos de pontaria e alça de mira.

Para manter o cadete em voo, a Escola possui seção de Aeródromo, seção Contra Incêndio, e de pára-quadras, que é elemento indispensável para a segurança do voo. Todos os cuidados para a dobragem e manutenção do pára-quadras são ministrados, bem como a sua utilização.

O filme mostra ainda a festa de formatura, com o juramento e a entrega do brevê. Termina com uma grande parada, onde tomam parte todos os aviões da Escola, que é incontestavelmente a promessa de um futuro grandioso para a aeronáutica do Brasil.

Humberto Mauro

XXXVI - 03.06.1944 - 22h00

Dei, há poucos dias, uma entrevista para *Diretrizes*³⁵⁶ abordando, de um modo geral, as questões fundamentais do Cinema Brasileiro. É claro que tudo segundo o meu modo de pensar... Também, muita coisa pode ser dita a mais e outras, que expostas em resumo, comportam considerações mais amplas...

Exatamente por isto, um amigo, produtor de *shorts*, achou que eu devia falar mais e explicar melhor essa questão do capital, ou melhor, da falta de capital para tocarmos pra frente a nossa indústria de cinema. Ele acha que a questão se resume nisto: falta de capital. Sem dinheiro não se faz cinema. Mas afinal, isto é uma coisa que está entrando pêlos olhos adentro.

Todo mundo sabe muito bem que sem dinheiro não se faz indústria, mas não é só de cinema, não. Sem dinheiro não se faz indústria de nada³⁵⁷. Acontece, porém, que no momento atual, não está faltando assim tanto dinheiro nos nossos meios de produção cinematográfica. Está faltando mais é raciocínio, visão... Com o dinheiro que há pode-se, muito bem, tentar a indústria... Evidentemente não há de ser com o filme de enredo, falado em português.

Para a realização perfeita dos nossos filmes de enredo está, incontestavelmente, faltando muito dinheiro. Mas, também, só para isto: para que ele saia perfeito dos nossos estúdios. Agora, pergunto eu: o filme brasileiro de enredo, falado em português, impecável, perfeitíssimo, dará no Brasil renda para cobrir as despesas de realização, proporcionando, ainda, lucros? Só com o mercado brasileiro, penso que não.

Um filme de enredo, sofrível, custa ao produtor brasileiro, trezentos, quatrocentos mil cruzeiros. A renda, em média, é mais ou menos a mesma coisa: trezentos, quatrocentos mil cruzeiros... Um filme impecável, perfeitíssimo, irá custar de oitocentos a um milhão. Pelo fato de ser perfeito, renderá um milhão? E mesmo que renda um pouquinho mais... Ora, quem é que é tolo de aplicar um milhão de cruzeiros numa produção para depois de alguns anos reaver os mesmos um milhão de cruzeiros e, ainda pior, conseguir reaver brigando com todo o mundo, discutindo pêlos jornais?!

Mas o filme de enredo perfeito, falado em português, poderá conquistar o mercado externo? Penso que não. Dentro de muito pouco tempo, cada país só quererá cinema falado na sua língua, venha de onde vier... O México, a Argentina, que têm mercado e podem produzir, estão, devagar, devagar, expulsando a legenda sobreposta... Aliás, este sistema de legenda sobreposta é muito engraçado... Para nós, no cinema, qualquer língua é fácil - inglês, francês, espanhol, ou mesmo grego e latim -, desde que tenha a "legenda sobreposta"...

³⁵⁶ Trata-se da entrevista: "Não há cinema para o Brasileiro. Drama, mistério e impasse no filme nacional". Cf. *Diretrizes*, n° 204, 31.05.44.

³⁵⁷ "É mais difícil fazer cinema do que aço ou plantar trigo". Humberto MAURO, *Diretrizes*, n°204, 31.05.44, p.20.

Para o documentário, no entanto, há dinheiro de sobra... Há capital para tentarmos a indústria pelo documentário. Senão vejamos:

Gasta-se trezentos mil cruzeiros para a realização de um filme de enredo sofrível, cuja renda é provável. Pois bem, com trezentos mil cruzeiros pode-se fazer três ou mesmo seis ótimos documentários que, falados em várias línguas, poderão ser exportados com grande lucros... Os lucros com os documentários poderão mesmo dar para cobrir os prejuízos do grande filme de enredo que, acho, faço questão de declarar, devemos continuar a fazer, procurando melhorar sempre. Para o filme de enredo são necessárias, no momento, grandes medidas de proteção. Medidas que, de fato, façam diminuir as despesas e aumentar as rendas...

Por certo, dentro de algum tempo teremos mais cinemas, melhores meios de distribuição e poderemos tentar a versão em espanhol, ou mesmo em inglês, quem sabe? Será uma solução, incontestavelmente.

Voltarei ao assunto na próxima semana. Por hoje é só. Muito obrigado pela atenção dispensada.

Humberto Mauro

XXXVII - 10.06.1944 - 22h00

A minha conversa, hoje, será muito curta e por isto mesmo não haverá mal nenhum que eu repita alguma coisa que foi dita na semana passada.

Eu disse que, para tentar a indústria por meio do documentário - único meio do Cinema Brasileiro sair para o mundo - atualmente não falta capital. Gasta-se, hoje, trezentos, quatrocentos mil cruzeiros numa produção de enredo sofrível, cuja renda será provável. Com este dinheiro pode-se realizar cinco ou oito ótimos documentários, que poderão perfeitamente conquistar o mercado externo, base para a nossa indústria.

Há, portanto, capital de sobra para o documentário. Para o filme de enredo é claro que não há. Não há porque nenhum capitalista brasileiro querera empatar oitocentos, um milhão de cruzeiros numa produção cuja renda será provável... Provável porque, para os nossos filmes, o mercado brasileiro é pequeno. Para o filme estrangeiro ele é muito bom... (Aliás, sobre o mercado brasileiro pretendo falar numa das minhas próximas palestras.)

Convém lembrar que coisa mais ou menos idêntica acontece com a indústria norte-americana no que diz respeito à produção em filmes coloridos. O cromofilme é dispendiosíssimo. Uma produção colorida, só na parte técnica e nos gastos de material, fica quatro vezes mais cara do que em preto e branco. É caríssima. Se, atualmente, toda a produção americana fosse colorida, nós estaríamos pagando vinte ou mesmo quarenta cruzeiros a cadeira. Isto é que não resta a menor dúvida.

Chegamos, assim, a uma conclusão espetacular: nos Estados Unidos, falta capital para que a indústria de cinema possa estabelecer uma produção regular de filmes coloridos. E falta mesmo. Porque a renda atual de todo o mercado dos filmes americanos não seria suficiente para cobrir as despesas e dar o lucro necessário.

Que fazem, então, os produtores americanos? De vez em quando soltam um coloridinho... Hoje mesmo assisti a um desses coloridos, por sinal bem ruinzinho... apesar de ter sido dirigido por Henry King, o homem que me fez ficar gostando de cinema com o célebre *David o Caçula*³⁵⁸, verdadeira obra-prima do tempo do silenciosos. Mas... já se sabe: preço aumentado - sete cruzeiros e setenta centavos. Vamos, portanto, fazer com os nossos filmes de enredo a mesma coisa que os produtores americanos fazem com o filme colorido. Isto é, fazer indústria com o documentário e... de vez em quando produzir um de grande metragem, de enredo. Os lucros com os documentários cobrirão os prejuízos com os de enredo.

³⁵⁸ *Tol' Able David*, EUA 1921. Direção: Henry King, Roteiro: Edmund Goulding. "Pode-se classificá-lo entre os primeiros grandes westerns, ainda que se devesse falar mais num southern (...)aprecia-se sua autenticidade, e a força com a qual descreve a vida rural americana, que o próprio Griffith às vezes mostrava(...)" Georges SADOUL, *Dicionário de Filmes*, p.389.

Agora com respeito ao grande laboratório³⁵⁹ de que venho falando há muito tempo como sendo uma das grandes falhas no nosso meio de produção cinematográfica. Não teria faltado o capital, se os produtores brasileiros tivessem resolvido montar apenas um, ótimo, em vez de muitos insuficientes. Vejamos: há atualmente, só no Rio de Janeiro, cerca de vinte companhias produtoras, entre grandes e pequenas. Cada uma tem o seu laboratório... Estimando os gastos com a montagem de cada laboratório, uns pêlos outros, em quatrocentos mil cruzeiros, temos, 4 vezes 2, 8. Seriam, assim, oito milhões de cruzeiros que dariam de sobra à montagem de um formidável laboratório para servir a todos os produtores.

Por estas e outras é que continuo a concitar os cinematografistas brasileiro a unir-se num único movimento para estudar as soluções imediatas e, sobretudo, corrigir os erros do passado, iniciando um plano de produção mais sério, plano que possa promover, de fato, uma indústria e um comércio regular de filmes.

Humberto Mauro

³⁵⁹ Em entrevista para a revista *Cultura Política*, em abril 1941, Humberto Mauro já apresentava suas críticas em relação aos laboratórios de revelação 'rudimentares e deficientes', defendendo a fundação de um Laboratório Central que deveria ser pleiteado ao governo. Ao que parece, estas reivindicações não foram atendidas.

XXXVIII - 17.06.1944 - 22h00

Há poucos dias, numa roda onde se comentava Cinema Brasileiro, fui obrigado a responder a uma série de perguntas que vou tentar reproduzir nesta palestra. São observações que, de um modo geral, talvez possam ser úteis às pessoas interessadas nos problemas do nosso cinema.

A conversa começou assim:

- Por que, no tempo do silencioso, o Cinema Brasileiro produzia mais e melhor? A resposta é muito simples: Porque, no tempo do silencioso, uma produção de grande metragem custava um quarto menos do que custa atualmente, e a renda era mais ou menos a mesma de hoje, embora fosse a distribuição feita, naquela época, por companhias estrangeiras... O mercado brasileiro, segundo as estatísticas, é quase que o mesmo daquele tempo. Além disso, não era nada difícil tentar o mercado externo devido à forma de realização cinematográfica. O cinema silencioso usava, verdadeiramente, uma linguagem universal e, para ser exportado, bastava apenas traduzir as legendas, títulos e subtítulos. A Dinamarca, um país pequeno, chegou a abarcar o mundo inteiro com os seus filmes. Todos nós estamos lembrados, certamente, da Nordisk... do Waldemar Psilander³⁶⁰.
- Então o custo da produção aumentou tanto assim com o cinema falado? Tantas vezes mais?

Aumentou quatro e às vezes cinco ou oito vezes mais. Explica-se facilmente. Com o filme silencioso gastava-se apenas um negativo para as tomadas de vista - o de cena. No falado são necessários dois negativos: um para as cenas e outro para o som.

Além disso, a técnica do som aumentou a marcha para as tomadas de cenas. No silencioso, rodava-se 16 imagens por segundo. Para o falado houve um acréscimo de cinquenta por cento: 24 imagens por segundo.

Quer dizer: um filme silencioso de dois mil metros corresponde, hoje, a um de três mil metros. As repetições se tornam mais frequentes, durante as filmagens, com o falado. Às vezes a representação fica ótima, mas o som falha - repete-se. Outras vezes o som sai ótimo, mas a representação falha - torna-se a repetir. E vai-se, assim, até que tanto o som quanto a cena fiquem pelo menos satisfatórios.³⁶¹

Isto significa que, hoje, devido às repetições frequentes, e à velocidade aumentada nas tomadas de vista, roda-se, num filme de grande metragem, de doze a quinze mil metros de negativo de cena e de doze a quinze mil metros de negativo de som. São, portanto, trinta mil metros de negativo. No tempo do silencioso, rodava-se apenas seis mil metros de negativo de cena. Aumentou, também consideravelmente, o número de técnicos para a realização -

³⁶⁰ Waldemar Psilander (1884-1917). Ator dinamarquês que obteve imenso sucesso através de seu primeiro filme *Dorian Gray's Portrait*, dirigido por Alex Strom em 1910.

o pessoal que fica atrás da máquina. O setor de som exige o mesmo número de técnicos que o de fotografia.

Os atores se tornaram mais caros e raros, devido à exigência do som. A música... os direitos autorais... ficou tudo por conta do produtor. Antigamente, quem dava a música era o exibidor. Hoje é o produtor quem dá. E não pode ser a "musiquinha" de "Caixa-Pregos" tocando valsinhas e tangos. Tem de ser mesmo uma sinfônica. Uma sinfônica ou conjuntos com músicos de classe. Tudo isto custa um dinheirão.

Vemos assim que o produtor brasileiro, com o mesmo número de cinemas, a mesma linha de distribuição - o que quer dizer a mesma renda de antigamente - foi sobrecarregado, com o advento do cinema falado, em cerca de quatrocentos por cento nas suas produções de enredo - grande metragem.

Ora, convenhamos, assim é demais. Não há produtor que resista...

Humberto Mauro

XXXIX - 24.06.1944 - 22h00

Se não fosse a companhia Kodak Brasileira, que há doze anos mantém, com absoluta regularidade, a publicação de uma pequena, mas ótima, revista de assuntos técnicos fotográficos e cinematográficos, nós, os que temos vontade de andar sempre ao par das novidades técnicas, estaríamos mal arranjados.

A falta de uma revista técnico-artística - se assim se pode dizer - sobre cinema é uma falta profundamente lamentável no nosso meio cinematográfico.

As revistas brasileiras que tratam de cinema ligam muito pouca importância às questões técnicas e perdem, por isto, magníficas oportunidades de divulgar, instruindo, as conquistas definitivas da ciência no campo da fotografia - que vale dizer cinematográfico - que têm sido impressionantes nestes últimos anos. Quando não quisessem dar relevo a esses assuntos, tinham, pelo menos, obrigação - assim penso eu - de registrar os acontecimentos, embora em letras miudinhas num cantinho qualquer da revista.

Afinal de contas, nós já estamos cansados - eu pelo menos estou - de saber que a atriz Fulana de Tal tem os olhos verdes e gosta de sorvete; que o ator Sicrano de Tal já se casou dez vezes e tem horror ao barbeiro; enfim, uma porção de bobagens que de nada adiantam³⁶². Suponho que o público gostaria de conhecer coisas mais sérias a respeito de cinema. Todos nós sabemos, muito bem, que existem, pelo mundo afora, uma infinidade de revistas que exploram essas futilidades relativas ao cinema; mas sabemos também existirem inúmeras delas que tratam de assuntos mais elevados. Das revistas técnicas americanas, a mais conhecida e divulgada entre nós é o *American Cinematographer*.

O *American Cinematographer*³⁶³, dando maior destaque aos assuntos técnicos, informa tudo. Vai até o cinema de amadores. O *American Cinematographer*, traduzido para o português, alcançaria entre nós o mesmo sucesso de *Seleções*. Por que, afinal, não temos aqui no Brasil uma revista nos moldes do *American Cinematographer*? Agora, outra pergunta que vale por uma sugestão: por que, pelo menos, uma dessas nossas revistas não dedica metade de suas páginas a assuntos técnicos, artísticos, verdadeiramente instrutivos³⁶⁴? Se até agora foi falta de lembrança, tenho grande satisfação em ser o lembrador (sic).

A revista Kodak, da qual falei no início da palestra, é um modelo. Um pouco ampliada e sem a propaganda, naturalmente, seria

³⁶² "As vidas de pessoais dos astros, de certa forma verdadeiros roteiros de filmes, acabavam invadindo as conversas, os interesses, as preocupações diárias, como se tratassem de figuras próximas e íntimas." Cristina MENEGUELLO, p.106.

³⁶³ *American Society of Cinematographers* (ASC), associação americana de diretores de fotografia fundada em 1919. Edita a revista mensal *American Cinematographer*. "*Cinematographer* é sinônimo, no meio oficial, de Diretor de Fotografia". *Dictionnaire du Cinéma*, p.16.

³⁶⁴ Desde 1926 a revista *Cinearte* publicava uma coluna dedicada à técnica cinematográfica denominada "Um Pouco de Técnica".

o ideal para o nosso meio. A revista faz, é claro, propaganda do material Kodak, mas de uma maneira muito inteligente: ensinando como se deve usar o material, fazendo concursos, dando sugestões utilíssimas. Há, todavia, sempre, em todos os números da revista, que é distribuída gratuitamente, uma quantidade enorme de informações preciosas. O último número traz uma magnífica explicação sobre distância hiper - focal, com uma tabela que eu recomendo aos nossos operadores. Ensina como se deve usar o Kodachrome com luz difusa, etc. Traz, também, uma infinidade de notícias pequenas. Vamos destacar uma:

"Microfilmes de material impresso economizam 97% de espaço. Daí a iniciativa da Prefeitura de Los Angeles, microfilmando 35 mil volumes de cerca de 400 páginas cada um, em média. Esse material representa a história daquela cidade desde 1854, e se destina ao arquivamento em abrigos à prova de fogo e bombardeio".

Outras informações assim:

"Uma nova máquina *sound-recording* está a ponto de ser posta em produção. Trata-se de equipo não maior que uma caixa de rádio portátil que toma o registro sonoro em tiras de celofane. Dizem que dá um som perfeito, que é durável, fácil de produzir e muito barata"...

E mais uma porção dessas interessantes notícias que eu ficaria toda a noite transcrevendo..

Sou fã da revistinha da Kodak e dou os meus sinceros parabéns ao seu diretor - responsável, o Sr. Adolpho Cesar da Silveira.

Humberto Mauro

XL - 01.07.1944 - 22h00

Hoje vou me limitar a fazer um comentário e duas ou três comunicações interessantes.

O senhor Costa Rego publicou, há dias, no *Correio da Manhã*, um artigo, aliás muito sincero e elegante, sobre os problemas da industrialização do nosso cinema. Em certa passagem do artigo, ele pergunta, com absoluta ingenuidade, por que o Cinema Brasileiro não segue o caminho de outras indústrias nossas que, devido à guerra³⁶⁵ e conseqüente falta de artigos estrangeiros, têm se desenvolvido de maneira gigantesca. E raciocina de modo muito lógico: com a guerra, os países europeus, na sua maioria, não estão produzindo películas, a produção norte-americana diminuiu consideravelmente, logo o nosso caminho será produzir em grande escala, estabelecendo a indústria.

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

Passaram-se os dias de prodigalidade... quando se podia comprar a quantidade de filmes que se quisesse... e com certeza não voltarão tão cedo. Esta guerra é também uma "guerra fotográfica". Filmes em quantidades astronômicas são necessários para todos os serviços, desde os submarinos até os aviões estratosféricos. Registros fotográficos e mala aérea usam quilômetros e mais quilômetros de filmes. Cada pedaço de filme que sai para a guerra é um encurtamento a mais na frente civil. Qualquer filme é feito das mesmas matérias básicas que todos nós conhecemos e a matéria prima, por seu lado, está racionadíssima...

Na Argentina e no México, há grandes capitais estrangeiros que estão garantindo a remessa de material virgem para eles irem se aguentando mais ou menos até acabar a guerra. Afinal de contas, mais ou menos, nós também estamos nos aguentando...

Agora, uma notícia interessante:

³⁶⁵ Embora a série de palestras de Humberto Mauro coincida com o advento da II Guerra Mundial, o cineasta apenas faz referência à guerra no que concerne especificamente à ausência de filme virgem. O escritor Mário de Andrade, no mesmo período, ao escrever as colunas jornalísticas *Mundo Musical*, não esconde enorme angústia com a situação de guerra: "Si fôssemos dar um balanço no que tem sido o esforço de guerra da música brasileira, imagino que havíamos de ficar bem envergonhados. Eu estou falando de música(...)porém si algum puro das outras artes quiser botar a carapuça na cabeça não faça cerimônia. Pois é verdade: o Brasil está em guerra(...)todo nosso esforço atual deve estar organizado num esforço de guerra". Mário de ANDRADE, in: Jorge COLI, *Música Final*, p.112.

Alexander Visental³⁶⁶, professor do Instituto de Cinema na Rússia, desenhou um aparelho que permite fotografar uma página datilografada em escala microscópica. As cópias de filmes são lidas por projeção. Um livro de cem páginas não ocupa mais espaço que uma caixa de fósforos...

Uma outra notícia que poderá interessar a Pan Filmes que, há poucos dias, criou entre nós uma escola prática de cinema, iniciativa, aliás, muito simpática:

A *American Society of Cinematographers* e a Academia Cinematográfica de Artes e Ciências, nos Estados Unidos, estão colaborando no treino de amadores adiantados e semi-profissionais para serviço de guerra. O plano está obtendo inteiro sucesso. Os candidatos recebem oito semanas de instrução, dividindo-se o curso em ciência fundamental da fotografia, revelação, cuidado e manipulação do filme e materiais similares.

Boa noite e até a próxima semana.

Humberto Mauro

³⁶⁶ A organização do cinema na Rússia atrelava-se ao governo, que fornecia a infra estrutura necessária; e através da iniciativa de Lênin, "(...) foi organizada a produção dos filmes de atualidade e foi preparada uma série de filmes de divulgação científica". E, segundo suas próprias palavras: "É com os documentários que necessitamos começar a produção de novos filmes impregnados de ideais comunistas e refletindo a realidade soviética". Pudovquim, Vsevolod. *Pequena História das Repúblicas Populares*. Intercambiando autor e contexto, este discurso poderia perfeitamente pertencer ao presidente Getúlio Vargas.

XLI - 08.07.1944 - 22h00

Figuras e Gestos comentou aqui, umas duas ou três vezes, a exposição de motivos feita pelo DASP ao senhor presidente da República em 8 de abril do corrente ano, sugerindo a revisão das leis protecionistas do cinema nacional. O senhor presidente da República aprovou a sugestão.

Agora parece que o presidente Vargas acaba de aprovar outra exposição de motivos do Sr. Luiz Simões Lopes sugerindo os nomes das pessoas que poderão constituir a comissão de estudos³⁶⁷. A exposição de motivos é a seguinte:

"Ex.mo. Sr. Presidente da República - Este Departamento, levado por motivos que expôs a V. Excia., e provenientes de acurados estudos sobre o assunto, sugeriu, na exposição de motivos nº 910, de 8 de abril de 1944, a revisão das leis protecionistas do cinema nacional.

"Tratando-se de indústria que, pela significação econômica, cultural e política se alinha entre aqueles empreendimentos cujo êxito interessa ao estado assegurar, autorizou V.Excia. este departamento a tomar as providências necessárias para a constituição da comissão formada de elementos do DASP, do DIP e do diretor do INCE, com a finalidade de estudar detidamente as questões relativas à cinematografia brasileira, rever e consolidar as leis que a protegem, imprimindo-lhes orientação capaz de atrair para esse importante setor da indústria os capitais de que necessita para seu pleno desenvolvimento.

"Assim sendo, e após entenderem com o Departamento de Imprensa e Propaganda, este departamento submete à apreciação de V.Excia. os nomes das pessoas que julga poderem desincumbirem do encargo e que, designadas por V.Excia. poderão constituir a aludida comissão.

³⁶⁷ A proposta de criação de Comissões e Convênios para discutir a situação cinematográfica brasileira consolida-se em junho de 1932, na sede da Cinédia, com a fundação da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros. Vários de seus componentes, dentre eles Lourival Fontes - então diretor do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural -, e Roquette Pinto - diretor do Museu Nacional e, a partir de 1934, presidente da Comissão de Censura do Ministério da Educação -, continuariam na cena cinematográfica.

"Para presidente da mesma, sugiro o dr. Edgar Roquette-Pinto, diretor do INCE, o qual, na qualidade de membro nato da comissão, parece o mais indicado para presidi-la; como representante do DIP, o dr. Israel Ramiro da Silva Souto, diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP; e, como representante do DASP, D. Nanci Guimarães de Carvalho, técnico de organização deste departamento."

De tudo isto se conclui que o governo está vivamente interessado em resolver o problema do nosso cinema e proteger a indústria. Conclui-se, também, que as medidas promulgadas pelo governo, com tão boa vontade, ainda foram poucas...

Nós, os que trabalhamos no cinema nacional, estamos de parabéns. Eu já disse que essa iniciativa do DASP é um grande porta aberta ao Cinema Brasileiro e, ante uma porta aberta com tão boas intenções, devemos pedir licença, entrar e falar...

Tive oportunidade de conversar a respeito, embora rapidamente, com o Prof. Roquette-Pinto, presidente da comissão. Disse o Prof. Roquette-Pinto - isto, aliás, constitui um verdadeiro furo de "Figuras e Gestos" - que, em primeiro lugar, a comissão deve levantar o Censo Cinematográfico do país, isto é, promover uma estatística geral de tudo o que se relaciona com o cinema nacional.

Nesta estatística devem colaborar, naturalmente, todos os elementos: técnicos, artísticos, literários, industriais, comerciais e financeiros interessados no cinema. A comissão, de posse dessa massa de informações, fará o estudo crítico dos elementos recebidos para chegar a conclusões aproveitáveis.

Como se vê, trata-se de coisa muito séria.

Estejam a postos, portanto, os cinematografistas patricios. Vamos envidar todos os esforços para fornecer à comissão dados precisos, objetivos.

Voltarei ao assunto na próxima palestra.

XLII - 22.07.1944

Agora que está reunida a comissão nomeada pelo senhor presidente da República para ampliar as medidas e rever as leis de proteção ao Cinema Brasileiro³⁶⁸, parece-me boa ocasião para expor aqui um assunto que, há muito tempo, ando com vontade de comentar.

Trata-se, mais propriamente, de uma grande medida de proteção que merece estudos, pois dará, pelo menos de início, grande impulso à nossa indústria de cinema. Esta medida seria o governo subvencionar o filme brasileiro de grande metragem - de enredo ou documentário.

Naturalmente só depois de feito o censo cinematográfico do país, trabalho inicial da comissão - segundo declarações do seu presidente, o Prof. Roquette-Pinto -, é que se poderá estudar precisamente as conveniências e vantagens dessa sugestão.

Sim, porque, atualmente, no Brasil, não é apenas a produção de filmes que está sempre no mais ou menos... Tudo o que se relaciona com cinema, aqui entre nós, é mais ou menos. Tudo: a produção, sala de espetáculo, a projeção... E quanto às estatísticas, então, nem é bom falar...

- Quantos cinemas tem o Brasil - Mais ou menos mil e tantos...

- Quanto dá de lucro um filme estrangeiro, em média, no Brasil? - Mais ou menos uns 600 mil cruzeiros... - E uma produção brasileira de grande metragem? - Mais ou menos uns 500 mil cruzeiros...

Ora, com o levantamento estatístico que a comissão pretende fazer, vamos saber, ao certo, tudo isto e muitas coisas mais...

A comissão vai, logo de início, prestar a todos nós, do cinema, um grande benefício. Vamos ter dados precisos, concretos, de tudo o que se relaciona com cinema no Brasil.

Evidentemente, essa certeza dos dados é necessária para um estudo sério dos problemas... Mas com ou sem o mais ou menos, eu estou absolutamente convencido de que o governo terá vantagens subvencionando o filme brasileiro de grande metragem.

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

Usemos as estatísticas aproximadas. Vamos aos cálculos - aos números. Um filme estrangeiro dá de lucro 600 mil cruzeiros. Entram no Brasil cerca de 120 filmes por ano. São, portanto, 70 milhões de cruzeiros, ou mais, que saem daqui para fora por ano. Com 300 mil cruzeiros (300 contos) pode-se realizar um bom filme de enredo no Brasil.

³⁶⁸ Anteriormente, em 1937, publica-se através da Tipografia do Jornal do Comércio - RJ, um relatório dos produtores cinematográficos brasileiros que haviam se reunido com o mesmo intuito.

Se o governo resolvesse subvencionar, digamos dez filmes por ano, gastaria três milhões de cruzeiros. Muito bem. Agora, as vantagens, os lucros:

Cada filme brasileiro rende, em média, 500 mil cruzeiros. Dez filmes: 5 milhões, portanto. São já 5 milhões de cruzeiros que ficam aqui. Mas não é apenas isto: há outra coisa muito importante. Muito mesmo: dez filmes brasileiros prejudicam o lançamento de vinte filmes estrangeiros, no mínimo. Isto, aliás, é fácil de explicar. *Favela dos Meus Amores*³⁶⁹, por exemplo, permaneceu dois meses num cinema de Madureira. Esse cinema estréia dois filmes estrangeiros por semana. Logo, prejudicou, nesses dois meses, a passagem de dezesseis filmes.

A mesma *Favela* ficou três semanas num cinema da Cinelândia: prejudicou, portanto, o lançamento de três filmes estrangeiros... E por aí afora...

Ora, se dez filmes brasileiros prejudicam o lançamento de vinte estrangeiros, no mínimo, é claro que a renda dessas vinte películas - doze milhões de cruzeiros - ficará entre nós e mais ainda a renda dos dez filmes nacionais - 5 milhões de cruzeiros. 12 milhões mais 5 milhões são 17 milhões de cruzeiros!...

Vale ou não a pena estudar o caso? - Penso que vale!

Humberto Mauro, 22 de julho 1944

³⁶⁹ *Favela dos Meus Amores*, 1935, produzido pela Brasil Vita Filmes. Argumento de Henrique Pongetti, roteiro e direção de Humberto Mauro, fotografia de Afrodísio de Castro e Humberto Mauro. Consta que os negativos foram perdidos em um incêndio.

XLIII - 29.07.1944 - 22h00

Antigamente, no tempo do cinema silencioso, não eram apenas os diálogos que constituíam as legendas dos filmes, mas também, com muita frequência, os subtítulos explicavam o significado de uma sequência inteira e o caráter dos personagens. Naturalmente, por exigência do público, a maioria dos filmes mudos não era realizada em linguagem pura de cinema. Por isto traziam as películas uma quantidade enorme de letreiros: "títulos falados" e "subtítulos", como se dizia naquele tempo. Eram cem, duzentos letreiros e às vezes mais.

Começaram, então, os cineastas a fazer guerra às legendas. Não foram de todo abolidas, embora muitos diretores, como Murnau³⁷⁰, por exemplo, tivesse realizado vários filmes sem elas. Apareciam apenas algumas "inserções": cartas, notícias de jornais, etc., que sempre foram consideradas como cenas. Não sei se estarei enganado, mas penso que, atualmente, está acontecendo a mesma coisa com o cinema falado. Os filmes têm diálogos demais. É uma falação sem parar, de fio a pavio...

A maioria dos filmes americanos e quase todos os nacionais trazem muito pouco de cinema e, se a gente fechar os olhos durante a exibição, entende tudo... É como se estivéssemos ouvindo uma novela pelo rádio... Cinema é sobretudo um espetáculo para os olhos. É por o pensamento em ação em vez de em palavras...

A superabundância de diálogos, como antigamente a superabundância de legendas, estou convencido, deve ser levada à conta de preguiça do cenarista, que acha menos trabalho explicar em palavras o que poderia ser representado em ação. Mas em ação inteligente.

No tempo do cinema mudo, houve nos Estados Unidos uma certa tendência para as legendas engraçadas, os *gag-titles*.

Quando havia pontos fracos nos filmes, os produtores procuravam os escritores de "letreiros" para encher o filme de legendas o mais espirituosas possíveis... Hoje acontece a mesma coisa com os diálogos. Aqui mesmo, entre nós, muitos dos nossos produtores procuram escritores engraçados para encher um pouco mais o cenário de diálogos espirituosos... De boas bolas, como dizem eles. Está chegando a hora de começarmos a fazer guerra ao diálogo. É claro que não será, naturalmente, abolir o diálogo. Mas usá-lo com parcimônia, com o seu valor justo, no momento justo³⁷¹.

O meu amigo ouvinte preste bem atenção e veja lá se o que eu vou dizer sobre a legenda de antigamente não se aplica ao diálogo de hoje. Evidentemente, com o sonoro, pode-se realizar as duas coisas: ação e fala, que exigirá um esforço mental muito maior por parte do cenarista. Mais que, apenas a ação, sendo a fala - explicando - tudo o meio mais fácil e mais corrente.

³⁷⁰ F.W. Murnau, cineasta alemão.

³⁷¹ Para o filme *Na Primavera da Vida* (1926), Humberto Mauro solicitou ao poeta Henrique Rezende a elaboração dos letreiros.

Jeanie MacPherson³⁷², já falecida, grande cenarista de Cecil B. de Mille, certa ocasião levou ao diretor americano um esboço de cenário e o submeteu à sua aprovação. De Mille que, embora - digamos de passagem - nunca foi lá um grande cineasta, sempre insistiu para que as suas produções tivessem o mínimo de legendas possível. Leu e entregou o cenário a MacPherson dizendo:

"O nosso negócio não é editar livros, Jeanie. Estamos fazendo cinematografia, isto é, figuras animadas, em movimento - e não filmes de palavras impressas."

Hoje, eu mesmo poderia dizer a autores de inúmeros cenários que tenho recebido:

"Meu amigo, o nosso negócio não é fazer novelas de rádio pelo cinema... Menos diálogos e mais ação..."

Jeanie, com a resposta de De Mille, voltou triste... Mas pôs-se a pensar sobre as legendas que pouco antes pareciam a ela absolutamente necessárias. Estudou, pensou bem e transformou uma delas em cena. Pôs o pensamento em ação. E ficou surpresa ao verificar que a cena requeria, apenas, um pouco mais de película do que a legenda... O trabalho mental era grande. Encorajada, arriscou outra legenda... depois mais outras... Tudo correu bem. Arranjou ligações, em cenas, para os subtítulos e por fim conseguiu compor um magnífico cenário. Talvez o seu melhor trabalho. Desde esse dia, Jeanie adotou o hábito de pensar um pouco antes de por uma legenda numa sequência e perguntar a ela mesma: "Não podemos nós fazer isso em vez de dizer?" E quase sempre verificava que a resposta era afirmativa!

Está aí, em tudo isto, um magnífico conselho aos nossos cenaristas. Verificar se não se pode fazer em vez de dizer. Porque devemos sempre considerar que, como a legenda de antigamente, o diálogo deixa de ser um amigo para se tornar um inimigo quando usado em excesso³⁷³.

³⁷² Jennie Macpherson (1884-1946), roteirista e atriz americana, companheira e colaboradora de Cecil B. de Mille.

³⁷³ Através destas colocações, Humberto Mauro transparece a influência de Adhemar Gonzaga: "Quando você quiser dizer na tela que um homem é vilão, não precisa inserir um letreiro: Juca Cospe Fogo, o mais temível, terrível e formidável bandido da região. Basta apresentá-lo a dar um pontapé no gato. Sub entender ou deduzir, é a beleza do cinema que começa por fazer pensar, assim". Apud P. E. SALLES GOMES, *op.cit.*, p.125.

XLIV - 05.08.1944 - 22h00

O ato do chefe do governo nomeando uma comissão para rever e consolidar as leis que protegem o cinema nacional³⁷⁴ tem provocado na imprensa brasileira um verdadeiro jubileu de entrevistas. A *Folha Carioca*³⁷⁵, visando orientar os seus leitores e, ao mesmo tempo, debater a questão, vem fazendo uma série de entrevistas com figuras destacadas do nosso meio cinematográfico, apresentando questões interessantes que ao seu ver podem esclarecer o problema. Dentre as perguntas organizadas pelo repórter, destaca-se uma que é assim: - Como problema artístico, acredita que não possamos ter o cinema enquanto não tivermos o teatro? Encontra alguma relação entre a produção cinematográfica e a arte teatral?

Esta questão tem sido assunto discutido em toda parte por elementos do cinema e do teatro. Sob o ponto de vista brasileiro, seria necessário, em primeiro lugar, o reconhecimento geral que, de fato, existe teatro no Brasil. Sim, porque há muita gente - elementos mesmo do próprio teatro - que afirma e crê que ele não existe entre nós.

Eu, cá por mim, acho que temos o nosso teatro, embora venha ele se arrastando com altos e baixos há mais de trezentos anos... Se há teatro e se tratar de apresentar, em filme sonoro, uma peça teatral, como infelizmente é a maioria dos nossos filmes e dos filmes americanos³⁷⁶, é lógico que vamos precisar do teatro. Mas, quando se trata de realizar bom cinema, não vejo, em absoluto, necessidade de existir teatro.

Sempre houve, há e sempre haverá, em toda parte, excelente material para cinema. Agora, evidentemente, cabe aos diretores aplicá-lo com propriedade e amoldá-lo de acordo com os requisitos do filme. Aliás, assim sempre pensou o verdadeiro cineasta.

Mas, infelizmente, há muita gente que não concorda. Em toda a parte, as idéias sobre teatro e cinema são sempre as mais variadas e opostas, mesmo entre pessoas de alta cultura. Vem a propósito lembrar aqui algumas palavras de Serguei M. Eisenstein, ditas à imprensa americana, se não me engano em 1930.

³⁷⁴Primeira legislação protecionista (30.06.34): "O cinema será o livro de imagens luminosas, em que as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria".

³⁷⁵ O jornal *A Folha Carioca* circulou de 1943 - o primeiro número sai em 29.12.43 - a 1944. Pesquisei os dois anos de circulação do jornal e não encontrei sequer referência a essas entrevistas. No primeiro número encontrei a enquete "Que caráter vai ter o cinema de após guerra?". A resposta é do artista Santa Rosa 'pintor, diretor teatral e escritor': "(...)Arte das massas, a sua missão será imensa. Com o livro, o rádio e o jornal, o cinema completa o quadro dos divulgadores de conhecimento da forma mais objetiva e imediata". *Folha Carioca*, p. 6.

³⁷⁶"Os americanos, neste particular ainda andam errado. Estão fazendo teatro fotográfico". Humberto Mauro, "O Cinema Brasileiro e as Suas Possibilidades", Recorte de Jornal [não identificado], Biblioteca Jenny Klabin Segall, 29.06.30.

Sou obrigado a recuar quatorze anos porque esses homens falam sobre cinema muito poucas vezes, de longe em longe. Não é como aqui, que a gente é obrigado a repetir vinte vezes por ano a mesma coisa, assediado constantemente por entrevistas e mais entrevistas.

Eu mesmo já comentei este assunto, cinema e teatro, há dezoito anos, nos bons tempos de Cataguases... E o pior é que, no dia mesmo em que sai a nossa entrevista, com destaque espetacular, fotografias, manchetes em letras gordas, etc., a gente encontra no bonde, de volta para casa, cansado, entre quatro cavalheiros gordíssimos, um velho conhecido que vai perguntando logo de sopetão:

- Olá, Mauro, como vai? Você ainda está nesse negócio de cinema?
- Estou...
- Escuta, o que é que você acha sobre essa questão de teatro e cinema?

Mas, voltando às palavras de Eisenstein³⁷⁷. Em 1930, o grande diretor de *Potenkin*³⁷⁸, *Dez dias*³⁷⁹, *Velho e Novo*³⁸⁰ e muitos outros filmes notáveis, foi para Hollywood contratado pela Paramount, que prometeu dar a ele ampla liberdade.

Sinceramente não sei em que deu esse contrato³⁸¹. Acho mesmo que Eisenstein não chegou a realizar coisa alguma em Hollywood. Mas, pelo menos uma coisa ele fez na América: deu uma vasta entrevista à imprensa³⁸². Entrevista oportuna porque, exatamente nesta época, era lançada nos Estados Unidos a sua última realização - *Velho e Novo*. Disse o grande mestre muita coisa boa. Por exemplo: "O som é desejável e mesmo necessário. No entanto, encher um filme, todo ele, com diálogos e ruídos acidentais, é ridículo".

"O filme americano, atualmente, tem um grande defeito: só dura uma hora e pouco. Razão para justificar a mediocridade dos mesmos. Os filmes devem durar mais e acima de tudo ter interesse visual.

³⁷⁷Serguei Eisenstein (1898-1948). A influência de Eisenstein na obra de Humberto Mauro pode ser conferida em *Ganga Bruta*.

³⁷⁸*Encouraçado Potemkin, Bronenosetz Potemkin*, 1925.

³⁷⁹*Outubro, ou Os 10 dias que chocaram o mundo, Oktiabr*, 1927.

³⁸⁰*O Velho e o Novo, Staroie i Novoie*, 1929.

³⁸¹"Contratado pelo americano Jesse Lasky, escreveu o roteiro de *Uma Tragédia Americana*, que foi recusado pela Paramount e realizado por Stemberg. Mas o escritor Upton Sinclair concordou em financiar um filme no México. Depois de rodar 60 mil metros de película, foi impedido de entrar nos EUA". Rubens EWALD, "Eisenstein", in: *Dicionário de Cineastas*, SP, Global, 1977, p.137-8.

³⁸²Normalmente, *Cena Muda* transcrevia entrevistas publicadas em revistas internacionais; Humberto Mauro cita, dentre aquelas que lia, a *American Cinematographer*.

"Os assuntos têm excesso de plot e as histórias são, na maioria, tolas. Os cenários devem ter, antes de mais nada, doses medidas de drama, comédia e de sensualismo temperado. A função do filme é ensinar e inspirar e não somente divertir ou alegrar.

"Os filmes americanos, também, dependem muito dos artistas profissionais, artistas do palco. Estes não estão à altura de viver um papel. Prefiro dirigir antes aqueles que nunca estiveram diante de uma câmara.

"O cinema falado não suplantou, nem nunca poderá suplantar o teatro, pela mesma razão que o teatro jamais conseguirá suplantar o bom cinema.

"O teatro já não tem mais onde ir. Os seus limites são extremamente reduzidos, ao passo que o cinema, o que vale dizer a câmara, não conhece limites."

Eu acho, e todos nós achamos, essas palavras do grande cineasta muito acertadas, discordando apenas - pelo menos eu discordo - no que diz respeito ao tamanho dos filmes. Pode-se realizar obra de arte perfeita e duradoura em poucos metros de celulóide, e também não vou ao ponto de achar que um artista de palco não possa viver um grande papel no cinema...

Mas, como disse há pouco, as opiniões são variadas e às vezes desconcertantes e muita gente discorda de tudo o que disse Eisenstein, como por exemplo o grande crítico americano Michael Gibbons, discutindo exatamente a película *Velho e Novo*, estreada naquela ocasião:

"É um filme de primeira qualidade para o proletariado russo. Nada tem com cinema. Se não houvesse sido feita na Rússia e não tivesse a soberba fotografia que tem, poderia perfeitamente ser classificada como produto comercial, dedicado a Henry Ford ou às associações agrícolas... Eisenstein jamais tocou o coração da vida da Rússia como realmente ela é. Não há beleza, nem alma na sua obra. A qualidade dramática dos seus trabalhos, principalmente nesse filme, é fria e desumana..."

"Na educação do público, sob o ponto de vista de que cinema é arte, Eisenstein nada tem feito até hoje e nada tem dito que o torne um cineasta acima do vulgar em que tantos outros já se acham..."

Veja lá, meu caro ouvinte, se é ou não é difícil discutir cinema...

Humberto Mauro

XLV - 12.08.1944 - 22h00

Outra pergunta formulada pela *Folha Carioca* para as entrevistas que vem fazendo, com figuras destacadas no nosso meio cinematográfico, sobre problemas do nosso cinema é se podemos pensar na conquista do mercado estrangeiro.

Eu já comentei várias vezes esse assunto e continua a achar necessária, para o completo desenvolvimento da nossa cinematografia, a conquista do mercado externo. E podemos, perfeitamente, conquistar esse mercado.

Melhorando um pouco mais a aparelhagem técnica e produzindo filmes de arte brasileira, com técnicos e forma de realização diferente da usada comumente.

Claro que não será com filmes falados em português, de fora a fora, com legendas sobrepostas... Mas... com documentários ou mesmo filmes de argumento.

O INCE possui na sua filmoteca filmes de grande metragem e metragem média que podem, perfeitamente, servir a qualquer país, bastando tão somente fazer a versão do texto, conservando a sincronização - música e ruídos... Assunto temos de sobra.

A ópera, por exemplo. Não há, evidentemente, melhor maneira de se apresentar uma ópera do que pelo cinema. Por vários motivos que não cabe aqui, agora, enumerar.

Pois bem. Quem melhor do que nós, devidamente aparelhados, poderá realizar *O Guarani*, *O Escravo*, de Carlos Gomes, *Jupira*, de Francisco Braga?

Quem melhor do que nós poderá realizar um filme sobre Villa-Lobos, sobre Portinari? Penso que não haverá necessidade de fala para a realização de um ótimo filme sobre Portinari. E películas de grande metragem, de linha, comuns? Haverá para elas uma forma de realização diferente, que se preste a qualquer mercado? Há.

Eisenstein, sempre, em todos os seus filmes, apenas desenvolve um tema. Não acha necessidade que os filmes sejam personificados por esta ou por aquela estrela... Muito bem para nós este processo, já que não temos estrelas...

Eisenstein acha que, não usando artistas profissionais, seleciona muito melhor os tipos que deseja e que são aqueles que realmente podem representar o povo que ele vai focalizar. Acha que a fala pode ser dispensada, mas que o filme ganhará, por certo, cem por cento com a sincronização, isto é, música com efeitos sonoros: vozes do povo, o sussurro do mato, o barulho do mar. Ruídos, enfim.

Ora, sendo tudo isso brasileiro, sairá arte brasileira para o mundo. Por que, repito, filmes com legendas sobrepostas para explicar os diálogos em língua que o povo não conhece? Só mesmo aqui, entre nós, que já nos habituamos de longo tempo...

Quando estive em Veneza, em 1938³⁸³, na Exposição Internacional de Arte Cinematográfica, tive ocasião de observar o valor que os europeus dão ao documentário.

A Europa será, em futuro próximo, o melhor mercado para os nossos filmes documentário ou de enredo com realização de puro cinema. Os europeus realizam e apreciam melhor esses filmes do que os americanos. Eles sentem melhor as sutilezas, os sofismas... Os americanos não são lá muito apreciadores de filmes de arte pura...

Chaplin sempre foi contra o cinema falado, sempre achou melhor os filmes silenciosos. Mas Chaplin é uma exceção em Hollywood...

Considera, mesmo, que os diálogos num filme não estão melhor colocados do que estaria uma vitrola dentro de um busto de Michelangelo... Mas, do mesmo modo que Eisenstein, vê vantagens na sincronização, naturalmente possuindo o filme técnica silenciosa.

Mas Chaplin sempre se preocupou com o comércio, o mercado mundial para os seus filmes e demais americanos. Dizia ele, logo no início dos *talkies*, que um filme falado em inglês poderia ser exibido imediatamente nos Estados Unidos ou na Inglaterra. Mas, e nos outros países?! E, para se ter uma versão em cada língua que se fala no mundo?!

De fato, seria um trabalho enorme a seleção de artistas. E, assim mesmo, nunca teriam os chefes de Hollywood a certeza de que estariam os artistas falando a língua exata do país...

Os magnatas do cinema americano estão devendo um grande monumento ao cidadão que inventou a legenda sobreposta, que tem sido a solução até o momento atual. Mas já agora, cada povo está querendo cinema falado na sua língua... Assim, cada qual, para exportar os seus filmes, tem de ir, desde já arranjando um cinema sonoro diferente, em linguagem universal. Penso que serão esses os melhores filmes do futuro...

Humberto Mauro

³⁸³ Humberto Mauro participou, em agosto de 1938 - na condição de delegado oficial do Brasil -, da 6ª Exposição Internacional de Arte Cinematográfica em Veneza, levando consigo os documentários *Céu do Brasil*, *Vitória Régia* e *Descobrimento do Brasil*. "(...)O filme [*Descobrimento do Brasil*]foi passado apenas numa sessão especial. Não fez sucesso nenhum. Alguém ainda comentou sobre a música de Villa-Lobos(...) mas o filme não foi passado para o público, não.(...)Vitória Régia fez sucesso (...)Eu devia ter levado era *Favela* [*Favela dos Meus Amores*]. Mas eu não podia(...)filme de enredo não podia." Entrevista para Alex Viany, Volta Grande 8 de abril de 1977. Arquivo Alex Viany - MAM-RJ.

XLVI - 19.08.1944 - 22h00

A cidade de São José do Rio Pardo, no estado de São Paulo, desde 1912 - há mais de trinta anos - vem organizando anualmente, a cada 15 de agosto, feriado da cidade, festas evocativas, com programas comemorativos sempre notáveis, rendendo merecido preto à memória de Euclides da Cunha³⁸⁴ - o que constitui um exemplo tocante de tradição - e já é uma tradição.

Euclides da Cunha foi para a cidade paulista (1898-1901) para reconstruir a ponte metálica sobre o rio Pardo. Lá escreveu Euclides a maior parte de Os Sertões. O povo culto de São José do Rio Pardo sempre apoiou moral e materialmente essa glorificação do grande escritor brasileiro.

Esse pequeno período de três anos deixou em Euclides um grande amor pela cidade e seu povo, e sobretudo uma grande saudade... Certa vez, escrevendo do Rio a Alberto Rangel, dizia ele: "Digo-te mais: a minha maior aspiração seria deixar de uma vez este meio deplorável, com as suas avenidas, os seus automóveis, os seus *smarts* e as suas fantasmagorias de civilização pestuada. Como é difícil estudar-se e pensar-se aqui!... Que saudades do meu escritório de folhas de zinco e sarrafos da margem do rio Pardo! Creio que se persistir nessa agitação estéril não produzirei mais nada de duradouro!"

O INCE realizou para este ano um documentário sobre Euclides e Os Sertões - assunto difícil, mas que resultou magnífico. O filme é de metragem média (400 metros). Evoca Euclides e sua obra, embora pequena mas sempre impregnada da nossa terra e da nossa gente. Os Sertões jamais poderá ser um livro popular.

Há de ser sempre um livro para as camadas cultas. Assim, o filme do INCE foi realizado exatamente para que o povo possa ter uma noção da grande obra, fundamental, que é Os Sertões.

O filme teve para a sua realização o concurso de elementos dos mais notáveis. Orientação e texto do prof. Francisco Venâncio Filho, música de Villa-Lobos, quadros de Portinari, escultura de Correia Lima - com a supervisão do Professor Roquette-Pinto³⁸⁵.

Vou dar aos ouvintes uma idéia da nova produção do INCE comentando o texto com o fundo musical do filme.

"Bachianas No. 2" - face número 100"

O filme tem início com a escultura de Correia Lima evocando Euclides da Cunha - o mais brasileiro dos escritores brasileiros. Sua vida, de 43 anos, constitui um padrão de dignidade, de trabalho, de dedicação aos mais elevados ideais humanos.

³⁸⁴ Documentário realizado pelo INCE sobre vida e obra de Euclides da Cunha.

³⁸⁵ A cooperação de Portinari, Correia Lima e Villa-Lobos, aqui enumerada atesta a confluência da intelectualidade no arcabouço ideológico erigido pela esfera do poder.

Aparecem, em seguida, vistas gerais de Santa Rita do Rio Negro, no estado do Rio de Janeiro, onde nasceu Euclýdes, a 20 de janeiro de 1866. Era filho de Manoel Rodrigues Pimenta da Cunha e Dona Eudoxa Moreira da Cunha. Seu pai, homem de boa cultura, deixou versos à memória de Castro Alves, seu conterrâneo. A Vila de Santa Rita é pequeno povoado como tantos outros espalhados pelo Brasil: uma igrejinha branca e alguns prédios modestos e singelos. O filme focaliza também a pequena casa da fazenda da Saudade, em que nasceu Euclýdes. Casa simples e humilde, de um só pavimento, como as habitações da época.

Santa Rita do Rio Negro pertence ao município de Cantagalo. Surge assim, na tela, a pitoresca cidade da terra fluminense, com a sua praça principal onde, em 1919, o povo fez erguer uma herma ao seu filho ilustre. É trabalho do escultor Pitanga.

Aos três anos, órfão de mãe, vai Euclýdes sucessivamente para Teresópolis e São Fidélis, onde faz o curso primário. Transfere-se a seguir para a Corte - o Rio de Janeiro - a fim de realizar os preparatórios, que conclui no famoso Colégio Aquino.

Matricula-se na Escola Militar na praia Vermelha, onde obtém o grau de engenheiro militar. Abandona Euclýdes, mais tarde, o Exército, sendo nomeado engenheiro do estado de São Paulo.

("Quarteto Brasileiro nº 5", parte 2ª - disco 11.212, face B somente)

O documentário apresenta em seguida o mapa da Bahia, para onde foi Euclýdes da Cunha, em 1897, como correspondente de guerra do jornal O Estado, acompanhando a expedição militar organizada para debelar a revolta sertaneja de Canudos. Segue da cidade do Salvador para Queimadas, então ponto terminal da estrada de ferro. O esboço geográfico do sertão de Canudos, organizado pelo próprio Euclýdes, aparece em movimento, mostrando o trajeto de Queimadas a Canudos. A história da luta é a obra-prima - Os Sertões.

Ao regressar de Canudos, vai trabalhar Euclýdes da Cunha no Itamaraty, incorporando-se ao grupo de auxiliares do barão do Rio Branco e desempenhando inicialmente a missão de comissário brasileiro no reconhecimento do alto Purús.

O filme focaliza vistas externas e internas do palácio Itamaraty, com apanhados da sua preciosa mapoteca, detalhando várias cartas geográficas nas quais colaborou Euclýdes, organizando e retificando a fixação das nossas fronteiras. Entre esses mapas, destaca o que traça os limites entre o Peru e a Bolívia. O litígio foi tema de um dos livros de Euclýdes - Peru versus Bolívia -, e imensa repercussão nos meios sul-americanos, merecendo a versão para o castelhana.

Em seguida, assinada por Euclýdes da Cunha, vem a carta sobre os tratados do condomínio da Lagoa Mirim, gesto de solidariedade continental em que o Brasil permitiu a navegação uruguaia naquelas águas.

Na Academia Brasileira, Euclýdes da Cunha ocupou a cadeira de Castro Alves, hoje pertencente a Afranio Peixoto. O filme mostra em *close-up*, numa das salas da Academia, a placa oferecida

pelo governo da Bolívia, em agradecimento à memória de Euclýdes da Cunha - desinteressado advogado dos seus direitos

("Bachianas Brasileiras número 1" - Face número 96 - iniciado da primeira marcação)

Euclýdes da Cunha morreu no Rio de Janeiro, em 15 de agosto de 1909. O seu túmulo, que a câmara destaca no cemitério de São João Batista, tem o número 3.026. Na singela sepultura se realiza anualmente naquela data - 15 de agosto - uma romaria votiva

Canudos, no norte da Bahia, hoje pequeno arraial, vestígio da povoação de 1897, inspirou Os Sertões e, em São José do Rio Pardo, em São Paulo, foi escrito o grande livro. Se Canudos foi a inspiração, São José do Rio Pardo permitiu-lhe condições de repouso e conforto para escrevê-lo, graças à assistência de cultura e carinho de um grupo de amigos, principalmente de Francisco de Escobar.

Aparecem no filme apanhados de Canudos e de São José do Rio Pardo, detalhando magnificamente a ponte metálica sobre o rio Pardo e ainda o monumento a Euclýdes, inaugurado em 1918 pela palavra amiga de Vicente de Carvalho. É um baixo relevo com o verso famoso de Euclýdes esculpida na pedra: "Mixto de Celta, de Tapuia e Grego".

Junto à ponte vamos observar, sob linda paineira, a tosca barraquinha de sarrafo e zinco que serviu de escritório a Euclýdes. Em 1928, foi ela protegida da ação do tempo por um abrigo de cimento armado. A avenida que conduz ao recanto também se chama Euclýdes da Cunha. Vemos em detalhes a barraquinha, o banco e a tosca mesa de madeira, tudo muito bem conservado, e de onde surgiu Os Sertões, hoje traduzido para o castelhano por Benjamin de Garay, e para o inglês por Samuel Putman.

("Noneto" parte 1ª - disco 17.968, face A somente)

Descrevendo o livro, o filme mostra magnífica documentação do sertão de Canudos, do vilarejo atual. Se aproveita de quadros de Portinari e documenta, finalmente, um estouro de boiada no nordeste brasileiro. Assim, explica que o livro está dividido em três partes: a terra, o homem, a luta. A terra é a descrição viva da fisiografia da região (geografia e geologia) e a flora, original e agreste, e a fauna escassa. Da terra, áspera e rude, surge o homem - o sertanejo: "antes de tudo um forte" -, modelado por condições peculiares e cujo martírio, suportado com estoicismo raro, nasce "do martírio secular da terra".

A luta militar, que constitui a terceira parte do livro, é tratada no mesmo estilo de epopéia glorificadora. Os quadros de Portinari são aproveitados para fazer sentir a luta maior que é a do homem com a terra. A seca periódica que assola a região. Em ritmo certo, a natureza tudo nega ao sertanejo desamparado. O homem a tudo resiste, resignado e forte, transfigurando-se.

Vencido, cede afinal. Vê os companheiros que abandonam o torrão nativo, "desaparecendo adiante numa nuvem de poeira, na curva do caminho... Seguem-se outros e outros... É o sertão que se esvazia..."

Uma sombra que, de quando em quando, atravessa o filme nas vistas de Canudos, evoca Antônio Conselheiro, figura que empolgou a imaginação dos seus rudes patrícios e criou a sedição de Canudos. Antônio Conselheiro "agiu como uma sombra e cresceu tanto que se projetou na história".

("Quarteto número 5", parte 4ª, disco 11.213, face B somente. Começa na primeira e a segunda para acabar)

O episódio dramático do estouro da boiada, documentário magnífico que finaliza o filme, é dos mais expressivos na vida atormentada do sertão. De repente, "os bois estrepitam britando e esfarelado às pedras, torrentes de cascos pelos tombadores; rola surdamente pelos tabuleiros ruído soturno e longo de trovão longínquo"...

Assim termina o filme, mostrando que Euclides da Cunha apresentou ao mundo, vigorosamente, a terra e a gente do interior do Brasil. Por isso, pôde dizer Roquette-Pinto que "ele revelou ao Brasil as forças secretas da sua própria existência".

XLVII - 26.08.1944 - 22h00

Voltando hoje a falar sobre o filme documentário - grande filão que o Cinema Brasileiro de explorar e pelo qual sempre teve grande simpatia - quero lembrar outro aspecto importantíssimo dessa modalidade de cinema, ou seja, o que diz respeito à fixação de uma época com todos os seus característicos.

Os países cultos possuem verdadeiros museus cinematográficos, que se destinam exclusivamente a guardar filmes.

São, na sua maioria, documentários, embora existam também entre eles reconstituições históricas conscienciosamente executadas.

As gravuras de Chamberlain, as litografias de Moreau e os livros de Debret, Rugendas, hoje felizmente bastante divulgadas em edições ao alcance de todos, são o que há de melhor para consultas sobre usos e costumes dos tempos dos nossos avós.

Mas, incontestavelmente, a fotografia melhorou as possibilidades de documentação, e a cinematografia, então, multiplicou essas possibilidades.

Assim, devemos consagrar especial carinho ao filme documentário, conservando-o cuidadosamente a serviço das gerações futuras, dando aos artistas e estudiosos vindouros detalhes certos da nossa vida atual³⁸⁶.

O INCE, cuja filmoteca já é uma verdadeira enciclopédia de assuntos brasileiros dos mais variados, possui também uma quantidade regular de documentários que, não se destinando a exibições públicas, constituem preciosas fontes de consulta, absolutamente necessárias para estudos e reconstituições.

Também no nosso Museu Nacional há um arquivo de filmes com películas de grande valor documentário³⁸⁷. Nós possuímos aspectos pitorescos, costumes interessantes, inúmeras tradições que precisam ser bem documentadas em filmes para serem cuidadosamente arquivadas.

Reisados, congadas, cavalhadas, tudo isso são tradições brasileiras que já vão sumindo, aos poucos, e devem, portanto, ser desde já fixadas pelo cinema.

As grandes companhias americanas possuem arquivos enormes de filmes documentários, a que elas chamam de enciclopédia. As enciclopédias em filmes prestam nos estúdios inestimáveis serviços, facilitando as pesquisas de assuntos e detalhes para a

³⁸⁶ A preocupação de Humberto Mauro, em conferir a legitimidade de registro aos seus filmes, é coerente com a proposta de veicular uma visão de mundo que orbitava na esfera do poder governamental. Havia uma coincidência de temas e abordagens que extrapolavam a linguagem cinematográfica, invadindo o universo radiofônico, pictórico, literário e arquitetônico, em torno de um ideal comum: erigir uma imagem de Brasil.

³⁸⁷ A Filmoteca do Museu Nacional foi organizada por Roquette Pinto e sua coleção compreendia filmes científicos e de expedições, dentre elas, aquelas da Comissão Rondon que Humberto Mauro pesquisou para compor o perfil do indígena em *Descobrimento do Brasil*.

realização de um filme. São documentários que mostram usos e costumes, a vida, enfim, em todas as partes do mundo, o que constitui magnífica fonte de consulta para os diretores. Tudo de interessante cinematografado em qualquer parte do mundo vai para a Enciclopédia.

King Vidor, antes de começar a filmagem do seu célebre *Aleluia*³⁸⁸, película realizada, toda ela, com elenco de negros, valeu-se da Enciclopédia, assistindo nada menos de trinta filmes sobre diferentes variedades de danças de negros.

Não só os diretores mas, por exemplo, os homens que estudam e desenham a indumentária nunca poderão errar consultando o arquivo de filmes - a Enciclopédia.

De todos os cantos do mundo chegam aos estúdios, diariamente, trabalhos de inúmeros *cameramen* espalhados pelo globo à cata de assuntos próprios de cada país. E fazem a remessa das filmagens com a maior rapidez possível.

Todos nós estamos bem lembrados do filme *Broadway Melody*, dirigido por Henry Beaumont. Pois bem, nesta película, Anita Page usou uma bolsa de couro de rinoceronte exatamente igual ao modelo que vinte dias antes tinha sido lançado por um manequim nas corridas de Paris... Trabalho da Enciclopédia!

Eu mesmo, quando estive dirigindo o filme *Descobrimento do Brasil*, consultei várias vezes o arquivo de filmes do Museu Nacional, assistindo filmes da Comissão Rondon com danças de índios, necessárias ao filme. Não foram, evidentemente, danças dos Tupiniquim dos tempos de Cabra... Mas, de qualquer maneira, dança de índios nossos, que deram ao filme cor local, constituindo grande espetáculo.

Precisamos levar a sério o filme documentário. Trabalhando com cuidado e consciência, podemos perfeitamente deixar, aos interessados do futuro, magníficos arquivos com assuntos dos mais variados sobre a nossa vida de hoje.

³⁸⁸Hallelujah, 1929.

XLVIII - 02.09.1944 - 22h00

Só agora, felizmente, pude obter dados completos a respeito da nova câmara de alta velocidade para filmes de 16mm e que se destina a estudos cinematográficos, facilitando as pesquisas científicas ou industriais.

Essa câmara veio preencher um claro de há muito existente na grande série de ótimas máquinas que tornaram o 16mm a bitola ideal para estudos. Vou, assim, respondendo a uma consulta antiga, procurar descrever da melhor maneira possível a nova câmara. É americana e produção da Eastman Kodak Company.

O aparelho expõe aproximadamente de 500 até 3 mil quadros por segundo, sendo capaz, portanto, de decompor o movimento de 30 a 200 vezes. Esta decomposição distende o tempo. Quer dizer: uma ação rápida, realizada em um segundo, demorará quatro minutos na tela, sendo a projeção feita a 16 quadros por segundo (projeção normal do 16mm mudo).

É claro que a mais alta velocidade da câmara - 3 mil quadros por segundo - não é suficiente para permitir estudos de movimentos ultra-rápidos, como por exemplo o disparo de uma bala ou o estouro de uma bolha de sabão. Mas perfeitamente satisfatória nas pesquisas científicas e industriais.

A construção da câmara é radicalmente diferente dos tipos usuais de 16mm já bastante conhecidos. Nela, o filme é de alimentação contínua. Tinha que ser, forçosamente, porque a tração com movimentos intermitentes - com grifas - seria impossível a 3 mil quadros por segundo.

Um prisma rotativo permite que os raios de luz alcancem o filme intermitentemente, formando as imagens em sequência, como no movimento conhecido nas câmaras normais.

Os filmes de filme de emulsões mais rápidas, como por exemplo o Super XX, são mais aconselhados, devido ao tempo de exposição, que é rapidíssimo. Por isto mesmo - isto é, ser o instantâneo ultra-rápido - a máquina está provida de lentes também ultra-luminosas. São lentes anastigmáticas de foco 2.7 e foco 1.6, sendo ambas especialmente fabricadas para a câmara.

A focalização é conseguida com absoluta exatidão por meio de um visor que corresponde ao campo visual. Este visor pode ser ajustado para as condições visuais do operador. A propulsão da câmara é feita por um motor elétrico, sendo o controle do número de exposições por segundo feito, unicamente, pelas rotações do motor. As rotações do motor são, por sua vez, ajustadas por um reostato. Explicando melhor: o reostato aumenta ou diminui a voltagem da corrente, aumentando ou diminuindo a velocidade da máquina.

É claro que a câmara não alcança, de início, a velocidade desejada. A 3 mil quadros por segundo, por exemplo, 80% da velocidade final é alcançada com 25 pés (7 a 8 metros) de filme. Os restantes 20% são alcançados gradualmente no seguimento da ação. Há, evidentemente, outros detalhes técnicos de construção e operação desta nova câmara, mas creio ter dito o bastante³⁸⁹.

Humberto Mauro

³⁸⁹ A série de palestras *Figuras e Gestos* termina assim bruscamente. Há uma referência, em documento, datado de 26.6.77, pertencente ao Arquivo Alex Viány no MAM RJ, de que as últimas linhas foram queimadas. O documento refere-se a etapas de pesquisa de um livro que seria editado pela Embrafilme e atesta que o xerox dos originais de *Figuras e Gestos* estava em poder da equipe de pesquisa.

VI.

Bibliografia

- ADORNO, T. & Horkheimer, Dialética do Esclarecimento, Jorge Zahar Editor, RJ, 1997.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema Contra Cinema, SP, Ed. Limitada, 1931.
- ALMEIDA, C. O cinema como agitador das almas: Argila uma cena no Estado Novo. Tese de Doutorado. SP, FFLCH-USP, 1993.
- ANDRADE, Rudá de. Cronologia da Cultura Cinematográfica Brasileira. São Paulo, Fundação Cinemateca Brasileira, s/d.
- AUGUSTO, Sérgio. Este Mundo é um Pandeiro, Ed. Schwarcz, São Paulo, 1993.
- AVANCINI, Maria Marta. Nas Tramas da fama: as estrelas do rádio em sua época áurea anos 40 e 50. Tese IFCH, UNICAMP, 1996.
- BERNADET, Jean Claude. Cineastas e Imagens do Povo, ed. Brasiliense, 1985.
- CAMARGO, Aspásia. O Golpe Silencioso, Ed. Rio Fundo, RJ, 1989.
- COLI, Jorge. Música Final. Campinas, Ed. Unicamp, 1998.
- CONTIER, Arnaldo D. "Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos anos 30", *Revista Brasileira de História* n.15, 1987-88.
- _____, "Música e História", *Revista de História* n.119, 1988.
- _____, "Sinfonia Brasileira", *Anais do Museu Paulista* Tomo XXXIV, 1985.
- _____, "Utopia Música e História. Koellreutter e Jdanovismo no Brasil. Modernismo e realismo socialista".
- CARONE, Edgard. A Terceira República (1937-1945) Difel, SP, 1976
- CHAUÍ, Marilena. Cultura e Democracia, Cortez Editora, SP, 1989.
- _____, Ideologia e Mobilização Popular, Paz e Terra, RJ, 1978.
- DE PAULA, Jeziel. Imagens Construindo a História, ed. Unicamp, Campinas, 1998.
- DUARTE, B.J. Retrospectiva do Cinema Brasileiro. São Paulo, Fimoteca do Museu de Arte Moderna, 1954.
- _____, Caçadores de imagens. 1987.
- DUQUE, Gonzaga. A Arte Brasileira. Mercado das Letras, Campinas, s/d.
- FABRIS, Annateresa. Portinari Amigo Mio, Mercado das Letras, Campinas, 1991.
- _____, Cândido Portinari, Artistas Brasileiros, Edusp, SP, 1996.

- GOLDFEDER, Miriam. Manipulação e Participação - A Rádio Nacional em Debate IFCH/Unicamp, 1977.
- GOMES, Ângela de Castro. A Invenção do Trabalhismo. RJ, Reluma Dumará, 1994.
 _____ . História e Historiadores. RJ, FGV, 1996.
- GONTIJO, Silvana. A Voz do Povo, O IBOPE no Brasil, RJ, Objetiva, 1996.
- GONZAGA, Adhemar & Salles Gomes, P.E. 70 anos de Cinema Brasileiro. Editora Expressão e Cultura S.A, 1966.
- GONZAGA, Alice. Gonzaga Por ele Mesmo, RJ, Ed. Record, 1989.
- GOULART, Silvana. Sob a Verdade Oficial...., SP, Marco Zero, 1990.
- GOUVÊA FILHO, P. Roquette Pinto: O Antropólogo e Educador. RJ, Min. Educação e Cultura, 1955.
- GRAMSCI, Antônio. Os Intelectuais e a Organização da Cultura. RJ, Civilização Brasileira, 1978.
- GRANGEIRO, Candido. As Artes de um Ofício: a Febre Photographica São Paulo 1862-1886, Tese, IFCH, Unicamp, 1993.
- HABERMAS, J. Mudança Estrutural na Esfera Pública, ed. Tempo Brasileiro, RJ, 1984.
- HOBSBAWN, Eric J. Nações e Nacionalismos, Paz e Terra, SP, 1998.
- JAMESON, Fredric. As Marcas do Visível, Graal, RJ, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. RJ, Jorge Zahar, 1988.
- LEITE, Dante Moreira. O Caráter Nacional Brasileiro. História de uma Ideologia. 4ª ed., SP, Pioneira, 1983.
- LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. Campinas, Papirus – Ed. Unicamp, 1986.
 _____ . Nazismo. SP, Ática, 1995.
 _____ . Cantores do Rádio. Campinas, Ed. Unicamp, 1995.
- LIPPI, Lúcia /VELLOSO & GOMES. Estado Novo: Ideologia e Poder. RJ, Zahar, 1982.
- LISSOVSKY, Maurício/ Paulo Sergio Moraes de Sá. Colunas da Educação: A construção do Ministério da Educação e Saúde. (1935-1945), Edições do Patrimônio, RJ, 1996.
- MACHADO, Rubens. São Paulo em Movimento: A representação da Metrópole nos anos 20. Tese Mestrado/ECA 1989.
- MENEGUELLO, Cristina. Poeira de Estrelas. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- MORETTIN, Eduardo. Cinema e História: uma análise do Filme 'Os Bandeirantes'. Tese de Doutorado. SP, ECA/USP, 1994.
- NOBRE, F. Silva. À margem do cinema brasileiro.
- PAIVA, Salvyano. História Ilustrada dos Filmes Brasileiros (1929-1988). RJ, Francisco Alves, 1989.

- PALAMARTCHUK, Ana Paula. Ser Intelectual Comunista. Escritores Brasileiros e o Comunismo, 1920-1945. Tese de Doutorado. Campinas, IFCH/Unicamp, 1997.
- PARANHOS, Adalberto. O Roubo da Fala. SP, Boitempo, 1999.
- PAIVA, S. História Ilustrada dos Filmes Brasileiros. RJ, Francisco Alves, 1989.
- PEDROSA, Mário. Obras Completas: Política nas Artes. Org, Otilia Arantes. SP, 198-, 12v.
- PUDOVQUIM, Vsevolod. Pequena História das Repúblicas Populares. RJ, Andes, 1958.
- RAMOS, Graciliano. Linhas Tortas. SP, Martins Fontes, 1962.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. Instituições Brasileiras de Cultura. RJ, M.E.S, 1945.
- ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. RJ, Civilização Brasileira, 1963.
- SADOUL, Georges. Dicionário de Filmes, SP, L&PM, 1993.
- _____, História do Cinema Mundial. São Paulo, Martins Editora, 1963.
- _____, Dicionário de Filmes. P. Alegre, L&PM, 1993.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento
_____, Humberto Mauro. Cataguases. Cinearte. S.P, Editora Perspectiva, 1974.
- SCHWARCKZ, L. As Barbas do Imperador. SP, Cia. das Letras, 1999.
- SCHWARTZMAN, Simon. Tempos de Capanema. RJ, Paz e Terra, 1984.
- SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO FILHO. Cinema e Educação. SP, Melhoramentos, 1930.
- SILVA, Gastão Pereira da. Getúlio Vargas e o Aspecto Intelectual da sua obra, RJ 1942.
- SILVA Nobre, F. Pequena História do Cinema Brasileiro. RJ, Cadernos AABB, 1955.
- SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. Annablume/Fapesp. 1996.
- SOUZA, Carlos Roberto de. A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro, SP, Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.
- STAROBINSKY, Jean. 1789 Os Emblemas da Razão, Cia das Letras, 1989.
- SCHWARCS, L. As Barbas do Imperador, SP, Cia das Letras, 1999.
- _____/BOHEMY & COSTA, Tempos de Capanema. SP, Paz e Terra, 1984.
- VARGAS, Getúlio. A Nova Política do Brasil. RJ, José Olímpio, 1938-41
- VELLOSO, M. Os Intelectuais e a política cultural do Estado Novo. RJ, CPDOC, 1987.
- VVAA. Il Cinema Brasiliano. Gênova, Silva Editore, 1961.
- VVAA. Índice da Revista Cinearte. Fundação do Cinema Brasileiro, 1989.
- VIANNA, Hermano. O Mistério do Samba, Zahar/UFRJ, RJ, 1995.

- VIANNY, Alex. Humberto Mauro. Sua Vida, Sua Arte, Sua Trajetória No Cinema, Artenova, RJ, 1978.
- _____, Introdução ao Cinema Brasileiro. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1959.
- WISNIK, José Miguel/ Enio Squeff. O Nacional e Popular na Cultura Brasileira, Brasiliense, SP, 1983.
- XAVIER, Ismael. org. A Experiência do Cinema. R.J, Editora Graal,1991.

Artigos em Jornais

- AVELLAR, José Carlos. "A maior de todas as mostras de Humberto Mauro". *Jornal do Brasil*, 13.07.84.
- _____. "A morte do pai do cinema brasileiro". *Jornal do Brasil*, 07.11.83.
- AZEREDO, Ely. "Um Festival insólito". *Tribuna da Imprensa*, 27.09.61.
- BOHEMY, Helena. "Mito e Fato no Ministério Capanema". *Jornal do Brasil*, RJ, 17 abril 1983, p.5. Especial.
- CAKOFF, Leon. "Para rever Humberto Mauro". *Folha de São Paulo/Ilustrada*, 01.08.86, p.38.
- MARTINO, Telmo. "A história do nosso cinema em cena". *O Estado de S.Paulo/Caderno 2*, 01.08.86, p.09.
- MAURO, Humberto. "O Cinema Nacional". *O Jornal*, 25.11.51.
- MENDONÇA, Eloísio F. " Humberto Mauro: 'O mais difícil é construir a indústria cinematográfica', *O Estado de S.Paulo*, 06.06.82, p.57.
- MOLICA, Fernando. "Humberto Mauro Memórias". *Jornal da Tarde*, 17.07.84, p.12.
- MOTTA, Carlos M. "A lembrança de Humberto Mauro, pelos cineastas brasileiros de hoje".
O Estado de S.Paulo, 08.11.83, p.19.
- O.L.F. "Tudo que o País deve ao Mauro". *Folha de São Paulo/Ilustrada*, 30.04.82, p.35.
- PEIXOTO, Francisco Inácio. "Humberto Mauro e a Verde". *M.G./ Suplemento Literário*, 25.10.80, p.09.
- RESENDE, João. "O olho a câmara, a natureza". *O Globo*, 30.04.75, p.34
- SCHILD, Suzana. "Alice Gonzaga, A luta para recuperar Ganga Bruta". *Jornal do Brasil/Caderno B*, 20.09.84, p.08.
- SIMBALISTA, Eduardo. "Aos 80 anos, um filme sobre Trovas Brasileiras". *Jornal do Brasil/Caderno B*, 27.09.77, p.10.
- VARTUCK, Pola. "Humberto Mauro e seus descobridores no Brasil". *O Estado de S.Paulo*, 13.11.83, p.32.

Artigos não assinados

- "Alice Gonzaga contesta dados da Embrafilme". *O Estado de S.Paulo*, 17.07.84, p.17.
- "Cumprir as leis existentes para proteger nosso cinema". *Jornal do Comércio*, 05.05.57.
- "Em seis dias todo o cinema de Humberto Mauro". *Jornal da Tarde*, 31.07.84, p.13.
- "Filmes de Mauro voltam a Cataguases". *Folha de São Paulo/ Ilustrada*, 11.07.84, p.35.
- "Humberto Mauro é o maior cineasta que o Brasil já possuiu, acha Alex Vianny". *Diário de Notícias*, 14.02.62.
- "Revisão da arte de Humberto Mauro". *O Estado de S.Paulo*, 31.07.84, p.18.
- "Uma velha briga. Por Ganga Bruta". *Jornal da Tarde*, 05.12.84, p.18.

Artigos em Revistas

- CARVALHO, Vladimir. "O encantamento de Mauro". *Filme Cultura*, RJ, jan/abril, pp.121-2
- CASTRO, Ruy. "O Homem Multidão". *Revista Especial dos 60 anos da Rádio MEC*.
- B.A./L.C. "Sur deux 'hommages' rapides". *Positif* 257-258, pp.94-95
- FONSECA, Geraldo. "Há um cinema nacional?". *Revista de Cultura Cinematográfica - I*, jul.ago/57, pp.38 a 41.
- FUSCO, Rosário. "Notas de Arte: Tesouro Perdido". *Verde*, Cataguases, set.1927, p.31.
- "Humberto Mauro: sobre o prêmio INC" *Filme Cultura*, n.17, nov./dez.70, pp.30-31.
- JONALD "Tomadas e Panoramas" *Fon Fon* - 48, 25.11.50, p.27.
- KELLY, Celso. "O sentido Brasileiro nas Artes". *Revista Brasileira*. Ano I, nº 1, Junho de 1941.
- LIPPI, Lúcia. "Estado Novo: 50 anos depois". *Boletim Intercâmbio*. RJ, jul./set., 1987.
- NOVAES, J. Roberto. "Cinema Mudo". *Revista de Cinema*, n.09, vol. II, cap. III, dez.1954.
- PARANAGUÁ, Paulo. "Aux Sources du Cinéma du Rêel Claude Lévi Strauss et Humberto Mauro". *CNAC*, 15 jan/15 mar 87, pp.34-35.
- _____. "Trajetória de Humberto Mauro". *Filme Cultura*, n.3, jan.fev/1967, pp. 04 -23.
- PIERRE, Sylvie. "Les Bresiliens A Nantes: Triangles et Trafics". *Cahiers Du Cinema*, janv 1983, pp.41-46.

- SALLES GOMES, P.E. "Mauro e deux autres grands". *Positif*, n.314, Avril 87, p.40-43.
- SCHWARTZMAN, S. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, V.66, nº 153, maio-ago., 1985 .
- SOUZA, C. Roberto. "Uma visita a Ganga Bruta". *Revista de Cinema*, 1973, pp.05-17.
- WERNECK, Ronaldo. "Cinemauro: travelling; em cineasta na roça: primórdios". *Revista de Cultura Vozes*, n. 5, jun-jul. 1970, pp.377-82.

artigos não assinados

- "Ce Piá Xií Catu (Eu Coração Dou Bom)" *Sphan próMemória*, n.31, jul./ago.84, pp.09-11.
- "O Ciclo de Cataguases na História do Cinema Brasileiro" *Elite* - edição especial do I Festival de Cinema no Brasil, fev. 1954.
- "I Mostra do Filme Científico" *Filme Cultura*, n.13, nov./dez.69, p.47.

Periódicos

Anhemi

Cinearte

Cine Revista

Cultura Política

Diretrizes

Fon Fon

Revue Internationale du Cinéma Educateur

Vamos Ler

Scena Muda

Catálogos

Mostra 'Cine Mudo en Brasil' - Montevidéu 1960.

Filminas

Retrospectiva do MAM-RJ – 1970.

I Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro – 1952.

II Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro – 1954.

Mostra Humberto Mauro, texto de Roberto M. Moura e Luiz Alberto Sanz.

Folhetos

“Cinema Brasileiro” Associação Cinematographica de Productores Brasileiros. Relatório da Diretoria. Biênio de 2.6.34 a 2.6.36. Relator Armando de Moura Carijó. RJ 1937.

“Da Execução da Lei de Obrigatoriedade do ‘Filme Complemento Nacional’. Nos Programas de Cinemas. Edição da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros.” 1 de janeiro de 1939.

Decreto 21.240 de 4 de Abril de 1932. “Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a “Taxa Cinematográfica para a educação popular” e dá outras providências, RJ, Papelaria Velho, 1932.

“Os Problemas do Cinema de Curta Metragem”. Separata de Anhemi, número 28 e 29, Vol. X, Ano III, SP, Março/abril 1953.

São Paulo, 13 de Agosto de 2002

À Comissão de Pós Graduação do Instituto de Artes,

Segue o exemplar da minha tese de mestrado para homologação defendida no Departamento de Multimeios sob orientação do Prof. Dr. Fernão Ramos. O referido exemplar já se encontra impresso frente e verso e o Sr. Romildo da Gráfica está ciente e disse que não há problema com relação a isto.

Meus contatos,

Cel: (11) 96596567/ Res. (11) 36723358/ Email: anacamaciel@aol.com

Endereço residencial:

Rua: Dr. Homem de Mello 1121 apto11, Perdizes, São Paulo. Cep: 05007002

Atenciosamente,



Ana Carolina Maciel

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE