

Perspectivas sobre a história do documentário brasileiro: *do período silencioso à sua institucionalização*



Rolo de filme e claquete,
s./d., fotografia, montagem
(detalhe).

Eduardo Morettin

Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Escola de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais da USP. Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.
eduardomorettin@usp.br

Perspectivas sobre a história do documentário brasileiro: do período silencioso à sua institucionalização*

Perspectives on the history of Brazilian documentaries: from the silent period to its institutionalization

Eduardo Morettin

RESUMO

O artigo recupera os conceitos utilizados para pensar a história do documentário brasileiro, com ênfase no período silencioso e na sua institucionalização, representada pela produção de filmes pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) a partir de 1936. Essa retomada estabelece um percurso histórico ao mesmo tempo em que sugere conexões com outras frentes da produção cultural do período, como a fotografia, além de chamar a atenção do leitor para momentos e filmes que demandam maior pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: história do documentário; historiografia; cinema e história.

ABSTRACT

The article recovers the concepts used to think about the history of the Brazilian documentary, with an emphasis on the silent period and its institutionalization, represented by the production of films by the National Institute of Educational Cinema from 1936 onwards. This return establishes a historical path at the same time as suggesting connections with other cultural production areas of the period, such as photography, as well as drawing the reader's attention to moments and films that require further research.

KEYWORDS: documentary history; historiography; cinema and history.



Como apontou Carlos Roberto de Souza¹, menos de 10% do que foi produzido pelo cinema brasileiro no chamado período silencioso, ou seja, do final do século XIX até o início da década de 1930, sobreviveram à ação do tempo. Nesse pequeno conjunto, há muitas vezes fragmentos, que não permitem que tenhamos clara a concepção geral da obra, filmes incompletos, como *Brasil pitoresco – as viagens de Cornélio Pires* (1925), de Cornélio Pires, sobre os quais a ausência das partes finais impede que consigamos acompanhar o roteiro “turístico” proposto pelo autor, e registros que tiveram o seu título atribuído, restos de material de filmagem não montado, sem cartela que contenha os dados necessários para identificarmos os membros da equipe técnica, sendo *Rio – anos 20 – carnaval* (1922-1926), depositado na Cinemateca Brasileira, um dos inúmeros exemplos que podemos aqui evocar.

* Este artigo se vincula a projeto temático desenvolvido com financiamento da Fapesp (processo n. 2022/06032-0).

¹ Ver SOUZA, Carlos Roberto de. Estratégias de sobrevivência. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 17.

Outro dado deve ser trazido a esse histórico. As primeiras imagens em movimento de caráter documental se encontram em *O circuito de São Gonçalo* (1909), de Alberto Botelho, objeto da brilhante dissertação de mestrado de Carolina Giacomo.² Ou seja, nada do que foi filmado antes deste pequeno registro existe para que possamos entender um pouco mais do Brasil entre o final do século XIX e a década de 1900. No que diz respeito à chamada ficção, o primeiro da lista dos remanescentes é *Os óculos do vovô* (1913), de Francisco Santos, realizado em Pelotas, Rio Grande do Sul.³

Não à toa, dado o quadro descrito, há no Brasil pesquisadores que se tornaram especialistas na reconstituição de obras perdidas, estudando os filmes sem tê-los à mão, recuperando a historicidade de sua inscrição a partir dos arquivos cinematográficos, de seus fundos e coleções, quando essa documentação existe, e das notícias publicadas em jornais e revistas. Um dos que inauguraram esse filão com maestria foi Paulo Emilio Salles Gomes, em *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*.⁴ Depoimentos, cartas, reportagens de época colhidas no jornal da cidade e alguns fotogramas constituem os elementos do quebra-cabeça que aos poucos foi montado pelo historiador para que o leitor pudesse delinear no primeiro filme de Mauro, *Na primavera de vida* (1926), considerado perdido⁵, as questões estéticas que configuram o percurso formativo do jovem cineasta mineiro. Para ficarmos em exemplo mais recente, o livro *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética* traz uma seção intitulada “Arquivos cinematográficos: filmes sem filmes”, sinal não apenas das potencialidades dos estudos de roteiros, tal como Pablo Gonçalo demonstra em um dos capítulos⁶, mas da perda de filmes pertencentes à história do nosso cinema, agravada pela falta de continuidade de políticas públicas destinadas à preservação do patrimônio audiovisual brasileiro. Tal perspectiva de trabalho se mostra muito produtiva no resgate de agentes históricos que permaneceram esquecidos, como é o caso de diretoras que realizaram curtas-metragens ou das que foram marginalizadas por tratarem do lesbianismo.⁷

Ao contrário do estudo do cinema de ficção, que procurou estabelecer periodizações mais gerais, como a chamada “bela época do cinema brasileiro/filmes cantantes” ou “ciclos regionais”, criticadas tais denominações pelos que hoje se ocupam do fazer histórico desse período, o documentário e os cinejornais permaneceram à parte desse esforço interpretativo, que busca esta-

² Ver GIACOMO, Carolina. *Espectadores em trânsito: identificação, imersão e distinção no Rio de Janeiro do início do século XX*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2019.

³ Sobre o filme, ver MORETTIN, Eduardo. Gênero e montagem em *Os óculos do vovô* (Francisco Santos, 1913): anotações de um historiador. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v. 8, n. 15, Brasília, 2019.

⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

⁵ Nunca podemos ser taxativos em relação ao desaparecimento de uma obra. Recentemente foi descoberta na Cinemateca de Praga, da República Tcheca, em 2023, uma cópia do documentário *Amazonas, o maior rio de mundo* (1918), de Silvino Santos, material que foi exibido em outubro passado na Cinemateca Brasileira, mais de 100 anos depois de constatado o seu desaparecimento.

⁶ Ver GONÇALO, Pablo. Arquivos entre a espera e a demora: os roteiros não filmados de Bertolt Brecht. In: ADAMATTI, Margarida, AGUIAR, Carolina, CARVALHO, Danielle, MORETTIN, Eduardo e RAMOS, Lúcia (orgs.). *Cinema e história: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

⁷ Para entender a produção das curta-metragistas no período da ditadura militar, ver GUERRA, Nayla. *Entre apagamentos e resistências: curtas-metragens feitos por diretoras brasileiras (1966-1985)*. São Paulo: Alameda Editorial, 2024. Sobre o pioneirismo de Tânia Simões e Jovita de Almeida, ver PEREZ, Livia. *Estrada da vida* (1952) e a Cinematográfica Terras do Brasil: a presença das mulheres no cinema brasileiro do início dos anos 1950. *Aniki*. v. 9, n. 1, Coimbra, 2022.

belecer conexões entre as diferentes iniciativas, compreender as suas motivações e sistematizar suas ações.⁸

Se não há periodização, temos questões gerais que orientam nosso olhar. Paulo Emilio criou duas categorias para pensarmos o conjunto dessa produção: os rituais do poder e o berço esplêndido, que discutiremos mais à frente.⁹ Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet¹⁰ identificaram nas páginas da revista de cinema *Cinearte*, criada no Rio de Janeiro em 1926, a recorrente crítica ao fenômeno da “cavação”, prática frequente dos que se dedicavam ao registro de caráter documental, como veremos.

Antes de nos determos nessas questões, é importante dizer que o termo documentário, assim identificado, se firmou enquanto tal apenas nos anos 1920 a partir da obra de Robert Flaherty e das reflexões de John Grierson.¹¹ Portanto, assimilar os filmes dos irmãos Lumière, para ficarmos em um exemplo muito conhecido, como um dos pioneiros dessa tradição é desconhecer a forma como estes curtas de 30 segundos ou 1 minuto eram percebidos em sua época. Não raro os livros de histórias do documentário promovem a divisão entre a produção dos Lumière e a de Georges Méliès como ponto de partida de tradições distintas: a do documentário e da ficção. Jack Ellis e Betsy McLane, em *A new history of documentary film*¹² (mais um exemplo de uma “nova história” em que o dado original somente se encontra manifesto no título), situam essa produção dentro do item dedicado às origens do documentário. Flávia Cesarino Costa, em seu clássico estudo sobre o primeiro cinema¹³, observa que o estatuto era diverso do atual. Como bem definiu Tom Gunning, esse período pode ser denominado como “cinema de atrações”¹⁴, termo que é derivado também do contexto em que esses pequenos filmes eram consumidos: espetáculos de feiras populares, parques de diversão, cafés-concerto, vaudevilles e teatros, espaços em que eram encenados diferentes números circenses, de magia, de dança e musicais, além de esquetes teatrais. Como parte de sua programação, o cinema integrava um circuito cultural consumido por uma audiência eminentemente popular. Não à toa, nesses filmes o espectador não é ignorado, e a intenção é surpreendê-lo, espantá-lo e maravilhá-lo, sem maiores preocupações com a verossimilhança. A *performance* diante da câmera era pautada pela consciência de que existia um público, consciência manifesta pelos constantes olhares dos atores em direção à câmera e pela solicitação por meio de gestos para que prestemos atenção em alguma ação ou em

⁸ Sobre o assunto, ver MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. *Revista Brasileira de História*. v. 25, n. 49, São Paulo, jan.-jul. 2005.

⁹ Ver GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930). In: CALIL, Carlos e MACHADO, Maria (orgs.). *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo-Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

¹⁰ Ver GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.

¹¹ O texto seminal de Grierson, Flaherty’s poetic *Moana*, publicado originalmente em 1926, foi reeditado por JACOBS, Lewis. *The documentary tradition*. 2nd. New York: W. W. Norton, 1979.

¹² ELLIS, Jack e McLANEC, Betsy. *A new history of documentary film*. New York: Continuum, 2006.

¹³ Ver COSTA, Flávia. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

¹⁴ O termo surge pela primeira vez em GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. *Wide Angle*, v. 8, n. 3-4, Oxford, 1986.

determinado objeto da cena, como se quisessem compartilhar sua experiência conosco.¹⁵

Voltemos ao território delimitado indicado pelo título deste artigo. No período silencioso, o que conhecemos hoje como documentário era à época chamado de naturais, nomenclatura derivada do filme feito *d'après nature* (a partir da natureza), termo francês adotado em 1908 por Figueiredo Pimentel em sua coluna Binóculo no jornal *Gazeta de Notícias*.¹⁶ Nesse grupo se situam também os chamados “jornal de atualidades”, “jornal cinematográfico” ou “atualidades cinematográficas”, termos que designarão posteriormente o cinejornal, registro em curta-metragem, seriado, composto muitas vezes por segmentos justapostos de notícias e com certa padronização na duração, podendo variar entre 5 e 10 minutos, exibidos antes da projeção de um longa-metragem de ficção. Como nos informa em sua tese de doutorado, Rodrigo Archangelo¹⁷, o maior estudioso do assunto no Brasil, a primeira menção a um cinejornal brasileiro é a feita ao *Bijou Journal*, produzido por Francisco Serrador, São Paulo, data de 1910, empresário que atuava na área de diversões, sendo responsável pela construção de uma rede de cinemas. Em muitas ocasiões, certos cinejornais ganhavam maior destaque na publicidade dos jornais dedicada aos filmes em cartaz ou estreantes. Para tanto, basta ver o espaço concedido à projeção de atualidades cinematográficas dedicadas à cobertura do *raid* aéreo em 1922 de Sacadura Cabral e Gago Coutinho, responsáveis pela primeira travessia aérea entre Lisboa e Rio de Janeiro, ou a de Walter Hilton e Euclides Pinto Martins, que voaram de Nova York à então capital federal.

Paulo Emilio tem razão ao dizer que a expressiva maioria dos naturais nas primeiras décadas do século XX versava sobre dois grandes temas: os rituais de poder e o berço esplêndido. No primeiro, temos o registro das atividades das elites políticas e econômicas que, afinal das contas, pagavam pelos filmes. São presidentes, governadores, prefeitos, fazendeiros e industriais que aparecem em inaugurações, visitas, banquetes, comícios e cerimônias cívicas. Basta verificar na base Filmografia Brasileira (FB) da Cinemateca Brasileira a expressiva quantidade de títulos dedicados a esse tipo de registro para confirmarmos o seu acerto. No segundo grupo, temos imagens das belezas naturais do Brasil, dentro de um discurso que procurava salientar o trabalho dito civilizatório exercido por nossas elites diante da natureza exuberante, tema das artes visuais do oitocentos, valorizando as intervenções urbanas e as obras de engenharia. Neste último campo podem ser inseridos inúmeros filmes, como *Veneza americana* (1925), de Hugo Falângola e J. Cambieri, uma das obras financiadas pelo governador do Estado de Pernambuco, Sérgio Loreto, bem como um dos documentários brasileiros mais conhecidos do período silencioso.

¹⁵ Dos filmes que fizeram parte da primeira sessão pública de cinema, promovida pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895 em Paris, *L'arroseur arrosé* (*O regador regado*) e *Démolition d'un mur* (*Demolição de um muro*) constituem bons exemplos nesse sentido. O primeiro, pelo olhar dirigido à câmera por um dos personagens. O segundo, em virtude do efeito causado, no momento da projeção, pela exibição das imagens em movimento em sentido inverso, ou seja, de frente para trás.

¹⁶ Sobre o cronista, ver CARVALHO, Danielle. *Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Unicamp, Campinas, 2014.

¹⁷ ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da Semana e Atualidades Atlântida (1956-1961)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2015.



so, o manauara *No país das Amazonas* (1922), de Silvino Santos¹⁸, realizado para ser exibido na Exposição do Centenário da Independência do Brasil, ocorrida em 1922 e 1923, na cidade do Rio de Janeiro.

Por fim, dentre os termos gerais empregados de forma recorrente para designar a produção do período, temos a cavação. Tratava-se do trabalho de cinegrafistas que corriam atrás de, “cavavam”, encomendas de filmagens para documentários ou jornais cinematográficos junto a empresários, fazendeiros e autoridades políticas. A maior parte dos “cavadores” não desfrutava de muito prestígio em virtude do resultado do trabalho ou da forma de obter, nem sempre de maneira lícita, dinheiro para realizar seus filmes, como relatam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.¹⁹ De maneira geral, como é o caso das encomendas feitas pela Comissão Organizadora para a Exposição do Centenário²⁰, os filmes eram pagos a metro, forma de pagamento que se preocupava mais com a quantidade previamente combinada do que com o conteúdo. Como consequência dessa prática, os filmes tinham planos sequência e panorâmicas longuíssimos, pois, na lógica de quem devia entregar o produto, mais importante era atingir a metragem solicitada do que tornar o filme mais palatável ao público, praticamente inexistente.

Há ainda questões gerais a serem pontuadas. A primeira delas, como já diziam Paulo Emilio, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita nos anos 1970²¹, diz respeito ao fato de que o filme posado, como era denominado o de ficção, era exceção, sendo a “continuidade do cinema brasileiro assegurada quase exclusivamente pelo documental”.²² Bernardet, no mesmo período, reforçava esse quadro ao comentar que os historiadores de cinema privilegiavam a produção ficcional, privilégio que reflete mais a vontade tanto dos pesquisadores quanto dos cineastas de projetar sobre o passado uma linearidade cujo sentido desembocava na própria afirmação de um cinema brasileiro em busca de seu público.²³

A segunda se relaciona à origem social destes cinegrafistas e a forma como a sua produção será recebida pela crítica a partir dos anos 1920. Em sua maioria imigrantes de origem popular, havia certo desdém e preconceito propagado pela elite da sociedade. Havia também a acusação do cinema ser “pouco brasileiro”, conforme nos informam Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.²⁴

A terceira e última questão de ordem geral quanto a esses documentários realizados no período silencioso, dedicados aos aspectos de nossa nature-

¹⁸ É também atribuída a autoria do filme a Agésilau Araújo, filho do capitalista que financiou a obra, Joaquim G. Araújo. Como se sabe, coube ao herdeiro redigir o texto dos intertítulos e nada mais. Para maiores informações sobre o filme e sua exibição no evento internacional, ver MORETTIN, Eduardo. Tradição e modernidade nos documentários de Silvino Santos. In: PAIVA, Samuel e SCHVARZMAN, Sheila (orgs), *op. cit.*

¹⁹ Ver GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

²⁰ Cf. MORETTIN, Eduardo. Cinema e Estado no Brasil: a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922 e 1923. *Novos Estudos Cebrap*, n. 89, São Paulo, mar. 2011, p. 143 e 144.

²¹ Estamos nos referindo às obras citadas nas notas anteriores.

²² GOMES, Paulo Emilio Salles. A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898 – 1930), *op. cit.*, p. 324.

²³ Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, esp. p. 28. Essas questões serão retomadas posteriormente em *idem*, *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995, p. 25 e ss.

²⁴ GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 31.

za e da vida nas fazendas e nas cidades, tem relação com algo que a crítica sempre percebia ao entrar em contato com essas imagens em movimento. Ao invés do pretendido louvor ao progresso, os filmes forneciam mais uma oportunidade de visualização do indesejável, a saber: as marcas de pobreza e precariedade mostradas no espaço urbano e rural; a presença de elementos populares e humildes; os homens e mulheres pretos; os indígenas, principalmente se os retratados viviam próximos aos centros urbanos. Isso ocorria em virtude do fato que as condições de controle sobre o objeto de filmagem eram mais precárias e frouxas do que em “estúdio”, consequência das condições (ou da falta de) de produção.²⁵ A fragilidade existente na fatura dos filmes pela dificuldade em obter os recursos exigidos para reproduzir com precisão os modelos cinematográficos da época, principalmente no que diz respeito aos aspectos técnicos, como o cenário, as vestimentas, a necessidade de filme virgem, o equipamento necessário para a filmagem, iluminação e captação do som, cada vez mais sofisticados e caros. As pesquisas desenvolvidas sobre a participação do cinema na referida Exposição do Centenário reforçam que o quadro, antes e depois de sua realização, era de escassez de recursos, falta de negativos, laboratórios e equipamentos adequados.²⁶

São comuns os reclamos de que nossos modernos parques, meios de transporte e muitos dos “melhoramentos” trazidos com as reformas urbanísticas das primeiras décadas do século passado não eram devidamente valorizadas pela imagem, pois muitas vezes a câmera captava nas ruas os elementos populares que insistiam em marcar sua presença diante da objetiva. Brancura, decência e ingenuidade caminham juntas na exigência de uma imagem cinematográfica que cristalice uma determinada visão de Brasil. Em torno destas e de outras características a crítica especializada e os educadores se unirão nos anos 1920 para criar um cinema que se afaste dos filmes feitos até então, um cinema digno daquilo que é idealizado para o conjunto da sociedade como imagem desejável desta, ou seja, como um monumento.²⁷ Essa junção de esforços se encontra na origem do processo de institucionalização do documentário no Brasil, que comentaremos mais adiante.

Não se trata aqui de propor novos caminhos e periodização, nem de caracterizarmos o perfil de toda a produção documental do período silencioso, ampla e diversa como atestam a produção do já mencionado Silvino Santos. Há, dentre outros eixos que poderiam ser abordados, o filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Alberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, estudado por Rubens Machado Jr.²⁸, obra sempre retomada como expressão de sintonia com as vanguardas cinematográficas do período a despeito de seu caráter oficial. Temos também a construção de um olhar etnográfico pela Comissão Rondon e

²⁵ Em MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 93-131, há inúmeros exemplos nesse sentido.

²⁶ Cf. *idem*, *A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura*. Tese (Livre-Docência em História do Audiovisual Brasileiro) – USP, São Paulo, 2023, p. 24-74.

²⁷ Cf. *idem*, *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*, p. 93-131.

²⁸ Ver MACHADO JR., Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo, 1989.

seu cinegrafista Luiz Thomaz Reis, assunto já examinado por Edgar Cunha, Sylvia Caiuby e Fernando Tacca.²⁹

Dentre as possibilidades de leitura dessa produção documental do período silencioso, é importante abordar um aspecto pouco explorado em nossa historiografia: as relações entre cinema e fotografia.³⁰ Essa aproximação permite valorizar a dimensão que envolve o aspecto iconográfico de um filme, ou seja, o seu diálogo com outros suportes de veiculação de imagem que lhe são contemporâneos e que ajudam a compor o leque de opções que o contexto sociocultural oferece, ressaltado o estatuto que o objeto da análise (o filme) tem dentro de tal sistema de representações de um determinado período.³¹

As mais antigas imagens em movimento preservadas pertencem ao final do XIX e registram o que seria, a princípio, a paisagem carioca. Elas estabelecem já naquele momento as conexões entre o novo dispositivo visual recém inventado, o cinema, e a cultura visual à qual ele se vinculava. Em 27 de novembro de 1897, o médico, advogado, bicheiro e empresário teatral, José Roberto da Cunha Salles, registra a patente de um invento denominado “fotografias vivas”. Como anexo comprobatório à solicitação, hoje disponível para consulta no Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, dois fragmentos de filmes, 24 fotogramas no total, correspondendo a pouco mais de um segundo de projeção de imagens. Nelas, vemos as ondas de uma praia se chocando contra um pequeno píer. Certamente, objeções podem ser feitas a respeito da origem do material, uma vez que não seria difícil imaginar Cunha Salles incorporando ao processo cenas registradas por outro cinegrafista em outras praias, como indica José Inacio Melo Sousa, responsável pela descoberta desse pequeno filme. O interesse pelo mar, por exemplo, pode ser atestado por *Rough sea at Dover* (1895), do inglês Birt Acres. O espocar das ondas provavelmente atraía os cinegrafistas que procuravam demonstrar a superioridade técnica de seu aparelho por meio da reprodução a mais nítida possível do movimento das águas, aspecto que em si provocava à época o maravilhamento do público, interessado no efeito que nem a fotografia, nem a lanterna mágica poderiam provocar. Nesse sentido, a atribuição de “vivas” designa o resultado atingido pela nova máquina, suscitando a curiosidade de pessoas cada vez mais ávidas pelo consumo desse tipo de diversão.³²

Outro eixo possível de aproximação entre cinema e fotografia reside nos diversos registros que poderíamos classificar como familiares, sendo *Reminiscências* (1909- 1920c), de Aristides Junqueira, um de seus exemplos. Trata-se de extensa produção realizada às margens do circuito exibidor e que dialoga diretamente com o espaço urbano e os seus lugares. São imagens em mo-

²⁹ Ver CAIUBY NOVAES, Sylvia, CUNHA, Edgar and HENLEY, Paul. The first ethnographic documentary?: Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the making of rituais e festas Borôro (1917). *Visual Anthropology*, v. 30, n. 2, London, 2017. Disponível em <<https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1276383>>. Acesso em 31 jan. 2024, e TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas: Papyrus, 2001.

³⁰ Ver MORETTIN, Eduardo. Fotografar e filmar no cinema brasileiro silencioso. In: ESPADA, Heloísa (org.). *Moderna pelo avesso: fotografia e cidade*. Brasil. 1890-1930. São Paulo: IMS, 2023.

³¹ GIACOMO, Carolina, *op. cit.*, situa o já mencionado *O circuito de São Gonçalo* dentro de um circuito cultural dedicado à celebração das máquinas, da velocidade e, portanto, da modernidade. Sua pesquisa que procurou romper os limites de um campo por vezes preocupado apenas com as marcas de autoria e pioneirismo.

³² Ver SOUZA, José Inacio de Melo. Descoberto o primeiro filme brasileiro. *Revista USP*, n. 19, São Paulo, set./out./nov. 1993, p. 171-173.

vimento produzidas pelos *amateurs*, filmes pouquíssimos conhecidos em razão da falta de documentação e/ou de acesso a esses materiais em acervos públicos e privados. Exceções, por exemplo, são as coleções de Paschoal Nardone, depositada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, e de Alberto de Sampaio, recentemente exposta no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, estudadas por Adriana Martins Pereira.³³ Integra esse filão Aristides Junqueira, em Belo Horizonte, coletor de impostos federais, que se dedica primeiro à fotografia e passa depois a realizar filmes, sendo *Reminiscências* o único de sua extensa produção cinematográfica que sobreviveu à ação do tempo.

O caminho trilhado por Junqueira, da fotografia ao cinema, foi muito usual dentre os cinegrafistas do período silencioso, como atestam os casos, dentre outros, de Alfredo Musso, Gilberto Rossi, Pedro Comello, Iginio Bonfioli e Silvino Santos, imigrantes que, respectivamente, estabeleceram-se profissionalmente nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Cataguases, Belo Horizonte e Manaus. Nos filmes que sobreviveram desses diretores e/ou fotógrafos percebe-se, como indicamos acima, a busca pelo atributo artístico próximo à composição acadêmica, sendo o termo aqui entendido em seu sentido mais simples, ligado a uma certa ideia esquemática de belo e de “bom gosto” ou mesmo da convenção de gêneros já instituídos, como o recurso à contraluz e ao emprego das sombras por Bonfioli na ficção intitulada *Tormenta* (1930) a fim de construir o suspense e de espelhar no cenário os dilemas sofridos pela personagem principal, preocupada em vingar a morte de seu pai, pista, talvez, dos recursos que tinha à disposição e que poderiam ser mobilizados nos filmes documentais.

Nesse sentido, não raro os documentários desse período trabalhavam muito colados à perspectiva de documentação próxima dos registros fotográficos oficiais, destinados à publicidade das atividades de uma cidade, região ou estado, em sintonia com o que observou Rubens Machado Jr. a propósito das aproximações mais profícuas a serem feitas entre filme e fontes de época, como os relatórios oficiais produzidos pelo Estado.³⁴ Podemos evocar como referência as películas realizadas para a já mencionada Exposição do Independência, como *Exposição Nacional do Centenário da Independência no Brasil em 1922* (1922), produzida pela Brasília Filme, ou *Exposição do Centenário: 1822-1922* (1922), sem indicação de autoria. Basta comparar, por exemplo, as diversas fotos de Augusto Malta com os filmes para perceber a recorrência de planos estáticos, em que o objetivo é o de documentar as obras de engenharia, o planejamento urbano e os considerados avanços arquitetônicos. Se há movimento, como o recurso à panorâmica nestes filmes, sua função é a de situar o conjunto, inserindo-se em uma tradição que remonta também ao XIX, quando fizeram muito sucesso no Brasil e no exterior os panoramas que tinham por tema cidades, como a do Rio de Janeiro.³⁵

A obra de Silvino Santos é exemplar para entendermos esse percurso fotografia e cinema e sua relação com a cultura visual em que se formou e que

³³ Ver PEREIRA, Adriana Martins. *Lentes da memória: a descoberta da fotografia de Alberto de Sampaio* (1888-1930). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2016.

³⁴ Ver MACHADO JR., Rubens, *op. cit.*

³⁵ Cf. MORETTIN, Eduardo. A participação do cinema nas exposições universais: história e cultura, *op. cit.*, p. 24-74.



precedeu sua inserção cinematográfica, como Savio Stoco em sua tese de doutorado historiou em detalhe.³⁶ Português de nascimento, Silvino fixa residência definitiva no Brasil em 1910, trabalhando como pintor e fotógrafo na cidade de Manaus, que vivia ainda da riqueza gerada pelo ciclo da borracha. Em 1912, é convidado pelo cônsul do Peru a fotografar os índios que habitavam a região do rio Putumayo para documentar as suas condições de vida, documentação que seria utilizada pelo financiador do projeto, Julio César Arana, grande proprietário de seringais e acionista da Peruvian Amazon Rubber Company, para provar a inexistência de escravidão entre os seus empregados, denúncia esta feita na Inglaterra. Tendo ficado satisfeito com o material entregue por Silvino, o capitalista compra equipamentos cinematográficos e financia em 1913 o treinamento de Silvino nas empresas Pathé-Frères e dos irmãos Lumière, centros de referência da cinematografia internacional à época. Em seu retorno ao Brasil, o diretor realiza o filme idealizado por Arana sobre o trabalho em suas propriedades e empresas. As poucas imagens que restaram dessa iniciativa foram aproveitadas pelo diretor no curta *Índios witotos do rio Putumayo* (1916).³⁷

Trabalhando em Manaus, o diretor passa a realizar trabalhos de caráter oficial a respeito das instituições regionais. Seu filme mais conhecido é o já referido *No país das Amazonas* (1922), idealizado para a Exposição da Independência. Verdadeiro catálogo visual dos produtos das empresas de J. G. Araújo, também responsável pelo financiamento do filme, dispostos nas diferentes nos stands do Pavilhão do Amazonas, o documentário excede essa função ao trazer informações sobre o processo produtivo. Acompanhamos, por exemplo, o percurso que se inicia com a coleta de um fruto em plena floresta amazônica até a sua embarcação em um navio ancorado em um porto de Manaus para posterior encaminhamento ao mercado externo.

Sendo o sucesso de *No país das Amazonas* e a política de incentivo à produção de documentários em 1922 e 1923 pontos fora da curva, observamos uma mudança de rota nos anos 1930, quando o Estado intervém de forma mais decisiva no cinema, seja por intermédio de sua legislação, como a regulamentação da censura e da obrigatoriedade de inserção de um curta-metragem brasileiro antes da exibição de um longa, ações que datam de 1932.

Essas medidas também terão impacto na produção de cinejornais, dada a criação de diversos órgãos destinados não apenas à censura, mas à confecção desses pequenos noticiários cinematográficos, tornados obrigatórios nas salas de cinema a partir de 1932. O Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), de 1934, subordinado ao Ministério da Justiça e dos Negócios Interiores, passa a cuidar da censura cinematográfica, da taxa cinematográfica para a educação popular e até mesmo da *Revista Nacional de Educação*, que foram retiradas da órbita de influência do Ministério da Educação e Saúde (MES).

Em 1938 o DPDC foi reorganizado, dando lugar ao efêmero Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que teve a sua estrutura incorporada

³⁶ Ver STOCO, Savio. *O cinema de Silvano Santos (1918 - 1925) e a representação amazônica: história, arte e sociedade*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – USP, São Paulo, 2017.

³⁷ Como se sabe, o diretor Aurélio Michiles recuperou essa história em *Os segredos de Putumayo*, lançado em 2023.

ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 27 de dezembro de 1939 para coordenar sozinho toda a área de comunicação do Estado Novo. No que diz respeito ao cinema, esse órgão, vinculado diretamente ao presidente da República, consolidou a intervenção do Estado na área cinematográfica, censurando, fomentando o cinema nacional, cobrando taxas, fiscalizando a exibição e produzindo filmes, como os conhecidos cinejornais do DIP.

Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública, é criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), em 1936, que terá como diretor de seus filmes Humberto Mauro (1897-1984), com uma proposta estética bem diversa de sua produção anterior. Nos curtas-metragens realizados pelo instituto a perspectiva documental vocaliza de forma mais direta os projetos políticos das elites que controlavam o país, articulando por meio da voz over as explicações sobre as imagens que assistíamos.³⁸

Antes de tecermos algumas considerações sobre sua produção documental, deve-se ressaltar que Mauro teve uma trajetória ímpar na história do cinema brasileiro. Em primeiro lugar, pelo fato de possuir uma larga e ininterrupta produção no campo do documentário e ficção desde o final dos anos 1920 até a década de 1970 do século passado, dado singular tendo em vista as dificuldades de realização peculiares de nossa cinematografia. Em segundo lugar, falar do diretor implica discutir a própria historiografia do cinema brasileiro, pois lidamos com um cineasta que foi nomeado patriarca do Cinema Novo por Glauber Rocha e estudado por aqueles que constituem dois dos principais pilares dos estudos históricos acerca de nosso passado fílmico: Alex Viany e Paulo Emílio.

No que diz respeito à produção documental, foram mais de 300 documentários realizados ao longo de 30 anos para o Ince até 1966, tornando-se, certamente, o cineasta mais prolífico em número de produções documentais no Brasil, embora a produção realizada antes de 1947, seja a menos conhecida e valorizada, sobretudo, devido ao seu caráter oficial e, provavelmente, por serem educativos e documentais, sendo vistos como obras menores.

Deve-se destacar que muito dessa produção também se perdeu. A título de ilustração, recupero o relato de Carlos Roberto de Souza na introdução feita à publicação *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*.³⁹ Este cuidadoso trabalho de reconstituição e reunião de informações examinou, além da documentação correlata, o acervo do antigo instituto composto por cerca de duas mil latas. A coleção foi, durante os anos 1980, transferida da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) para a Cinemateca, então localizada no Parque da Conceição, cidade de São Paulo. A efeméride dos 50 anos do Ince, celebrada em 1987, possibilitou que recursos fossem angariados juntos ao CNPq para, sob o comando de Carlos Roberto, avaliar o que restou, atuando no sentido de catalogar as informações existentes e restaurar o que fosse possível. Sobre o que sobreviveu dessa produção, Carlos Roberto assim se expressa: “Parte mínima dos filmes está preservada; parte, provavelmente, admitirá somente uma restauração parcial”. Ao relatar o estado geral de alguns filmes, revela certa impotência diante de imagens que se desfaziam ao serem manipuladas pela

³⁸ Esses assuntos foram abordados por MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*

³⁹ Ver SOUZA, Carlos Roberto de. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

primeira vez. Vale, nesse sentido, transcrever o seu relato: “não é agradável examinar a única cópia existente de um filme (tivemos essa experiência com cultura física – saúde e energia [as últimas 5 palavras realçadas em maiúsculas] e ter a certeza de que somos a última pessoa a ter um vislumbre da experiência que ele registra, pois, à medida que examinamos a película na mesa-enroladeira, a emulsão que compunha a imagem se desprende do suporte e se dissolve num pó branco que nos fica entre os dedos”.⁴⁰

De um conjunto de cerca de 400 títulos que fazem parte do catálogo, contabilizavam-se à época mais de 150 filmes desaparecidos. Se a porcentagem de obras sobreviventes é maior do que as que restaram do período silencioso, como mencionei acima, o quadro geral acima traçado não nos permite adotar uma postura mais otimista.⁴¹

Apesar do aparato e apoio estatais, Mauro sempre contou com poucos recursos. Exercitou este formato em curtas-metragens dedicados: à ciência; ao registro do patrimônio histórico e artístico que então se constituía; às cidades; às personalidades tidas como essenciais da cultura brasileira, explorando aqui o docudrama, base de seus *biopics* e filmes históricos; à higiene e saúde; e a temas que lhe eram próximos, como os fazeres artesanais e emblemas da nação, como Mauro considera o carro de boi, paradigmático para ele da vida brasileira. Fez ainda filmes musicais cheios de ritmo e profundamente expressivos.

É importante salientar que esses filmes documentam imagens de um Brasil que então se construía em um contexto autoritário, com seus ideários e contradições, assim como as práticas documentais que ali se desenvolviam, mostrando como o diretor abordava e contornava, em parte dessa produção, os assuntos oficiais com inventividade e sensibilidade. Mauro soube encher de vida e sentido temas tão distintos e singulares como, dentre outros, *O cysne* (1936), um dos primeiros filmes feitos pelo Ince, singela encenação de uma peça musical homônima de Saint-Saëns, *Um apólogo* (1939), adaptação de conto de Machado de Assis, *A vitória régia* (1937), mostrado na Exposição Universal de Nova York em 1939.⁴²

A despeito dos livros e textos publicados por Claudio Aguiar Almeida, Eduardo Morettin e Sheila Schvarzman⁴³, dos inúmeros artigos e teses que se debruçam ainda sobre a obra do diretor, há pontos em nosso entendimento que ainda poderiam ser explorados. Por exemplo, para falarmos de um dos que poderiam ser agrupados a esse eixo, temos *O segredo das asas* (1944), média-metragem em que acompanhamos a história de um oficial da FAB que, em virtude de pouso forçado nos campos de uma roça, conhece Maria, parálitica. Enquanto espera por auxílio, relata, em tom de crescente comoção cívica (co-

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. VII.

⁴¹ Essas perdas, considerando-se a importância de Mauro, talvez justificassem, com todas as dificuldades implicadas em projetos dessa escala, a realização de algo similar ao realizado com a obra do cineasta norte-americano David Griffith. Publicado nos anos 2000, o monumental *The Griffith project*, coordenado por Paolo Cherchi Usai, abarca em seus 12 volumes a análise dos mais de 500 filmes em que atuou, escreveu, produziu e dirigiu.

⁴² Sobre a participação do Ince na exposição, ver MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro no contexto das exposições universais: a New York World's Fair (1939-1940) e a Exposição do Mundo Português (1940). *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 54, 2021, Rio de Janeiro, 2021.

⁴³ Ver ALMEIDA, Claudio. *O cinema como "agitador de almas": Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume, 1999; MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história, op. cit.*, e SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

moção que é a dele e da mocinha; certamente não é a do público), como é profissional a formação de aviadores pela Escola de Aeronáutica, situada no Campo dos Afonsos, Rio de Janeiro, imagens que são mostradas em registro documental, em uma mistura muito presente em diversos de seus filmes do período, como as cinebiografias de músicos, escritores e artistas. Por mais que o acidente no início do filme reforce a impressão de que a modernidade pretendida se situe apenas no âmbito do discurso, *O segredo das asas* está em sintonia com a discussão proposta por André Barbosa Fraga.⁴⁴ Como mostra o autor, muitas eram as cartas enviadas de todos os cantos do país por jovens que expressavam o seu desejo de se tornarem aviadores e participarem do curso de formação desta escola, criada em 1941. O docudrama de Mauro, feito já em contexto de guerra, talvez fosse uma pequena peça de propaganda neste sentido, incentivo ao alistamento e reforço patriótico ao mesmo tempo. A aproximação do filme às questões trazidas por Fraga provavelmente enriqueceria sua análise, dado que revela a importância do mapeamento à lá *The Griffith project*, mencionado em nota.

Reverendo dezenas de filmes atualmente disponíveis no Banco de Conteúdos Culturais (BCC) da Cinemateca Brasileira, um aspecto que ainda impressiona diz respeito à dimensão ligada à própria documentação mobilizada por cada filme, como é o caso, por exemplo, *Lagoa santa* (1940), que registra o ambiente explorado pelo cientista Peter Lund no século XIX e a sala dedicada ao seu trabalho no Museu Nacional, espaço destruído pelo incêndio de 2018. Nesses pequenos filmes o binômio preservar e difundir ganha novo sentido, ainda mais após termos resistido, ao longo dos últimos anos, ao ataque sistemático às instituições de cultura perpetrados pelo próprio Estado.

A dimensão do registro se encontra também em *Coreografia popular do Brasil* (1940), em que cinco passistas negros exibem seus movimentos diante da câmera. Não há informações sobre os motivos de realização do filme, quem são estes dançarinos e para qual matéria e/ou disciplina o documentário fora idealizado. A única pista, que se encontra no catálogo organizado por Carlos Roberto, mas não no material disponível para visionamento no BCC, é a que consta nos créditos examinados pelo pesquisador no final dos anos 1980: “sob a orientação de Villa-Lobos”. Tudo é extraordinário nos 10 minutos de imagem, sem som: a perspectiva informativa, a presença desenvolta de homens pretos, a *performance* vista como manifestação popular autêntica e a articulação sugerida entre o samba e a tradição erudita, expressa pela supervisão do compositor de *Bachianas*, figura central da cultura brasileira dos anos Vargas. Esses elementos configuram os traços de uma presença cênica muito rara nos filmes brasileiros daquele período, em particular nos documentários.

Nesse percurso, o convite foi o de conhecer as principais características dessa produção ao mesmo tempo em que procuramos apontar caminhos produtivos no exame desses materiais, articulando a dimensão estética e a perspectiva histórica.

Artigo recebido em 31 de janeiro de 2024. Aprovado em 30 de março de 2024.

⁴⁴ Ver FRAGA, André Barbosa. *O Brasil tem asas: a construção de uma mentalidade aeronáutica no governo Vargas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.