



Cinema educativo entre o documentário e a ficção¹

Educational cinema between documentary and fiction

El cine educativo entre el documental y la ficción

André Luiz Paulilo

Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0001-8112-8070>

<http://lattes.cnpq.br/8813317661046448>

paulilo@unicamp.br

Anderson Ricardo Trevisan

Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

<https://orcid.org/0000-0002-8174-8699>

<http://lattes.cnpq.br/0855602056725085>

detrevis@unicamp.br

Resumo

O cinema educativo foi experiência efêmera na história da cinematografia brasileira, mas fundamental à compreensão, senão dos primórdios das políticas para o setor no país, ao menos, de um capítulo fundamental das práticas de filmagem dos diretores. Da fronteira entre a ficção e o documentário e entre a política de patrocínio público e a criação autoral, o presente ensaio pretende explorar esse já bem cuidado tema da historiografia que é o cinema educativo. A partir de revisão bibliográfica, pesquisa documental e fílmica, e amparado numa bibliografia interdisciplinar que se assenta primordialmente na História Cultural e na Sociologia da Cultura, o principal escopo do artigo foi relacionar as produções dirigidas por Humberto Mauro no INCE ao ambiente de discussão das políticas de controle do cinema nos anos 1930. Pareceu-nos fundamental a esse exercício de interpretação também considerar os diferentes itinerários do cinema no debate público dos anos 1920 e 1930, uma vez que se toma por hipótese aqui que Humberto Mauro foi um realizador capaz de embaçar as fronteiras entre o ficcional e o documentário, entre o comercial e o educativo, o que o torna personalidade singular nessa história.

Palavras-chave: Cinema Educativo. Documentário. Humberto Mauro.

¹ Os autores agradecem à FAPESP e ao CNPq pelo apoio recebido.

Abstract

Educational cinema was an ephemeral experience in the history of Brazilian cinematography, but it was fundamental to understand, if not the beginnings of the policies for the sector in the country, at least, a fundamental chapter in the filmmaking practices of the directors. From the frontier between fiction and documentary, and between the politics of public sponsorship and authorial creation, the present essay intends to explore this already well worked for theme in historiography that is educational cinema. Based on a bibliographical review, documentary and film research, and supported by an interdisciplinary bibliography based primarily on Cultural History and Sociology of Culture, the main scope of the article is to relate the productions directed by Humberto Mauro at the INCE to the discussion of cinema control policies in the 1930s. It seemed to us fundamental to this exercise of interpretation to also consider the different itineraries of cinema in the public debate of the 1920s and 1930s, since it is hypothesized here that Humberto Mauro was a director capable of blurring the boundaries between the fictional and the documentary, between the commercial and the educational, what makes him a singular personality in this history.

Keywords: Educational cinema. Documentary. Humberto Mauro.

Resumen

El cine educativo fue una experiencia efímera en la historia de la cinematografía brasileña, pero fundamental para la comprensión, si no de los inicios de las políticas para el sector en el país, al menos, de un capítulo fundamental de las prácticas cinematográficas de los directores. Desde la frontera entre la ficción y el documental, y entre las políticas de mecenazgo público y la creación autoral, este ensayo pretende explorar este tema ya bien cuidado en la historiografía, que es el cine educativo. A partir de una revisión bibliográfica, investigación documental y fílmica, y apoyado en una bibliografía interdisciplinaria basada principalmente en la Historia Cultural y la Sociología de la Cultura, el alcance principal del artículo fue relacionar las producciones dirigidas por Humberto Mauro en el INCE con la discusión de las políticas de control del cine en la década de 1930. Ha parecido fundamental para este ejercicio de interpretación considerar también los diferentes itinerarios del cine en el debate público de los años 20 y 30, ya que se plantea aquí la hipótesis de que Humberto Mauro fue un cineasta capaz de difuminar las fronteras entre lo ficticio y lo documental, entre lo comercial y lo educativo, lo que le convierte en una personalidad singular en esta historia.

Palabras clave: Cine educativo. Documental. Humberto Mauro.

Recebido: 21/08/2022

Aprovado: 23/09/2022

Introdução: uma experiência efêmera

Ao lado de uma série de inovações científicas e tecnológicas que foram incorporadas ao cotidiano da produção e do entretenimento no Brasil desde o final do século XIX, o cinema apareceu “como uma súpula de outras invenções, capaz de sobrepujar as demais formas de comunicação de massa” (FABRIS, 1994, p. 99). Para muitos de seus observadores tratou-se de um meio de comunicação capaz de forjar novas formas de comportamento² e de, muitas vezes, criar, segundo muitos dos seus historiadores, tipos e mitos da nacionalidade brasileira. Tema especialmente caro aos que se interessaram pela cultura brasileira na passagem do século XIX para o XX, o cinema foi compreendido como veículo de difusão das modas e da modernidade do hemisfério norte ocidental aqui no Brasil (SEVCENKO, 2004). Conforme explica Sevcenko, o predomínio do cinema americano tinha nos filmes só uma parte de uma indústria que contava ainda com “um manancial caudaloso de revistas, informações, mexericos, fotografias, pôsteres, suvenires, discos, fã-clubes e turnês” (SEVCENKO, 2014, p. 92).

A preocupação com as reações ao avanço do consumo de filmes denominados posados e, sobretudo, comerciais, reúne estudos voltados ao investimento público no cinema educativo. Ainda nos anos 1930, com a publicação de Serrano e Venâncio Filho (1930) e de Canuto (ALMEIDA, 1931) e mesmo a presença do tema em revistas pedagógicas como o *Boletim de Educação Pública* (1930) e *Escola Nova* (1931), o cinema de caráter educativo foi tido como alternativa adequada ao cinema comercial e as consequências que poderia trazer para os valores morais e os costumes sociais de então. A historiografia da educação dedicou-se ao estudo desse tipo de produção fílmica e, especialmente, destacou sua exploração como meio para a educação popular.³ Sua presença nas estratégias de elaboração do nacional, de difusão da ciência ou nas discussões acerca dos recursos didáticos do ensino de massa, foi percebida de diferentes perspectivas por esses estudos, desde o estudo dos equipamentos e seu emprego e da difusão da exibição de filmes educativos nas escolas até as práticas de censura.

Entre a ficção e o documentário, o cinema educativo tornou-se experiência efêmera na história da cinematografia, já que não conseguiu criar uma tradição e, institucionalmente, teve uma vida de cerca de trinta anos.⁴ No entanto, esse cinema é fundamental à compreensão, senão dos primórdios das políticas para o setor no país, ao menos, de um capítulo fundamental das práticas de filmagem dos diretores brasileiros. É dessa fronteira entre a ficção e o documentário, entre a política de patrocínio público e a criação autoral, que o presente artigo pretende explorar esse já bem cuidado tema da historiografia que é o cinema educativo. Assim, seu principal escopo foi relacionar as produções dirigidas por Humberto Mauro (1897-1983) no INCE ao ambiente de discussão das políticas de controle do cinema nos anos 1930. Pareceu-nos fundamental a esse exercício de interpretação também considerar os diferentes itinerários do cinema posado e do cinema educativo no debate público dos anos 1920 e 1930, uma vez que se toma por hipótese que Humberto Mauro foi um realizador capaz de embaçar as fronteiras entre o ficcional e o documentário, entre o comercial e o educativo. Com isso, concebe-se Mauro com uma personalidade singular⁵ na história do cinema educativo brasileiro.

² Especialmente, ver as compilações da crítica de Almeida (2016) e Meirelles (2017).

³ Ver, especialmente, Vidal (1994, p. 24-28); Monteiro (2006); Paulilo (2002, p. 169-192), Costa e Paulilo, (2015, p. 37-59).

⁴ Levando em consideração o tempo de existência do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), de 1937 a 1966, como falaremos adiante.

⁵ O conceito de personalidade singular vem da sociologia de Georg Simmel, particularmente quando discute autores como Goethe, Michelangelo, Botticelli ou Beethoven, cuja “personalidade exprime uma individualidade distinta da individualidade social” (WAIZBORT, 2000: 234).

A partir dessa hipótese inicial, organizamos nossas considerações em 4 etapas. A primeira delas pretende lembrar acerca das condições de difusão do cinema no Brasil e, desse modo, apresenta algumas considerações sobre o início das exibições de cinema. A etapa seguinte ocupa-se do cinema educativo propriamente e também tem o objetivo de compreender suas condições de difusão. Neste caso, a análise se detém sobre as reformas do ensino público no Rio de Janeiro e em São Paulo entre 1929 e 1931 em busca das principais características do seu fomento antes da centralização promovida pela criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Ao INCE é dedicada a terceira parte deste artigo. O estudo desta instituição criada no Estado Novo permite ter alguma compreensão das ações do governo federal para promover a imagem de um Brasil moderno a partir do cinema. Humberto Mauro, certamente o principal realizador dos filmes do INCE, com 357 produções de sua autoria (SCHVARZMAN, 2004, p. 16), não apenas se moveu na intrincada rede de relações político-institucionais que permitia a produção de filmes patrocinados pelo Estado à época, como tem uma trajetória que importa ao entendimento daquilo que o cinema podia contribuir para a elaboração visual da nação e da imagem do “homem brasileiro”. Encerramos nossas reflexões, portanto, com as relações que, por meio da produção de Humberto Mauro no INCE, se pode estabelecer entre o modo como se pensava o cinema educativo nos anos 1920, o papel do INCE no fomento da produção desse cinema e o que de fato se realizou enquanto filme.

A perspectiva interpretativa a partir da qual compreendemos aqui essa relação associa o entendimento advindo das discussões em torno de uma historiografia preocupada com a circulação e apropriação de modelos culturais aos modos como a análise dos conteúdos das obras é sugerido pela Sociologia da Cultura e da Arte praticada por Raymond Williams e Pierre Francastel, bem como pela Teoria da Arte de Ernst Gombrich. De Williams (1992) e Francastel (1993) recuperamos a noção da arte como ferramenta humana de construção de valores e não simples reflexos da sociedade de onde ela surge. De Gombrich (1996), a noção de que o artista, mais do que copiar a realidade em suas obras, trabalha a partir de esquemas nascidos de uma tradição, o que é fundamental para que haja alguma forma de comunicação com seu público.⁶ Em comum, esses autores nos ajudam a olhar para o cinema como uma forma de pensamento visual⁷ que, no caso aqui analisado, foi valorizado e mobilizado por intelectuais e governantes como ferramenta educativa.

Assim, por um lado, ocupamo-nos de circunscrever as condições de aparecimento do cinema educativo no Brasil e suas relações com a cultura cinematográfica. Por outro, para mostrar as mudanças na compreensão de educativo nas realizações cinematográficas do INCE, exploramos como pitoresca o tipo de apropriação que Humberto Mauro faz nas suas criações da tradição visual brasileira. É nessa direção que a nossa análise procurou se beneficiar das interseções entre a história cultural da educação e as preocupações com o sistema de sinais por meio do qual se confere sentido à arte.

⁶ Sobre o método de Ernst Gombrich, ver GINZBURG, 2003.

⁷ O pensamento visual, como toda forma de pensamento, é fruto de um acúmulo de conhecimento, de uma tradição consolidada, e deve ser estudado a partir da sua linguagem. Valemo-nos, aqui, da Sociologia da Arte de Pierre Francastel, que considera a existência de um pensamento plástico ou visual que permite à humanidade comunicar sua sabedoria através das imagens que cria sobre si mesma (FRANCASTEL, 1993, p. 4). Sobre o pensamento visual de Francastel, ver, ainda, Fabris, 2003. Sobre o assunto, ver ainda TREVISAN, 2019.

O cinema no Brasil

A primeira sala fixa de cinema no Brasil foi inaugurada em 1897 no Rio de Janeiro pela família Segreto, de emigrados italianos, cujo principal dono era Paschoal Segreto. Inicialmente chamada de “Salão de Novidades”, logo esse local receberia o nome de “Salão Paris no Rio”, em razão de o cinema ser uma novidade francesa. Uma das primeiras filmagens realizadas no Brasil aconteceu em 19 de junho de 1898, quando Alfonso Segretto, filho de Paschoal, registrou imagens da baía da Guanabara quando voltava de uma de suas viagens realizadas no exterior para adquirir novos equipamentos. Até pouco tempo acreditava-se ser este o primeiro filme brasileiro, mas já se sabe que as primeiras produções nacionais datam de 1897, como, por exemplo, o filme *Maxixe*, do italiano Vittorio di Maio (SIMIS, 1996, p. 19),⁸ que também apresentava vistas da cidade.⁹

O cinema brasileiro nasceu, portanto, da ação de italianos,¹⁰ e com o interesse em captar o “real”¹¹ e, daí por diante, muitas filmagens seriam realizadas a partir de imagens da cidade. O crítico Paulo Emilio Salles Gomes aponta, porém, que os dez primeiros anos do cinema brasileiro foram muito pobres, sobretudo por conta da falta de eletricidade.¹²

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. A justificativa principal para o ritmo extremamente lento com que se desenvolveu o comércio cinematográfico de 1896 a 1906 deve ser procurada no atraso brasileiro em matéria de eletricidade. A utilização, em março de 1907, da energia produzida pela usina Ribeirão das Lages teve consequências imediatas para o cinema no Rio de Janeiro. Em poucos meses foram instaladas umas vinte salas de exibição, sendo que boa parte delas na recém construída Avenida Central, que já havia desbancado a velha Rua do Ouvidor como centro comercial, artístico mundano e jornalístico da Capital Federal (GOMES, 1980, p. 41).

Esse cenário se alteraria a partir de 1908, quando a produção cinematográfica brasileira começou a ganhar fôlego. Mesmo já havendo exibições a partir de cinemas ambulantes, essa é a época em que começariam a ser abertas salas de cinema em São Paulo e no Rio de Janeiro, o que significaria também um súbito crescimento do comércio cinematográfico, que influenciaria a produção cinematográfica nacional (GOMES, 1980, p.19-24).

A ampliação do número das salas de cinema foi crucial para o estabelecimento de uma cultura cinematográfica no país. Afinal, a capacidade de interpretar a linguagem baseada em imagens justapostas do cinema é parte de nosso sistema de percepção, mas não podemos esquecer que levou tempo para que fizéssemos essas conexões rápidas, automáticas e reflexivas

⁸ A autora cita as referências para a notícia na nota de rodapé n. 03, e traduz o nome do italiano para Vitor de Maio.

⁹ Cf. <http://salasdecinemadesp.blogspot.co.uk/2011/06/imigrantes-italianos-pioneiros-na.html>. Acesso em 10.02.2021.

¹⁰ Segundo Paulo Emilio Salles Gomes, durante um bom tempo, os técnicos envolvidos na produção dos filmes nacionais foram italianos (GOMES, 1996, p. 30).

¹¹ A discussão acerca do real, nas Ciências Sociais, é complexa e, especialmente quando aplicada nas análises cinematográficas (sobretudo nos documentários), podem render boas discussões. Diante disso, vale a pena apontar que em nenhuma tradição sociológica, mesmo naquela mais próxima de uma perspectiva positivista (Durkheim) o real é pensado enquanto realidade imediata, mas sempre algo sociologicamente construído a partir de um método. Sobre o assunto, ver Menezes (2003).

¹² Embora a falta de eletricidade não tenha impedido, por exemplo, que o cinema avançasse em cidades como Curitiba (SIMIS, 1996, p. 70).

que dão sentido ao que assistimos (CARRIÈRE, 1995, p. 15). Raymond Williams (1992, p. 130) nos diz que a percepção da arte depende da compreensão do seu “sistema de sinais”, o que inclui o seu espaço de exposição (ou projeção, no caso do cinema). Portanto, a partir de 1908, no Brasil, estamos diante de uma cultura visual cinematográfica em desenvolvimento e a criação das salas de cinema é significativa a esse respeito.

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até o palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e América do Norte. Em alguns meses, o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição de filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu contudo um debilíssimo cinema brasileiro (GOMES, 1980, p.11).

Como aponta Sheila Schvarzman, dessa situação nasceu a realização de filmes de caráter “não-artístico”, a partir de trabalhos de propaganda, em geral política, o que recebeu o título de “cavação”, cujo sucesso permitiu a extrapolação do espaço de produção cinematográfica, até então circunscrito à Capital Federal, para outras regiões do país.¹³ Jean-Claude Bernardet percebe que o fenômeno da cavação serviu de apoio para o cinema brasileiro à época:

Os europeus e os norte-americanos enchiam o Brasil de filmes de ficção, pois a indústria vinha se desenvolvendo exclusivamente em função do filme de enredo. Aos produtores que atingiam os mercados internacionais, porém, não interessavam assuntos de alcance, digamos, municipal. Criou-se assim uma área livre, fora da concorrência dos produtores estrangeiros. Desenvolveu-se uma produção de documentários – ou naturais como chamados na época – e de cine-jornais. Um levantamento da exibição cinematográfica em São Paulo até 1935 indica que nada menos de 51 jornais cinematográficos brasileiros apareceram nas telas paulistas neste período (BERNARDET, 1979, p.23).

Anita Simis avança sobre outro tipo de explicação explorando argumento do distribuidor Júlio Llorente: “a má qualidade dos filmes nacionais e sua conseqüente baixa rentabilidade fez com que fosse distribuído por agentes isolados, à base de comissão, nas regiões mais pobres, cidades pequenas desprezadas pelas grandes agências” (SIMIS, 1996, p. 79). Outro aspecto da produção cinematográfica no Brasil será de cunho educativo.

Desde os anos 1920, o cinema educativo era parte das discussões oficiais referentes à educação popular. Tomado como uma forma de promover a integração nacional por meio de imagens, o cinema se inseria no ideário de transmissão de uma cultura que, principalmente,

¹³ Segundo Paulo Emilio Sales Gomes, a partir de 1925 a média da produção cinematográfica nacional dobraria, acompanhada de um progresso na qualidade, uma vez que, para além de Rio de Janeiro e São Paulo, as capitais de Pernambuco, Rio Grande do Sul e Minas Gerais também passariam a produzir filmes, sendo que em Minas Gerais até em pequenas cidades esse movimento podia ser notado – certamente se referindo a Cataguases, onde Humberto Mauro iniciaria sua vida profissional como cineasta (GOMES, 1980, p.13).

perpassava pelos campos da ciência, da geografia e da história. As películas com conteúdo científico¹⁴ se diferiam do cinema chamado, pelos educadores, de recreativo, que, nos anos de 1920, já era exibido nas quase 700 salas de cinema brasileiras.

Cinema Educativo no Brasil

Ainda na primeira década do século XX, a partir das coleções científicas da Pathé, Edgard Roquette-Pinto organizou, no Museu Nacional, o primeiro acervo de filmes documentários. As películas tinham como tema a ciência, como evidenciam alguns títulos: *Borboletas e Mariposas*, *Abelhas e Aranhas*, *A terra dos Pássaros*. Em 1912, filmou *Os Nhambiquaras* durante suas atividades na Comissão Rondon.¹⁵ Já a utilização da imagem em movimento como recurso educativo escolar foi proposta por Fernando de Azevedo, no Distrito Federal, entre 1927 e 1930, e por Lourenço Filho, em São Paulo, em 1931, como parte de um programa de renovação pedagógica voltado para a expansão da educação popular.

De fato, na capital da República, o decreto nº 2940, de 22 de novembro de 1928, a exposição do Cinema Educativo no ano seguinte e os textos de Jonathas Serrano (1930) no *Boletim de Educação Pública* e a publicação, por Serrano e Venâncio Filho (1930) do livro *Cinema e Educação* na coleção Bibliotheca de Educação dirigida por Lourenço Filho na editora Melhoramentos, contribuíram muito nesse sentido. Do mesmo modo, em São Paulo, Lourenço Filho promoveu uma significativa discussão do emprego do cinema educativo nas escolas com a publicação, em 1931, de um número da revista *Escola Nova* todo dedicado ao assunto. No mesmo ano, Canuto Mendes publicou o livro *Cinema contra Cinema* e reivindicou a regulamentação do cinema como negócio. Lourenço Filho, Canuto Mendes e Jonathas Serrano possuíam uma argumentação muito semelhante, como é salientado por Morettin, quando comenta o prefácio que Lourenço Filho escreveu para os livros de Canuto Mendes: para eles, a cura do cinema deseducativo é o cinema educativo, orientado para o bem (MORETTIN, 1995, p.14).

Com a criação do Ministério da Educação e Saúde, não tardaram a aparecer as providências para centralização das políticas de controle da exibição e produção cinematográfica. Em 1931 foi instalada uma comissão de trabalho sobre filmes cinematográficos para discutir a censura no Ministério da Educação e Saúde. Sob a presidência de Roquette-Pinto, Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Mario Behring, Ademar Gonzaga, Ademar Leite Ribeiro, Jonathas Serrano e Venâncio Filho trabalharam no anteprojeto do que viria a ser o *Decreto 21.240/32*, que, segundo Antonacci e Simis, nacionalizou o serviço de censura aos filmes, que até então ficava a cargo das polícias locais. Em 1932, Roquete-Pinto tornou-se o diretor da Comissão de Censura Federal. Todavia, sob seu comando, a censura tinha menos interesse moral, muito discutido na época, do que de controle cultural daquilo que era veiculado. Assim como o fizera no rádio na década anterior,¹⁶ a ideia era educar pelo cinema, decidindo o que poderia ser útil e realmente educativo para os brasileiros. Conforme explicaram Costa e Paulilo (2015, p.54):

¹⁴ Embora, na época fossem chamados de filmes “naturais”, em contraposição aos filmes “posados”, ou de ficção. O termo documentário, conforme o uso que damos atualmente, nasceu com o escocês John Grierson, em 1926, ao se referir ao valor documental (“*documentary value*”) do filme *Moana*, de Flaherty (GRIERSON, 1926).

¹⁵ Vale lembrar que, ainda que para outros fins que não exibição em escolas, outro personagem importante na construção do documentário brasileiro foi o Major Thomas Reis, cinegrafista das Expedições de Fronteiras das Missões do Marechal Rondon. Seu primeiro filme foi *Rituais e Festas Bororo*, de 1917 (TACCA, 2002, p.187-219). Alguns autores sugerem que o filme de Reis pode ser considerado o primeiro filme documental do mundo, antes mesmo de esse termo existir (NOVAES; CUNHA, HENLEY, 2017).

¹⁶ Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada em 1923, que foi incorporada pelo Ministério da Educação e Saúde em 1936. Para Roquette-Pinto, o rádio era pensado como “veículo de cultura e instrumento de contato entre os brasileiros” (SCHWARZMAN, 2004, p.13).

O decreto nº 21.240/32 previa a diminuição dos impostos sobre o filme virgem, o que poderia contribuir para a importação e a produção de películas comerciais de todos os gêneros. Ao mesmo tempo, determinou a exibição de filmes educativos antes de longas-metragens e estabeleceu a censura cultural. A análise e a classificação dos filmes ficariam a cargo de uma comissão composta por um professor do Ministério da Educação e Saúde, um educador da ABE e pelo diretor do Museu Nacional, o que demonstra a força dos defensores do cinema exclusivamente educacional neste processo.

Entre 1928 e 1937 tanto o escopo do cinema educativo quanto o seu aparato institucional estavam definidos por legislação própria. Nas tratativas dessa quase uma década de iniciativas em torno do cinema educativo, a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) constituiu um capítulo especial.

O INCE

A intensa valorização da história nacional no período, havendo importantes iniciativas de incorporação da cultura nacional nas artes e na literatura e um esforço sistemático de compreensão do país por meio do estudo das suas origens, fez aumentar a reflexão acerca do passado nacional. Esse movimento de valorização, especialmente percebido na sociologia e na antropologia, animou o estudo acerca dos afrodescendentes, das populações rurais e dos imigrantes (CANDIDO, 1999, p. 79). No Modernismo dos anos de 1920 já se percebia esse interesse nas questões nacionais, numa identidade brasileira, mas isso ficaria ainda mais evidente e rotinizado a partir dos anos de 1930, especialmente no Estado Novo, em 1937, com a ditadura de Getúlio Vargas (ARANTES, 1997, p. 42-43).

É como parte de um projeto nacional de grande envergadura que o INCE foi organizado em 1936 como uma peça-chave na elaboração da imagem de um Brasil moderno, que não perdia as referências ao passado colonial. Parte do denominado “modernismo oficial dos anos de 1930”, a criação do INCE, como também o patrocínio do Estado Novo às artes visuais e à arquitetura, visavam dar sentido a um projeto de nação que tinha na cultura visual um grande alicerce. Por volta de 1937, sob a liderança de Gustavo Capanema, o Ministério da Educação e Saúde desenvolveu uma série de investidas no sentido de promover o que seria a construção de uma identidade cultural para o Brasil, cuja sede, na Capital Federal, é um emblema do modernismo de então, uma mistura entre o estilo moderno de Le Corbusier e as referências locais, como nas imagens compostas por Candido Portinari para os murais, que traziam os ciclos da economia brasileira, dando destaque à figura do negro.¹⁷ Esse prédio tornou-se um marco da arquitetura brasileira, um verdadeiro emblema do caráter nacionalista do período, onde a cidade se tornava, ela mesma, “palco do moderno” (SEGAWA, 2002, p.19).

A partir das assertivas de Roquette-Pinto, diretor do INCE entre 1936 e 1947, além do caráter educacional e cultural dos filmes ali criados, o instituto trabalharia diretamente com a investigação científica (ROQUETTE-PINTO, 1938, p. 18). O conhecimento científico, inicialmente cultivado nos museus e em algumas obras literárias¹⁸ passou a ser, no INCE, um dos vetores na construção da buscada identidade nacional, dando forma a uma imagem para o chamado “homem brasileiro” (SCHVARZMAN, 2004, p. 91).

¹⁷ Sobre a pintura social de Portinari, ver Fabris (1990).

¹⁸ Como, por exemplo, no livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 1897, que propunha que os grupos sociais podiam ser explicados a partir do meio físico, vinculando-se, assim, às correntes deterministas da época (Candido, 1999, p.64).

O modelo vinha de fora. Em 1924, surge na França o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (IICI), uma ramificação da Sociedade das Nações,¹⁹ que cultivava a ideia do cinema educativo como elemento essencial em um projeto de modernização transnacional após a Primeira Guerra Mundial (DRUICK, 2007, p. 82). No entanto, seria em 1928 que surgiria o grande modelo: o Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), com sede em Roma e sob a égide de Mussolini, que existiu até 1937, e tinha em Luciano de Feo um de seus principais nomes. Roquette-Pinto, que viajou pela Europa nos anos que antecederam a criação do INCE, se interessou profundamente pelo que se fazia na Itália, embora não concordasse com a não separação, pelo IICE, entre filmes populares e filmes escolares, algo que ele encontrou na Alemanha. Segundo o antropólogo, nesse país havia uma clara separação entre o cinema “em geral”, que estava vinculado ao Ministério da Propaganda, ao passo que o cinema educativo se vinculava ao Ministério da Educação. Todavia, como observa Sheila Schwarzmann, era frágil a linha que separava educação e propaganda na Alemanha nazista (SCHVARZMAN, 2004, p.203). De todo modo, em sua turnê europeia, Roquette-Pinto encontrou modelos para a criação de um instituto de cinema educativo, reconhecendo as contribuições de cada instituição visitada, mas destacando que no Brasil haveria características próprias a serem levadas em consideração, sobretudo no sentido de separar educação e propaganda (SCHVARZMAN, 2004, p.205).

O nome de Roquette-Pinto, portanto, é indissociável da história do INCE. Primeiramente, por conta de seus trabalhos na criação de uma cinemateca no Museu Nacional, em 1910, que seria o primeiro acervo de filmes antropológicos do Brasil, agregando posteriormente as produções da Comissão Rondon. Segundo ele mesmo, isso teria dado início no Brasil ao emprego do cinema com fins educativos e de pesquisa científica (ROQUETTE-PINTO, 1938, p.10).²⁰ Outra contribuição, como vimos, foi sua pesquisa a partir do cinema nacionalista feito na Europa na mesma época, sobretudo o cinema fascista italiano e o cinema nazista alemão, mas com grande entusiasmo com o nível de produção da Inglaterra, citando, também, os Estados Unidos nesse sentido (Roquette-Pinto, 1937). Pode-se pensar Roquette-Pinto como uma espécie de elo entre o que se fazia em termos de cinema educativo no mundo (Europa e EUA) e o Brasil. Nesse sentido, o INCE, que foi incluído de forma definitiva “no quadro dos serviços públicos” do Ministério da Educação e Saúde a partir do Decreto nº 378 de 13 de janeiro de 1937, tinha como fim manter uma filmoteca para servir aos estabelecimentos de ensino, oficiais ou particulares, organizar e editar filmes educativos, permutar filmes produzidos ali com outros órgãos do gênero, nacionais ou estrangeiros, editar “discos ou fitas” com aulas, conferências e palestras com “professores notáveis”, para venda avulsa ou aluguel e publicar uma revista dedicada ao uso de processos técnicos como rádio, cinema, fonógrafo etc na educação.²¹

Nesses termos, o INCE já nasce como parte do projeto de criação de uma moderna nação brasileira, que na época estava em vias de sua industrialização. O cinema, dentro desse plano e pensando ao mesmo tempo com ferramenta educativa e de propaganda do governo, tornava-se um caminho de instrução das massas, sobretudo àquelas que habitavam o interior do país e tinham pouca ou nenhuma instrução, como podemos ver na fala de Getúlio Vargas à Associação de Produtores Cinematográficos, em 1934:

¹⁹ A Sociedade das Nações ou Liga das Nações foi criada ao final da Primeira Guerra Mundial tendo em vista fornecer um novo órgão diplomático para as seis maiores potências mundiais, a saber, Rússia, Áustria, Alemanha, Itália, França e Grã-Bretanha. Em seu primeiro encontro, acontecido em 1919, criou-se um comitê técnico para desenvolver questões culturais, bem como econômicas e sociais como o desenvolvimento infantil, uso de drogas e prostituição, trabalho (Organização Internacional do Trabalho), trânsito e comunicação, e saúde e higiene (DRUICK, 2007, p.80-97).

²⁰ Vale lembrar que da Comissão Rondon saíram importantes produções cinematográficas, como o já citado documentário do Major Thomas Reais, *Rituais e festas Bororo*, de 1917.

²¹ CPDOC. *História do Cinema Educativo no Brasil*, GC 1935.00.00/2 (Mimeo).

O cinema será, assim, o *livro das imagens luminosas*, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa de analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (apud SCHVARZMAN, 2004, p.135).

Embora houvesse essa compreensão da parte do governo em relação à importância dos filmes educativos, esse projeto foi inicialmente abalado pela criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o DPDC, em 1934, que afastava o Ministério da Educação e Saúde das atribuições referentes ao cinema ou ao rádio. Gustavo Capanema conseguiu reverter isso ao separar o cinema de “espetáculo”, que seria posto sob a alçada do DPDC, do cinema “educativo”, que ficaria a cargo de um futuro órgão a ser promovido naquela década, o INCE (BARRENHA, 2018, p. 493).²²

Realizações do Cinema Educativo

Sob a mediação que Roquete-Pinto promoveu entre o Brasil e o exterior ou o trabalho das comissões do INCE e suas políticas, houve realizadores. Entre eles, Humberto Mauro²³ se destaca na construção visual da nação e da imagem do “homem brasileiro” que se queria construir. Dentre todos os realizadores da época, ele foi um dos poucos a se empenhar na produção de filmes educativos, algo que realizou durante os trinta anos de trabalhos no INCE, quando dirigiu mais de duzentas obras, entre curtas e longas metragens.²⁴

Nascido em Volta Redonda em 1897, Mauro ingressou na vida cinematográfica em Cataguases, cidade de Minas Gerais, e se tornou parte da grande estratégia de construção de uma representação de nação moderna implementada a partir do INCE, desde seus primeiros trabalhos no Instituto. *O Descobrimento do Brasil*, película de 1937, obra de temática histórica baseada na Carta de Pero Vaz de Caminha, é emblemática do início das atividades de Humberto Mauro como diretor de filmes no órgão dirigido por Roquete-Pinto.²⁵ Nesse filme, Mauro apresenta uma imagem para o nosso descobrimento, criando, a partir disso, mitos de uma nacionalidade (TREVISAN, 2016).

Um ano após o lançamento do seu primeiro filme de ficção, em 1925, intitulado *Valadião, o cratera* (SCHVARZMAN, 2004, p. 24-30) e enquanto já filmava *Thesouro Perdido* (1927),²⁶ Mauro conheceu Adhemar Gonzaga, jornalista e crítico de cinema da revista *Palcos e Telas*. Gonzaga foi um dos criadores da revista *Cinearte* e tinha um ponto de vista moderno em relação

²² O DPDC passou a ser denominado Departamento Nacional de Propaganda (DNP) em 1934 e durante o Estado Novo tornou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) (CPDOC. *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945* (<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>), acesso em 07/07/2021). Para acessar a documentação acerca desses órgãos, ver CPDOC, GC g 1934.09.22, *Documentos sobre o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda* (<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/gc/textual/documentos-sobre-o-departamento-de-propaganda-e-difusao-cultural-dpdc-e-sobre-o-departamento-de-imprensa-e-propaganda-inclui-comentarios-sobre-a-o>, GC g 1934.09.22).

²³ Humberto Mauro foi convidado por Roquete-Pinto para trabalhar no INCE, e sua contratação foi autorizada em 28 de março de 1936, como técnico cinematográfico (CPDOC, GC 35.00.00).

²⁴ O INCE existiu até 1966, quando foi transformado em INC (Instituto Nacional do Cinema) (CENTRO Técnico Audiovisual, <http://ctav.gov.br/acervo/filmes-inc/>, acesso em 07/07/2021).

²⁵ Embora apoiado pelo recém-fundado Instituto, o filme foi uma encomenda do Instituto do Cacau da Bahia (Morettin, 2013). Vale lembrar que ainda que o INCE seja oficialmente criado em 1937, suas primeiras produções, dedicadas à divulgação científica, começam já em 1936 (SCHVARZMAN, 2004, p. 208).

²⁶ Para um estudo sobre essa fase do cinema do Humberto Mauro, ver Gomes (1974).

às produções filmicas. Contrário à “cavação” e ao cinema de caráter documental de maneira geral, Gonzaga defendia um cinema livre da sua ligação com a literatura e o teatro, e tinha no modelo hollywoodiano de fazer filmes seu grande referencial. O chamado cinema não encenado (que tinha interesse em filmar o negro, a pobreza, a natureza exotizada) era criticado por Gonzaga e demais críticos da Cinearte, em favor do chamado “cinema posado” (SCHVARZMAN, 2004, p. 31-35). O primeiro trabalho entre ambos aconteceu no Rio de Janeiro, com o filme *Lábios sem Beijos* (1930), na produtora Cinédia, que era propriedade de Adhemar Gonzaga. Mauro tinha um jeito próprio de trabalhar, sempre interessado nas paisagens e na imagem de pessoas comuns, ao passo que Gonzaga tinha um olhar moderno, afinado com o que se fazia em Hollywood.²⁷ Segundo Sheila Schvarzman, o resultado desse encontro, em *Lábios sem Beijos*, é que dois filmes acabam se sobrepondo em uma mesma produção:

O de Gonzaga, seu produtor: filme luxuoso nos ambientes, figurinos e caracterizações que constroem uma imagem de riqueza e sofisticação sobre a juventude abastada da Capital Federal; e outro, o de Humberto Mauro, que ironiza essas mesmas crenças e se debruça com vagar e gosto sobre as paisagens do Rio de Janeiro (SCHVARZMAN, 2004, p.69).

Esse jeito particular de Humberto Mauro será uma marca, com filmes em que a paisagem é trabalhada com o cuidado de uma pintura idílica, sendo que o enredo, propriamente dito, muitas vezes assume o segundo plano. Seu olhar pitoresco se assemelha ao do artista plástico, e essa será uma marca de seus filmes (TREVISAN, 2016, p. 219).

O pitoresco, tão valorizado por Mauro, foi um termo clivado pelo inglês William Gilpin (1982) em seus textos a partir de 1760, especialmente condensadas no livro *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, On landscape painting*, de 1792.²⁸ Como elementos de uma pintura de caráter pitoresco, o autor sugeria uma construção visual com variedade de figuras (animais, plantas, pessoas, veículos) e uso de contrastes entre elas (Gilpin. 1982, p.68), como uma construção em ruínas ao lado de uma bela vegetação ou então de um homem maduro próximo a uma mulher jovem (GILPIN. 1982, p.23). Segundo Ernst Gombrich, com o tempo o gosto ou o olhar pitoresco foi deixando de valorizar castelos ou pontes em ruínas, para dar a atenção a coisas mais simples como um barco à vela ou um moinho de vento. Dessa forma, o pitoresco não é apenas um modo de se fazer pinturas ou de apreciá-las, mas um modo de apreciar a natureza em sua “beleza despreziosa”, como se fosse uma pintura (GOMBRICH, 1972, p.330). Compreendemos o olhar de Mauro dentro dessa clivagem, que o diferenciava das proposições de Adhemar Gonzaga e seu anseio por um cinema mais hollywoodiano. Em seus filmes educativos, porém, ele conseguiria avançar muito nesse “modo de ver”,²⁹ sobretudo nos curtas-metragens da série *Brasileiras*,³⁰ realizadas entre 1945-1956. Claro que já se podia perceber esse olhar nas obras de ficção do início da carreira, com em *Sangue Mineiro* (1929), obra em que parece haver um deliberado empenho em “construir o que seria o nacional e o mineiro” (SCHWARZMAN, 2004, p.54). Mas no INCE Mauro teve tempo, espaço e estrutura institucional para dar asas a seu olhar pitoresco.

²⁷ Curiosamente, para John Grierson, um dos criadores da noção de filme documentário, Hollywood era um modelo a ser seguido para a realização filmes, no sentido da capacidade de cativar os espectadores e construir uma opinião pública (HARDY, 1946, p. 12). Porém, nem todo o cinema hollywoodiano, que em geral simplificava a vida e trabalhava em benefício próprio, mas o cinema feito por Chaplin, Fairbanks, Von Stroheim, Von Sternberg, King Vidor, Harry Langton, Raymond Griffith (HARDY, 1946, p. 36).

²⁸ Para esse artigo, consultamos a edição francesa (GILPIN. 1982), publicada na França pela primeira vez em 1799.

²⁹ Valemo-nos, aqui, da assertiva de John Berger (1999, p. 12), para quem toda imagem incorpora um modo de ver.

³⁰ Sobre o assunto, mais precisamente sobre o filme *Cantos de Trabalho* dessa série, ver Trevisan (2019).

Contudo, como se depreende da sua obra, Humberto Mauro não se limitou aos temas nacionais ou ao cinema educativo. Também trabalhou com assuntos variados e desde a animação para as crianças (*O Dragãozinho Manso - Jonjoca* - 1942 P&B) até a abordagem da literatura brasileira (*Meus oito anos*, 1955, a partir do poema homônimo de Casimiro de Abreu) construiu uma estética cuidadosa da paisagem e capaz de se expressar pelo pitoresco. Em 1952, em projeto independente do INCE,³¹ trabalhou em outro filme de ficção, chamado *Canto da Saudade*, em que elementos da valorização do campo, do folclore e do passado nacional são muito explorados. Em 1964 produz o curta-metragem *A velha a fiar*, que se tornou um clássico e é considerado o primeiro videoclipe brasileiro.³²

É um tanto difícil pretender fazer generalizações quanto ao cinema de Humberto Mauro, mesmo se ficarmos circunscritos ao seu universo de criação dentro do Instituto – afinal, só para o INCE são mais de 300 filmes. No entanto, concordamos com as proposições de Sheila Schwarzmann sobre haver uma nítida diferença entre os filmes feitos na primeira fase do INCE, que vai de 1936 a 1946 (época em que Roquette-Pinto estava à sua frente) e o que ele realizou depois disso. Antes, um país grandioso deveria ser mostrado, com ênfase na ciência e nos vultos históricos. Com a saída de Roquette-Pinto e a nova direção de Paschoal Leme, Mauro terá mais liberdade para trabalhar a partir de suas próprias referências, e então o mundo rural, que pouco apareceu nos primeiros anos do INCE, ganha espaço, o que virá materializado de forma emblemática nas séries *Brasilianas* e *Higiene Rural*.³³

De qualquer modo, pode-se dizer que o cinema praticado por Humberto Mauro já não era aquele que os reformadores do ensino difundiram e propagaram na capital federal e em São Paulo como educativo nos anos 1920 e 1930. Contudo, não parece fora de propósito perceber, dentro da diversidade de sua produção cinematográfica, aquilo que à época já se imaginava possível fazer: apresentar noções tidas como verdadeiras através de um texto correto do ponto de vista científico e de forma adequada ao ensino e reproduzir de maneira "fiel" os fatos ocorridos no passado, recorrendo a especialistas no assunto, como fez Mauro à Taunay ao dirigir *O descobrimento do Brasil* (1937) ou *Os Bandeirantes* (1940).³⁴

Considerações finais

A história do cinema brasileiro, nos seus primórdios, se mistura com a história do cinema educativo e, nesse sentido, tem relação direta com o Estado. Humberto Mauro, nesse contexto, é um dos nomes mais importantes a serem lembrados. Não é à toa que Glauber Rocha, uma das figuras centrais do chamado “Cinema Novo”, movimento cinematográfico brasileiro dos anos de 1960, irá recuperar Humberto Mauro para elegê-lo como o fundador do cinema brasileiro (ROCHA, 1978, p. 80). Ainda que a história do cinema brasileiro o anteceda, Mauro

³¹ Este filme foi realizado nos Estúdios Rancho Alegre, em Volta Grande (MG).

³² Uma sequência do filme *O prisioneiro do Rock* (Direção de Richard Thorpe, 1957) na qual Elvis Presley canta a música *Jailhouse Rock*, é considerada o primeiro videoclipe da história. A performance chamou a atenção pela agilidade com que foi apresentada, fazendo com que se tornasse um modelo (BRYAM, 2011. p. 47). No Brasil, o curta-metragem *A velha a fiar*, dirigido por Humberto Mauro em 1964, é considerado o primeiro videoclipe (cf. Guilherme BRYAM, *A autoria no videoclipe brasileiro*, op. cit., p. 15), ainda que a sobreposição de músicas e imagens já havia sido realizada pelo diretor nas canções populares da série *Brasilianas* (1945-1955), como, por exemplo, em *Casinha pequenina* (1945) e *Azulão* (1948).

³³ Sobre esse assunto, ver Schwarzman (2004, p. 232) e Schwarzman (2018, p. 508-525).

³⁴ Para uma pesquisa pormenorizada das referências históricas, incluindo cuidadoso trabalho iconográfico, desses dois filmes, ver Morettin (2013).

tem uma sólida obra a serviço de construir, em uma chave que mescla o ficcional e o documental, o folclórico e o histórico, o campo e a cidade, uma imagem de Brasil. Por essa razão, oferece aos interessados no estudo do pensamento visual³⁵ brasileiro farto material a ser explorado, e sugere filmicamente um modo de ver o Brasil.

Como se percebe, essa relação entre educação e cinema no Brasil não está desvinculada do que acontecia em diversos lugares do mundo na mesma época – e um dos elementos centrais dessa aproximação são a participação de intelectuais nos projetos cinematográficos, mas também nas publicações destinadas a promover (ou mesmo construir) a força do cinema como ferramenta educativa. A relação com o Estado é outro elemento chave na compreensão desse fenômeno, embora seja apressado rotular todo cinema criado nesse contexto como uma propaganda governamental. Como vimos, Roquette-Pinto, um dos pioneiros da institucionalização do cinema educativo no Brasil, era contrário a essa mistura. Humberto Mauro, por sua vez, aparece como peça chave desse processo, por ser o mais envolvido com a produção fílmica no INCE, onde trabalhou até a extinção do órgão, em 1967.

Referências

ALMEIDA, G. de. (2016). *Cinematographos. Antologia da crítica cinematográfica*. (Organização de Donny Correia e Marcelo Tápia). São Paulo: Editora Unesp.

ALMEIDA, J. C. M. de. (1931). *Cinema contra cinema*. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional.

Anuário estatístico do Brasil. Ano VI – 1941/1945, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Conselho Nacional de Estatística, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, acervo Real Gabinete Português de Leitura.

ARANTES, P. E. (1987). Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo. In: O. B. F. ARANTES, P. E. ARANTES. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido*, Gilda Mello e Souza e Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BARRENHA, N. C. (2018). E o Estado entra em cena (1932-1966). In: F. P. RAMOS; S. SCHWARZMANN (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Edições Sesc, pp. 490-507.

BERGER, J. (1999). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco.

BERNARDET, J-C. (1979). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.

BRYAM, G. (2011). *A autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berlinder, Oscar Rodrigues Alves e Mauricio Eça*. Tese de doutorado (Meios e Processos audiovisuais), ECA, USP, São Paulo.

CANDIDO, A. (1999). *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP.

CARRIÈRE, J-C. (1995). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

³⁵ Retomando, aqui, o conceito de Francastel (1993), conforme indicado no começo deste artigo.

COSTA, P. C. da; PAULILO, A. L. (2015). Arautos do improvável, pioneiros da radiofonia e da cinematografia educacional no Brasil (1920-1930). *Educação em Revista*, Belo Horizonte, vol. 31, nº 2, p. 37-59. DOI: <https://doi.org/10.1590/0102-4698132459>

CPDOC. (S/D). *A Era Vargas: dos anos 20 a 1945*. <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>, acesso em 07/07/2021

CPDOC. (S/D). *CARTA de contratação de Humberto Mauro como técnico cinematográfico*. Datilografado, Arquivo Gustavo Capanema, GC 35.00.00, Acervo do CPDOC.

CPDOC. (S/D). *Documentos sobre o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e sobre o Departamento de Imprensa e Propaganda*. Arquivo Gustavo Capanema, GC g 1934.09.22, Acervo do CPDOC. <https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/gc/textual/documentos-sobre-o-departamento-de-propaganda-e-difusao-cultural-dpdc-e-sobre-o-departamento-de-imprensa-e-propaganda-inclui-comentarios-sobre-a-o>, acesso em 07/07/2021.

CPDOC (1938). *História do Cinema Educativo no Brasil*. Instituto Nacional de Cinema Educativo, 22 de novembro de 1938, GC 1935.00.00/2, Acervo do CPDOC. https://www.docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=ARQ_GC_G&pasta=GC%20g%201934.09.22&pagfis=14498, acesso em 07/07/2021.

DRUÏCK, Z. (2007). The International Educational Cinematograph Institute, Reactionary Modernism, and the Formation of Film Studies. In: *Canadian Journal of Film Studies* 16 (1), p. 80-97. Disponível em: <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/cjfs.16.1.80>. Acesso em: 27 ago. 2020. DOI: <https://doi.org/10.3138/cjfs.16.1.80>

FABRIS, A. (1990). *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva.

FABRIS, A. (2003). O pensamento visual. In *Estudos SOCINE de Cinema - Ano IV* São Paulo: Editora Panorama, p. 17-25.

FABRIS, M. (1994). Cinema: da modernidade ao modernismo. In: Annateresa FABRIS (org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, p. 97-110.

FRANCASTEL, P. (1993). *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva.

GILPIN, W. (1982). *Trois essais sur le beau pittoresque*. Paris: Éditions du Moniteur.

GINZBURG, C. (2003). De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 41-94.

GOMBRICH, E. H. (1996). Truth and the stereotype. In: _____. *The essential Gombrich*. London: Phaidon.

GOMBRICH, E. H. (1972). *The story of art*. London: Phaidon.

GOMES, P. E. S. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP.

- GOMES, P. E. S. (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- GRIERSON, J. (1926). *Moana*. New York Sun.
- HARDY, F. (1946). Introduction. In: John GRIERSON. *Grierson on Documentary*. Edited with an introduction by Frosyth HARDY (org.). London: Collins, 14 St. James's Place.
- HARDY, F. (1979). *John Grierson: A documentary biography*. Faber and Faber: London.
- MEIRELLES, C. (2017). *Crônicas de Educação*. Vol. 5. Organização de Leodegário A. de Azevedo Filho; coordenação André Seffrin. 2ª Edição. São Paulo: Global.
- MENEZES, P. (2003). Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.18, n.51. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69092003000100007>
- MONTEIRO, A. N. (2006). *Cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944)*. Dissertação (Mestrado em Educação). São Paulo: FEUSP.
- MORETTIN, E. (1995). Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação* (4): 13-19. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i4p13-19>
- MORETTIN, E. (2013). *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda.
- NOVAES, S. C.; CUNHA, E. T.; HENLEY, P. (2017). The First Ethnographic Documentary? Luiz Thomaz Reis, the Rondon Commission and the Making of *Rituais e Festas Borôro* (1917), *Visual Anthropology*, 30:2, p. 105-146, DOI: <https://doi.org/10.1080/08949468.2017.1276383>.
- PAULILO, A. L. (2002). A leitura, o cinema e os processos educativos na obra de Jonathas Serrano: problemas metodológicos e precauções morais da pedagogia nos anos 1910-1930. *História da Educação*, Pelotas, vol. 11, p. 169-192.
- ROCHA, G. (1978). Humberto Mauro e a situação histórica. In: *Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova: Embrafilme.
- ROQUETTE-PINTO, E. (1938). Cinema Educativo. Conferência realizada no Instituto de Estudos Brasileiros em 2 de julho de 1938. Separata da revista Estudos Brasileiros, Nº 1. Julho-Agosto.
- ROQUETTE-PINTO, E. Carta Ofício ao Ministro Capanema, de 24/02/1937 (Acervo CPDOC/FGV).
- SCHVARZMAN, S. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp.
- SCHVARZMAN, S. (2018). A educação rural e a participação norte-americana no cinema educativo brasileiro (1954-1959). In: Fernão Pessoa RAMOS; S. SCHWARZMANN (org.). *Nova história do cinema brasileiro*, v. 1. São Paulo: Edições Sesc, pp. 508-525.
- CENTRO Técnico Audiovisual. (S.D). *Filmes INC*. <http://ctav.gov.br/acervo/filmes-inc/>, acesso em 07/07/2021.

SEGAWA, H. (2002). *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp.

SERRANO, S.; VENÂNCIO FILHO, F. (1930). *Cinema e Educação*. São Paulo: Melhoramentos.

SEVCENKO, N. (2014). *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras.

SIMIS, A. (1996). *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.

SORIANO, A. R. (2021). Imigrantes italianos, pioneiros da exibição cinematográfica brasileira: Vittorio Di Maio. Site *Resgate histórico dos cinemas de São Paulo*. Disponível em: <http://salasdecinemadesp.blogspot.co.uk/2011/06/imigrantes-italianos-pioneiros-na.html>, Acesso em 10.02.2021.

TACCA, F. de. (2002). Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. *Rev. Antropol.* [online]. vol. 45, n.1, pp.187-219. http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100006&lng=en&nrm=iso, access on 10 Feb. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>.

TREVISAN, A. R. (2016). Cinema, história e nação: Humberto Mauro e *O Descobrimento do Brasil*. *Estud. sociol.* Araraquara v.21 n.40 p.215-235. <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/7477>, acesso em 07/07/2021.

TREVISAN, A. R. (2019). Imagem, sociedade e conhecimento: da História Cultural à Sociologia da Arte. *Leitura: teoria e prática*, v. 37, p. 113-128. <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/810/581>, acesso em 07/07/2021. DOI: <https://doi.org/10.34112/2317-0972a2019v37n77p113-128>

TREVISAN, A. R. (2019). O cinema educativo de Humberto Mauro: análise do filme Cantos de Trabalho. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v.30, p.1-22. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8656724>. Acesso em: 10 fev. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1980-6248-2017-0015>

VIDAL, D. (1994). Cinemas, laboratórios, ciências físicas e Escola Nova. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, vol. 89, p. 24-28.

WAIZBORT, L. (2000). *As aventuras de George Simmel*. São Paulo: USP: Editora 34.

WILLIAMS, R. (1992). *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.