

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

ADRIANA ISAIAS DE FARIAS

“ENSINO, CINEMA E PODER NO ESTADO NOVO (1937-1945)”

UBERLÂNDIA

2018

ADRIANA ISAIAS DE FARIAS

“ENSINO, CINEMA E PODER NO ESTADO NOVO (1937-1945)”

Monografia apresentada ao Curso de História, da Universidade Federal de Uberlândia, (UFU), como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Licenciatura e Bacharelado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

UBERLÂNDIA

2018

ADRIANA ISAIAS DE FARIAS

“ENSINO, CINEMA E PODER NO ESTADO NOVO (1937-1945)”

Monografia aprovada para a obtenção do grau de Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Uberlândia, (UFU).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Paula Spini

Uberlândia, 14 de setembro de 2018.

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini (Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Daniela Magalhães da Silveira

Prof.^a Ms. Lara Lopes

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer em primeiro lugar a Deus, pela força e coragem durante toda esta longa caminhada. À minha professora e orientadora Dra. Ana Paula Spini, não só por sua forte importância na minha vida acadêmica e no desenvolvimento desta monografia, mas também por todo apoio, convívio, compreensão e amizade.

À minha mãe, Keila Aparecida Isaias, por todo seu cuidado e dedicação que me dera em alguns momentos a esperança para seguir. Ao meu pai, José Eustáquio de Faria, por sua significativa presença que trouxera segurança e certeza de que não estava sozinha nessa caminhada.

Ao meu noivo Alison Cristiano Moreira, pessoa com quem amo partilhar a vida, e que sou muito grata por todo carinho, paciência e por sua capacidade de me trazer paz na correria de cada semestre.

Ao Curso de História da UFU, e às pessoas com quem convivi nesses espaços ao longo desses anos. As experiências de produções compartilhadas na comunhão com professores e amigos nesse ambiente tiveram sem dúvidas, grande importância em minha formação acadêmica.

E por fim, a beleza da vida, que sempre nos permite recomeçar!

“A obra do Cinema Educativo não deve ser apenas introduzir o cinema na escola, mas também e, principalmente, levar a educação ao cinema”.

Joaquim Canuto Mendes de Almeida

RESUMO

Procura-se, com esse texto, realizar uma apresentação da bibliografia de referência sobre a relação entre identidade nacional, educação e cinema no período do Estado Novo (1937-1945), quando da criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1937. Naquele momento o cinema era percebido como um instrumento fundamental para o êxito do projeto de nação e de nacionalidade do governo Vargas.

Palavras-chave: Cinema Nacional. Cinema Educativo. Instituto Nacional de Cinema Educativo.

ABSTRACT

This text seeks to present a reference bibliography on the relationship between national identity, education and cinema in the Estado Novo period (1937-1945), when the National Institute of Educational Cinema (INCE) was created in 1937. At that moment the cinema was perceived as a fundamental instrument for the success of the project of nation and nationality of the Vargas government.

Keywords: National Cinema. Educational Cinema. National Institute of Educational Cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 O ESTADO NOVO E O CONTROLE DA INFORMAÇÃO	12
1.1 O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)	14
1.2 O cinema nacional durante o Estado Novo	16
1.3 O projeto de cinema educativo dos Anos 20, a Busca Pela Realização do “bom cinema” e a questão da propaganda.....	19
2 A CRIAÇÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO (INCE) NOS ANOS 1930	22
2.1 A trajetória do diretor Humberto Mauro no período do Ince	25
2.2 A presença de intelectuais no Ince e a busca pela fidedignidade histórica	26
2.3 A criação do Instituto Cacau da Bahia e o filme “ <i>Descobrimento do Brasil</i> ” em sua gênese política	28
2.4 A trajetória do filme “ <i>O Descobrimento do Brasil</i> ” em torno da crítica cinematográfica dos anos 30	31
2.5 Os Bandeirantes e a Marcha para o Oeste	33
2.6 O cinema como tecnologia no âmbito das salas de aula: “os desafios e as complexidades em seu entorno”	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

A partir do diálogo proposto por historiadores, busca-se apresentar como foi tratada a questão do nacionalismo como política de desenvolvimento durante o Estado Novo (1937/1945), destacando a importância do cinema como uma linguagem capaz de transmitir os anseios e visões de mundo de grupos poderosos.

Partindo dessa visão, entre os principais objetivos dessa pesquisa se encontram a identificação das formas pelas quais se pretendeu a construção de um conceito de identidade nacional por meio da utilização da imagem cinematográfica para difundir ideologias políticas acerca da produção cultural da época, bem como salientar a utilização do cinema no ensino como mecanismo de instrução, que buscava legitimar a construção do ideário político totalitário do Estado Novo.

Nesta perspectiva, no capítulo um, será contemplado o estabelecimento de leis e órgãos criados durante o período, que tinham como intuito divulgar e coordenar a propaganda nacional, funcionando como uma espécie de “porta-voz” do regime, como o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) criado por Vargas em 1939; A lei do decreto 21.940, de quatro de abril de 1932, que decretava a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, bem como a difusão das atividades políticas realizadas por Vargas, que eram filmadas e transmitidas por meio de cinejornais e filmes curtos, com a finalidade de destacar as realizações do governo.

Por meio dos sistemas de comunicações, Vargas acreditava que podia não apenas instruir, mas também “domar” o pensamento dos brasileiros, já que a imprensa era rigorosamente controlada por ele. Um exemplo disso é o uso do cinema como mecanismo de instrução. Para tanto é criado o INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão financiado pelo governo, fundado em 1937 que tinha como objetivo educar a sociedade brasileira através do cinema, isto é produzir filmes de caráter educativo sobre temas considerados pelo presidente relevantes, como: A Bandeira Nacional, o amor a pátria, os feitos políticos, a exaltação de seu governo, a ciência, a higiene, as belezas naturais do País, seus territórios geográficos, dentre tantos outros que evocavam a construção da Nação que fora por ele e pelos intelectuais imaginada.

Veremos no capítulo dois que o INCE foi idealizado não só pelo Governo, mas também por intelectuais e educadores da época, que viam o cinema como uma possibilidade de levar a educação até as massas. Entre os principais nomes destes intelectuais, está o do

Presidente do Instituto, Roquette Pinto, e do diretor Humberto Mauro, que produziu a maioria dos filmes presentes em seu acervo.

Neste capítulo também serão apresentados os interesses ideológicos e políticos que englobaram duas produções filmicas do diretor: Em primeiro lugar “*O Descobrimento do Brasil*” de 1937, no qual narra a história da fundação da Nação, a partir de documentos iconográficos do Brasil oitocentista e também a partir da Carta do escrivão Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal. Segundo Eduardo Morettin, o filme é, portanto, uma perspectiva da análise do primeiro documento oficial do Brasil. E “*Os Bandeirantes*” de 1940, que fora também projetado a partir da utilização de documentos pertencentes ao Museu Paulista e a outros órgãos institucionais da época. A média metragem conta a história da fundação de São Paulo, traduzindo também o olhar sobre a expansão territorial executada pelos bandeirantes. Buscaremos, por meio de bibliografia especializada, entender os interesses governamentais e ideológicos que permeavam o contexto de ambas as produções.

Pensando na questão, caminharemos a refletir sobre os cuidados que o professor / historiador, deve ter ao utilizar o recurso cinematográfico no ensino, uma vez que é necessário compreendê-lo como um agente histórico. Segundo o historiador José de Assunção Barros, “o Cinema mostra-se um “agente histórico” importante no sentido de que interfere direta ou indiretamente na História. Ou, mais propriamente, poderíamos acrescentar que o Cinema tem se mostrado um instrumento particularmente importante ou um veículo significativo para a ação dos vários agentes históricos, para a interferência destes agentes na própria História. O Cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo como arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing. Por isso mesmo, em uma primeira instância, já se mostra bastante interessante para os historiadores contemporâneos a possibilidade de examinar sistematicamente as relações entre Cinema e Poder, o que – como se verá adiante - fará da arte filmica e das práticas cinematográficas um importante objeto de estudo para a História Política (e não apenas para a História Cultural)”¹

Aprender a ler o sentido e a intencionalidade, mesmo inconscientes, que subordinam a imagem cinematográfica é uma proposta que precisa ser incorporada pela sociedade e principalmente pelos professores, que utilizam cada vez mais a fonte filmica como recurso didático nas escolas. Tem se a necessidade de interpretar o filme não apenas como uma forma

¹ BARROS, José d' Assunção. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, v. 3, n. 1, p. 23. disponível em: <<http://seer.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/viewFile/11551/9291>>. Acesso em: 05 set. 2018.

de entretenimento, mas também como uma forma de representação que possui fundamentação acerca da realidade.

1 O ESTADO NOVO E O CONTROLE DA INFORMAÇÃO

Em novembro de 1937, por meio de uma aliança entre as forças armadas e os governadores, Getúlio Vargas dá um golpe de estado e fecha a Câmara dos Deputados e o Senado, instaurando o Estado Novo. Esse período será caracterizado por traços como nacionalismo, autoritarismo e centralização de poder, sendo parte constituinte na história da Era Vargas. No Manifesto à Nação, Vargas já mostrou a direção do que estaria por vir: “reajustar o organismo político às necessidades econômicas do país”.²

Segundo a historiadora Ana Heloíza Molina, o Estado fora adjetivado como "novo", isto é, que se contrapõe aos "arcaicos", mandatários anteriores (os barões do café) - foi moldado a partir das orientações de uma nova Constituição, a partir de novas regras não somente jurídicas, mas e principalmente, de novos projetos socioeconômicos.³

A historiadora Ângela Maria de Castro Gomes, afirma que a proposta de fundação de um Novo Estado “verdadeiramente nacional e humano” é a grande questão do discurso político brasileiro dos anos pós-37. O chamado “Estado Novo”, e/ou “O Novo Estado Nacional” (1937/1945), procurara articular uma política ideológica que pretendia se mostrar inovadora e distinta do período anterior, e que também legitimava seu formato político-institucional perante todas as figuras consideráveis da política da época.

Com este intuito, pode se afirmar que a política de Vargas mobilizara uma série de recursos próprios que assegurara não somente a produção, mas também a divulgação de ideias que outorgaram o seu projeto político. Neste sentido, vejamos o que observa Ana Heloíza Molina sobre este novo projeto:

Os elementos na elaboração desta nova proposta política são: "humanista", pois visa o bem comum, "realista", voltado para a realidade nacional e "cristão", onde o cristianismo seria um dos pilares da nacionalidade. Essa nova concepção de política vem também permeada pelo elemento moralista, pois, se procura resgatar a dignidade e ou a pureza deste conceito, desvirtuado pelo liberalismo, que é preconizado como excessivo. A legitimação da intervenção estatal na sociedade pressupõe a construção de uma nova concepção de cultura, vista como fruto de uma nova ordem política instaurada. Desse modo, a figura de Vargas personificará o regime e ao mesmo tempo, encarnará e concretizará os "desejos" do povo, como o condutor do país a novos horizontes. O neo- nacionalismo embutido neste contexto

² JESUS, Camila Vian de; MENDONÇA, Eduarda Fernandes Lustosa de; KIRSTEN, Martin Branco. *Estado Novo (1937-1945): a concepção de desenvolvimento, o funcionamento estatal, as políticas econômicas e o seu legado para o desenvolvimento do Brasil*. Niterói, RJ: ANPEC. p.02. Disponível em: <https://www.anpec.org.br/sul/2017/submissao/files_I/i1-ee2299c1c9832241a019300ac380088a.pdf>. Acesso em: 04 set. 2018.

³ MOLINA, Ana Heloíza. Fenômeno Getúlio Vargas: Estado, discursos e propagandas. *Hist. Ensino*, Londrina, v.3, abril, 1997. p. 96. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12697>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

reata o presente ao passado, colocando em destaque as tradições, costumes, a mescla das raças, o que reforça a ideia de "alma nacional", mas escamoteia os conflitos e contradições dessa cultura, homogeneizando a Nação.⁴

Neste sentido, Lúcia Lippi Oliveira afirma que, a partir dessa visão, entende-se que “Projetar um Estado Novo”, significava buscar sua legitimidade, isto é adentrar em sua origem, em seus inícios revolucionários, no qual uma nova concepção de política foi construída com um discurso cultural elaborado a partir de um passado histórico escolhido. Sabemos que um novo princípio não se faz sem história, pois o traçado da origem é também uma volta para o passado. Por isso, construir um novo modelo de Estado significava também reescrever a história do País.

O Governo do Estado Novo foi centralizador, concentrou no nível federal a tomada de decisões antes partilhada com os estados, e foi autoritário, centralizando no Executivo as atribuições anteriormente divididas com o Legislativo. Sua proposição máxima de que só um governo forte torna possível a realização da verdadeira democracia envolve múltiplas interpretações do conceito de democracia. Sua ideologia política recupera práticas autoritárias que pertencem à tradição brasileira, assim como incorpora outras, mais modernas, que fazem da propaganda e da educação instrumentos de adaptação do homem a nova realidade social.⁵

De acordo com Tania Regina de Luca, o domínio dos meios de comunicação era de fundamental importância tanto para cercear a divulgação daquilo que não fosse de interesse do poder, quanto para enfatizar as realizações do regime, sua adequação a realidade nacional e para a promoção, pessoal e política, da figura de Vargas.

Segundo a historiadora Maria Helena Capelato o regime de Getúlio Vargas utilizou de forma maciça os meios de comunicação disponíveis no período, como jornais, revistas, cinema, teatro e também o rádio. A propaganda política no período Vargas, se assemelhou muito a dos regimes fascista e nazista vigentes na Europa no mesmo período:

A propaganda nazi-fascista exigia uma unidade de todas as atividades e ideologias. A moral e a educação estavam subordinadas a ela. Sua linguagem simples, imagética e agressiva visava provocar paixões para atingir diretamente as massas. Segundo os preceitos de Hitler expressos em *Mein Kampf*: “a arte da propaganda consiste em ser capaz de despertar a imaginação pública fazendo apelo aos sentimentos, encontrando fórmulas psicologicamente apropriadas que chamam a atenção das massas e tocam os corações”.⁶

⁴ MOLINA, Ana Heloísa. Fenômeno Getúlio Vargas: Estado, discursos e propagandas. *Hist. Ensino*, Londrina, v.3, abril, 1997. p. 99 - 100. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12697>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo ideologia poder*. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982. p. 10. (Política e Sociedade)

⁶ RESTELLINI, Guyot Apud CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena: propaganda política no Varguismo e no Peronismo. 2. ed. Campinas, SP: UNESP, 1998. p. 74.

Neste sentido, a autora ainda argumenta que a ideologia se colocara, portanto, como elemento central do novo projeto político de Vargas, onde o lugar do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) teve importância decisiva dentro deste processo, já que se constituiu em um dos principais instrumentos na difusão e divulgação da imagem do Estado Novo:

Em qualquer regime, a propaganda política é estratégia para o exercício do poder, mas nos de tendência totalitária ela adquire uma força muito maior porque o Estado, graças ao monopólio dos meios de comunicação, exerce censura rigorosa sobre o conjunto das informações e as manipula. O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e simbólica. Tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação de passado, presente e futuro coletivos, distintos dos que atestam sua legitimidade e caucionam seu controle sobre o conjunto da vida coletiva.⁷

Para Capelato a imprensa, por meio de uma legislação especial, foi investida da “função de caráter público”, tornando-se “instrumento” do Estado e veículo oficial da ideologia estado- novista, onde a peça fundamental era o Departamento de Imprensa e Propaganda, que tinha amplos poderes sobre os meios de comunicação e se encarregava da organização da propaganda.

1.1 O Departamento De Imprensa e Propaganda (DIP)

O Departamento de Imprensa e Propaganda foi criado em 27 de dezembro de 1939, pelo Decreto-Lei 1.915⁸. Seu regimento e atribuições foram apresentados pelo decreto 5.077 no dia 29 de dezembro de 1939, mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP. A direção geral do novo Departamento permaneceu nas mãos de Lourival Fontes, diretor do antigo órgão.⁹

O DIP compunha-se dos setores de divulgação, imprensa, radiodifusão, turismo, teatro e cinema, cabendo-lhe a exclusividade no que respeitava à propaganda e publicidade de todos os Ministérios e repartições públicas, assim como a promoção e organização de atos

⁷ Ibid. p.76.

⁸ BRASIL. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 26 abr. 2018.

⁹ A ERA VARGAS: dos anos 20 á 1945: Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945): Educação, cultura e propaganda. CPDOC, disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda>>. Acessado em: 26 abr. 2018.

comemorativos oficiais e de festas cívicas. O Departamento também era responsável pela censura prévia dos jornais, revistas, cinemas, teatros, livros e diversões públicas, tais como festas populares, circos, bailes, bilhares, esportes, espetáculos e exposições.¹⁰

O DIP promoveu concursos de monografias, garantindo às obras premiadas, nitidamente de caráter apologético, publicação e divulgação por todo o país. Inúmeros folhetos explicativos do novo regime e que divulgavam a obra do governo, principalmente no campo da legislação trabalhista, marcaram a atuação doutrinária do órgão. O DIP patrocinou também concursos de música popular e foi num deles que *Aquarela do Brasil*, de autoria de Ari Barroso, recebeu o primeiro lugar. Além disso, cabia ao DIP distribuir a fotografia oficial do presidente Vargas, não só nas repartições públicas, mas também em colégios, clubes, estações ferroviárias, casas comerciais, etc.¹¹

Nesta visão Tania Regina Luca, aborda que o DIP, máquina de propaganda do Estado Novo, mantinha estrito controle sobre a vida cultural do país e determinava seus rumos. Já no artigo 1º da lei que fundamentava este departamento, fica clara a finalidade de sua criação: “Fica criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (D.I.P.), diretamente subordinado ao Presidente da República¹². Isso quer dizer que o órgão permanecia inteiramente ligado ao Governo, isto é, que a imprensa assim como os demais meios de comunicações ficavam resguardados ao Estado, onde todas as produções culturais, antes de serem publicadas, deveriam ser analisadas e deferidas pelo DIP.

Em vista disso, podemos afirmar que é flagrante a elaboração de um quadro em que o Estado e o chefe de Estado estavam profundamente interligados. O presidente procurava governar a estratificação social e a máquina que regulava as relações socioculturais a ela vinculadas.

A Constituição Brasileira de 1937, por exemplo, já prescrevia a imprensa como serviço de utilidade pública, onde fora coberta de proibições. Já no seu artigo 122, constava:

Todo cidadão tem direito de manifestar o seu pensamento oralmente, ou por escrito, impresso ou por imagens mediante as condições e nos limites prescritos em lei. A lei pode prescrever: a) com fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a **censura** prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão,

¹⁰ LUCA, Tania Regina. As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas. *Depto de História UNESP/Assis*, [S.l.]. p. 02. (Pesquisa financiada pelo CNPq). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro-2006-1/As%20revistas%20de%20cultura%20durante%20o%20Estado%20Novo.doc>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

¹¹ FATOS e Imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil: DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda. CPDOC. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

¹² BRASIL. Decreto-lei nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso: 26 abr. 2018.

facultando à autoridade competente **proibir** a circulação, a difusão ou a representação.¹³

Com base na Legislação a imprensa e todos os meios de comunicação ficavam resguardados ao Estado, isto é, só se publicava o que autorizava. Com isso acabava sendo obrigada a reproduzir os discursos oficiais, além também de divulgar as inaugurações e as notícias que vangloriavam o governo.

Maria Helena Capelato (1998) afirma que: “O jornal getulista “A Noite” (3 jan.1945) comentou que Vargas não se perdia no jogo de palavras. O discurso do presidente era elaborado com base em técnicas de linguagem: usava slogans, palavras chave, frases de efeito e repetições ao se dirigir as massas. Os meios de comunicação reforçavam a figura do líder com frases do tipo: “a generosa e humanitária política social do presidente Vargas”, “reiteradas e expressivas provas de carinho ao presidente Vargas”, “a popularidade do Presidente Vargas”, “homenagem de respeito e testemunho de gratidão ao Presidente Vargas” “Getúlio Vargas: O amigo das crianças”, “Getúlio Vargas: O pai dos pobres”.

1.2 O cinema nacional durante o Estado Novo

Segundo Tania Regina, a ação do DIP se fazia presente por meio dos Cinejornais, documentários de curta metragem exibidos obrigatoriamente antes de cada sessão. A questão aqui, ainda uma vez, era a exaltação dos atos do poder público: festividades; inaugurações; visitas; viagens e discursos. As imagens, cuidadosamente selecionadas, retratavam o ponto de vista oficial e preocupavam-se em destacar o apoio popular ao regime, manifesto nas tomadas do público, sempre aplaudindo seu líder, num clima de unanimidade.¹⁴

Além disso, a autora ainda argumenta que nos anos de 1930/1940, além do rádio, o cinema firmou-se como o principal meio de comunicação de massa. Para Vargas, seu potencial político era imenso: além de difundir o projeto político do executivo, ele poderia ser mobilizado para incentivar comportamentos, atitudes, hábitos e valores tidos como “desejáveis”. Neste sentido “o cinema passa a ser visto como uma arma de propaganda por

¹³BRASIL. *Constituição de 1937*. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, decretada pelo Presidente da República em 10.11.1937. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1930-1939/constituicao-35093-10-novembro-1937-532849-publicacaooriginal-15246-pl.html>>. Acesso em: 26 abr. 2018.

¹⁴“O Estado Novo instituiu novas datas comemorativas no calendário anual tais como: Dia do Índio e aniversário de Getúlio Vargas (19 de abril); Dia do Trabalho (01 de maio); Dia da Raça (10 de junho), Dia da Pátria (07 de setembro) e Dia da Bandeira (19 de novembro). Nessas datas, costumava haver, nos estádios grandes desfiles de crianças, jovens e operários que, devidamente uniformizados e empunhando retratos de Vargas, promoviam uma exaltação patriótica da Nação e do seu chefe maior”. Rev: “*Getúlio Vargas, o político e o Mito*”, realização: Câmara dos Deputados, Secretaria de Comunicação Social- SECOM, Centro Cultural, Brasília, DF, 2014, pág: 38.

sua grande eficácia no combate ao número de analfabetos, no estímulo ao trabalho e à higiene, no seu uso no exterior para divulgar o país e, é claro, para a formação de um imaginário social e cultural brasileiro”¹⁵.

Vejamos, por exemplo, o discurso do próprio Vargas quando afirma:

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis a **preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil**. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu.¹⁶

Nesta perspectiva “chama a atenção no trecho acima citado a abordagem que Vargas faz da questão racial quando se refere a preparação de uma *raça empreendedora, resistente e varonil*”¹⁷. Nesta visão, percebemos que o cinema tornou-se um importante instrumento não só para educar, como também para construir uma “nação e uma raça”.

Segundo Sonia Cristina Lino a década de 1930 no Brasil, assim como na maior parte da América Ibérica, foi marcada por dúvidas "existenciais" que giravam em torno da identidade nacional e da forma de inserção no cenário internacional. Isso porque, especificamente no Brasil sua múltipla formação racial, o passado colonial e a juventude republicana revestiu de contornos muito particulares a questão da “identidade nacional”. O problema consistiu, portanto em avaliar-se um novo sistema de valorização: “o nacionalismo”- sobre a política brasileira:

[...] Embora muitas vezes relacionado com a revolução, o nacionalismo tem-se revelado um fenômeno muito mais complexo e difuso. Em sua essência, consiste em um sistema de avaliação que sustenta o ponto de vista de que o Estado-Nação constitui o grupo mais elevado da ordem social, e como tal deve ser o foco primordial da lealdade do cidadão e ter o poder de tomar as decisões finais nas direções dos negócios humanos. (...) No plano internacional, os seus objetivos principais se resumem em via de regra, na independência e fortalecimento da nação com relações aos países estrangeiros, e no plano interno, na integração e no desenvolvimento. Uma presunção fundamental é que os povos do mundo são, ou devem ser divididos em nações, cada uma das quais *sui generis*, do ponto de vista

¹⁵CARLAN, Letícia Amaral. *Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar?* Porto Alegre: UFRGS, Alcar, 2015. p. 06. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinejornalismo-na-era-vargas-ensinar-ou-doutrinar/at_download/file>. Acesso em: 10 set. 2018.

¹⁶VARGAS, p. 183-9 apud SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996. p. 30, apud CARLAN, Letícia Amaral. *Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar?* Porto Alegre: UFRGS, Alcar, 2015. p. 04. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinejornalismo-na-era-vargas-ensinar-ou-doutrinar/at_download/file>. Acesso em: 15 maio 2018.

¹⁷LINO Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: cultura e cinema na década de 1930. *Locus: Revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2007. p.166. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/download/2227/1588>>. Acesso em: 10 set. 2018.

cultural, e que o progresso humano pode ser alcançado mais facilmente dentro de um contexto do plano nacional [...].¹⁸

Por meio disso, podemos afirmar que no Brasil dos anos 30, não faltava na política Vargasista um nacionalismo que desejava um cinema capaz de “oferecer” motivos para um patriotismo disposto a exaltar qualquer que fosse o sinal de progresso. O nacionalismo tornou-se, portanto uma importante força ideológica do governo, na qual, se acreditava que o mesmo ofereceria um alicerce progressista para o desenvolvimento nacional. Também a esse respeito, Vargas, apoderou-se desta “força”, para dela tirar proveito para promover e propagandear sua imagem política.

Além disso, “a descoberta de especificidades brasileiras que deveriam ser moldadas e unificadas em torno de uma "cultura nacional" e principalmente a possibilidade de ampliar a difusão de ideias através da reprodução cinematográfica, dotava, portanto o cinema de uma importância fundamental como meio auxiliar a "formação do povo brasileiro", ou seja, na criação de uma brasilidade que o ajudaria a se conhecer, “mostrar o Brasil ao Brasil” para que este pudesse se mostrar ao mundo.¹⁹

Assim, como é abordado por Carlan, percebemos claramente a intenção do presidente de dar ao cinema um importante papel na formação da nação brasileira através da educação e da formação da cultura de massa, uma vez que agora seus ideais de desenvolvimento e formação da identidade e unidade nacional tinham um grande aliado na propagação de suas mensagens.

Segundo Carlan:

O decreto 21.240/32 assinado por Francisco Campos e Osvaldo Aranha mostra as intenções da política getulista trazendo qualquer conflito para uma solução disciplinadora, sem mediações e centralizadora. A pedido da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, e pela falta de uma censura cultural uniforme e federalizada, Getúlio Vargas pediu que fosse organizada uma comissão coordenada pelo ministro do recém-criado Ministério da Educação, Francisco Campos, para analisar o problema. O decreto instaurou a censura dos filmes cinematográficos, pois o cinema era reconhecidamente um instrumento importante na consolidação da cultura popular, desde que fosse regulamentado convenientemente, ou seja, desde que servisse aos ideais governamentais.²⁰

¹⁸LAUERHASS, Ludwig, Jr. *Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*. São Paulo: Ed Itatiaia Limitada- Editora da Universidade de São Paulo, [20--]. p.17.

¹⁹LINO Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: cultura e cinema na década de 1930. *Locus: Revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2007. p. 165. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/download/2227/1588>>. Acesso em: 05 set. 2018.

²⁰CARLAN, Leticia Amaral. *Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar?* Porto Alegre: UFRGS, Alcar, 2015. p. 05. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/100->

“Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem assistência cultural, cora vantagens especiais de atuação direta sobre as grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos: Decreta:

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

Art. 13. Anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de **filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.**”²¹

Logo, percebe-se que há toda uma estratégia montada pelo governo, a fim de produzir filmes nacionais que buscassem mostrar de forma heroica a vida de Getúlio Vargas, seus feitos e sua mistificadora figura. Estes filmes, por sua vez, eram exibidos nas salas de cinema e nas escolas, até porque, as crianças foram um dos principais alvos desse novo projeto de nação. Como se pode verificar, a função educativa e de propaganda tinha tantos pontos em comum que podem ser encaradas como perspectivas de um mesmo objeto cujo elemento comum era a construção da nacionalidade a partir da instituição política. O que parece estar em questão para os personagens envolvidos era como fazer melhor uso do cinema para atingir este fim.²²

1.3 O projeto de cinema educativo dos Anos 20, a busca pela realização do “bom cinema” e a questão da propaganda.

Nas primeiras décadas do século XX a relação entre cinema e educação dera origem a um intenso debate em publicações da imprensa diária e em revistas especializadas de diversos setores sociais, tais como de: educadores, cineastas, políticos, membros da igreja católica e de movimentos anarquistas.²³

encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinejornalismo-na-era-vargas-ensinar-ou-doutrinar/at_download/file>. Acesso em: 15 set. 2018.

²¹ BRASIL. Decreto de lei nº 21.240 – de 4 de abril de 1932. Nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>>. Acesso em: 15 maio 2018.

²² LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: cultura e cinema na década de 1930. *Locus: Revista de história*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2007. p. 167. Disponível em: <<https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/download/2227/1588>>. Acesso em: 07 set. 2018.

²³ CATELLI, Rosana Elisa. *Cinema e educação em John Grierson*. p. 01. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/educacao_foco/cinema%20e%20educacao.pdf>. Acesso em: 05 set. 2018.

Segundo Morettin o discurso que estipulou critérios para a produção de filmes educativos no Brasil foi criado dentro de um movimento iniciado no decorrer dos anos 1920 e 1930 por diversos intelectuais, como: Manuel Bergstrom Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Edgar Roquette Pinto e Jonathas Serrano, preocupados com a incorporação do cinema no ensino e também com a introdução dos princípios da chamada Escola Nova nos currículos²⁴. O autor fala que a década de 1920 representou um momento de consolidação da crítica cinematográfica, entrando em circulação um maior número de revistas especializadas como *Scena Muda*, de 1921, *Cinearte*²⁵ de 1926, e o *Fan*, de 1928.

Neste sentido, como podemos perceber o cinema para fins educativos, é apoiado pelas revistas especializadas em cinema, que acolhiam em suas páginas os autores de cinema e educação. Morettin situa que para pedagogos e intelectuais da época, o cinema brasileiro de até então apresentava uma série de “desvirtuamentos” que precisava ser combatida.

Ainda segundo o historiador, “decência, brancura e ingenuidade” caminham juntas na definição de uma imagem cinematográfica que cristalizava uma determinada visão de Brasil. Em torno destas e de outras características a crítica especializada e os educadores se uniram para criar um cinema digno daquilo que era idealizado para o conjunto da sociedade. Para os críticos e educadores da época, o cinema de até então, não contribuía para a representação digna do Brasil:

Mostrar o mundo as belezas naturais da nossa terra e o progresso de nossa *pujante metrópole*, eis a função que se atribuía ao cinema na década de 20. Índios, pretos, mulatos, sertão, bairros humildes, pobreza, deveriam ser tabus cinematográficos, fatores de vergonha para o nosso povo, que a todo custo deveria procurar escondê-los. Capellaro é preso em Itanhaém porque aparece índios nas cenas do seu *O Guarany* [...].²⁶

Em vista disso, Morettin afirma que o episódio mencionado por Galvão traz a tona os fatores considerados relevantes acerca do que o cinema nacional se preocupava em mostrar. *O Guarani* (1926) de Capellaro representava vergonha e preocupação para os intelectuais e

²⁴ MORETTIN Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 113.

²⁵ “Espalhados pelos mais diversos cantos do País, os cineastas brasileiros ganharam um importante fórum para a discussão de seus problemas com a fundação do periódico *Cinearte*, em 1926. Aumentando o intercâmbio entre os cineastas, divulgando informações técnicas e abordando as dificuldades inerentes ao exercício da atividade cinematográfica no Brasil, *Cinearte* tornou-se o centro irradiador das primeiras campanhas em favor do cinema nacional, conduzidas por dois de seus principais editores: Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Buscando conquistar o apoio dos governantes brasileiros para o cinema nacional, *Cinearte* procurava destacar o potencial educativo e propagandístico da “sétima arte”, citando o exemplo de outros países que já utilizavam o cinema como um importante instrumento de formação das consciências”: Explicação retirada de ALMEIDA, Cláudio Aguiar. O cinema brasileiro no estado novo: o diálogo com a Itália, Alemanha e URSS. *Revista de sociologia e política*, Curitiba, n. 12, junho de 1999, p. 121. disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n12/n12a07.pdf>>. acesso em: 18 jul. 2018.

²⁶ GALVÃO, p. 58, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 102.

autoridades policiais da época. A “nudez dos índios” expressa no filme era uma afronta contra a moral do país. O historiador cita que, segundo o artigo de *O Estado de S. Paulo*, de 16 de setembro de 1926, não apenas os índios são presos, mas também Capellaro e dois atores, em função de uma denúncia recebida pelas autoridades locais “de que os mesmos filmavam uma película que suspeitava-se atentatória a dignidade do Brasil”.²⁷

Ainda segundo o historiador se a ausência do negro nos ajuda a compreender melhor o sentido de brasilidade que se desejava mostrar através das imagens é interessante salientar que a preocupação ética e moral dos educadores vai ao encontro da procura de “seriedade”, que estes críticos queriam dar ao cinema.

Para o autor, a intervenção de educadores na produção de filmes que fora delineada na construção do cinema educativo entendeu o público espectador como um todo homogêneo, isto é, que não seria capaz de agir racionalmente diante da influência negativa do cinema. A “disciplinarização” deveria ser imposta, uma vez que somente assim, seria possível incutir nas crianças os valores tidos como desejáveis.²⁸

Em vista disso, podemos dizer que o projeto de cinema nacional educativo nas décadas de 1920 e 1930 veicula-se não só no papel desempenhado pelo cinema na “mostra” de imagens positivas do país, isto é, na busca pelo chamado “bom cinema”, em que os filmes deveriam purificar a imagem do Brasil ao mostrar, por exemplo, o progresso, a modernidade, o povo branco e a natureza. Mas também na ideia de que através do mesmo, poderia se “alfabetizar” isto é “formar” uma nova sociedade. A proposta se calça na ideia de que o cinema seria a “escola dos que não tem escola”, pois as imagens “iriam até aos que não sabiam ler”.

Portanto, para Morettin a perspectiva de criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo na década de 1930, atendia as demandas feitas por educadores nos anos anteriores. Para eles, o Estado deveria assumir não somente o papel de censor, mas também o de produtor e de curador dos filmes educativos, mediante a manutenção e distribuição de um acervo.

No próximo capítulo veremos que a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo buscará concretizar tal demanda, uma vez que sob controle do Estado, o Instituto produzirá filmes para fins educativos. Estes filmes, por sua vez, farão parte também da ideologia nacionalista propagada pelo Estado Novo.

²⁷ BERNARDET, Jean Claude, p.72, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 102.

²⁸ Ibid, p.118.

2 A CRIAÇÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO (INCE) NOS ANOS 1930

Durante o fim do século XIX e início do século XX, várias foram as análises e os comentários publicados nos jornais e revistas especializadas da época sobre a finalidade e/ou sobre a utilidade do cinema. Ora a mídia tratava-o como diversão, ora como um problema moral a ser solucionado devido ao uso de algumas imagens consideradas prejudiciais a integridade formativa de jovens e crianças. Por meio dessas discussões, vimos nascer na década de 1920, um longo debate entre educadores, intelectuais, cineastas e políticos em torno da possível relação entre cinema e educação, e sobre a viabilidade de incorporar este recurso nas escolas.

Catelli relata que a consolidação de tal projeto do uso do cinema na educação se deu com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo no ano de 1937 sob direção de Roquette Pinto. Segundo a autora, o projeto que deu origem ao INCE, justifica a criação do mesmo pela necessidade de “orientação e controle” dos processos modernos de comunicação. São elencados os seguintes objetivos para o Instituto:

Orientar a utilização da cinematografia na obra da educação nacional; coordenar todos os elementos de informação relativos à utilização da cinematografia; incentivar a produção, circulação e exibição de filmes educativos e culturais; organizar um plano geral de educação popular por meio de projeções; entrar em entendimento com todos os serviços que se interessem pela cinematografia educativa; superintender o serviço de censura nacional cinematográfica.²⁹

Dentro destes propósitos, “o INCE órgão então financiado pelo Governo de Getúlio Vargas, exibiu curtas e médias metragens voltadas para a educação popular. Os filmes educativos eram exibidos nas escolas, instituições culturais e nos cinemas, antes da projeção das longas metragens do circuito comercial”.³⁰

Fernanda Carvalhal afirma que “a estrutura do INCE foi organizada inicialmente em quatro seções: 1) Expediente: (secretaria, contabilidade, biblioteca e arquivo); 2) Plano (edição de filmes 16 e 35 mm, sonorização, adaptação, instrução e demonstração a professores, auditório, redação de roteiros e publicações, inserindo-se o jornal do INCE); 3) Execução (filmagem silenciosa e sonora em ambos os formatos, sonorização, redução,

²⁹CPDOC, GC 19 35.00.00/2. Instituto de Cinema Educativo (Projeto) apud: CATELLI, Rosana Elisa. *Dos naturais ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos de 1920 e 1930*. – Tese (Doutorado em multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 2007. p. 174. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285011>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

³⁰GALVÃO, Elis. Humberto Mauro e o INCE. *Revista Moviola*, [S.l.], Publicado em 27 de Setembro de 2007. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2007/09/27/os-documentarios-do-ince-e-humberto-mauro/>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

adaptação de aparelhos, cópias, fonografia, laboratório de pesquisa e ensaios, microcinematografia e diafilmes); 4) Distribuição (circulação e distribuição de filmes, cadastro de estabelecimentos, filмотeca, diafilmes, discoteca, revisão e reparo de filmes)”³¹.

Além disso, “o INCE promovia exibições diárias para professores e estudantes em seu auditório, das 9 às 11h e das 14h às 18h. Os filmes eram produzidos em 16mm para as escolas e transformados em 35 mm para as salas de cinema. Duravam cerca de 5 a 40 minutos, dependendo do assunto. Difundidos pela Distribuidora de Filmes Brasileiros, eram, ainda, projetados no circuito comercial antes dos longas-metragens. Foram produzidos documentários científicos, preventivo-sanitários, de educação física, históricos, de geografia, artes aplicadas, meio rural, atividades econômicas, astronomia, agricultura, aviação, botânica, infantis, animação, dança, música folclórica, riquezas naturais, etnografia, indústria, medicina, saúde pública, zoologia, nutrição, entre outros.”³²

“Baseado na perspectiva de construir uma identidade nacional moderna e industrializada, o INCE foi o primeiro órgão do governo planejado ao cinema, tornando-se, posteriormente, a base de um projeto mais amplo de organizar a produção cinematográfica nacional. A partir da sua criação, o cinema educativo no país, que era incipiente, passou a ter um novo relacionamento com o poder”.³³ Mas que tipo de relacionamento era este?

Como já mencionado anteriormente, durante o Estado Novo, o cinema foi utilizado como instrumento de propaganda, para promover não só a imagem do Presidente Getúlio Vargas, como também os feitos e ações de seu governo. Para, além disso, era de preocupação ideológica do poder, que o mesmo colaborasse para a construção de uma nova raça, com a construção da identidade nacional e com a formação do patriotismo. Segundo aponta Morettin, idealizado como um instrumento de aproximação da nação, os filmes do INCE estimulavam o amor à pátria, a valorização da miscigenação racial e da cultura nacional. Tratava-se de mostrar um Brasil civilizado á imagem dos Estados Unidos e da Europa, longe de tudo aquilo que representava o atraso. Além disso, se pretendia através dos filmes educativos “Levar a escola aos que não tem escola”, pois através das imagens consideradas “fáceis de serem lidas” o povo se alfabetizaria. Nas palavras de Jeronimo Monteiro Filho “O

³¹CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação: o Instituto Nacional De Cinema educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Dissertação (Mestrado em educação) — Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro - RJ, 2008. p. 59. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp066409.pdf>>. Acessado em: 10 set. 2018.

³²Conforme Catálogo de títulos disponibilizado por Souza (1990), apud CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação: o Instituto Nacional De Cinema educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Dissertação (Mestrado em educação) — Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro - RJ, 2008. p. 61. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp066409.pdf>>. Acessado em: 5 set. 20

³³GALVÃO, 2004, op. cit., p.58.

cinema é portanto, um forte subsidio, nas escolas, e na educação do povo, e uma força inestimável, para a formação da pátria culta, una e consciente”.³⁴

Nas palavras de Octavio Mendes, crítico da Cinearte:

[...] facto, a questão moral, é mostrar o Brasil aos Brasileiros. Dar ao Brasileiro a confiança em si mesmo. Provar que ele é digno de figurar ao lado de qualquer grande povo civilizado. Apresentar, pela vista, o órgão que mais se fere e mais impressiona, o quanto vale nossa terra, o nosso progresso, a nossa educação, cultura. Mostrar que respeitamos também uma bandeira. Que temos obrigações moraes com a Pátria, a família e a sociedade. Que temos um lar moderno, cheio de cousas interessantes. Que temos coleguismo. Que temos religião. Que temos moral. Que nos educamos. Que produzimos. Que cultivamos. Que inventamos. Que atingimos todas as metas do moderno paiz. Tudo isso podemos mostrar ao redor de historias como querem os nossos “fans” de Cinema e com typos e artistas que tem fotogenia [...].³⁵

Mediante as palavras de Octávio Mendes, percebe-se o poder educativo dado ao cinema e sua capacidade de permitir a integração simbólica do país. Reconhecem-se por meio das imagens cinematográficas os valores requeridos para solidificar a Nação: (civildade, progresso, educação, modernização, cultura, religião, moral, a família, o amor a pátria, etc.) e ainda mais reconhece também a contribuição destas imagens para a consolidação dos saberes e também para a mobilização das vontades. “*Livro de imagens luminosas*”, “*Escola dos que não tem escola*” “*Laços de fita*”, foram termos, assim como aponta Morettin, utilizados na época que celebraram e calçaram a ideia de um cinema de carácter educativo.

Segundo Roquette Pinto, diretor-presidente do órgão, um filme educativo deveria ser:

1) Nítido, minuciosamente detalhado; 2) Claro, sem dubiedades para a interpretação dos alumnos; 3) Lógico, no encadeamento das suas sequencias; 4) Movimentado, porque no dynamismo existe a primeira justificativa do cinema; 5) Interessante no seu conjunto esthetico e nas suas minucias de execução, para atrair em vez de aborrecer³⁶

Portanto, tem se o projeto de alfabetização por meio dos filmes. Estes, por sua vez, deveriam ser atraentes, claros, dinâmicos, científicos para assim serem considerados educativos.

Assim como aponta Morettin, para garantir nitidez e clareza não só nas imagens, mas também no conteúdo dos filmes, vale destacar que o INCE contou também com a assessoria

³⁴FILHO, Jeronimo Monteiro. Os meios modernos de comunicação: sua influencia sobre a educação e organização nacional. *Educação*, [S.l.], IV, p.230 apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 148.

³⁵MENDES, Octávio. Cinema Brasileiro. *Cinearte*, [S.l.], VII, v. 315, p. 7, 9 de março de 1932. Ibid. p. 148 - 149.

³⁶“Sem título, FGV/CPDOC, CG 35.00.00/2,I-8. Os mesmos princípios se encontram reproduzidos em ARAÚJO, Roberto Assunção. *O cinema sonoro e a educação*. tese, 1939, p.93, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p.152.

de especialistas, na qual fizeram parte professores e autoridades, bem como artistas de renome. A exemplo, podemos citar a escolha do Diretor Presidente do Órgão, Roquette Pinto e também do diretor Humberto Mauro.

2.1 A trajetória do diretor Humberto Mauro no período do INCE

Segundo análise feita na obra de Morettin, argumenta-se que Humberto Mauro era um diretor de trajetória rara dentro do Cinema Brasileiro. Essa “raridade” decorre das interruptas obras produzidas pelo cineasta, desde o final do ano 1920, tendo em vista as dificuldades econômicas enfrentadas pelo Cinema Brasileiro nas realizações cinematográficas da época. “Filho de Caetano Mauro, imigrante italiano, e de Tereza Duarte, mineira culta e poliglota, Humberto Mauro nasceu numa fazenda de Volta Grande, perto de Cataguases, na Zona da Mata do estado de Minas Gerais. Aos 13 anos vai morar em Cataguases.”³⁷

Segundo Morettin “Mauro iniciou sua carreira em Cataguases, dirigindo ficções como “*O Tesouro Perdido* (1927)” “*Brasa Dormida* (1929)” e “*Sangue Mineiro* (1930)”, que demonstravam um domínio cada vez maior da linguagem cinematográfica, pautada pelos padrões do cinema narrativo clássico hollywoodiano. Ainda segundo este autor vale ressaltar que este domínio era acompanhado também por apropriações feitas pelo diretor filme a filme, de temas caros a crítica cinematográfica da época, como por exemplo, a identificação de nossas qualidades nacionais”.³⁸

“Após o seu trabalho “*O Tesouro Perdido*” ter sido elogiado pela Revista de Cinema “Cinearte”, Mauro foi convidado por um de seus fundadores, Adhemar Gonzaga, para trabalhar em seu novo empreendimento, a produtora de filmes Cinédia. Como afirma Eduardo Morettin, a permanência do cineasta na Cinédia foi curta. Nela, Humberto Mauro realizou: “*Lábios sem Beijos* (1930)”, “*Ganga Bruta* (1933)” primeiro filme sonoro do diretor, e “*Voz do Carnaval* (1933)”. Após o abandono da cinédia, trabalhou para uma outra produtora carioca, a Brasil Vita Films, de propriedade de Carmem Santos, famosa atriz brasileira. Para ela concluiu “*Favela dos meus amores* (1935)” e “*Cidade Mulher* (1936)” antes de ingressar no INCE em 1936, contratado para ser o diretor técnico dos filmes educativos idealizados pelo Instituto”³⁹.

³⁷Informações retiradas em: HUMBERTO Mauro: a biografia. *Adorocinema*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-28976/biografia/>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

³⁸MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 17.

³⁹Ibid, p.18.

Como podemos perceber, não é atoa que Mauro é convidado para trabalhar no INCE. Assim, como já mencionado, o INCE órgão financiado pelo governo, procurava atender as demandas dos intelectuais, governantes e educadores da época. Segundo Paola Prestes por meio da ideologia instaurada no Estado Novo, Mauro passa de cineasta com autonomia criativa, a condição de técnico e funcionário do Estado. Deixa para trás sua produção de ficções, essencialmente tramas românticas e até musicais, para fazer filmes de encomenda com um propósito explicitamente edificante, educativo e moralmente formativo.

Carvalho afirma que na produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, entre 1936 e 1964 o diretor Humberto Mauro produziu mais de 300 curtas e médias metragens documentais, dentro de um contexto marcado pelas tentativas do Estado de padronizar e controlar a produção cultural.

“No campo do Cinema Educativo, como vimos, as ações do governo, tentaram se efetivar por meio do INCE. O diretor então é instado a corroborar um projeto ideológico conservador, constituindo filmes, a princípio, a sua ilustração”.⁴⁰

2.2 A presença de intelectuais no Ince e a busca pela fidedignidade histórica

Além de Roquette Pinto e Humberto Mauro, podemos citar “outras grandes personalidades de renome que fizeram parte do que seria a Comissão Consultiva do INCE, entre elas: Melo Barreto e Alfredo Peres Lopes (Zoologia); Américo Braga, Agnaldo Alves Filho, Bastos D’Ávila, Décio Parreiras, Vital Brasil, Evandro Chagas, Miguel Osório Pereira, Carlos Chagas, Ermírio Lima, Gil Comenaro, Otávio de Magalhães, Eduardo Oswaldo Cruz e Rocha (Medicina); Alírio de Matos, Francisco Gomes Maciel Pinheiro, Oscar D’Ultra e Silva (Física); Pereira Reis (Astronomia); Alcides Silva Jardim (Química); Theodomiro R. Pereira, Tasso da Oliveira, Armando Barros (Indústria); Maurício Gudin, Chicralla Haidar, Maria Chatalár Chaves e Oswaldo Magella Bijos (Ciências Humanas e Artes); Afonso de Taunay, Pedro Calmon e Paschoal Leme (História); Cândido Portinari, Oscar Niemayer, Santa Rosa, Henrique Oswald e Carlos Cavalcanti (Artes Plásticas); Vera Brabinoka e Pierre Michailowsky (Dança); Heitor Villa- Lobos (Música); Lúcia Miguel Pereira e Pedro Calmon (Literatura)”⁴¹

⁴⁰MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p.18.

⁴¹Arquivo Roquette-Pinto, ABL. apud CARVALHAL, de Fernanda Caroline de Almeida. *Luz, câmera, educação: o Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 2008. p. 63.

Portanto, Morettin argumenta que a presença destes intelectuais no INCE, constituía um dos pontos fundamentais do projeto para a construção de filmes educativos: a garantia das noções tidas como verdadeiras, a elaboração de textos corretos do ponto de vista científico, seriam assim filmes consideradas adequadas ao ensino. Os filmes históricos deveriam assim, se apresentar como “verdadeiro filme histórico”, isto é, capaz de reproduzir de maneira “fiel” os fatos ocorridos no passado, em função da presença do especialista e do recurso aos “documentos”. À exemplo, podemos citar duas obras do período dirigidas por Humberto Mauro, no qual serão analisadas mediante bibliografia especializada adiante. “*O Descobrimento do Brasil*” de 1937 e “*Os Bandeirantes*” de 1940. “Podemos adiantar que enquanto proposta de representação fílmica da história, ambos os trabalhos de Mauro se aproximam de um tipo de reconstituição do passado herdado do positivismo, por estar mais preocupado, segundo Marc Ferro, “em verificar se a reconstituição é exata, verídica, se os diálogos correspondem aos da fonte original, se o cenário e o figurino, guardam uma finalidade, um tom autêntico”.⁴²

Neste sentido, argumenta-se que calçado nas ideias positivistas do século XIX e na ideologia propagada pelo Estado Novo, o INCE produziu filmes que buscavam a verdade histórica, isto é recorreu ao uso de documentos científicos e oficiais, visando dar fidedignidade ao que dizia a narração. Percebe-se que o longa metragem “*O Descobrimento do Brasil*”, por exemplo, é feito a partir da reunião de documentos tradicionais da história do Brasil, em principal a Carta de Pero Vaz de Caminha, onde reconta a fundação da nação, e narra o que antes já havia sido exibido de outro modo pelos museus históricos, principalmente pela pintura histórica.

Catelli afirma que um dos primeiros projetos incorporados ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, em 1936, foi o filme “*O Descobrimento do Brasil*”. “Originalmente este filme era um projeto do Instituto de Cacau da Bahia, em 1935, como parte de um conjunto de produções, que resultariam em cinco filmes sobre a história do cacau. O primeiro diretor do filme foi Luís de Barros, que iniciou as filmagens nos estúdios da Cinédia, em 1935. Um ano depois o filme passa a ser dirigido por Humberto Mauro, com música de Villa-Lobos e colaboração intelectual de Roquete-Pinto e Afonso de Taunay, então diretor do Museu Paulista. Apesar de não ser um projeto original do INCE, a colaboração dos integrantes desse instituto foi intensa o que justifica a menção do INCE nos créditos originais do filme”⁴³.

⁴² Cine e história, 1980. p. 138, apud MORETTIN, p.19.

⁴³CATELLI, Rosana Elisa. *Dos naturais ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos de 1920 e 1930.* – Tese (Doutorado em multimeios) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP:

2.3 A criação do Instituto Cacau da Bahia e o filme “*Descobrimento do Brasil*” em sua gênese política

O Instituto Cacau da Bahia (ICB) foi criado em 08 de junho de 1931, pelo decreto n.7430, promulgado pelo interventor do Estado da Bahia, Arthur Neiva.⁴⁴ Segundo Morettin, apesar de composto juridicamente sob o regime de sociedade cooperativa sob forma anônima, o ICB aproximou-se mais da forma autárquica, uma vez que sua criação derivou de um ato do Governo do Estado. Além disso, os recursos financeiros do Instituto vieram primeiramente do Estado, o que explica o atrelamento e a interferência deste na política desenvolvida pelo ICB. Sinal deste vínculo, por exemplo, foi à escolha de Ignácio Tosta Filho, secretário de agricultura de Arthur Neiva para presidência do Órgão.⁴⁵

Sob a criação do Instituto Meliani afirma que ao final dos anos 1920, o cacau do Sul da Bahia era o produto mais importante da pauta de exportações da Bahia e o terceiro na pauta de exportações brasileiras.

Entretanto, com a depressão econômica mundial desencadeada pela crise de 1929, a demanda americana e europeia por cacau foi extremamente reduzida, endividando muitos produtores que venderam antecipadamente suas futuras produções. A baixa dos preços do cacau, provocada pela fraca demanda do produto, fez com que a produção não fosse suficiente para saldar a dívida dos produtores, uma situação que por vezes foi irremediável com produtores entregando as terras dadas como garantia aos créditos antecipados pelos bancos e agências comerciais. Foi nesta conjuntura que em 1931, segundo Diniz e Duarte (1983, p 42) o Estado Baiano financiou as dívidas dos cacauicultores e criou o “Instituto Cacau da Bahia (ICB), uma cooperativa controlada pelo Estado, que procurou atender as reivindicações das lideranças regionais, mas também controlar a produção regional por meio de suas normas e políticas.”⁴⁶

Em meio a essa política do ICB de controle aos setores ligados ao comércio de cacau, subordinado ao poder governamental e ao bancário frente também a oposições que surgiam

[s.n.], 2007. p. 172 - 173. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285011>>. Acesso em: 5 set. 2018.

⁴⁴“Sem autor, *Instituto de Cacau da Bahia*, contracapa de um álbum, impresso provavelmente em 1936, feito para comemorar a inauguração do armazém-sede”, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 141.

⁴⁵Ibid, p. 142.

⁴⁶MELIANI, Fernando Paulo. Políticas públicas e produção no Espaço Sul da Bahia: análise da situação por município dos projetos de reforma agrária na microrregião de Ilhéus - Itabuna. *Revista Movimentos sociais e Dinâmicas Espaciais*, Recife, v. 03, n.01, 2014. p. 241. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistamseu/article/download/229837/24043>>. Acesso em: 20 ago. 2018.

dentro do próprio setor cacauero, várias foram as críticas recebidas pelo Instituto em torno de seu produto comercial e as condições de vida que estavam submetidos os trabalhadores nas lavouras. Morettin cita que para combater uma crítica de um folheto intitulado “*Defesa do cacau Brasileiro (uma voz clamando no deserto)*”, do agricultor Filogonio Peixoto, em 1936, ano em que a ideia do complemento cinematográfico foi aprovada pela diretoria do Instituto, Tosta Filho, escreve um livro com mais de 150 páginas em resposta ao pequeno panfleto de Peixoto, o que por si só demonstra a força das considerações do agricultor e a necessidade de se contrapor de maneira efetiva.

Em vista destas e outras polêmicas em torno do sistema latifundiário, há a ideia de realização de um curta de complemento sobre a grandeza da região cacauera, que funcionasse como uma espécie de contrapropaganda mais significativa as repercussões dadas as críticas dos folhetos e notícias dos jornais. Além disso, há uma outra razão na origem do projeto cinematográfico e que ainda segundo Morettin, diz respeito mais diretamente a ideia inicial do ICB referente à produção de um pequeno filme de reconstituição histórica acerca do descobrimento: “Uma série de conflitos envolvendo fazendeiros de cacau e os índios da região sul da Bahia em virtude do processo de expansão da área de produção agrícola no estado desde os anos 1910”⁴⁷

“Na cidade de Itabuna, um dos grandes centros produtores de cacau, ao lado de Ilhéus, funcionava desde o final da primeira década do século XX uma Inspetoria Regional do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), órgão então subordinado ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio”⁴⁸. Segundo Jacques o SPILTN foi criado em 1910, pelo tenente-coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, com o intuito de expandir as fronteiras geográficas e econômicas do país e garantir a integridade nacional “civilizando a população do interior, estabelecendo limites territoriais e criando condições para o progresso material da nação”⁴⁹

Sidnei Peres, citado em Morettin, afirma que “afora a proteção dos índios, no caso da Bahia, as expedições realizadas pelo órgão buscavam sujeitar os povos indígenas sob a égide da nacionalização e civilização, impondo um conjunto de dispositivos governamentais sobre a

⁴⁷MONTEIRO, Jonh apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 144.

⁴⁸PERES, Sidnei. *Terras indígenas e ação indígena no Nordeste (1910-67)*, apud OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*, 1997, p. 47, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 145.

⁴⁹SOUZA, 2011, p. 116, apud JACQUES, Tatyana de Alencar. *O descobrimento do Brasil (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. p. 160. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130968>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

população, vinculados á rede política nacional”. De acordo com Sidnei Peres a prática do SPILTN na região foi a de:

[...] Liberar terras para a expansão da fronteira agrícola, fixando os vários grupos indígenas em uma área delimitada, como também buscavam interferir positivamente neste processo, articulando de diversas formas a ação junto aos índios e trabalhadores nacionais (...). O assentamento de trabalhadores nacionais nas áreas porventura doadas para a localização de índios era pensando como um ato pedagógico- com vistas a sedentarização dos índios- e também como um modo de controlar a ocupação fundiária nos arredores dos postos do SPILTN [...]

Portanto, percebe-se que desde os anos 1910 ocorrem tentativas em torno do estabelecimento de contato com os índios da região cacauqueira. Segundo Morettin, esses contatos, por sua vez, se davam a partir de tentativas de “atração e “pacificação”. Além disso, há disputas decorrentes ao acesso as terras ocupadas por indígenas, uma vez que “no ano de 1926, após diversas negociações entre o Inspetor do SPILTN na região e o governador do estado na época, Goés Calmon, fica estabelecida uma área indígena dentro do Horto Florestal Estadual, a ser também criado e de controle do Estado.”⁵⁰

Neste sentido, Morettin argumenta que a década de 1930, corresponde ao momento em que o ICB atua como integrador econômico da área cacauqueira por meio de malhas rodoviárias. Neste período, o crescimento constante da ocupação fundiária na região, teve como consequência uma pressão sobre as terras pertencentes ao Horto Florestal. Neste contexto de travadas disputas e embates, com indígenas é que realiza-se a média metragem “*O Descobrimento do Brasil*”, dirigida por Humberto Mauro, no ano de 1937.

Segundo o autor:

[...] 1937, ano de realização e exibição de *Descobrimento do Brasil*, é um ano- chave por dois motivos. O primeiro deles por ser o ano em que a área indígena dentro do Horto foi demarcada, regularizando-se também a presença dos ocupantes não índios estabelecidos na região. A demora na regularização é significativa, pois neste meio tempo a expansão da lavoura cacauqueira lançou seus tentáculos ás terras indígenas. O segundo diz respeito á ocupação militar do Posto Indígena Paraguaçu- Caramuru pela polícia estadual naquele ano [...]⁵¹

Portanto, o projeto filmico de “*Descobrimento do Brasil*”, é umas das peças chaves de propaganda das atividades do ICB e do governo nacionalista de Getúlio Vargas. Projeto filmico este, que se destinou também estabelecer um determinado tipo de relação pretendida entre índios e brancos.

⁵⁰op. cit. MORETTIN, Eduardo, p. 145.

⁵¹op. cit. MORETTIN, Eduardo, p.145 - 146.

2.4 A trajetória do filme “*O Descobrimento do Brasil*” em torno da crítica cinematográfica dos anos 30

Segundo Eduardo Morettin, o filme “*O Descobrimento do Brasil*” foi bem recebido pela crítica cinematográfica da época, tendo em vista os elogios a iniciativa cívico-cultural e ao fato de pela primeira vez termos um filme histórico. O historiador afirma que são raras as matérias que condenam na íntegra a obra. Entretanto, essas que assim fizeram, reclamaram algumas vezes, pela falta de diálogo expressa no filme, uma vez que o Brasil já contava com o cinema falado e sonoro na época. Por vezes, o filme também recebera críticas pela falta de drama no decorrer de sua narrativa. Para Mario Nunes, do *Jornal do Brasil*:

Atente-se, em primeiro lugar, na pobreza do tema, uma frota de caravelas que atravessa mares ignotos e aporta a uma terra virgem, povoada de selvagens no restrito senso do termo. Dois episódios, apenas, de relativo relevo, uma nau que desgarrar e uma missa campal. Nada mais de interessante, narram os trechos históricos, as cartas de Pero Vaz de Caminha ⁵²

Além disso, Morettin cita que Frei Pedro Sinzig, um dos orientadores da parte religiosa da obra, lamenta que a produção do ICB não tivesse recorrido a nenhuma forma de “drama”. Para ele:

[...] nota-se, com pesar, a ausência de um drama que, desde o início, aumente a ansiedade de espectador pelo desenrolar das cenas. Houve a preocupação- assim me disseram á respectiva observação- de dar cenas rigorosamente históricas. É fraco o argumento e mesmo contraproducente, porque poderia ser aplicado a muitas figuras que aparecem no filme, e não passam de fantasias. Fique-se dentro da historia, e acrescente-se, em benefício do interesse, o que falta. ⁵³

Percebe-se que a falta de drama expressa no filme causou desinteresse no público que o assistiu. Entretanto, como dito anteriormente, a busca pela fidedignidade histórica, era a principal causa dos educadores da época. Segundo Morettin, “Ficar dentro da história” sem nenhum tipo de adição que sugerisse o romance e a fantasia era a preocupação dos filmes educativos produzidos e adquiridos ao acervo do INCE. Entretanto, apesar de possuir um tema de caráter cívico cultural e, portanto educativo, a falta de diálogos presente no filme não contribuiu para o seu fácil entendimento. A gente mal consegue distinguir quem são os personagens.

Entretanto, Morettin aborda que apesar destas críticas recebidas, o filme cumpre com a demanda dos anos 30 de produzir um filme histórico de nossa amada “História Pátria”, com o mito do surgimento da nacionalidade brasileira. “O reconhecimento da importância cultural

⁵²NUNES, Mario. O descobrimento do Brasil: produção brasileira. *Jornal do Brasil*, 2 de dezembro de 1937, p. 15 apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 290.

⁵³SINZING, Frei Pedro. O descobrimento do Brasil. *Jornal do Brasil*, 5 de dezembro de 1937, Suplemento Dominical, p.7, apud Morettin, p. 290.

do antes mal visto complemento nacional, mais especificamente dos curtas-metragens “naturais”, está relacionado a um processo de construção de um aparato montado pelo Estado para fazer com que o Brasil fosse conhecido pelos brasileiros, permitindo a integração simbólica da Nação, conforme discurso de Vargas feito em 1934,”⁵⁴ o cinema:

[...] **aproximará**, pela visão incisiva dos fatos, os **diferentes núcleos humanos**, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os **plantadores de cacau da Bahia**, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso **progresso**, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir: A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos **unirmos** cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da **comunhão**.⁵⁵

É interessante analisar o discurso que Getúlio Vargas faz sobre a utilidade do cinema em 1934. As intenções do presidente de utilizar este meio de comunicação para aproximar os “diferentes núcleos humanos” são bem claras. “No discurso, é enfatizada a intenção de unificação da fragmentação econômico-social dos estados em uma nação forte e porta voz de todos os brasileiros. Nesse sentido, o cinema é tratado como o lugar de contato entre os brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como povo uno, apesar das múltiplas diferenças”⁵⁶

Em vista disso, nota-se que o caráter de reconstituição histórica do filme “*O Descobrimento do Brasil*” engaja-se a conjuntura política do Estado Novo de construção da história do Brasil, tendo em vista o “amor pela pátria”, a devoção cristã⁵⁷ e a unidade nacional. “A definição e divulgação de uma história nacional, na qual é identificada uma “origem comum” é tomada como “uma dimensão fundamental e homogeneizadora da consciência nacional, consistindo em um meio de transformar diversidade social e intelectual em unidade política”.⁵⁸

⁵⁴MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro, cinema, história. São Paulo: Alameda, 2013. p. 147

⁵⁵VARGAS apud SIMIS, 2008, p. 43-44, apud JACQUES, Tatyana de Alencar. *O Descobrimento do Brasil* (1937): Villa- Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. Florianópolis, SC: [s.n.], 2014. p.146. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130968>>. Acessado em: 28 ago. 2018.

⁵⁶SCHVARZMAN, 2004, p. 18 apud JACQUES, 2014, p.146.

⁵⁷“No que diz respeito ao destaque dado pelos jornais da época à religiosidade do filme, a questão parece apontar para a integração da força católica ao Estado Novo, operada pelo Ministro Capanema, que permite sua ingerência no sistema educacional, estando ligada à sua atuação a inserção nas escolas públicas e privadas do ensino religioso. A igreja católica é uma importante base do governo de Vargas, a inauguração do Cristo Redentor no Corcovado, em 1931, constituindo se como um marco para essa colaboração” (FAUSTO, 2006 apud JACQUES 2014 p.154).

⁵⁸GOMES, 1996, p.22 apud JACQUES, 2014, p.148.

Como dito antes, o filme é projetado dentro de um contexto de brigas pelas terras ocupadas por indígenas no Sul da Bahia, por isso projetar um filme visando à comunhão e a unidade nacional está dentro do projeto político de Vargas. E é isso que o filme tenta mostrar a todo o momento, que mesmo com todas as diferenças presentes entre os civilizados portugueses e os bárbaros indígenas há uma convivência amigável entre ambos os povos, e por isso se tornariam um povo “uno”. Aqui começaria a origem da “nação brasileira”.

2.5 Os Bandeirantes e a Marcha para o Oeste

O Governo de Getúlio Vargas projetara o cinema como veículo de instrução das massas. Nas palavras do Presidente, tinha-se o intuito de através das imagens fazer conhecer o Brasil, fazer conhecer suas riquezas naturais, e principalmente também de unir o território nacional. Em discurso de 1938, diz o Presidente:

Um país não é apenas uma aglomeração de indivíduos em território, mas é, principalmente, uma **unidade de raça**, uma unidade de língua, uma unidade de pensamento. Para se atingir esse ideal supremo, é necessário, por conseguinte, que todos **caminhem juntos** em uma prodigiosa ascensão... para a prosperidade e para a grandeza do Brasil.⁵⁹

Através das palavras de Vargas, notamos que o Presidente trabalhava com a ideia de “corporatividade”, isto é, acreditava-se que, o Brasil só se industrializaria e progrediria se todos além de trabalharem juntos, possuísem os mesmos objetivos e pensamentos, “Por meio do “coletivo trabalhador” disciplinado pelo “pai da nação” seria possível ter progresso”.⁶⁰

Logo, analisaremos de maneira bem sumária um projeto ideológico que segundo Morettin estava por trás da produção do filme de “*Os Bandeirantes*”: A chamada Marcha para o Oeste.

Com o intuito de pensar a conexão entre os estados Getúlio lança em 1938 a Marcha para o Oeste. O projeto da Marcha visava proteger o território a partir do povoamento para o interior. Assim foram criados comissões e órgãos do governo para avaliar como se daria a efetivação do projeto e a ocupação territorial. Várias missões foram instituídas sendo que essas tinham como destino o sertão para realizar análises do solo e dimensionar como ocorreria a migração. O Estado Novo, por meio da Marcha, tinha como pretensão controlar

⁵⁹CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena*. p.147, apud ARRAIS, Matheus Eurich. *A Marcha para o Oeste e o Estado Novo: a conquista dos sertões*. Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, 2016. p. 7. (Artigo de conclusão de curso, graduação em história). Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15448/1/2016_MateusEurichArrais_tcc.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.

⁶⁰ARRAIS, Matheus Eurich. *A Marcha para o Oeste e o Estado Novo: a conquista dos sertões*. Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, 2016. p. 7. (Artigo de conclusão de curso, graduação em história). Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15448/1/2016_MateusEurichArrais_tcc.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.

tanto o território, quanto a população. Vale lembrar que a Marcha foi observada de perto pelo governo, Getúlio procurou monitorar todas as ações referentes ao projeto de ocupação em que se fez presente o lema da luta para o estabelecimento da unidade da nação. A partir da criação do mito da unidade nacional estabelecido por um líder carismático, que estivesse ligado as massas, a Marcha acabou servindo para mascarar os conflitos sociais e criar um clima de euforia e cuidado na população.⁶¹

Em vista disso, temos um projeto em que Getúlio pretendia continuar o trabalho feito pelos “bandeirantes” ainda no período colonial brasileiro. Tinha-se o interesse de povoar os lugares vazios do Brasil, e com isso urbanizá-los. Neste sentido, vemos que Getúlio iniciará uma forte propaganda em torno do movimento. Como dissemos, o presidente pretendia através dos meios de comunicações, inserir projetos ideológicos que legitimasse as ações de seu governo. Logo, com a pretendida migração para o Interior, Getúlio utiliza a imprensa para “criar o mito da unidade territorial”, divulgando o Oeste no imaginário popular.

Segundo Arrais, as justificativas da Marcha estavam contidas nos discursos de cunho ideológico que, muitas vezes, acompanharam as campanhas para sua efetivação enquanto um projeto importante para a inserção do país na modernidade. Uma das preocupações do governo foi ressaltar as expedições como fruto do espírito nacionalista com o objetivo de integrar a pátria. Neste sentido, percebemos que há toda uma intenção por de traz da feitura do filme “Os Bandeirantes”, pois seus produtores voltam ao passado, “no momento em que o Brasil teve suas fronteiras alargadas” para propagandear e incentivarem futuras migrações, visando o povoamento e urbanização de seus sertões.

Morettin afirma que em um discurso feito no final de 1937, Getúlio Vargas, ao apresentar um balanço dos cinquenta dias de Estado Novo, definem duas concepções que norteiam o novo governo. No regime recém instituído, “o patriotismo se mede pelos sacrifícios e os direitos dos indivíduos tem de subordinar-se aos deveres da Nação”⁶²

Com este raciocínio, o historiador afirma que o episódio fílmico de Fernão Dias Pais, ilustra de maneira exemplar estes sentimentos. O bandeirante entrega sua vida pela abertura do caminho que leva a riqueza, não pessoal, mas do País- Colônia, e condena seu próprio filho a morte a fim de que os objetivos da bandeira sejam alcançados.

⁶¹ARRAIS, Matheus Eurich. *A Marcha para o Oeste e o Estado Novo: a conquista dos sertões*. Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, 2016. p. 7. (Artigo de conclusão de curso, graduação em história). Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15448/1/2016_MateusEurichArrais_tcc.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2018.

⁶²Discurso de 31 de dezembro de 1937, No limiar do ano de 1938 (Cf. Getúlio Vargas, *A nova política do Brasil*, vol. V, 1938, p.121) apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 359.

É de se perceber também, que mesmo buscando dar fidedignidade histórica ao filme, com a constante referência que é feita aos documentos, ao contrário de “*O Descobrimento do Brasil*”, “*Os Bandeirantes*” possui um tom de caráter dramático. A fim de relatar toda a tristeza e sofrimento que o bandeirante vive no sertão em busca dos objetivos da bandeira, o filme traz um tom de drama para seu discurso histórico.

Percebemos, portanto que as duas obras dirigidas pelo diretor Humberto Mauro, fazem parte de projetos hegemônicos e discursos ideológicos presentes nos debates voltados ao uso do cinema educativo na década de 30, sendo também embasados na política estadonovista voltada a educação cívica das massas, que percebiam o aluno, como um agente passivo, isto é, incapaz de criticar e/ou reinterpretar os discursos prontos que eram a eles colocados.

Nesse sentido, “repensar esta produção cinematográfica do INCE por meio de sua decupagem implica na reflexão acerca daquilo que devemos fazer com a imagem em sala de aula. Necessariamente, este “**devemos**”- traduz um universo de responsabilidades muito mais amplo do que aquele pensado em um ambiente autoritário e permeado pela ascensão de regimes totalitários”.⁶³

A seguir, buscaremos refletir sobre a importância de se construir um alfabetismo crítico com relação a imagem cinematográfica, uma vez, que enquanto recursos didáticos, filmes não podem ser levados como meras formas ilustrativas para as salas de aula. Como vimos, muitas vezes, os filmes trazem consigo ideologias políticas, que englobam toda uma rede de poderes e “micro poderes” da época em que foram feitos. É de se entender que um filme, não é produzido por acaso e carrega em si o ponto de vista de quem o produziu.

2.6 O cinema como tecnologia no âmbito das salas de aula: “os desafios e as complexidades em seu entorno”

A utilização dos filmes como recurso didático no ensino da História não é nova como afirma a historiadora Circe Bittencourt:

[...] Introduzir as imagens cinematográficas como material didático no ensino da História não é novidade. Jonathas Serrano, [...] procurava desde 1912 incentivar seus colegas a recorrer a filmes. Segundo esse educador os professores teriam condições, pelos filmes, de abandonar o tradicional método de memorização, mediante o qual os alunos se limitavam a decorar páginas de insuportável sequência de eventos [...]

⁶³MORETTIN, Eduardo. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100005>. Acesso em: 31 ago. 2018.

por intermédio desse recurso visual, os alunos poderiam aprender pelos olhos e não enfadonhamente só pelos ouvidos, ou massudas, monótonas e indigestas preleções.”⁶⁴

Nesta perspectiva, o filme seria um instrumento pedagógico bastante eficaz para se trabalhar em sala de aula, uma vez que contribuiria para a dinamização do processo de ensino/aprendizagem.

Segundo Coelho, Viana:

O uso de filmes em sala de aula pode tornar as aulas dinâmicas e o cotidiano escolar passa a ser menos cansativo para professores e alunos. Outro ponto importante é que filmes tornam os alunos mais interessados, pelo fato de a aula “fugir” do comum, mas sempre relacionada ao conteúdo programático da disciplina.⁶⁵

Em vista disso nos perguntamos: como fazer desse meio áudio visual considerado substancial no ensino uma ferramenta de trabalho reflexiva e não um instrumento simplista de entretenimento ou apenas um elemento de ilustração de um determinado conteúdo de História? Que lugar o cinema e a imagem filmica têm no desenvolvimento da reflexão sobre a história? Segundo Lima trabalhar com cinema exige muito mais do que simplesmente escolher o melhor filme para trabalhar determinado conteúdo. É necessário partir de determinado problema, questionando o filme como se questiona qualquer documento utilizado no ensino de História.

A utilização do cinema como recurso didático no ensino, em principal o da história requer que tenhamos bastante atenção naquilo que queremos passar aos estudantes, pois é preciso entender que o filme não é uma reconstituição do passado ou ressurreição da realidade, mas sim, uma representação da mesma, onde o autor que produz um determinado filme faz um recorte da realidade de acordo com suas visões de mundo de um determinado processo histórico.⁶⁶

De acordo com Lima o que acontece em muitos casos, é que a maioria dos filmes passados em sala de aula, são levados muitas vezes na falta de um professor, como uma forma de “entretenimento”, e/ou até mesmo para ser apresentado como uma “ressurreição do

⁶⁴BITTENCOURT, Circe. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 371- 372.

⁶⁵COELHO, Roseana Moreira de Figueiredo; VIANA, Marger da Conceição Ventura. A utilização de filmes em sala de aula: um breve estudo no Instituto de Ciências Exatas e Biológicas da UFOP. *Revista da Educação Matemática da UFOP*, v. I, X Semana da Matemática e II Semana da Estatística, 2010. p. 92. Disponível em: <http://www.pucrs.br/ciencias/viali/tic_literatura/filmes/C13.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2018.

⁶⁶BITTENCOURT, Circe. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 373, apud LIMA, Daniel d' Rodrigues. Cinema e história: o filme como recurso didático no Ensino/aprendizagem da história. *Revista Historiador Número*, [S.l.], 07. Ano 07, jan. de 2015. p. 100. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador>>. Acesso em: 07 set. 2018.

passado”, isto é, como realidade de um período histórico, onde muitas vezes o professor pede um relatório do filme, em que o aluno descreve o que viu, isto é o que foi apresentado e é avaliado.

Assim entendemos “que as utilizações das imagens cinematográficas devem ser levadas para gerar discussões, que possibilitem a compreensão dos assuntos estudados, e não para serem um material ilustrativo e distrativo, pois assim sendo passam a não possuir utilidade alguma na sala de aula.⁶⁷ A historiadora Circe Bittencourt mostra de forma simplificada como os professores podem utilizar os filmes como recurso didático no ensino/aprendizagem da História:

A análise pode seguir os procedimentos metodológicos propostos pelos especialistas, levando em conta a leitura interna do filme-conteúdo, personagens, acontecimentos principais, cenário, lugares, tempo em que discorre a história narrada, etc.- assim como a leitura (em geral por intermédio de preenchimento de uma ficha técnica) da produção do filme- diretor, produtor, música, tipo de técnicos, etc. Em seguida vem a análise do contexto do filme: ano, país [...] ⁶⁸

Assim, conforme aborda Lima o filme não deve ser interpretado como uma verdade histórica inabalável, mas deve ser analisado como uma representação do real, de acordo com a visão de mundo de quem o produziu. É importante que o professor juntamente com seus alunos, construam a noção de que um filme qualquer que seja seu gênero (documentário, histórico, fictício, jornalístico) é um documento e como qualquer outra fonte escrita, precisa ser pesquisada e questionada. Perguntas devem ser feitas ao filme, como:

- Quem o produziu?
- Em que época foi feito?
- Sobre quais circunstâncias políticas foi produzido?
- Qual a relação do documento com o universo cultural de sua produção?
- Como são reproduzidas as experiências sociais cotidianas dos personagens?
- Como é elaborada a temporalidade no filme?
- Qual a posição ideológica do autor? De que história política da época já participou?

Como já falado, tem se a importância do estudo crítico em relação a esta fonte, uma vez que a chamada indústria cultural procura cada vez mais, através dos meios artísticos e

⁶⁷LIMA, Daniel d' Rodrigues. Cinema e história: o filme como recurso didático no ensino/aprendizagem da história. *Revista Historiador*, [S.l.], n. 07, Ano 07, jan. de 2015. p. 103. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador>>. Acesso em: 10 set. 2018.

⁶⁸BITTENCOURT, Circe. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 376 - 377.

culturais atingirem fins lucrativos que padronizam a cultura. Sem falar nos interesses governamentais, que procura através de filmes, muitas vezes reconstituir períodos históricos para a construção de uma identidade política de pertencimento, por exemplo.

Neste sentido, tem toda uma intenção por de trás da produção de um filme, não só em torno de sua comercialização, mas também de promover a “legitimidade de quem governa” e o “pertencimento de quem é governado”.

Assim, o uso desta fonte no ensino de história, deve ser sempre colocada em questão, isto é, desconfiada, questionada, analisada. Não se trata de uma comprovação a cerca de determinado fato histórico, mas sim de como aquele fato fora representado, a que época e por que fora assim produzido.

Bittencourt, ainda nos orienta sobre três aspectos fundamentais na análise dos filmes:

a) os elementos que compõem o conteúdo, como roteiro, direção, fotografia, música e atuação dos atores; b) o contexto social e político de produção, incluindo censura e a própria indústria do cinema; c) a recepção do filme e a recepção da audiência considerando a influencia da crítica e a reação do público segundo idade, sexo, classe e universo de preocupações.⁶⁹

O uso de filmes enquanto recursos didáticos em sala de aula assim nos remetem desafios e cuidados, mas também nos remete uma perspectiva de construção de um pensamento crítico com os alunos, dependendo assim da forma que são utilizados.

Segundo aponta Lima, o professor deve esclarecer aos alunos que para entender um filme é necessário ir além da dimensão visível, isto é explícita, procurando sempre identificar silêncios, lacunas, códigos, que precisam ser analisados, compreendidos, decifrados, já que a partir dos filmes não se pode entender um processo histórico em sua totalidade, pois o filme não é uma realidade concreta e inabalável, mas sim uma forma de representação da mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o Governo Vargas, vimos que a política encontrara no cinema um lugar de “memória e educação para vida cívica”, isto é, que atenderia por meio do cinema educativo, a demanda “cívico-pedagógica” empenhada na afirmação de valores de uma nação “unificada”, progressista e sedimentada na afinidade desejada na “construção de heróis”.

Logo percebemos que enquanto meio de comunicação de massa, e por alcançar um grande número de pessoas, educadores, críticos e governantes, iniciaram na década de 20 um

⁶⁹BITTENCOURT, Circe. *Ensino de história: fundamentos e métodos*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 375.

longo debate acerca da utilidade das imagens cinematográficas na educação. Para alguns educadores da época, o cinema brasileiro de até então, era um problema moral a ser solucionado, uma vez que suas imagens eram consideradas “prejudiciais a saúde mental das crianças”. Logo se tinha o objetivo de construir documentários de origem científica que afastassem o melodrama, e que levassem a educação popular por meio de projeções. Na visão destes educadores, o Estado deveria ser o responsável pelo controle e incentivo ao cinema educativo, através de leis que obrigassem a produção de filmes desse gênero.

Para atingir este fim vimos surgir no ano de 1932 a política de proteção ao cinema com a publicação do Decreto 21.240, que regulamentava a censura e a exibição obrigatória das películas nacionais. No ano de 1939 o Governo também criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) a fim de que a imprensa e todos os meios de comunicações ficassem resguardados ao Estado. Portanto, segundo Capelato, essas ações contribuíram para que Getúlio Vargas se inspirasse nos governos fascistas e utilizasse o cinema, e todos os outros meios de comunicações como veículos de persuasão e propaganda nacional.

No ano de 1937 copulando com todas essas demandas, também foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, cujo objetivo era produzir um acervo de filmes que fossem projetados nas escolas e nas salas de projeções de todo o País. Por meio da presença de intelectuais contratados pelo Estado, o INCE produziu documentários de caráter científico, preventivo sanitários, históricos, e de utilidade pública. Sobre isso, vale salientar que a presença destes intelectuais no Instituto fazia nascer “uma nova filosofia de educação”, que nos fez perguntar a relação que estes profissionais estabeleceram com tal aparato governamental.

Neste sentido, Xavier aponta que as obras aqui focalizadas “*O Descobrimento do Brasil*” (1937) produzida pelo ICB (Instituto Cacau da Bahia), mas que foi adicionada ao acervo do INCE e “*Os Bandeirantes* (1940)” produzida pelo INCE, “representam episódios emblemáticos da colonização portuguesa e respondem a uma demanda imediata de construção de uma memória do passado como encadeamento mítico de ações heroicas a celebrar como metáfora da história futura cuja vocação seria completa-las. Considerada esta demanda presente no processo de produção dos filmes, seria de se esperar uma visão do descobrimento como ato de fundação com realce para os lances de conciliação entre as culturas, não os de conflito, de modo a legitimar as formas de dominação exercidas dentro do marco de uma suposta identidade nacional aparadora das diferenças e geradora da colaboração dos índios na empreitada colonial. Do mesmo modo, a concretização do projeto inicial deveria trazer uma visão do bandeirantismo como ato de expansão territorial que prefigura a Marcha para o Oeste

como política de Estado nos anos 1930, política que encontraria no cinema, como lugar de memória e educação para a vida cívica, uma forma de projeção dos feitos do passado sobre os esforços do presente que sedimentaria a afinidade desejada dos heróis de ontem e de hoje, em benefício da grandeza da Nação identificada com seu território e riquezas naturais a explorar com maior intensidade num impulso de desenvolvimento.”⁷⁰

Assim como aborda José D’ Assunção Barros, enquanto historiadores/professores e pensando na utilização de filmes enquanto recursos didáticos devemos ter o cuidado em prestar atenção de que um filme nunca é construído por acaso, e por meio dele, o historiador pode partir do mesmo enquanto fonte para decifrar a sociedade que o produziu, desvendando a rede de poderes e micro poderes que o englobaram, as expectativas de mercado e competência de espectadores envolvidos e também os padrões culturais e capitais que são impostos pela mídia para ditarem formas de comportamentos e hábitos, como moda, hierarquias sociais, dentre tantas outras. Devo argumentar, segundo Joaquim Canuto Mendes de Almeida, que “a obra do Cinema Educativo não deve ser apenas introduzir o cinema na escola, mas também e, principalmente, levar a educação ao cinema”.

⁷⁰XAVIER, Ismail. *Prefácio*, apud MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema e história*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 9 -10.

REFERÊNCIAS

BARROS, José d' Assunção. *Cinema-história: múltiplos aspectos de uma relação*. *Revista Dispositiva*, [S.l.], v. 3, n. 1, p.17 – 40. Disponível em: <http://seer.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/viewFile/11551/9291> acessado em: 05/09/2018 às: 08:20.

JESUS, Camila Vian de. MENDONÇA, Eduarda Fernandes Lustosa de. KIRSTEN, Martin Branco. IN: “*Estado Novo (1937-1945): A Concepção De Desenvolvimento, O Funcionamento Estatal, As Políticas Econômicas E O Seu Legado Para O Desenvolvimento Do Brasil*”. 19 págs. Disponível em https://www.anpec.org.br/sul/2017/submissao/files_I/i1ee2299c1c9832241a019300ac380088a.pdf Acessado em 04/09/2018 às 22:40

MOLINA, Ana Heloísa: IN: “*Fenômeno Getúlio Vargas: Estado, Discursos e Propagandas*”, Londrina, v.3, abril, 1997. págs: 95 á 112. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/histensino/article/view/12697> acessado em: 26/04/2018 às: 13:49.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta e GOMES, Ângela Maria de Castro. “*Estado Novo ideologia poder*”. Rio Janeiro: Zahar Ed., 1982. 166 p.

CAPELATO, Maria Helena Rolim, “*Multidões em Cena: Propaganda política no Varguismo e no Peronismo*”, 2ª edição, ed. UNESP, Campinas, SP, 1998, págs: 73 á 261.

Decreto Lei: disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html> acessado em :26/04/2018 às: 15:18.

“*A Era Vargas: Dos anos 20 á 1945: “Diretrizes do Estado Novo (1937 - 1945) Educação, cultura e propaganda*”, CPDOC, disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos3745/EducacaoCulturaPropaganda> acessado em 26/04/2018.

LUCA, Tania Regina: “*As revistas de cultura durante o Estado Novo: problemas e perspectivas*” Depto de História UNESP/Assis Pesquisa financiada pelo CNPQ, 13 p, disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/4o-encontro20061/As%20revistas%20de%20cultura%20durante%20o%20Estado%20Novo.doc> ;acessado em:26/04/2018 às 12:10.

CPDOC: “*Fatos e Imagens: artigos ilustrados de fatos e conjunturas do Brasil*”: DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda”, disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP> acessado em 26/04/2018 às: 14:00.

Decreto Lei: disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacaooriginal-1-pe.html> acessado em :26/04/2018 às 15:28.

Constituição de 1937, disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1930-1939/constituicao-35093-10-novembro-1937-532849-publicacaooriginal-15246-pl.html> acessado: 26/04/2018 às: 15:50.

Constituição Da República Dos Estados Unidos Do Brasil (De 16 De Julho De 1934)
Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.html
Acessado em 04/05/2018 às 21:12.

Revista: “*Getúlio Vargas, o político e o Mito*”, realização: Câmara dos Deputados, Secretaria de Comunicação Social- SECOM, Centro Cultural, Brasília, DF, 2014. 59 p.
“DIP: um instrumento de censura e propaganda do Estado Novo” | CPDOCCPDOC – FGV-
“*Comemorações do Estado Nacional, 1937 - 1942, na voz das classes e na palavra do chefe*”. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP> , acessado em : 09/05/2018 às: 11:31.

“DIP: um instrumento de censura e propaganda do Estado Novo” | CPDOCCPDOC – FGV-
“*Getúlio Vargas, o amigo das crianças*”, publicado pelo DIP em novembro de 1940.
Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP> , acesso em : 09/05/2018 às: 11:28.

CARLAN, Leticia Amaral (doutoranda) PUCRS/Rio Grande do Sul “*Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar?* Alcar, 2015. 10 p. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/cinejornalismo-na-era-vargas-ensinar-ou-doutrinar/at_download/file, Acesso em: 15/05/2018 às: 12:21.

LAUERHASS, Ludwing, Jr. “*Getúlio Vargas e o triunfo do nacionalismo brasileiro*”, Ed Itatiaia Limitada- Editora da Universidade de São Paulo, 159 p.

LINO Sonia Cristina: “*Projetando um Brasil moderno. Cultura e cinema na década de 1930*”
Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, 2007 págs 161-178. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/download/2227/1588>, acessado em 05/09/2018 às: 01:45.

Decreto de lei nº 21.240 – De 4 de abril de 1932, disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/decretos/decreto-n-21240-de-4-de-abril-de-1932>
acessado em: 15/05/2018 às:14:50.

CATELLI, Rosana Elisa: “*Cinema e Educação em John Grierson*”, 11 p , disponível em: http://www.fundaj.gov.br/geral/educacao_foco/cinema%20e%20educacao.pdf acesso em 05/09/2018 às: 10:43.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar, “*O Cinema Brasileiro no Estado Novo: O diálogo com a Itália, Alemanha e URSS*”, Revista de sociologia e política nº 12, Curitiba, junho de 1999, p. 121 á 129. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n12/n12a07.pdf> acessado em: 18/07/2018 às: 11:39.

MORETTIN Eduardo, “*Humberto Mauro, Cinema, História*”. São Paulo, Alameda, 2013, 496 p.

CATELLI, Rosana Elisa: “*Dos Naturais ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema, entre os anos de 1920 e 1930*”– Campinas, SP: [s.n.], 2007. 236 p. disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285011> acessado em:21/08/2018 às: 17:30.

GALVÃO Elis, “*Humberto Mauro e o INCE*”: Revista Moviola, Publicado em 27 de Setembro de 2007, disponível em: <http://www.revistamoviola.com/2007/09/27/os-documentarios-do-ince-e-humberto-mauro/> acesso em:21/08/2018 às: 18:00.

CARVALHAL, Fernanda Caroline de Almeida: “*LUZ, CÂMERA, EDUCAÇÃO: O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação da cultura áudio-imagética escolar*”, RJ, 2008;

311 p. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp066409.pdf> acessado em: 05/09/2018 às: 15:30.

FENSKE Elfi Kürten. -“*Roquette-Pinto - idealista e realizador*”, Templo Cultural Delfos: Ano VIII 2018. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/11/roquette-pinto-construcao-e-o.html> acesso em: 20/08/2018 às: 14:30.

“*Humberto Mauro: a biografia*” / adorocinema, disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-28976/biografia/> acesso em: 21/08/2018 às: 16:40.

“*Imagem do diretor mineiro Humberto Mauro*”, publicada por BRANT Ana Clara, disponível em: https://imgsapp2.uai.com.br/app/noticia_133890394703/2014/05/21/154892/20140521081850802633i.jpg , acessado em 21/08/2018.

PENNEY Paola Prestes: “*Humberto Mauro e o cinema como construção da memória*” Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 258 á 260, jun. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/22.pdf> , acesso em:21/08/2018.

“*Imagem Instituto do Cacau em Salvador*”, tirada no ano de 1931, por autor desconhecido, disponível em: <http://classicalbuses.blogspot.com/2014/01/instituto-do-cacau-em-salvador.html> acessado em 21/08/2018, às: 08:35.

MELIANI, Fernando Paulo, “*Políticas públicas e produção no Espaço Sul da Bahia: análise da situação por município dos projetos de reforma agrária na microrregião de Ilhéus-Itabuna*”. Revista Movimentos sociais e Dinâmicas Espaciais, Recife, v.03, N.01,2014. p. 231 á 255. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistamseu/article/download/229837/24043> acessado em: 20/08/2018 às: 10:04.

“UFJF Comunicação: Produtora cinematográfica Cinédia é tema de palestra do Cinema em Foco no Mamm” , publicada em: 23 de setembro de 2014 - visualizada pela 1.176º vez , disponível em: <http://www.ufjf.br/secom/2014/09/23/produtora-cinematografica-cinedia-e-tema-de-palestra-do-cinema-em-foco-no-mamm/> acesso em: 22/08/2018 às: 16:08.

“*O Descobrimento do Brasil*” no site da Cinemateca, que está disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003382&format=detailed.pft> acesso em: 27/08/2018 às: 14:30.

TREVISAN Anderson Ricardo : “*O cinema como pintura histórica em movimento: análise do filme O descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro*” Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Universidade de São Paulo – USP / FAPESP (Pós-doutorado) Grupo de Trabalho: nº 32 (Sociologia da Arte e da Cultura). 14 p. Disponível em: http://actcientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_TrevisanA.pdf Acessado em: 21/08/2018 ÁS: 17:50.

BENJAMIN, Walter: “*A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*” págs: 221 á 253.

Ficha de elenco do filme “*O Descobrimento do Brasil*”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RibykMldK1U> acesso em 21/08/2018 às: 18:25.

A Carta de Pero Vaz de Caminha, Ministério da Cultura: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf acessado em: 22/08/2018 às: 20:50.

Oscar Pereira da Silva “*Desembarque de Cabral em Porto Seguro*”, SP, Museu Paulista, disponível em: <http://www.historiaegeografia.com/o-descobrimento-do-brasil/descobrimento-do-brasil-oscar-pereira-da-silva/> acesso em: 27/08/2018 às: 21:45.

TREVISAN Anderson Ricardo: “*O cinema como pintura histórica em movimento: análise do filme O Descobrimento do Brasil, de Humberto Mauro.*”. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH. Universidade de São Paulo – USP / FAPESP (Pós-doutorado) Grupo de Trabalho: nº 32 (Sociologia da Arte e da Cultura), 14 p. Disponível em: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_TrevisanA.pdf acessado em: 24/08/2018 às: 15:40.

Cartaz de divulgação do filme “*O Descobrimento do Brasil*” de 1937, disponível em: <http://entretenimento.r7.com/blogs/bemvindo-sequeira/2014/03/15/quando-o-cinema-brasileiro-criolu-seu-primeiro-estudio-profissional/> acessado em: 29/08/2018 às: 18:52.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *O descobrimento do Brasil (1937): Villa- Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo.* Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2014. 428 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/130968>>. Acesso em: 28 ago. 2018.

Ficha técnica do filme, disponível no site da cinemateca, no link: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&eXprSearch=ID=008564&format=detailed.pft> acesso em: 30/08/2018 às: 23:00.

Bibliografia de José Wash Rodrigues no link: <http://www.saopauloinfoco.com.br/jose-wash-rodrigues/>, acesso em: 30/08/2018 às: 16:30.

ARAÚJO Felipe “*José Wash Rodrigues retratando Martim Afonso de Sousa*”, disponível em: <https://www.infoescola.com/biologia/martim-afonso-de-sousa/> acessado em: 30/08/2018 às: 16:00.

José Wash Rodrigues *Rei de Portugal D. João III*, e dia 23 de junho de 2018. Numismática, disponível em <https://collectgram.com/blog/serie-vicentina-moedas-dos-400-anos-de-colonizacao-do-brasil/> acessado em 30/08/2018 às: 16:08.

Wash Rodrigues: “*João Ramalho e seu filho (Brasil, 1891-1957)* Óleo sobre tela, Museu Paulista, São Paulo, SP, disponível em: <https://santoandrememoria.wordpress.com/author/marcioddf/> acesso em 30/08/2018 as: 17:20.

WASTH, José Rodrigues - Cacique Tibiriçá e Neto, Acervo do Museu Paulista. Disponível em: http://familiapimenteldeitarare.blogspot.com/2014_05_01_archive.html?view=classic acesso em 30/08/2018 às: 18:07.

FAGA Cris / Estádio Conteúdo disponível em: <https://educacao.uol.com.br/datas-comemorativas/0125---fundacao-do-colegio-que-deu-origem-a-cidade-de-sao-paulo.htm> acessado em 30/08/2018 as: 18:00.

CALIXTO, Benedito, “*Poema á Virgem Maria*”: Imagem: enciclopédia Grandes Personagens da Nossa História, Ed. Abril, S.Paulo/SP, 1969, vol. I, disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt39.htmv> acessado em: 30/08/2018 às: 18:05.

Poema de Olavo Bilac “*O CAÇADOR DE ESMERALDAS*” Episódio da Epopéia Sertanista do XVII Século, disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/OlavoBilac/ocacadordeesmeraldas.htm> acesso em: 20/08/2018 às: 12:45.

ARRAIS Matheus Eurich, “*A Marcha para o Oeste e o Estado Novo: a conquista dos sertões*”, Artigo de conclusão de curso, Brasília/DF, 2016, 17 p. disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/15448/1/2016_MateusEurichArrais_tcc.pdf acesso em 31/08/2018 às: 13:55.

MORETTIN Eduardo: “*Quadros em movimento: O uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro*” Rev. bras. Hist. vol. 18 n. 35 São Paulo, 1998,

disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100005 acessado em 31/08/2018 às: 15:13.

BITTENCOURT, Circe. *“Ensino de história: fundamentos e métodos”*. São Paulo: Contexto, 2004, 401 p.

COELHO, Roseana Moreira de Figueiredo; VIANA, Marger da Conceição Ventura. *“A utilização de filmes em sala de aula: um breve estudo no Instituto de Ciências Exatas e Biológicas da UFOP”*. Revista da Educação Matemática da UFOP, Vol I, 2011 - X Semana da Matemática e II Semana da Estatística, 2010, p 89 á 97, disponível em: http://www.pucrs.br/ciencias/viali/tic_literatura/filmes/C13.pdf acessado em 01/08/2018 às: 16:00.

LIMA Daniel d’ Rodrigues: Cinema e História: *“O filme como recurso didático no Ensino/aprendizagem da história”*, Revista Historiador Número 07. Ano 07. Janeiro de 2015. p.94 á 108. Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/sete/7daniel.pdf> acessado em : 07/09/2018 às:13:10