

ana cristina cesar

**crítica e
tradução**

Copyright © 2016 by herdeiros de Ana Cristina Cesar

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

Capa e projeto gráfico

Elisa von Randow

Foto de capa

DR/ Acervo Ana Cristina Cesar/ Instituto Moreira Salles

*Todos os esforços foram realizados para contatar o fotógrafo. Como isso não foi
possível, teremos prazer em creditá-lo, caso se manifeste.*

Preparação

Andressa Bezerra Corrêa

Revisão

Carmen T. S. Costa

Jane Pessoa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cesar, Ana Cristina, 1952-1983.

Crítica e tradução / Ana Cristina Cesar ; [prefácio
Alice Sant'Anna]. — 1^a ed. — São Paulo : Companhia
das Letras, 2016.

ISBN 978-85-359-2749-8

1. Cinema e literatura – Brasil 2. Documentário (Cine-
ma) – Brasil 3. Escritores brasileiros 4. Literatura – História
e crítica. 5. Poética. 6. Tradução e interpretação. I. Sant'An-
na, Alice. II. Título.

16-03753

CDD-869

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira 869

[2016]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORIA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

facebook.com/companhiadasletras

instagram.com/companhiadasletras

twitter.com/cialetras

sumário

07 **prefácio — dizer tudo, Alice Sant'Anna**

19 **literatura não é documento**

159 **escritos no rio**

317 **escritos da inglaterra**

489 **alguma poesia traduzida**

523 **cronologia**

529 **índice de ensaios e traduções**



**literatura
não é
documento**

ESTA PESQUISA NA VERDADE

começou onde hoje termina: no fichário de filmes documentários sobre autores ou obras literárias produzidos no Brasil e atualmente em circulação. O primeiro movimento da pesquisa foi assim o de ir ao cinema; espiar esses filminhos; e catalogá-los, anotá-los, pensá-los. Esse movimento, porém, constitui a base “empírica” e não o objeto da pesquisa. Esse “objeto” não são propriamente os filmes a que andei assistindo, mas sim os conceitos ou representações do literário que esses filmes, explícita ou implicitamente, acabam utilizando. Que definição de literatura, que visão do autor literário são postas em circulação por esses filmes? Esta seria a minha pergunta, que de alguma forma pode ser articulada com determinados “projetos político-culturais”: o surto de cultura patrocinada pelo Estado Novo, o projeto cultural militante de esquerda que se intensificou nos anos 1960 e o novo surto de cultura patrocinada que parece pegar no governo Geisel.

Na sua forma atual, a pesquisa divide-se em duas partes: o meu texto, com cinco capítulos, e a documentação, incluindo depoimentos de diretores de documentários sobre literatura, dois roteiros e a filmografia com pretensões a completa. Dos cinco capítulos que compõem o meu texto, “Cromos do país” introduz a matéria e discute um economicismo que pretendi

descartar e cuja problematização mal será retomada; “Bárbaro, nosso” quer deter-se na época em que Humberto Mauro produziu os primeiros documentários sobre autor literário no país (1939-49); “A parte dos cabelos brancos”, expressão usada por um presidente para designar a “cultura”, insiste sobretudo na definição de cultura nacional que o Estado tem procurado formular, especialmente após 1964, e que se concretiza na Política Nacional de Cultura; “Heróis póstumos da província” fala do aproveitamento direto dessa formulação, ou seja, dos documentários sobre literatura que se engatam sem crítica a essa formulação, tendo sido produzidos especialmente na década de 1970; e finalmente “Desafinar o coro” quer levantar não os filmes que dão a volta por cima com pureza, mas sim as brechas que alguns deles introduzem num sistema dominante de representações ideológicas, que inclui os conceitos de “filme documentário, cultural ou educativo”, “literatura”, “autor literário/artista” e “nacionalidade cultural”.

Esta pesquisa foi realizada durante meu curso de mestrado em comunicação na UFRJ e constitui parte da tese intitulada *Literatura e cinema documentário*.

Ana Cristina Cesar
janeiro de 1979

cromos do país

A LITERATURA É A ÚNICA PRODUÇÃO cultural que constitui matéria escolar obrigatória. A literatura, ou melhor: o conjunto de autores e textos consagrados e aprovados para circulação na escola. E não é só na escola que os autores literários circulam como vultos nacionais, grandes homens que construíram monumentos pátrios. A literatura circula, sobretudo — nos meios escolares, nas instâncias de consagração de cultura, nos meios de comunicação de massa —, através do nome de personalidades cujas obras refletem “valores nacionais”. O autor literário consagrado integra a galeria dos cromos escolares e dos edificadores da “cultura brasileira”.

Essa galeria se torna particularmente importante em momentos de afirmação da “identidade nacional”, de capitalização dos grandes nomes para uma promoção nacionalista da cultura. “Se considerarmos a função desempenhada pelo artista latino-americano, encontraremos nele uma das forças mais vigorosas de afirmação de nossa identidade cultural”, afirma em 1977 o diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, acentuando que esse processo “se reflete fundamentalmente na literatura”.¹

Fazer um filme documentário sobre autor nacional é relacionar-se inevitavelmente com essa circulação do literário. Principalmente se se trata de autor consagrado. O filme documentário sobre autor se afirma no país em estreita ligação com o sistema escolar. Aliás toda produção de documentário tem de se haver com a função instrutiva, que aparece desde a origem do cinema documentário ligada à sua própria natureza de “reprodução” (não ficcional) da realidade. O cinema documentário deve documentar para ensinar. Documentar já é ensinar, mostrar, divulgar, esclarecer. É assim duplo o comprometimento do documentário

sobre autor com a escola ou com a “instrução informal do povo”: primeiro, por ser documentário, gênero que se afirma instrutivo nos seus propósitos; optar pelo documentário será embarcar na sua proposta educativa (formal ou informal), ou então discuti-la, se é que isso é possível no interior do próprio gênero. Em segundo lugar, pela escolha do objeto a ser documentado: autor literário, matéria curricular. Em termos de escola, o comprometimento é mais direto do que no caso de outra produção cultural. Os professores abrem os olhos para os atrativos luminosos do cinema.

Há dois surtos distintos na produção de documentários sobre autor literário no Brasil. Um mais diretamente ligado à afirmação ameno-curricular de vultos nacionais; outro vinculado, contraditoriamente ou não, à sua afirmação extracurricular, informalizante, modernizante. Em linguagem oficial, o primeiro surto é mais “educativo”, o segundo, mais “cultural”.

O primeiro liga-se à produção de curtas-metragens educativos produzidos em massa pelo INCE e dirigidos pelo seu então chefe do Serviço de Técnica Cinematográfica, Humberto Mauro, a partir de 1937. Mais do que surto, esses primeiros filmes configuram um grupo, revelam uma uniformidade, se integram a uma ofensiva oficial no campo da educação escolar e da cultura. Uma ofensiva digamos estadonovista, embora seja mais exato referi-la diretamente a Gustavo Capanema.

O segundo é recente, pós-1970, como que acompanhando interesse análogo em produzir filmes de ficção baseados em obras literárias. Os documentários de 1970 configuraram mais um surto e menos um bloco patrocinado. Depois de um hiato entre 1950 e 1960, irrompe a preferência pelo autor de literatura. Por hipótese, essa preferência, essa opção de objeto documental articula-se a um momento político em que novamente a “cultura” é prioridade governamental. Ou melhor, em que a cultura tende a se definir mais especificamente como campo de intervenção oficial — e, novamente por hipótese, como contrapartida, compensação ou busca de uma eficácia de controle perdida num esquema repressivo.

Um momento e outro — a época de Capanema e a década de 1970, principalmente de 1974 em diante — têm em comum essa ofensiva oficial. O Estado quer patrocinar ou incentivar a cultura, esse bem de todos. Mal ou bem, essa ofensiva se reflete nas relações dos produtores de cultura erudita com o Estado. Em 1940, o Estado patrocina documentários. Humberto Mauro é funcionário do INCE, órgão do MEC. A relação é direta. Em 1970, o documentário, produto precário e faminto de recursos, tem de se relacionar de alguma forma com o renovado interesse do Estado, com intervenções oficiais cada vez mais organizadas, e com o debate que renasce não só nos meios oficiais sobre a “cultura nacional”. A relação é complexa.

Em 22 de novembro de 1975, o cineasta Antônio Carlos Fontoura declara ao *Jornal do Brasil* que os realizadores de documentário são “frequentemente forçados a vender por um preço vil o direito de exibição de seus filmes para saldar dívidas de produção. Fora disso, existe apenas o curta-metragem patrocinado. O mais frequente patrocinador é o MEC, através do Departamento do Filme Educativo e do Departamento de Assuntos Culturais, que, por meio de concorrências, coloca em mão dos realizadores/produtores verbas para que façam filmes com temas culturais. O Departamento do Filme Educativo ainda compra dos produtores o direito de distribuir seus filmes em um circuito nacional de escolas, universidades e associações. Mas as concorrências para produção e compra de direitos são para um número limitado de filmes com características específicas, não acolhendo inúmeros projetos ou filmes que não atendem aos padrões culturais desejados”.

Uma primeira distinção: o realizador independente e o realizador patrocinado pelo MEC. O realizador independente enfrenta todas as dificuldades possíveis em face da nova realidade estrutural do país, cujo mercado e formas de produção se centram na grande empresa monopolista. A única alternativa financeiramente viável seria buscar a subvenção estatal, a partir de concorrências que selecionam os documentários com *características específicas*, produzidos dentro dos *padrões desejados*.

pelo Estado. Embora não se tenha dito quais são essas características ou padrões, fica insinuado que os filmes patrocinados têm de se encaixar dentro das exigências ideológicas do patrocinador. O financiamento oficial tenderia a produzir filmes que refletem a ideologia oficial. A produção independente (do ponto de vista financeiro e ideológico) não se aguentaria.

Nessa perspectiva, o fato de um documentário sobre literatura ser produzido por empresa do Estado já informaria sobre o seu conteúdo. A apreensão do literário por esses filmes, filtrada pelos critérios das concorrências, tenderia a se identificar com a visão oficial da literatura, e mais, com a concepção oficial sobre a cultura; exaltação da personalidade do autor e preocupação em fixar para a posteridade a imagem do vulto e dos fetiches que marcam sua presença (“registro da memória nacional”): berço, túmulo, objetos pessoais, iconografia familiar, caminhos que percorreu, tipos que conheceu, capas dos seus livros, prêmios recebidos, aclamações, belos bustos em bronze.

Em 21 de maio de 1977, a propósito de uma amostra de documentários apresentada num seminário sobre cinema e literatura no MAM-RJ, dois jovens intelectuais escreveram na *Tribuna da Imprensa*: “Dos curtos exibidos — todos referentes à literatura —, *Claxon*, de Sérgio Santeiro (sobre a revista do mesmo nome); *Bárbaro e nosso*, de Márcio Souza (sobre Oswald de Andrade); *Lima Barreto*, de Júlio Bressane; *Poesia, música e amor* (sobre Vinicius) e *Na casa de Rio Vermelho* (sobre Jorge Amado), ambos da dupla David Neves/Fernando Sabino — destacam-se os dois primeiros pelo experimentalismo e arrojo de linguagem, e os dois últimos pela decepção causada pela exaltação e mitificação da personalidade dos escritores: vemos Vinicius entrando em festas, beijando pessoas; Jorge Amado conversando entre amigos ou passeando com a prole. Tudo patrocinado pelo Banco Nacional como contribuição à cultura brasileira”.²

Segunda distinção: as produções independentes em termos de linguagem, e as produções fetichizantes, patrocinadas pelo grande capital. De um lado, os filmes que traduzem uma con-

cepção oficial, escolar, exaltadora de personalidades, através de uma linguagem conservadora e da ênfase nos dados biográficos. Do outro, uma produção que pretende penetrar e interpretar o universo literário, deslocando a figura do autor do centro das atenções e pondo em cena algum tipo de relação com o texto literário. E fica num certo limbo uma produção que não se encaixa bem nem em uma nem em outra, porque parece esposar um pouco de cada uma, como o *Lima Barreto*.

Documentário decepcionante é aquele subvencionado pelo grande capital? É decepcionante graças à origem da sua subvenção? Filme patrocinado pela grande empresa (estatal ou não) reflete uma “ideologia oficial” da cultura, dado assim claramente identificável? A origem do financiamento determina a linguagem do produto?

Para não cair na correspondência imediata entre subvenção oficial/ideologia dominante, ou no seu reverso inexplícito, é preciso considerar outras determinações. A primeira dessas determinações tem a ver com a história do cinema no Brasil, sempre lutando com dificuldades financeiras e precária estrutura industrial, e que a partir de 1966, com a criação do INC, passa a ser cada vez mais área de interesse do Estado. Seria necessário examinar a relação do Estado com o “campo da cultura”, culminando na definição de uma Política Nacional de Cultura no governo Geisel.

Creio que o surto de documentário sobre autor nacional faz parte de um dos “objetivos nacionais”. Sabemos que a produção do curta-metragem no Brasil é coisa para dilettante, não é levada a sério, mas em determinado momento foi atrelada à sustentação ideológica da chamada “cultura nacional brasileira”. Como tudo que era produção simbólica foi atrelado à necessidade de estabilizar ideologicamente o regime, o curta-metragem acabou rebocado.³

Outra determinação importante é o sistema de favor e o aventureirismo ainda tão em voga no país. A produção de curta-metragem, essa coisa dilettante, e aí também grande parte da produ-

ção cinematográfica em geral, é ainda no mais das vezes resultado de um impulso aventureiro de realizadores coagidos pela precariedade de recursos. Dentro dessa precariedade, conta muito que o MEC esteja interessado em projetos culturais, e conta um certo cálculo, ainda que impreciso, sobre os “padrões desejados”. Por outro lado, e é isso que balança as correspondências economicistas, esse cálculo é sempre mais vago do que se pode supor. Lado a lado com a aventura, o sistema do compadrio e do favor ainda vigora no Brasil, ainda é mola institucional, o que pode impedir que muito projeto bem-comportado seja aprovado. A secreta e provinciana história do compadrio resta ser contada.

O objeto “autor nacional” integra os objetivos da política cultural oficial, como veremos com mais detalhes. No entanto, se essa ofensiva estimula a produção de documentários sobre personalidades destacadas ou biografias de escritores, não tem o poder, no seu nível de generalidade, de determinar a linguagem desses documentários. O dirigismo cultural é menos determinante do que se pode pensar, ou melhor, depende de uma colaboração estreita do produtor cultural, produtor ou utilizador de linguagens. O documentário interessa como promoção de uma política porque *fixa* imagens, registra a carinha do autor, o monumento nacional. No que se opta por esse registro, o aproveitamento ideológico do registro poderá ser até inevitável. A questão que não se considera é que todo documentário, mais do que falar de um objeto que lhe é externo, fala fundamentalmente da *relação* entre o seu produtor e seu objeto. Articula uma *visão* sobre esse objeto e não capta a sua realidade pura. A ilusão documental consiste em ler o filme documentário como aquele modo fotográfico que mantém, mais fiel do que qualquer outro, a integridade do real, que deixa a realidade mostrar-se a si mesma sem intervenções. É no documentário que a *literalidade* da fotografia vem à baila com mais força. É como se estivéssemos diante do próprio real, duma analogia perfeita, duma pura denotação. O mito da objetividade é reforçado pela proposta documental, que sabe bem encobrir a sua manipulação.

Talvez não se possa identificar dentro da produção de documentários sobre autor nacional um tipo de produto diferenciado que veicule uma crítica radical à visão circulante de literatura. Isso porque o produto geralmente parte de pressupostos indiscutíveis: a função documentário, a função autor e o conceito de cultura nacional. São pressupostos autoevidentes, logo emudecidos, a partir dos quais se começa a produzir: a função documentário fundamenta a abordagem didática, expositiva, que instaura uma relação de esclarecimento construtivo/informação objetiva com o espectador (ou, em alguns casos específicos, de esclarecimento “comovedor”, que remete para um conceito da inefabilidade do objeto) e uma relação de apropriação e reprodução fidedigna do seu objeto. A função autor veicula um conceito harmonizante de literatura e de história. A história é feita por personagens ilustres, merecedores de bustos nas nossas praças e filmes nas nossas filmotecas. A literatura é um dos grandes feitos nacionais desses grandes vultos, manifestação superior do espírito, bem cultural de prestígio, espelho da nossa nacionalidade, entendida como essência amalgamadora. Quem escreveu a *Moreninha*? Um texto é antes de tudo um nome, origem e explicação das suas significações, centro de sua coerência, chave controladora das suas inquietações.

Seria possível introduzir diferenças no interior do sistema documentário/autor literário/cultura nacional?

Um produto diferenciado não se explica por sua relação coerente com uma cobertura financeira independente ou precária. Não se explica tampouco pela “oposição ideológica” que instaura contra o “Poder”, ou seja, por uma ideologia dominada que se contrapõe a uma dominante. Mais ainda porque, em termos de cultura brasileira, o conceito oficial e o conceito das esquerdas andam mais próximos do que se pode imaginar. As esquerdas constituídas também não têm posto em dúvida a função missionária, educadora, que se materializa com justeza no documentário-padrão, dados conteúdos esquerdizantes. Se é possível localizar filmes diferenciados no interior da produção de documentários sobre literatura, seriam

filmes que produzem *tensões específicas* no sistema que parece predeterminá-lo: tensão entre a subvenção oficial e a discussão da visão oficial; entre a pressuposta missão educativa do documentário e elementos que rompem o aparato didático-objetivo ou didático-comovedor; entre esses elementos e a aliança que todo documentário estabelece com seu público (esclarecer, mostrar); entre o educativo (dar aula sobre um autor) e o interpretativo (trabalhar sobre textos). Não sei se algum desses filmes consegue eliminar essas contradições e situar-se com pureza no lugar da Contestação. O documentário se faz sob o peso da própria palavra e missão, que define uma relação do poder com o real (copiá-lo, documentá-lo) e com o espectador (instruí-lo, informá-lo, esclarecê-lo). E numa época de ofensiva cultural da parte do Estado, mesmo com linguagem “arrojada e experimental” pode ser reintegrado ao padrão, ao circular como *documentário* sobre um *autor* que é *nacional*. O que se pode identificar é a aderência implícita, indiscutida, a esses conceitos, ou então a produção de tensões e resistências maiores ou menores, mais ou menos coerentes, que possibilitariam a discussão desses mesmos pressupostos.

A partir de 1964, a “legislação cerrada, o cerco ideológico e o impulso econômico” encaminham gradualmente a explicitação de uma política nacional de cultura. Essa política se expressa em termos de *subvenção* de cultura e de definição de *cultura*. O problema é que a subvenção de cultura não tem o poder de despertar, por si só, no interior dos produtos específicos que subvencia, uma definição de cultura. Seria interessante verificar se há filmes que, aproveitando a subvenção, não ratificam a definição oficial de cultura, ou seja, produzem resistências: resistências possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, planejadas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas, fadadas ao sacrifício etc. Ou então se há filmes que, mesmo fora da subvenção da grande empresa, podem aderir a uma determinada definição de cultura, eliminando na especificidade as possíveis ambiguidades dos critérios das concorrências ou as possíveis brechas dos generalizantes textos oficiais.

bárbaro, nosso

MACHADO DE ASSIS (1939), Euclides da Cunha (1944), Vicente de Carvalho (1945), Martins Pena (1947), Castro Alves (1948) e Rui Barbosa (1949): as primeiras “personalidades literárias” focalizadas por curtas-metragens no Brasil. A iniciativa é oficial e integra um grande projeto de produção de filmes educativos cobrindo as diversas matérias escolares. O realizador é Humberto Mauro, um dos fundadores do INCE (1936), e entre os seus colaboradores contam-se “nomes ilustres da vida artístico-cultural brasileira: Pedro Calmon, Portinari, Santa Rosa, Villa-Lobos, Roquette-Pinto e Francisco Venâncio Filho”.¹

Cinema pedagógico e “dirigido”. Ligado a uma preocupação oficial com a modernização da educação escolar; e a um ministro da Educação que atrai e protege artistas e intelectuais, integrando-os a um esquema de amparo oficial, no interior do contraditório regime estadonovista. A instituição e a proliferação do cinema educativo se vinculam ao ímpeto modernizante, organizante e centralizador do momento, num contexto em que a eficácia política parece definir-se basicamente por um impulso de organização sistemática, de “racionalidade administrativa”, e por uma expansão tecnoburocrática centralizadora. Até a criação do INCE, em 1936, “o cinema educativo ainda não tinha no Brasil uma organização sistemática com finalidades e recursos que garantissem completo êxito”, opina um cronista da época, localizando na gerência disciplinadora da autarquia estatal a possibilidade de êxito do empreendimento cultural.²

Se os filmes educativos eram empregados eventualmente em instituições de ensino, não havia medidas legislativas que enquadrasssem e dirigessem essa utilização. A primeira iniciati-

va legal nesse sentido é de 1929, quando Fernando de Azevedo, diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, determina o emprego do cinema em todas as escolas primárias do Distrito Federal. Essa determinação integra reforma educacional geral no Rio de Janeiro:

As escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas a instalações de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos.

O cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino, para que facilite a ação do mestre sem substituí-lo.

O cinema será utilizado, sobretudo, para o ensino científico, geográfico, histórico e artístico.

A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares noturnos e cursos de conferências.

A Diretoria Geral de InSTRUÇÃO PÚBLICA orientará e procurará desenvolver por todas as formas, e mediante a ação direta dos inspetores escolares, o movimento em favor do cinema educativo.

Já se esboça no texto legal o conceito do cinema educativo como facilitador da tarefa pedagógica, colaborador do ensino e, mais do que motivação, alívio para um aprendizado penoso. Mas é através da Soceba — Sociedade Cine-Educativa Brasil Ltda. —, firma criada em 1932 para “suprir a falta de uma entidade especialmente dedicada ao Cinema Educativo em nosso país”, que melhor se formula o entusiasmo dos pedagogos por um instrumento de modernização e atenuação dos rigores ditos “medievais” da escola. O interesse pelo cinema aparece desde cedo como manifestação da secreta consciência da falência ou anacronismo do minguado sistema escolar brasileiro.

Utilizar o cinema como auxiliar educativo é, há anos, desejo do magistério em todo o mundo civilizado... Embora ainda imperfeito, é considerado o Cinema Educativo, por sua incontestável importância educacional, um auxílio indispensável às escolas que queiram estar à altura da época. Com o filme educativo perdurará na memória da criança agradável recordação da escola, tornando-a mais facilmente suportável.³

Ele não só educa os alunos como também é o maior propagandista da escola, atraindo para ela gerais simpatias e desfazendo o carrancismo da escola medieval.

Tirar da Escola a máscara que a faz amarga para todos, torná-la alegre, moderna e frequentada com prazer é um belo programa para um pedagogo consciente e, para cumpri-lo, nenhum melhor auxiliar que o CINEMA EDUCATIVO.⁴

A Soceba seria o precursor privado e efêmero do INCE. A Sociedade se constituiria após diagnosticar que, “apesar da boa vontade demonstrada pelo governo e por alguns pedagogos conheedores do assunto, diferentes motivos de ordem técnica, financeira e administrativa não têm permitido até o presente” o desenvolvimento do cinema educativo no país. Junto com a ideologia modernizadora civilizatória (estar à altura da época, desfazer o carrancismo da escola medieval), implícita a ideia de que não basta *boa vontade* do governo, mas sim intervenção técnica-financeira-administrativa para garantir o funcionamento e a expansão da indústria de cultura. Intervenção esta que se precisará no contexto corporativizante do Estado Novo.

“Era esta a situação” — sem organização sistemática, sem intervenção oficial centralizadora — “quando o ministro Gustavo Capanema levou ao presidente Getúlio Vargas a sua exposição de motivos referente à criação do INCE, a título de ensaio e em caráter de comissão. Por ato de 10 de março de 1936, no despacho do processo n. 5882, de 1936, do ministro da Educação, o presidente Getúlio Vargas criou a comissão do Instituto Nacional de Cinema Educativo.” O INCE passa a existir oficialmente em 13 de janeiro

de 1937, através do artigo 40 da lei n. 378. O regime incorpora a proposta cultural e organizadora de Roquette-Pinto:

Art. 40. Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação em geral.

FINALIDADE. O Instituto Nacional de Cinema Educativo, diretamente subordinado ao Ministro de Estado da Educação e Saúde, de acordo com a legislação, é o órgão orientador da utilização da cinematografia como meio auxiliar de educação e ensino.

Compete-lhe:

a) Editar filmes educativos populares (standard) e escolares (substandard) assim como diafilmes para serem divulgados dentro e fora do território nacional;

b) Prestar assistência científica e técnica à iniciativa particular desde que a sua produção industrial ou comercial seja de cinematografia para fins educativos.

Para desempenhar sua finalidade o Instituto manterá uma filmoteca; divulgará os filmes de sua propriedade, cedendo-os por empréstimo ou por troca às instituições culturais e de ensino, oficiais e particulares, nacionais e estrangeiras; e fará publicar uma revista consagrada especialmente à educação pelos modernos processos técnicos (cinema, fonógrafo, rádio etc.).

Segundo os termos da lei, o INCE se subordinava diretamente ao ministro da Educação. Gustavo Capanema foi ministro da Educação de 1934 a 1945. Não se pode falar de uma política cultural definida na sua gestão, nem de uma articulação coerente das suas intervenções com a ideologia nacionalista-estadonovista. O que é certo é que por seu intermédio o Estado, além de reformar a educação escolar, incentiva e renova a cultura, mobiliza jovens artistas e intelectuais. No interior do regime autoritário, a atuação do ministro da Educação é qualificada como *esclarecida, avançada, renovadora, pioneira*. Capanema reestrutura a Universidade do

Rio de Janeiro em Universidade do Brasil, cria o Serviço Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e o Instituto Nacional do Livro. Autoriza o funcionamento da Faculdade Nacional de Filosofia. Cria a Faculdade Nacional de Arquitetura e a Faculdade de Ciências Econômicas. Reforma o ensino secundário. Prestigia a nova arquitetura no Brasil ao convidar Niemeyer e outros jovens arquitetos para colaborar com Le Corbusier no projeto do prédio do Ministério da Educação. “O mesmo ministro que tinha Carlos Drummond de Andrade por chefe de gabinete e convidava Cândido Portinari para decorar as paredes do edifício, ilhado por jardins de Roberto Burle Marx e esculturas dos artistas mais avançados da época.”⁵

Não são poucos os intelectuais e artistas que são cobertos e dão cobertura ao Estado Novo. Fica ainda por fazer a análise dessa colaboração, mesmo se posteriormente convertida em resistência; o tema é incômodo e pouco discutido. De qualquer forma, a criação do INCE tem como pano de fundo este quadro: a tendência corporativista, tecnoburocrática, centralizadora do regime; a atuação modernizadora e renovadora de Capanema, incentivador da cultura e implantador de uma reforma centrada no ensino secundário; a contraditória mobilização de intelectuais e artistas, cuja produção não poderá ser analisada simplesmente como reflexo de um ideário estadonovista-fascista. Num momento de afirmação da nacionalidade, o Estado acirra a promoção e a organização da cultura.

No interior do INCE, procurava-se desde logo formular a função, as características e os padrões desejados para um filme educativo. Segundo essa normatização, todo filme produzido no Instituto deveria ser:

- 1) nítido, minucioso, detalhado;
- 2) claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos;
- 3) lógico no encadeamento de suas sequências;
- 4) movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema;
- 5) interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer.⁶

Esses cinco itens resumem a expectativa oficial em relação à linguagem do filme documentário ou didático. Nítida, clara, lógica, sem ambiguidade, essa linguagem será essencialmente racional, expositiva, sequencial. Ou seja, será tão somente uma reduplicação mais atraente, pois movimentada, da linguagem do ensaio, do livro didático, do verbete enclopédico. Em forma de filme, “o livro sai da estante e abre-se às multidões, cheio de luz, som e claridade”. Não deverá deixar o lugar seguro da exposição racional e unívoca dos saberes escolares. Essa exposição, em nível cinematográfico, se realiza através da narração em off, por um locutor de voz cultivada e enfática, e de imagens que ilustram o texto da narração: a voz possante do mestre e a visualização eficaz das suas palavras, passo a passo. No entanto a missão pedagógica não pode se limitar ao informativo. Ao enclopédico, à limpidez racionalista da exposição acrescenta-se a intenção formativa, que toma as cores do civismo, da “consciência patriótica”, da interpretação *correta* e moralizadora dos fatos da vida nacional, detida pela voz oficial do mestre/narrador: “Histórias antigas, como as dos bandeirantes, são contadas de forma simples e atraente pelo cinema. Anchieta escrevendo na areia seu poema ‘A Virgem’, ‘A Vida de Carlos Gomes’, ‘O Despertar da Redentora’ e agora, ‘A Vida de Euclides da Cunha’, em preparação, constituem valiosa contribuição do Instituto ao ensino e à divulgação de fatos e episódios nacionais mal interpretados muitas vezes em leitura apressada ou ignorados por completo daqueles que não têm escola”. O filme educativo “recorda-nos páginas formosas da nossa história, belas de emoções cívicas, de sentimentos altruísticos, de solidariedade humana, em que a alma brasileira se expande em toda sua nobreza”.⁷

O autor literário será, nesse contexto, figura histórica cuja biografia terá função edificante e exemplar. É assim que circula na escola e será pelo didatismo e pela exaltação patriótica que passará ao filme. A ideologia do vulto histórico e a apologia moderna do cinema educativo se cruzam para produzir um certo tipo de documentário. Há padrões de linguagem desejados, há um clamor geral

pela modernização do ensino e momentos de renovação de cultura. Há uma organização estatal montada para fazer vir à baila o cláro filme escolar, e sem maiores observações esses filmes parecem constituir resposta direta à expectativa oficial.

Essa resposta fica particularmente evidente no texto da narração. Enciclopédico, o texto biografa: data e local de nascimento do autor, família, formação escolar, amigos célebres, realizações, trajetos, obras escritas, data e local da morte. Edificante, procura exaltar seus feitos: Machado de Assis é “poeta e escritor perfeito, ainda não igualado”. A obra de Castro Alves é “um verdadeiro sol a iluminar os caminhos da liberdade”. A vida de Euclides da Cunha é um exemplo de “dedicação aos mais elevados ideais humanos”. Vicente de Carvalho, “lírico dos mais emotivos e dos mais coloridos das letras do Brasil, deixou, ao lado de composições cheias de sentimento e delicadeza, poemas de larga envergadura”. Entremeando as biografias e exaltações, o elogio cívico da “Nação Brasileira”.

Na relação com a imagem desses primeiros documentários sobre autor, o reflexo direto fica menos óbvio ou mais ambíguo. Se por um lado a imagem mantém-se fiel à fórmula didática do documentário, por outro revela a intervenção específica de Humberto Mauro. A fórmula é seguida quando a imagem, ao som de acordes grandiosos ou seguindo o texto, procura os monumentos e sinais da passagem do escritor, tratados como relíquias que conservam a sombra e a memória do herói; estátuas e bustos em praça pública, edições de suas obras, objetos pessoais aureolados de autenticidade: a pena, a poltrona, o tinteiro, o pince-nez de Machado de Assis; a barraquinha que abrigou Euclides da Cunha de intempéries e que o Estado por sua vez preserva com cimento. A imagem quer ter esse mesmo movimento preservador, esse gesto de museu, essa ilustração atenciosa das palavras do professor-narrador. No entanto, o cuidado burocrático se excede e de repente transborda, apontando para a leitura “ingênua” de Humberto Mauro, através da manipulação artesanalmente sugestiva (e não mais documental, descriptiva) das ima-

gens. Para representar a viagem de Castro Alves ao Rio de Janeiro, basta o plano do mar agitado pelo movimento de um barco invisível. Ou a sombra estilizada de escravos, no trabalho para indicar a emoção que o cativeiro teria provocado no poeta quando menino. Essas cenas não documentam nem comprovam a biografia: sugerem-na metonimicamente, rompendo o estrito aparato do filme-conferência.

No seu primitivismo, os filmes de Humberto Mauro não disfarçam o artifício nem se pretendem verdade natural. Do que resulta um certo encanto do primitivo, do que não elabora suas intenções. Na procura de uma técnica, os seus filmes parecem escapar ao rígido didatismo burocrático quando o evidenciam teatralmente, representando-o (e não pressupondo-o como dado apagado na construção filmica), de forma que poderia ser considerada ingênuo em oposição à sofisticação dos documentários atuais, que encobrem o artifício didático e o integram numa macia fluência “natural”. O filme mais notável nesse sentido é *Um apólogo*, de 1939. A figura da professora de literatura, em vez de continuar se neutralizando na voz onipotente, procede à aula, de olho no espectador: “‘O apólogo’ foi publicado no volume *Várias histórias*. Era uma vez...”. Ao “era uma vez” da professora segue-se uma encenação literal e deliciosa do apólogo, em que contracenam a agulha, a linha e o alfinete. Há uma invenção de bom humor nesse literalismo.

No filme *Euclides da Cunha* também se evidencia o artifício da aula cinematográfica: aparece em cena um exemplar de *Os sertões*, cujas folhas vão passando enquanto imagens do sertão se superpõem ao folhear. Ou então se focaliza o mapa de Canudos e dentro do mapa, num quadro dentro do quadro, se abre a imagem móvel da cidade. O livro já não é mais o fetiche do livro, fixado no plano descriptivo da capa ou da folha de rosto, tão recorrente em tudo que é documentário sobre autor. É subitamente um brinquedo mágico, caixa de surpresas, objeto infantil que deixa escapar os bichos que guardava. O mapa não é apenas instrumento didático da exposição, mas pretexto para uma su-

perposição engenhosa e inverossímil. Do ponto de vista de uma eficácia cinematográfica, de que adiantaria um mapa que fosse na tela apenas a repetição fotográfica de um mapa? A aula continua no texto da narração, mas a imagem já se situa além, como que brincando de dar aula com indisfarçados truques de cinema.

Há aí uma busca artesanal de soluções, um literalismo meio bárbaro que não é *culto* como o círculo de Capanema, nem *moderno* como quer a época. Humberto Mauro não é um intelectual, é um contador de histórias, que brinca com objetos, inventa sua eficácia cinematográfica e mexe com literatura como quem conta histórias, encena personagens. Essa desneutralização, na sua teatralidade, dilui a intenção ideológica autoritária, mais presente em filmes documentários com técnica assegurada, e que se sustentam na imagem fluida e verossímil, nas tomadas *locais e verdadeiras*. O filme se mostra “sem querer” como artifício construído, encenado, e não como verdade documental transparente que a tela transmitiria, neutra.