

Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura

Rosana Elisa CATELLI¹

Resumo: Esse artigo trata das ações de Edgard Roquette-Pinto em três instituições brasileiras: a Comissão Rondon, o Museu Nacional e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. O objetivo da análise é traçar as concepções de Roquette-Pinto sobre o papel dos meios de comunicação no processo de modernização do Brasil; destacar a importância que ele atribuía à educação do povo brasileiro por meio dos veículos de comunicação como o cinema; e resgatar suas ações em prol da irradiação da ciência por meio do registro e exibição de imagens dos povos e cenas do Brasil.

Palavras-chave: Edgard Roquette-Pinto; Comissão Rondon, Museu Nacional, Instituto Nacional de Cinema Educativo, Comunicação.

Roquette - Pinto y Comunicación: registro, visualización e internalización de la cultura

Resumen: En este trabajo se analiza la actuación de Edgard Roquette-Pinto en tres instituciones brasileñas: la Comisión Rondon, el Museo Nacional y el Instituto Nacional de Cine Educativo. Su objetivo es trazar las concepciones de Roquette - Pinto sobre el papel de los medios en el proceso de modernización de Brasil, la importancia que le atribuye a la educación del pueblo brasileño a través de los medios de comunicación como el cine, pero sus acciones a favor irradiación de la ciencia mediante el registro y la visualización de imágenes de la gente y las escenas de Brasil.

¹ Doutora em Multimeios pela UNICAMP. Atualmente é pós-doutoranda no Departamento de Cinema, do Instituto de Artes, da UNICAMP, com bolsa FAPESP. rosanacatelli@gmail.com.

Palabras-clave: Edgard Roquette-Pinto; Rondon Comisión, El Museo Nacional, Instituto Nacional de Cine Educativo, Comunicación.

A educação pelas imagens

“Vou poucas vezes ao cinema”. Assim começa um texto de Roquette-Pinto com o título “A evolução do cinema”, de 1938. O texto paradoxalmente fala de seu entusiasmo pelo cinema, mas não de qualquer cinema. Primeiro ele discorre sobre os infortúnios do cinema “silencioso”, comprometido principalmente por músicos exaustos, morrendo de calor, sem um mínimo de afinação e de compasso. Para o cinema falado, Roquette-Pinto repete: “vou poucas vezes ao cinema”. Seu maior problema agora eram as legendas, que segundo ele são: pleonásticas, irritantes, perseguidoras. E conclui:

Conta com esse imenso prazer espiritual, que alguns artistas da elite condensaram em uma fita! Que ingenuidade! O cinema não é arte. É negócio... também? Sim, também... ou principalmente. Nada de preparar o povo para ver e ouvir Romeu e Julieta sem legendas. Isso seria bom se o cinema fosse um colégio. Ora, estou convencido de que o cinema deve ser um dos esteios dos colégios (ROQUETTE-PINTO, 1938, p.74).

O entusiasmo de Roquette-Pinto era pelo cinema educativo. E o que era cinema educativo para Roquette-Pinto? 1. um meio de educar a população brasileira que estava isolada pelos sertões; 2. um instrumento para educar o trabalhador nacional; 3. um método para ensinar o próprio educador, que precisava também de uma orientação pedagógica renovada; 4. uma concepção de educação, menos livresca e mais “prática”; 5. um modo de registro das culturas indígenas e sertanejas, podendo auxiliar na pesquisa e no conhecimento da realidade brasileira; e 6. um veículo para o ideal prezado por Roquette-Pinto de divulgação da ciência para a sociedade.

O cinema foi eleito por Roquette-Pinto como um instrumento de educação, assim como o rádio. A educação para Roquette-Pinto era a ação mais eficaz em direção a um processo civilizatório do interior do país. As mudanças sociais rumo ao progresso seriam alcançadas com projetos educacionais, já que para ele a diferenciação entre os povos se dava não na esfera do corpo, da raça, mas na da cultura. Diminuir as diferenças era algo

possível pela educação, entendida como a “internalização de práticas sociais, morais e éticas” (SCHVARZMAN, 2004, p.99).

O cinema participava desse projeto educativo quando utilizado para registrar as culturas consideradas por Roquette-Pinto como “puras” e intocadas pela civilização, como os índios que ainda habitavam o sertão do Brasil no início do século XX. Estudar esses povos significava coletar dados sobre a origem do homem brasileiro e encontrar os possíveis obstáculos à modernização do país. Modernizar o interior da nação era um ideal já profanado desde a expedição Rondon, da qual Roquette-Pinto fez parte em 1912 para estudar os índios *parecis* e *nhambiquaras*. Como integrante desta Comissão “observou a língua, os hábitos, os vários instrumentos, os falares e cantares (...)” (SCHVARZMAN, 2004, p.100).

Posteriormente esses materiais coletados, assim como aqueles que Rondon vinha recolhendo de suas expedições, foram transformados em peças de estudo e em objetos de exposições do Museu Nacional. Os filmes da Comissão fizeram parte da Fimoteca do Museu Nacional, que Roquette-Pinto ajudou a criar em 1916, a fim de utilizar o cinema como recurso educativo para professores e crianças de escolas primárias e secundárias. Seu projeto educativo por meio de filmes ensinou a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo em 1936, que teve até a década de 1960 a direção técnica do cineasta mineiro Humberto Mauro.

Esse artigo aborda a ação de Roquette-Pinto na Comissão Rondon, no Museu Nacional e no Instituto Nacional de Cinema Educativo, salientando as relações que se estabeleceram no período entre imagem, comunicação e educação. Essa pesquisa desenvolveu-se a partir da análise das publicações dos educadores vinculados ao movimento da Escola Nova, do qual Roquette-Pinto fez parte. Também destacamos para análise os artigos publicados na Revista Cinearte, entre os anos de 1920 e 1930, já que tal publicação empreendeu uma ampla campanha sobre cinema educativo no Brasil. Por fim, investigamos parte da documentação existente no Centro de Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro (CPDOC), que compõe o Arquivo Gustavo Capanema.

A formação do povo brasileiro

Edgard Roquette-Pinto (1884-1954) exerceu diversas atividades: antropólogo, médico-legista, folclorista,

radialista, linguista, entre tantas outras. Formou-se médico, em 1905, pela Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro. Ao contrário de grande parte dos médicos do final do século XIX, não acreditava que os procedimentos médicos poderiam dar conta de resolver os problemas da sociedade brasileira, ou, mais especificamente, do homem “brasileiro” como preferia chamar.

Para poder encontrar soluções para o povo brasileiro, dedicou-se então à Antropologia. Tornou-se professor assistente do Museu Nacional, em 1906, e, como antropólogo, se opunha às teorias raciais que consideravam o mestiço como um tipo biologicamente inferior. Acreditava que os problemas nacionais eram decorrentes de “causas muito mais ‘sociais’ do que ‘biológicas’” (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.62). E que a solução não estava no branqueamento da população, tese em voga naqueles tempos, mas sim em educar todos os homens, sejam pardos, brancos ou negros. A educação do povo brasileiro foi, então, o seu maior projeto, e estabeleceu o elo entre todas as suas atividades. Entretanto, a sua concepção de educação estava atrelada à sua formação médica e antropológica.

Afinal, verificou-se que a higiene, sozinha, não consegue impedir que surjam certos tipos de enfermos. Porque há “doenças de raça”, há doenças ou deficiências de germen. E a higiene não vai lá. Mais depressa vai lá a educação, promovendo a seleção artificial da boa semente, facilitando a sua larga propagação e entrando, senão estancando, a má. De onde ser a “herança biológica” o verdadeiro domínio da Eugenia. (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.71)

A Eugenia estava “na moda” naqueles tempos. Na Europa e no Estados Unidos várias publicações e experiências eram realizadas com base nas teses eugênicas. Segundo o autor, todo naturalista na época tinha que ter seu “tratadinho de Eugenia”, era “fashionable” (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.71). Roquette participava das discussões da época sobre o tema e integrou o “I Congresso de Eugenia no Brasil”. Nesse evento foram estabelecidas recomendações para a questão da migração do homem do interior do país. Ao mesmo tempo em que ele parece concordar com as novas teses a respeito da necessidade de educar a população brasileira, há uma transposição das leis da eugenia para o campo sociocultural.

Neste sentido, o melhoramento da raça não se daria na dimensão biológica como defendiam as teorias raciais do passado, vinculadas às leis da Eugenia, mas na esfera sociológica ou antropológica, tendo como elemento chave de transformação a educação. Segundo Ribas, uma coisa, entretanto, permanece no pensamento de Roquette-Pinto daquela época: “a necessidade de depuração de raças, tipos ou grupos sociais que pudessem obstaculizar o desenvolvimento do país rumo à modernização” (RIBAS, 1999, p.85).

Para Roquette-Pinto a depuração se daria com o auxílio da educação do povo brasileiro. Nas palavras dele a “antropologia prova que o homem, no Brasil, precisa ser educado e não substituído” (1933, p.172). Ainda segundo Roquette-Pinto, o problema das raças não existia no Brasil. “Negros, índios, mestiços ou brancos, todos gozam mais ou menos das mesmas considerações sociais que só dependem do grau de instrução ou de riqueza” (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.150).

Edgard Roquette-Pinto, ao final do livro “Rondônia”, defende a necessidade de proteção ao índio, por ser impossibilitado de tornar-se cidadão:

nosso papel social deve ser simplesmente proteger sem procurar dirigir, nem aproveitar essa gente. Não há dois caminhos a seguir. Não devemos ter a preocupação de fazê-los cidadãos do Brasil. Todos entendem que o índio é índio; brasileiro é brasileiro (ROQUETTE-PINTO, 1975, p.236).

Essa diretriz esteve presente na origem do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), criado em 1910, pelo Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon. Serviço que permaneceu em atividade até 1967, quando foi substituído pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

Foi a partir da leitura de “Os Sertões” de Euclides da Cunha, em 1902, que Roquette-Pinto construiu sua visão a respeito do Brasil e do povo (RIBAS, 1999, p.74). Mas não acreditava como Euclides da Cunha que o problema do Brasil estava no mestiço, como um tipo biologicamente inferior. Para Roquette-Pinto a questão não era de biologia, mas de cultura. Imputar o atraso brasileiro à miscigenação, já era para Roquette-Pinto uma questão de racismo. Entretanto, se a questão não era biológica, mas social, cabia aos homens cultos, à “arte política” construir a nação. Confirmando esta concepção política, Roquette-Pinto repetia as seguintes palavras de Alberto Torres:

“o Brasil, pregava o homem de gênio, tem de ser obra de arte política. É uma nação que será o que as classes cultas fizerem dela” (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.123).

O sertão era o foco da atenção, considerado abandonado pelo poder público e pelos projetos modernizadores. O homem do sertão era concebido como o “verdadeiro” homem brasileiro. Para Roquette-Pinto é na simplicidade e sinceridade do sertanejo que o homem brasileiro adquire a sua melhor defesa. (ROQUETTE-PINTO, 1975, p.236).

Para revitalizar o interior do Brasil era preciso levar conhecimento, através da ciência e da arte, promover o conhecimento do Brasil aos brasileiros, promover pela educação a integração nacional. De acordo com Schwarzman (2004, p.95) seu interesse era aliar o conhecimento científico à intervenção social, de modo a erradicar a miséria, a ignorância e o atraso. Com este propósito é que Roquette-Pinto se alia, na década de 1930, aos educadores da Escola Nova e, em 1932, torna-se um dos signatários do “Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova” formulado pelo educador Fernando de Azevedo. Esse Manifesto foi assinado por vários intelectuais da época como Anísio Teixeira, Monteiro Lobato, Cecília Meireles, Afrânio Peixoto, Lourenço Filho, entre outros. Esses intelectuais e educadores defendiam a escola pública, laica e uma renovação das práticas pedagógicas.

Roquette-Pinto desenvolveu várias atividades com propósitos educacionais no ideário da Escola Nova, como os cursos que eram promovidos no Museu Nacional. Seu principal alvo eram os próprios educadores, que também precisavam passar por um processo de renovação. Seguindo as orientações do educador escolanovista Francisco Venâncio Filho² (amigos e colaboradores) promove cursos com o intuito de educar os professores da rede pública de ensino básico.

Para promover a educação do povo, Roquette-Pinto utilizou os mais diferentes instrumentos que pudessem chegar por todo o território nacional e encurtar as distâncias geográficas. Os meios de comunicação foram o seu maior aliado nesta batalha em favor da educação popular. Fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 1923; uma rádio educativa com a finalidade de divulgar a ciência e realizar campanhas nacionais. A transmissão inaugural da rádio foi realizada por aqueles que, na época,

² Francisco Venâncio Filho havia publicado, em 1931, o livro “Educar-se para Educar”, no qual trata da educação dos educadores.

acreditavam que a educação seria o meio mais eficaz de modernização do país,

Roquette e seus colegas reunidos na Escola Politécnica ouviram emocionados quando, da Praia Vermelha, Edgar Sussekind de Mendonça abriu a transmissão recitando um soneto do próprio Roquette intitulado, bem a propósito, O Raio. Era simbólico: o raio viaja pelo espaço e vai cair sabe-se onde – como o rádio. (...) Em seguida, Heloísa Alberto Torres, filha do abolicionista Alberto Torres, leu um conto infantil de Monteiro Lobato, de que não há registro do título. E, concluindo, Francisco Venâncio Filho leu uma página de Os Sertões (CASTRO, s/d)

Os meios de comunicação seriam auxiliares não apenas para a transmissão do saber, mas principalmente para a sua concepção mais ampla de educação. Serviria para formar o povo brasileiro, o trabalhador nacional, o homem do campo, enfim, para contribuir no processo de organização nacional e, segundo ele, “organização nacional, no Brasil, quer dizer principalmente, educação do povo, nacionalização da economia e circulação das ideias e da riqueza” (ROQUETTE-PINTO, 1933, p.124).

Esta circulação de ideias seria garantida, ainda, pelas publicações e pelas viagens; estas levariam notícias menos exageradas, boas e más, a respeito da sociedade brasileira. Roquette-Pinto era um grande entusiasta das revistas de divulgação científica. Dirigiu a Revista Nacional de Educação do Museu Nacional, editada entre 1932 e 1934. A Revista era financiada pelo Ministério da Educação e Saúde Pública.

Essa revista nasceu vinculada às ações governamentais em prol do cinema educativo, como consequência do decreto 21.240, de abril de 1932, que criava a “taxa cinematográfica para a educação popular”, a ser cobrada por metragem dos filmes exibidos. A taxa financiaria a criação e manutenção de um Instituto Cinematográfico Educativo. Antes disso, foi destinada ao Museu Nacional para a organização de uma filмотeca e publicação de uma revista popular de vulgarização de ciências, letras e artes. A Revista era produzida para ser distribuída em todos os institutos públicos de ensino.

Muitas das temáticas dos artigos publicados na Revista Nacional de Educação estiveram depois presentes nos filmes educativos produzidos pelo Instituto Nacional

de Cinema Educativo: fauna e flora, o céu do Brasil, a cerâmica Marajó, dentre outros temas.

Frequentemente conteúdos publicitários publicados pela revista eram sobre os filmes americanos exibidos no Brasil e que poderiam ter algum conteúdo educativo. As observações a respeito destes filmes procuravam ressaltar os valores educativos com frases como: “o povo brasileiro teria o mundo aos seus olhos em imagem e som”, “uma verdadeira viagem à zona ártica, seus costumes e detalhes da vida entre as neves eternas” ou “todo o esplendor de Roma em sua pompa, e muitos outros” (DUARTE, 2004). Eram filmes recomendados pela revista, que neles apontava um conteúdo pedagógico.

Roquette-Pinto entusiasmava-se pelo cinema porque poderia oferecer cultura e educação justamente para aqueles que estavam longe dos bancos escolares. Ele se interessava em suprir as carências do ensino oficial pela criação de programas educativos que tivessem a capacidade de irradiar cultura pelo interior do Brasil. Escreveu vários artigos sobre o cinema educativo, “cuja função principal, a seu ver, era instruir aqueles que não tiveram educação formal” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.471). A criação do INCE parecia vir concluir uma obra de ocupação e expansão do homem pelo território nacional já iniciado em outros períodos: o movimento bandeirante, a ocupação da Amazônia e a conquista de Rondônia.

Roquette Pinto e a Comissão Rondon

Com populações dispersas pelo território nacional, segregadas da civilização, o cinema viria cumprir aquilo que o Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) já havia iniciado, o processo de integração nacional via meios de comunicação. No final do século XIX, o governo brasileiro iniciou uma política de povoamento e ocupação que abrangia uma vasta região: do Mato Grosso ao Amazonas. A ideia era colonizar essa região com população não indígena, construir estradas, educar os índios e instalar meios de comunicação que ligassem o interior ao litoral.

Em 1900, Rondon, jovem oficial do Exército, tornou-se o chefe da Comissão de Linhas Telegráficas do Estado do Mato Grosso e, em 1907, comandou a Comissão de Instalação das Linhas Telegráficas do Mato Grosso ao Amazonas, concluída em 1915. Rondon utilizava os meios de comunicação de duas formas: instalação das linhas telegráficas pelo interior do Brasil e divulgação da Comissão por filmes, fotografias e artigos na imprensa. A

expansão do telégrafo se articulava com os projetos contemporâneos que elegia os inventos técnicos vinculados à comunicação como propulsores da modernização no Brasil, como o rádio e o cinema.

As expedições de Rondon contavam com serviços de fotógrafos e cinegrafistas, o que se tornou mais conhecido foi o Major Luiz Thomaz Reis, que documentou os índios e foi responsável pela “Secção de Cinematographia e Photographia” da Comissão, criada em 1912. O Major Thomaz Reis tinha conhecimentos sofisticados de cinema e fotografia. As imagens por ele produzidas foram utilizadas como forma de publicitar as ações da Comissão para o Exército e para o governo brasileiro, como também para a população brasileira em geral.

A Comissão produziu vários filmes, entre eles: “*Rituais e festas bororo*” (1917), “*Ao redor do Brasil: aspectos do interior das fronteiras brasileiras*” (1932), “*Romuro, selvas do Xingu*” (1924), entre outros. “*Rituais e festas bororo*”, intitulado também de “*Da Santa Cruz*”, foi considerado pela imprensa do período o melhor filme da Comissão. O filme era composto de três temas diferentes: “os costumes dos índios bororos na colônia de São Lourenço, em Mato Grosso, a filmagem de caçadas de onça no Pantanal mato-grossense e o registro dos ‘Saltos Iguassú’” (MACIEL, 1998, p.260). As imagens foram recolhidas entre 1916 e 1917, o filme foi montado em 1917.

“*Da Santa Cruz*” foi exibido no Brasil em 1920, em apresentações públicas, no Rio de Janeiro e em São Paulo, seguidas de conferências e artigos na imprensa. Os filmes satisfaziam uma “elite urbana sedenta por imagens e informações sobre o sertão brasileiro” (TACCA, 2001). Estes registros cinematográficos criaram uma forma, um modelo de ver os índios e a paisagem do Brasil.

A imprensa especializada em cinema da época costumava fazer críticas aos filmes da Comissão Rondon pelas imagens que apresentavam do Brasil: natureza, selvagens, animais. Entretanto, quando os filmes do Major Reis eram exibidos no Rio de Janeiro, “o público acotovelava-se para entrar nas salas de exibição. O documentário esteve em cartaz em cerca de oito cinemas por vários dias e foi visto por até 20 mil pessoas (DIACON, 2006, p188)”.

Em 1928, a Revista Cinearte (1926-1942) publicou uma matéria a respeito da exibição, no Rio de Janeiro, dos filmes da Comissão Rondon.

Parece incrível como a companhia Brasil Cinematographica ainda exhibe mais um filme do gênero de “Nos Sertões do Brasil” como se não bastassem as estopadas do “Brasil Potencia Militar” e aquela outra do Mato Grosso que ia fechando o capitólio. Oh má hora que o general Rondon se lembrou de chamar a atenção de nossos índios, por intermédio do cinema. Uma vez, estava bem. “Nas terras de Santa Cruz” foi o primeiro. Tinha material realmente curioso, e era, pode-se dizer um filme-relatório que em vez de ser exibido aos interessados e depois arquivado na Biblioteca Cinematográfica que devíamos possuir e não traze-lo as vistas do público³.

O autor da matéria fazia críticas à fotografia “defeituosa”, às cenas inúteis. Cenas de urubus, garças, jacarés. Para o autor, as cenas são batidas, já se conhece o “Brasil desconhecido”, “todo o homem que apanha uma máquina vai dar um passeio ao sertão, às vezes mesmo ao Jardim da Aclimação em São Paulo... e lá vem com um filme colosso do ‘Brasil que não conhecemos’ etc., etc.” A irritação do autor nesta matéria demonstra que havia um grande número de filmes que mostravam o interior do Brasil ou a natureza brasileira, e eram exibidos pelas cidades do país.

A Revista Cinearte, criada por Adhemar Gonzaga e Mario Behring, criticava estes filmes por apresentarem um Brasil selvagem. Segundo eles, esses filmes não representavam o moderno cinema, cujo paradigma era o cinema americano. O filme norte americano projetava nas telas o que eram considerados os símbolos da modernidade: grandes cidades, carros, indústrias, movimento.

Em 1932, a Revista Cinearte publicou uma nova matéria a respeito da exibição dos filmes da Comissão Rondon. Segundo a Cinearte, os filmes foram recebidos com críticas por parte do público, por apresentarem o Brasil com imagens de índios, como mais um desses filmes “naturais” que retratam a África e Ásia. Dessa vez, a Cinearte refutava as críticas que estavam sendo feitas pelo valor documental do filme. Consideraram os filmes como obras integrantes da filmoteca documental do Museu Nacional, por apresentarem o sertão desconhecido. A matéria elogia o trabalho de Thomaz Reis, apresentado como um abalizado profissional, distinto oficial do exército e um dos maiores ilustradores do sertão desconhecido. Comenta os sacrifícios pelos quais o cinegrafista Reis

3 Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.3, n.101, p.28, 01 de fevereiro de 1928.

tinha que passar para conseguir alguns metros de filme. Metros estes que adquiriram importância, para o autor da matéria, por mostrarem:

...curiosíssimos aspectos de nossas selvas, dos nossos índios, dos nossos produtos naturais, dos tipos, usos e costumes de uma vasta parcela do hinterland brasileiro, é obra meritória e só digna de louvor. É filme que irá enriquecer a filmoteca do Museu Nacional e que seria disputado em cópias por todos os estabelecimentos congêneres de outros países.

Os que foram vê-lo o criticaram, fizeram obra de ignorância. Houve, entretanto, e isso é o que mais nos satisfaz, alguns milhares de pessoas que foram vê-lo apenas para conhecer alguns trechos a mais de nosso país, só agora postos ao alcance da curiosidade interessada do público que nunca refugiou nossos filmes naturais, máxime como este, tendo um cunho científico, que é a sua melhor recomendação⁴.

Em outra matéria de 1932, na coluna *Cinema Brasileiro* da mesma Revista, há elogios aos filmes do Major Thomaz Reis, mas destaca que eram filmes que serviam à pesquisa e não para serem exibidos como espetáculo ao grande público. O início dos trabalhos de filmagem da expedição, pelo sertão de Mato Grosso, se deu justamente no momento em que o Rio de Janeiro, a capital federal, era invadido por uma “febre do cinematógrafo”. A recepção de filmes tornava-se um hábito para a elite urbana.

A Comissão Rondon foi pioneira na utilização das imagens em movimento como forma de registro e divulgação da realidade brasileira. A Comissão Rondon promoveu os primeiros passos na trilha dos “caçadores de imagens” e na produção dos “filmes naturais” (MACIEL, 1998, p.246). Eram filmes sobre o interior do Brasil, cenas de matas exuberantes, florestas e animais. Cenas do interior do Brasil pouco conhecidas nos centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esses tipos de filmes se alastraram pelo Brasil no início do século XX.

O interesse do cinegrafista Luiz Thomaz Reis era apreender imagens que pudessem documentar determinados aspectos da realidade do sertão brasileiro, tais como os costumes indígenas que ocuparam a maior parte das filmagens. Entretanto, nos depoimentos dados por Reis, observamos sua preocupação com imagens que fossem

atraentes também para o gosto do público e próprias para a linguagem cinematográfica.

Em análise comparativa com as fotografias da Comissão, feita pela historiadora Laura Maciel, ela apontou que as imagens em movimento “falam mais de aspectos curiosos das expedições, como os saltos e cachoeiras, serras e outros obstáculos a serem transpostos, das caçadas de onça e dos costumes indígenas e, muito raramente, do registro sistemático” dos trabalhos da Comissão (MACIEL, 1998, p.256). Luiz Thomaz Reis tinha como missão o registro da realidade para compor a documentação da Comissão Rondon, no entanto, também via o seu trabalho do ponto de vista artístico: “Não sou amigo das viagens de urgência, quando há um objetivo de arte a obter”⁵.

A filmoteca do Museu Nacional

Durante a viagem de Roquette-Pinto pelo interior do Brasil, com a Comissão Rondon, em 1912, ele gravou os cantos dos nativos, filmou e fotografou os habitantes daquela região. Todo o material coletado foi entregue ao Museu Nacional e serviu também de subsídio para o seu livro “Rondônia” que se tornou referência para quem quisesse conhecer o Brasil. Anos mais tarde, em 1937, seria ele mesmo o responsável pela institucionalização do cinema educativo no Brasil. Foi ele quem assumiu a direção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, criado em 1936, no governo Vargas. Roquette-Pinto havia sido também, a partir de 1906, professor do Museu Nacional e, em 1926, assumiu a direção desta mesma instituição do Rio de Janeiro.

Edgard Roquette-Pinto foi o elo entre três instituições que utilizaram o recurso da imagem com fins pedagógicos. Poderíamos dizer que ele instituiu a imagem como uma forma de ver o Brasil a partir da Comissão Rondon, do Museu Nacional e do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

O Museu Nacional inaugurou sua filmoteca, em 1910, com um acervo de imagens que podiam ser utilizadas para a educação escolar. Essas imagens eram apresentadas em diapositivos, gravuras ou filmes. Estes filmes podiam ser projetados em conferências ou cursos para as escolas públicas. Segundo tabela reproduzida pela Cine-

4 Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.7, n.323, p.8-9, 04 de maio de 1932.

5 Ministério da Agricultura, CNPI, Expedição ao Rio Ronuro, Relatório do capitão Luiz Thomaz Reis sobre os serviços fotográficos e cinematográficos (1945, p.111). (Apud MACIEL, 1998, p.262).

arte⁶, podemos verificar em números a exibição destas imagens que eram realizadas pelo “Serviço de Assistência ao Ensino” do Museu Nacional. Entre os anos de 1927 e 1931 foram exibidos no Museu 170 filmes educativos. A divisão do Museu Nacional intitulada “História Natural (Serviço de Assistência ao Ensino)”, foi criada por Roquette-Pinto, voltada exclusivamente para a educação. Entre os filmes citados pela Cinearte que faziam parte desta filmoteca do Museu Nacional estão os de Ciências Naturais como “*Acarinos*”, “*Mitose de uma célula*”, “*Hydra Viva*”, etc. E outros como “*Em pleno coração do Brasil*”, “*Sertões do Mato Grosso*”, “*Marajó*”, “*Rio Cuminá*”.

Segundo os educadores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, autores do livro “Cinema e Educação”, de 1930, a filmoteca do Museu Nacional contava com uma opulenta coleção de diapositivos, muitos filmes nacionais e a coleção completa da Pathé-Enseignement, que poderia ser utilizada por qualquer professor.

A valorização da imagem como parte dos arquivos documentais e como forma de divulgação do conhecimento produzido pelos pesquisadores do Museu Nacional correspondeu a uma tendência presente no século XX, principalmente no discurso antropológico, de utilizar a imagem como evidência visual da existência de outros povos e da diversidade cultural. “Neste sentido, o cinema deu prosseguimento ao projeto dos museus de reunir objetos arqueológicos, etnográficos, botânicos e zoológicos tridimensionais na metrópole” (STAM e SHOHAT, 2006, p.152).

A Comissão produziu uma série de registros que foram incorporados ao acervo do Museu Nacional, como fruto de investigação científica realizada durante as expedições pelo sertão. Preocupado com a divulgação deste material, e com a educação do povo brasileiro, Roquette-Pinto tratou de desenvolver instrumentos capazes de irradiar esta produção científica. Essa divulgação ocorreu nas publicações, nas transmissões de rádio e nas projeções de filmes. Como divulgador da ciência, promoveu cursos públicos realizados no Museu Nacional, que contavam com o auxílio de ilustrações feitas por filmes e diapositivos. Estes cursos foram descritos por Paulo Roquette-Pinto da seguinte forma: “Falava-se e mostrava-se. Foram cerca de 200 o número total de alunos inscritos nos diferentes cursos. Foram passados 832 diapositivos, 70 filmes, e feitas 60 experiências” (apud RIBAS, 1999, p.111).

Com a preocupação de diminuir a distância entre o conhecimento produzido e arquivado no Museu e a população de uma forma geral, Roquette-Pinto teve um papel importante na abertura do Museu Nacional ao público. As exposições passaram a ser pensadas de forma que o visitante tivesse clareza dos fatos apresentados e a não se fatigar com uma documentação excessiva. Conforme determinação de Roquette-Pinto, as peças antropológicas ou etnográficas eram escolhidas entre as mais típicas e se evitava cuidadosamente a apresentação de séries numerosas, onde a atenção do público se cansaria e se dispersaria (RIBAS, 1999, p.109).

Segundo Schwarcz, desde o final do século XIX, os museus procuraram discutir o homem brasileiro e pretenderam trazer a ciência para os meios intelectuais nacionais. Partiram “da flora e da fauna para chegar ao homem, ao recolher, analisar, classificar, hierarquizar e expor” (SCHWARCZ, 1993, p. 91). Para a historiadora, o Museu Nacional, a partir dos anos de 1920 aglutinou uma vanguarda intelectual, “que, ainda de forma frágil, se opunha frontalmente ao racismo científico” (SCHWARCZ, 1993, p.96). Este era o caso de Roquette-Pinto para quem o problema brasileiro era uma questão de higiene, conforme os preceitos dessa ciência no período, e não de raça.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)

No INCE, criado em 1936 na gestão de Gustavo Capanema, no Ministério de Educação e Saúde, Roquette-Pinto continuou a desenvolver atividades de educação e divulgação de conhecimentos científicos. Este órgão representou o desfecho de um processo de institucionalização da imagem como recurso de educação das massas, no caso o uso do filme educativo ou documentário. Processo este que se inicia com o fim da “era dos museus”, monumentos de um modelo científico tradicional, para um novo tipo de exibição das descobertas científicas, das ciências naturais e das técnicas de narração das histórias nacionais.

Esse novo modelo esteve presente nos museus a partir das novas técnicas de exposição. Foram frequentes nas exposições os espetáculos proporcionados pelos panoramas, que surgiram no final do século XVIII, na Europa, e eram caracterizados como pinturas de grandes dimensões. No Brasil, no final do século XIX, foi exibida a obra do pintor Victor Meireles sobre o Rio de Janeiro,

6 Revista Cinearte, Rio de Janeiro, v.7, n.318, 1932.

que havia sido concluída em 1888. Segundo o historiador Eduardo Morettin (2000), para apreciar a pintura panorama, “o espectador ficava no centro, observando a pintura cilíndrica e podendo contemplá-la a 360 graus. Para tanto se construía enormes rotundas, cobrando-se ingressos” (MORETTIN, 2000, p.153).

Com este novo meio de representação, a relação com o público se modificava; tornava-se um público de massa, a ser educado civicamente com imagens da história nacional exibidas espetacularmente. O panorama “A Descoberta do Brasil” também de Victor Meireles, exibido em 1900 na capital federal, foi visto em apenas um dia por 1159 pessoas (SUSSEKIND, 1986, p.71).

As imagens em movimento contribuíram para a reelaboração das formas de exibição da história nacional como parte de um projeto que já estava sendo gestado, desde o início de século XX, em instituições como o Museu Nacional: utilização de imagens, exposições, ações educativas. E, como herdeiro desta proposta, o filme é visto como instrumento de registro de culturas passadas ou isoladas da civilização. A câmera passa a ser utilizada como um mecanismo de exploração de novos territórios e de diferentes povos. A tela cinematográfica passa a ser um novo suporte de exibição de descobertas científicas e imagens exóticas. Sendo parte da ciência e da cultura de massa, “o cinema associou o conhecimento científico adquirido em viagens aos espetáculos itinerantes, propagando uma visão do próprio mundo como uma exposição” (STAM e SHOHAT, 2006, p.157)

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 Roquette-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 (SCHVARZMAN, 2004).

“*O Descobrimento do Brasil*”, a partir da reunião de documentos tradicionais da história do Brasil, recontou a fundação da nação, “narrativizando” o que antes já ha-

via sido exibido de outro modo pelos museus históricos, principalmente pela pintura histórica: “O filme recorre, como fonte de composição de seus planos e suas sequências, a diversas pinturas, sendo a ‘Primeira Missa no Brasil’ (1861), de Victor Meireles, a citação mais clara” (MORETTIN, 2000, p.137). A dramatização, a trilha sonora, a montagem cinematográfica compõem uma nova forma de contar a história, que coincide com a ascensão do cinema narrativo como espetáculo de massa nas grandes cidades. O cinema, pelo seu papel como contador de histórias da humanidade, “adequou-se perfeitamente à função de retransmissor das narrativas das nações e dos impérios”. (STAM e SHOHAT, 2006, p.144).

A celebração da história nacional estava presente até mesmo quando Roquette-Pinto relata os primórdios do INCE. Ele inicia suas atividades no INCE em fins de março de 1936, com trabalhos de organização do instituto. A instalação do INCE se deu em 19 de março de 1936, data em que Roquette-Pinto menciona como “aniversário do nascimento de José de Anchieta – o primeiro educador do Brasil”. Em 26 de maio do mesmo ano, foram feitas demonstrações públicas dos primeiros filmes educativos editados pelo INCE, tendo como público professores e estudantes da capital federal⁸. Também foi exibido o primeiro filme popular nos cinemas do Rio de Janeiro a respeito do combate à raiva⁹.

Quando o INCE mudou suas instalações para outro endereço, na Rua da Carioca n.45, outra data significativa é aludida. A mudança foi feita em sete de setembro de 1936, e segundo Roquette-Pinto, nesse mesmo dia foi realizado o primeiro filme sonoro 16 m/m, “*Dia da Pátria*”. Para o diretor do INCE, esta data era significativa porque as novas instalações do INCE tinham equipamentos que permitiam ao instituto fazer filmes sonoros de tamanho escolar o que não era possível anteriormente, significando, então, uma independência com relação à produção estrangeira. O Brasil podia agora produzir seus próprios filmes educativos, emancipando-se do mercado internacional de filmes.

7 CPDOC, GC 35.00.00/2 – A nota apresentada ao Sr. Dr. Gustavo Capanema pelo professor Roquette-Pinto, a respeito dos trabalhos iniciais do INCE.

8 Segundo Sheila Schvarzman (2004) esta demonstração pública foi realizada durante o “Mês do Cinema Brasileiro”. Tal data foi instituída pelo Ministério da Educação, mas sem continuidade nos anos seguintes.

9 CPDOC, GC 35.00.00/2. De E. Roquette-Pinto para Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1936.

No projeto que deu origem ao INCE, elaborado por Roquette-Pinto, ele 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 cinematográfica¹⁰.

Dentro destes propósitos, o INCE produziu 357 filmes documentários sob a direção de Humberto Mauro. Na primeira fase, de 1936 a 1947, sob a orientação de Roquette-Pinto predominaram os documentários pedagógicos e científicos, foram 239 filmes. Como afirma Schvarzman, a criação e o funcionamento do INCE, principalmente nos seus primeiros dez anos, deve ser entendido a partir da associação entre educação e saúde, nos moldes de como funcionava o Ministério de Capanema. Nesta primeira fase, o INCE

veicula não só a mentalidade saneadora da época pelos feitos do Estado, mas também as descobertas de cientistas e as medidas e conhecimentos que se acreditavam necessários para fazer emergir o homem brasileiro em toda a sua potência (SCHVARZMAN, 2004, p.198).

Na segunda fase, de 1947 a 1964, na ausência de Roquette-Pinto, predominou uma produção mais documental, passou “a ser dirigido pelo médico Pedro Gouveia e pelo educador Paschoal Lemme, encarregado da parte educativa e da elaboração dos roteiros” (SCHVARZMAN, 2004, p.231).

O filme documentário educativo, para grande parte dos educadores envolvidos na formulação do INCE, parecia ser entendido como um arquivo documental, como um registro de provas científicas, como amostras do real. O filme documentário era também o filme informativo ou educativo que poderia levar a ciência, ou, poderíamos 10 CPDOC, GC 19 35.00.00/2. Instituto de Cinema Educativo (Projeto).

dizer a cultura oficial para aqueles que não tinham acesso a esse saber. Como uma enciclopédia, o documentário apresentaria: “os povos da terra, vivendo e trabalhando, sofrendo e sorrindo, as plantas, e os bichos, os grandes tipos e as grandes nações. Até mesmo o processo de exalação do perfume das flores é fácil, hoje, documentar, no filme” (ROQUETTE-PINTO, 1938, p.75). Os filmes eram considerados como “quadros vivos”, pelas possibilidades de reprodução do real. Pareciam até mais vivos que a natureza pelos efeitos que as alterações de velocidade e os deslocamentos da câmera podiam proporcionar, ao filmar determinados aspectos da natureza.

Essa valorização do cinema pelas suas possibilidades de arquivar imagens da natureza e dos homens, tornando-as documento, aparece também nas páginas da Revista Cinearte. As imagens cinematográficas adquirem status de coleção, tal como as já existentes no Museu Nacional naquele período, servindo ao ensino e à pesquisa em escolas e universidades.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo, apesar dos vários anos em atividade, até 1966, quando foi incorporado ao Instituto Nacional de Cinema (INC) e de sua numerosa produção de documentários, não teve uma ampla repercussão pública. Sua atuação ficou mais restrita aos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, apesar das investidas do Instituto em ampliar sua ação pelo território nacional (SCHVARZMAN, 2004, p.227).

Apesar de ter sido pensado, por Roquette-Pinto, como um órgão de produção cinematográfica para a educação das massas, muitos dos seus filmes não chegaram até o público. Alguns fatores podem explicar este isolamento: 1) as dificuldades de distribuição e circulação dos filmes produzidos, problema apontado com frequência nos documentos oficiais do INCE, nos quais há observações sobre a necessidade de criação de sedes regionais do Instituto para facilitar essa distribuição, mas estas sedes não foram de fato criadas; 2) as precárias instalações audiovisuais das escolas, que, na maioria das vezes não possuíam projetores cinematográficos; 3) a difícil aceitação da linguagem dos filmes produzidos no INCE por um público escolar, já acostumado ao modelo do cinema ficcional americano.

Apesar destas dificuldades, havia por parte do Instituto uma preocupação com a distribuição dos filmes produzidos e ações no sentido de ampliar o leque de escolas que recebessem esse material. Enquanto não eram criadas as delegacias regionais, como previa o estatuto, o

INCE consolidou convênios para facilitar a distribuição dos filmes e realizou um censo¹¹ para saber da existência ou não de aparelhos cinematográficos nas escolas¹².

Procurou ainda o auxílio de uma empresa distribuidora, que, no caso, foi a Distribuidora de Filmes Brasileiros (DFB), com sede no Rio de Janeiro e filial na cidade de São Paulo. Esta empresa já era responsável pela distribuição dos complementos nacionais que se tornaram obrigatórios a partir do decreto 21.240 de 1932 e também já distribuía os filmes do INCE e do Ministério da Agricultura.

Em carta ao Ministério da Educação e Saúde Pública, a DFB oferece a distribuição de filmes pelas escolas do país, mas com a condição de cobrança de uma taxa aos estabelecimentos de ensino que quisessem utilizar os serviços do INCE. A distribuidora justifica a cobrança da seguinte forma: “tratando-se de uma distribuição trabalhosa, e entendendo que são custosos os serviços a serem organizados, justifica-se, plenamente, a criação da taxa acima aludida”¹³.

Dado esse contexto, percebemos que o grande problema enfrentado pelo INCE foi a distribuição dos filmes. Dificuldade ainda maior, quando considerada a amplitude de um projeto que procurava abarcar todas as escolas do território nacional, num período em que as vias de comunicação entre os estados brasileiros ainda eram escassas.

Entretanto, encontramos também menções positivas ao trabalho do Instituto entre aqueles estabelecimentos que conseguiam receber os filmes produzidos. É o caso de um diretor de um estabelecimento do interior de Minas Gerais, na cidade de Caxambú, Patronato Agrícola Wenceslau Braz, que envia um comunicado ao Ministro Capanema. Ele agradece a remessa de um catálogo de filmes que serão fornecidos pelo INCE e manifesta o contentamento causado entre docentes e discentes, “pela aquisição de tão importante meio de educação (...)”¹⁴.

11 Segundo Sheila Schvarzman(2004), as secretarias de ensino não respondiam aos questionários que eram enviados pelo INCE sobre os equipamentos cinematográficos e os diretores queixavam-se sobre as dificuldades de distribuição dos filmes.

12 CPDOC, GCg 35.00.00/2, Instituto Nacional de Cinema Educativo, s/d.

13 CPDOC, GCg 35000/2, Arquivo Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, 8 de janeiro de 1938.

14 CPDOC, GCg, 35.00.00/2, Arquivo Gustavo Capanema, Ministério da Justiça e Negócios Interiores, Patronato Agrícola Wenceslau Braz, Dr. Antonio Augusto Clementino da Silva, Caxambu, 4 de outubro de 1938.

Com as dificuldades em atingir os estabelecimentos de ensino em todo o território nacional, o INCE acabou ficando mais conhecido entre alguns círculos restritos, como os dos cientistas, que tinham suas pesquisas registradas pelas câmeras do INCE, e pelos do próprio meio cinematográfico. O INCE tornou-se também um centro de referência para o cinema nacional, como um centro técnico e de pesquisa no setor, um local de empréstimo de equipamentos, mais do que propriamente como um órgão exclusivo na produção de filmes educativos para um público de massa.

O INCE teve uma atividade intensa na produção de documentários, tendo grande importância no desenvolvimento do cinema documentário no Brasil. Mais do que um projeto de uso do cinema na educação, o INCE tornou-se também um projeto de educação do próprio cinema nacional, especificamente do cinema documentário.

Referências :

CASTRO, Ruy. *O homem multidão*. Disponível em www.ra-diomec.com.br/roquettepinto/. Acesso em 01/08/2012

CATELLI, Rosana Elisa. *Dos 'Naturais' ao documentários: cinema educativo e a educação do cinema, entre 1920 e 1930*. Campinas: Unicamp, Instituto de Artes, Tese de doutorado, 2007.

DIACON, Todd A. *Rondon: o marechal da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUARTE, Regina Horta. Em todos os lares o conforto moral da ciência e da arte: a Revista Nacional de Educação e a divulgação científica no Brasil (1932-1943). Rio de Janeiro, *Revista História, Saúde, Ciência – Mangueiras*, vol.11, no.1, jan/abr 2004.

MACIEL, Laura Antunes. *A nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon"*. São Paulo: EDUC, 1998.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Produção e formas de circulação do tema do descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. IN: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.20, n° 39, p.135-165, 2000.

RIBAS, João Baptista Cintra. *O Brasil é dos brasileiros: medicina, antropologia e educação na figura de Roquette-Pinto*. Dissertação de Mestrado, Campinas: Unicamp/ IFCH, 1999.

Recebido: 29/09/2012

Aprovado: 18/11/2012

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Rondônia*. 6 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Brasília, INL, 1975.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. O cinema e a educação popular no Brasil. IN: *Revista Nacional de Educação*. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1933.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. *Ensaio de Antropologia Brasileira*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1933.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. A evolução do Cinema. *Revista do Brasil*, Ano I, n.2, julho, 1938.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. O cinema educativo. IN: *Escola Nova*. São Paulo: Diretoria Geral do Ensino de São Paulo, 1930 (3).

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SERRANO, J. e VENÂNCIO Filho, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo, Cayeiras: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1930.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, SP: Papirus, 2001.

VENÂNCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonatas. O cinema educativo. IN: *Escola Nova*, segunda fase da Revista Educação. Órgão da Diretoria Geral de Ensino de São Paulo, vol.III, nº 3, julho de 1931, p.154.