

A representação da história no cinema brasileiro (1907-1949)

Eduardo Victorio Morettin
Universidade Paulista

Jean-Claude Bernardet ¹ aponta para a necessidade de se repensar a periodização adotada pelos historiadores de cinema, marcada profundamente pelo trabalho de Paulo Emílio Salles Gomes, *Panorama do Cinema Brasileiro: 1896-1966*. Nele, predomina o recorte que privilegia os momentos de conciliação entre a produção e o público, como foi o caso de sua "primeira época", por exemplo ². Ocorrida entre 1896 e 1912, ela representa a fase inaugural de uma harmonia que foi perdida pela ação de agentes externos. Neste sentido, recuperá-la no presente significa trazer de volta um tempo que o cinema brasileiro precisa reencontrar. Decorre desta visão a idéia que

"(...) a Idade de Ouro e a sua reposição utópica precisam ser mediadas por etapas que levam de uma a outra, etapas estas que constituem a história degradada. Na periodização de Paulo Emílio parece quase sistemático o vínculo entre as épocas que estruturam a evolução do cinema brasileiro e a degradação, entendendo por esta uma interrupção da produção." ³

Bernardet expõe a fragilidade de uma periodização que se acredita portadora de significado para todos os elementos que compõe o cinema propriamente dito (produção, exibição, crítica, etc.). Esse aporte de sentido está relacionado com o próprio fio condutor que os agrupa, ou seja, a idéia de que se constrói uma nacionalidade a partir da experiência cinematográfica. Diversas são as fraturas expostas pelo autor nesta periodização, e a partir destas Bernardet levanta uma não menor quantidade de propostas e questões. Por ora, é suficiente guardar as observações feitas acerca dos filmes de gênero, cuja análise nos leva

1. Jean-Claude Bernardet. *Da periodização. Historiografia clássica do cinema brasileiro. Metodologia e pedagogia*. São Paulo, Annablume, 1995, pp. 51 - 64.

2. As outras épocas foram periodizadas da seguinte maneira: 1912-1922; 1923-1933; 1933-1949; 1950-1966.

3. Jean-Claude Bernardet. *op. cit.*, p. 51.

4. *dem. ibidem*, p. 58.
Grifos do autor.

5. *Idem. ibidem*, p. 59.

6. Esta lista se encontra no final do artigo.

7. Cf. *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*, Rio de Janeiro, 1984; *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1911 e 1920*, Rio de Janeiro, 1985; *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925*, Rio de Janeiro, 1987; *Filmografia Brasileira*. Quarto Fascículo: período de 1926 e 1930. São Paulo, 1991.

8. Jean-Claude Bernardet, *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 - 1935*, *Jornal "O Estado de S. Paulo"*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979 e José Inácio de Mello Souza, *Filmografia do Cinema Brasileiro. 1936 - 1946 (jornal "O Estado de São Paulo")*. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1987, mimeo.

9. Jean-Claude Bernardet, *Filmografia*, Introdução.

a novos caminhos. Para o autor, a divisão em épocas feita por Paulo Emílio para os "filmes criminais", por exemplo, mostra-se incongruente:

"Com que critérios colocar alguns filmes criminais na primeira época e outros na segunda, se todos obedecem a uma modalidade de produção semelhante (inspiração em crimes reais) e propõem uma idêntica relação com os espectadores, a julgar pelo que está escrito no texto de Paulo Emílio. (...) O que se verifica aqui é que um gênero ou este gênero não se enquadra em tal periodização, e talvez precise de uma periodização própria." ⁴

Bernardet indaga, pois, se

"[...] não deveríamos rechaçar o corte cronológico vertical, e trabalhar horizontalmente com filões que apresentariam ritmos diferenciados e tentar estabelecer entre eles relações, sem querer encaixá-los em unidades temporais consideradas válidas para todos os filões?" ⁵

Situamos o nosso trabalho dentro deste campo de preocupações. De fato, o recorte proposto, a produção de filmes de reconstituição histórica realizada no Brasil na primeira metade do século XX, retira-nos da periodização geral, uma vez que permite o estabelecimento da cadência de um de seus "filões".

O presente artigo tem por objetivo contribuir para o estudo da produção deste gênero de filmes no Brasil. Para tanto, estabelecemos uma lista de filmes de reconstituição histórica produzidos no Brasil entre 1907 e 1949 ⁶. As balizas temporais adotadas neste recorte foram estabelecidas a partir da data de realização ou exibição dos próprios filmes selecionados e de algumas reflexões sobre o conjunto desta produção, das quais falaremos a seguir. Sabemos que o objeto escolhido não se apresenta como um dado da realidade em si, mas sim como uma construção que necessariamente opera os seus recortes e que requer, como contrapartida fundamental, o devido embasamento documental para demonstrar a sua validade.

Neste sentido, examinamos diversos instrumentos de pesquisa. Em primeiro lugar, as filmografias brasileiras publicadas pela antiga Embrafilme em colaboração com a Cinemateca Brasileira ⁷. Estes guias de filmes foram divididos em quatro fascículos, abrangendo os anos de 1897 até 1930. Contam com fichas técnicas completas, além de indicar quais foram os filmes que resistiram à ação do tempo e as instituições que cuidam de sua preservação. Estes fascículos representam o material mais completo à disposição do pesquisador, imprescindível tanto pela seriedade da equipe envolvida no projeto quanto pelo grande número de fontes analisadas.

Os anos 30 e 40 foram "cobertos" por meio da consulta de duas filmografias feitas a partir do levantamento do jornal *O Estado de São Paulo* ⁸. Estes trabalhos possuem características diferentes dos guias feitos pela Cinemateca Brasileira. Tratam-se de listas de filmes brasileiros que foram apenas exibidos em São Paulo. Não têm, portanto, a abrangência das filmografias anteriormente citadas. Além disso, como observa Bernardet, os

"dados fornecidos pelo jornal não foram submetidos a nenhum tipo de crítica. Os dados fornecidos neste trabalho são os fornecidos pelo jornal (...). É fundamental ter isto em vista sempre que se consultar a filmografia" ⁹.

A fim de sanar estas dificuldades, consultamos duas revistas de cinema muito importantes para o período: Cinearte e Scena Muda. A pesquisa em Cinearte foi facilitada pela existência do excelente índice de títulos, atores, diretores e assuntos elaborado pelos pesquisadores Lécio Augusto Ramos, Lucia Maria Pereira Bravo e Osmar José Guimarães Silva¹⁰. Examinamos também alguns livros que trazem listas de filmes ao seu final ou que abordam de maneira exaustiva a produção de filmes do período em questão¹¹.

Em relação à lista de filmes propriamente dita, gostaríamos de, em primeiro lugar, ressaltar que esta não é uma relação de filmes disponíveis. A maior parte dos títulos listados se perdeu com o tempo. Desta forma, as principais fontes de informação sobre esta produção são as filmografias, artigos e fotos de época. No entanto, nem sempre este material consegue elucidar com riqueza de detalhes o conteúdo destas películas. Sobre *Messalina, a Imperatriz da Luxúria* (1930), de Luís de Barros, um dos artigos do jornal *O Estado de São Paulo* compilados por Bernardet sentencia: "a surpreendente história da escandalosa imperatriz de Roma". A informação de que o filme também apresenta "nús artísticos" nos fornece um forte indício acerca da forma pela qual a história é tratada nesta produção, mas nos deixa poucas pistas sobre o desenvolvimento de seu enredo¹².

Em segundo lugar, é preciso evidenciar a noção de filme "histórico" que norteou a confecção desta lista. Sabemos que todo filme pode ser considerado histórico, pois se reporta à realidade da qual faz parte. No entanto, existem filmes onde a ação se ambienta claramente no passado. A sua narrativa, nestes casos, recorre a uma série de estratégias para situar a trama neste período. Estas estratégias se manifestam na escolha do tema e/ou "herói" (*Descobrimiento do Brasil*, *Inconfidência Mineira / Tiradentes*, *Bandeirantismo / Fernão Dias Pais*, por exemplo), nos trajes das personagens, nos cenários por onde se desenrola a ação e na indicação da localização temporal de seu trecho. Neste sentido, cabem dentro desta definição filmes como *O Descobrimiento do Brasil* (1937) e *Os Bandeirantes* (1940), ambos de Humberto Mauro. Da mesma forma, não foram excluídas adaptações cinematográficas de certas obras literárias, tais como as sete versões fílmicas feitas de *O Guarani*, inspiradas tanto em José de Alencar como na ópera de Carlos Gomes. Incluímos também alguns filmes que contêm cenas de reconstituição histórica, apesar de delimitarem o presente como o tempo no qual se desenrola a ação. Estamos nos referindo às seguintes obras: São Paulo, a Sinfonia da Metrópole (1929), de Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny; *Alma do Brasil* (1932) e *Aruanã* (1938), ambos de Líbero Luxardo. No primeiro filme, que trata da pujança da então jovem metrópole, o Museu Paulista é apresentado. Nesta ocasião, assistimos à encenação da proclamação da independência do Brasil a partir da reconstituição do quadro *Independência ou Morte!* (1888), de Pedro Américo¹³. *Alma do Brasil*, de acordo com Mário Nunes¹⁴, foi

"tomado quando (...) das manobras de Nioac pelas tropas da guarnição de Matto Grosso, pretexto para evocação, no cenário histórico, da tragédia que foi a Retirada de Laguna, feito heroico, immortalizado no livro de Taunay".

○ "semidocumentário" *Aruanã* promove, de acordo com Guilherme de Almeida,

10. *Índice Revista 'Cinearte'*. Rio de Janeiro, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. 191 pp. (Série documentos; nº 2).

11. Restringimo-nos aos seguintes materiais: Maria Rita Galvão. *Crônica do Cinema Paulista*. São Paulo, Itica, 1975; Paulo Perdigão, *Filmografia de Humberto Mauro*. In: Alex Viany (org.) - *Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978, pp. 322-360; Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet. *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo, Brasiliense, 1983; José Octávio Guizzo. *Alma do Brasil*. Campo Grande, ed. do Autor, 1984; Vicente de Paula Araújo. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985; Jorge J. V. Capellaro e Victorio G. J. Capellaro. *Vittorio Capellaro. Italiano pioneiro do cinema brasileiro. Cadernos de Pesquisa 2*. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme, julho de 1986; Alice Gonzaga. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1987; Rubens L. R. Machado Jr. *São Paulo em Movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo, ECA-USP, 1989. Dissertação de mestrado, mimeo.

12. Bernardet, *Filmografia, 1930-27 e Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1926 e 1930*, p. 146. Em *Cinema Brasileiro, Cinearte V* (218): 5, 30 de abril de 1930, o autor informa que o filme é cantado. Certamente, a realização de pesquisas complementares em jornais de época poderiam fornecer maiores informações.

13. Este filme foi muito elogiado por *Cinearte*. Esta seqüência, por sua vez, também foi bem recebida. No entanto, não encontramos comentários mais detalhados sobre a passagem, a não ser aqueles que elogiam a exatidão com a qual o quadro foi reproduzido cinematograficamente (Cf. Pedro Lima, *Cinema Brasileiro, Cinearte IV* (184): 39, 4 de setembro de 1929 e Octavio Mendes, De São Paulo, *Cinearte IV* (188): 31, 2 de outubro de 1929). Trabalhamos a relação entre o uso das fontes iconográficas pelo cinema em recente artigo: Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *Revista Brasileira de História. Dossiê Arte e Linguagens*. 18 (35): 105 - 131, 1998.

14. Cf. Sem autor. *Cinema Brasileiro, Cinearte VII* (336): 5, 3 de agosto de 1932. O autor deste artigo transcreveu o artigo de Mário Nunes publicado no *Jornal do Brasil*.

"o encontro do bandeirante de hoje com o bandeirante de ontem, espantados, um em face do outro, de serem tão iguais na sua gula e na sua audácia, nas suas ilusões e na sua derrocada; homens iguais, sempre os mesmos, como se o tempo entre eles não houvesse existido nunca" ¹⁵.

Cabe destacar que não foi nossa preocupação estabelecer quais os filmes cuja reconstituição é verídica e/ou apoiada em documentos fidedignos. No momento, basta observar que este olhar nos levaria a um equívoco, qual seja, o de entender a história como uma área privilegiada de manifestação do real, entrevedo o cinema como campo de sua deturpação. Entre outras coisas, este tipo de crítica ignora o quanto há de construção dentro da própria história.

Por outro lado, como já dissemos, acreditamos que os filmes de reconstituição histórica são importantes pelo que dizem do momento em que foram feitos¹⁶. Um dos caminhos mais promissores para se efetivar esta relação pode ser encontrado na identificação dos saberes históricos que este tipo de cinema veicula e constrói. Apesar de seu apreço pela fidelidade ao passado, às fontes e aos historiadores - e quase todas as obras cinematográficas que se intitulam históricas fazem questão de ressaltar este apego¹⁷ -, o chamado filme histórico contribui para que determinadas imagens sobre o passado sejam consolidadas e/ou reelaboradas, permitindo que um público mais vasto entre em contato com este saber. Neste sentido, a mediatização do presente se manifesta pela escolha dos temas a serem trabalhados, pela reação da crítica (especializada ou não), pelas condições de produção, e, principalmente, pelo tratamento cinematográfico dado ao tema.

Em terceiro lugar, incluímos filmes inacabados, dentro de um critério que está presente nas referidas filmografias da Cinemateca Brasileira. Um exemplo é *Tiradentes* (1928), de Corsino Azeglia. Como veremos, a inexistência de qualquer fotograma deste filme não impede que possamos recuperar, através dos artigos e fotos do *set* publicados em *Cinearte*, a concepção de história que presidia sua montagem e o diálogo que este projeto possuía com as demais produções de sua época.

Por fim, cabe discutir às balizas adotadas para se pensar os chamados filmes históricos. Duas questões devem ser ressaltadas. Em primeiro lugar, é necessário discutir a formulação proposta por Jean-Claude Bernardet no final dos anos 70 para este "gênero"¹⁸. Para ele, o filme histórico relaciona-se diretamente com os interesses ideológicos da classe dominante, pois

" (...) uma reflexão sobre o sistema que envolve o filme histórico pode sugerir como funciona um mecanismo de pressão acionado pela classe dominante, ou um segmento dela, no sentido de promover a produção de obras que sirvam diretamente seus interesses ideológicos e estéticos."¹⁹

Para Bernardet, no período conhecido como a "Bela ...poca do Cinema Brasileiro" (1896 - 1912), "a temática histórica era exclusivamente portuguesa". Esta temática começa a mudar nos anos 10, com o "surto paulista", dando origem a obras que tratam da história do Brasil, como *O Grito do Ipiranga* ou *Independência ou Morte* (1917), de Giorgio Lambertini, *Heróis brasileiros na guerra do Paraguai* (1917), de Achilles e Giorgio Lambertini, *Tiradentes* ou *O mártir da liberdade* (1917), de Perassi Felice, *Anchieta* entre o amor e a religião

(1931), de Arturo Carrari e O Caçador de Diamantes (1933), de Vittorio Capellaro²⁰.

Estes filmes foram feitos pelos imigrantes italianos que começavam ocupar diversos espaços dentro da sociedade paulista da época. No entanto, isto não significava necessariamente prestígio cultural. Maria Rita Galvão, em *Cronica do cinema paulistano*, ressalta a situação de "marginalidade cultural" vivida por estes imigrantes nas primeiras décadas deste século na cidade de São Paulo.

"É difícil saber em que medida este fato contribuiu para o desprestígio do cinema em São Paulo. Não podemos esquecer, no entanto, que estávamos numa época em que homens como Veiga Miranda, por exemplo, referindo-se aos industriais paulistas, esbravejavam na Câmara dos Deputados contra os 'desembarcados de qualquer terceira classe'; em que mulheres como Dona Olívia Penteadó, 'protetora das artes' e anfitriã de uma famoso *salon* paulista, orgulhavam-se de que, em suas casas, Matarazzo jamais pusera os pés; em que, a propósito de um ator que não é sequer paulista, quanto mais do Brás, se escreve que nossos galãs são 'Gaetaninhos do Brás, indivíduos da maior falta de discrição e de linha, árbitros de uma elegância cafajuste, barbeiros napolitanos ou torneiros espanhóis transviados para o écran'; em que a palavra *carcamano* tornava-se corrente na fala paulista"²¹.

Neste momento, a autora não chega a desenvolver a relação proposta entre a origem imigrante destes diretores e a recepção negativa que esta produção teve²². Pelo contrário, Galvão lembra que os imigrantes não eram os únicos a fazer cinema em São Paulo. Havia também pessoas que pertenciam a um círculo mais erudito da cultura paulistana, distinto também a nível econômico e social, como era o caso de Menotti del Picchia, Canuto Mendes de Almeida, Octavio Gabus Mendes, Antônio Tibiriçá e Armando Leal Pamplona. Estes, porém, não conseguem fazer um cinema diferente daquele que Arturo Carrari ou Gilberto Rossi realizavam, pois as precárias condições estruturais de produção não permitiam um comportamento diverso dos criticados imigrantes²³.

Bernardet levanta uma hipótese para explicar o conjunto desta produção filmica feita pelos imigrantes italianos em São Paulo. Para ele,

"(...) estes imigrantes, num esforço de aculturação, estavam se voltando para uma temática nacional, assimilando e assumindo os valores considerados nobres da nacionalidade e, assim, reproduzindo uma imagem da história construída pela classe dominante."²⁴

A questão da aculturação e da reprodução de uma imagem da história construída pela classe dominante é muito mais complexa do que pode a princípio parecer. A discussão desta formulação nos leva a uma segunda ordem de problemas, relacionada à constituição de um discurso que torna o fazer filmes históricos um campo científico que se propõe mais eficaz do que a produção vigente.

Estamos falando de um movimento iniciado no decorrer dos anos 20 e 30 por diversos intelectuais, como Manuel Bergstrom Lourenço Filho, Fernando de Azevedo, Edgar Roquette-Pinto e Jonathas Serrano, preocupados com a incorporação do cinema ao ensino. Ao lado dos aplausos às primeiras iniciativas dos governos estadual e federal pelo "bom" cinema, uma verdadeira campanha seria desenvolvida nas revistas pedagógicas oficiais, como Educação, Escola

15. Alice Gonzaga. *op. cit.*, p. 72. O termo semi-documentário é da autora e se encontra na página 71. Em *Cinearte XIII* (484): 9, 1 de abril de 1938, o "bandeirante de ontem" faria parte da expedição de Anhanguera. Neste artigo se encontra uma descrição mais detalhada do enredo.

16. Marc Ferro traz algumas considerações sobre os filmes de reconstrução histórica que podem ser úteis para aqueles que se deparam com a questão pela primeira vez. Ver do autor *Analyse de film. Analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris, Lib. Hachette, 1975, p. 14; *Cine e historia*. trad. Josep Elias. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, pp. 41, 138-140; *L'histoire sous surveillance*. France, Éd. Calman-Lévy, 1985, pp. 111-113.

17. É o caso, por exemplo, da entrevista dada à *Cinearte* por Alberto Vidal, produtor do filme *Anchieta Entre o Amor e a Religião* (1931), de Arturo Carrari, onde o articulista afirma que Vidal "para captar a atmosfera indígena e colonial da época, (...) não poupou esforços" (Sem autor, *Cinema Brasileiro, Cinearte*, VI (281): 28, 15 de julho de 1931). Através das fotos publicadas pela revista, apesar dos comentários de seu produtor, acreditamos que *Anchieta* está mais próximo daquilo que Maria Rita Galvão nos descreveu: "o grande

problema do Anchieta de Carrari era saber se escrevia poemas para a Virgem Maria ou fazia amor com a virgem Itajaci" (*Crônica do Cinema Paulistano*, p. 60).

18. Qual é a história? In: *Piranha no mar de rosas*, 1982, pp. 57 - 68. O texto é uma versão aumentada de Qual é a história? publicado originalmente em Anos 70, vol. 4 - Cinema. Rio de Janeiro, Europa, 1979 -80.

19. *Idem. ibidem*, p. 57.

20. *Idem. ibidem*, p. 57. A lista de filmes a seguir não corrobora esta visão.

21. *Crônica do Cinema Paulistano*, p. 54. No caso do cinema paulista, contribuía também para esta situação o facto de uma parte destes imigrantes estarem envolvidos nas chamadas escolas de cinema. Muitas delas iludiam os seus alunos, prometendo ao final de cada "curso" uma participação em filmes a serem feitos pelos donos da escola. A atuação, obviamente, estava condicionada a um pagamento prévio, que permitia também o acesso à escola. Terminadas as aulas, ou os filmes realizados eram de qualidade duvidosa ou simplesmente não eram rodados. Diversos protestos contra este sistema podem ser encontrados em Cinearte. Cito um dos artigos mais contundentes, a saber, Pedro Lima, Precisamos fechar as escolas de ci-

Nova, *Revista de Educação*, *Boletim da Educação Pública* e *Revista Nacional de Educação*, e nos livros *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho e *Cinema contra Cinema*, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, ambos de 1931.

Em 1936, o movimento se concretiza com a criação, em caráter não oficial, do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sendo designado para seu diretor-presidente Roquette-Pinto e diretor-técnico Humberto Mauro. Esse instituto propunha-se a produzir filmes de maneira contínua, pela primeira vez encetada pelo Estado.

De 1936 até 1940, o INCE produziu uma série de reportagens sobre eventos cívicos como Dia da Bandeira, Dia da Pátria, além de outras manifestações de exaltação à pátria como Juramento à Bandeira, de 1937, Hino à Vitória, de 1938, Parada da Mocidade, de 1939, e Parada da Juventude, de 1940²⁵. Paralelamente, o INCE dedicava-se aos temas relacionados à educação propriamente dita, como zoologia, educação artística, física, literatura, dança, geografia e história, por exemplo, presentes em seus filmes desde o primeiro ano de sua fundação.

Em relação a estes últimos assuntos, Mauro sempre contou com a assessoria de especialistas, como Carlos Chagas Filho, Vital Brasil, Agnaldo Alves Filho (Instituto Pasteur), Alírio de Matos (Observatório Nacional) e Afonso de Taunay (Museu Paulista). Esta orientação dada por especialistas a Mauro constituía um dos pontos fundamentais do projeto, assegurado pelo projeto de lei de 1937 que criou o INCE. A participação destes intelectuais garantiria a apresentação das noções tidas como verdadeiras, a elaboração de um texto "correto" do ponto de vista científico e a sua "boa" adequação ao ensino.

O que vem a ser "correto" cientificamente e "bem" apropriado à sala de aula pode ser medido pela concepção que estes educadores tinham do ensino de história através do cinema.

As diretrizes que norteariam os professores interessados nesta área foram esboçadas em um artigo de Sud Mennucci, de 1929. Para ele, o principal problema no aprendizado do passado através do cinema recaía na dificuldade de preservação da "objetividade" histórica. Apesar disso, o autor acredita na recomposição cinematográfica de uma época, ressaltando, porém, que:

"as reconstruções que eu imagino não se parecem com as que andam por ahí pelas casas de diversões em que a paixão é sempre apresentada como movel de todas as acções e em que as personagens principaes são de regra figuras apagadas da historia ou ás vezes gente que não existiu, mas de que o enredo precisava para manter vivo o fogo sagrado do reclamo" ²⁶.

No entanto, podemos encontrar dentro do próprio projeto de cinema educativo, uma outra posição, que percebe no chamado filme histórico um veículo de propaganda moral e cultural dos valores nacionais. Para Jeronimo Monteiro Filho, em um artigo contemporâneo ao de Mennucci, a principal contribuição do cinema está na maneira pela qual este meio de comunicação age no fortalecimento da integração nacional. Tomando como exemplo a postura do cinema norte-americano, que estaria sempre

"enalticendo propositadamente o seu povo, estimulando o orgulho nacional e apresentando sempre em apoteose um grande vulto da nação ou a sua bandeira a tremular",

o autor destaca a maneira pela qual um recente "film historico" abordou o problema da raça:

"Encerrava-se o romance entre o capitão, inglez, e a noiva, franceza, como uma duvida levantada pelo povo: 'quem seriam os filhos de dois estrangeiros?' E a figura de George Washington responde em forte prophecia: 'americanos'" 27.

A atenção de Monteiro recai não sobre o fato de o romance ter verdadeiramente ocorrido ou as personagens terem efetivamente existido, mas sim sobre o significado mais amplo daquele enlace. Se existe alguma preocupação com a autenticidade, ela parece ser secundada pela necessidade de propagação do nacionalismo 28.

Uma diferenciação calcada na presença de uma maior ou menor objetividade nos coloca um falso problema, pois em que medida uma imagem é "fiel", "real" ou "objetiva"? Quais são os parâmetros que definem o seu estatuto? O filme criticado por Mennucci pela falta de objetividade histórica poderia ser tomado por Monteiro como exemplo a ser seguido pela nossa cinematografia educativa. Apesar destas questões, os educadores preocupados com a utilização do cinema aplicado ao ensino de história seguiram Mennucci.

A crítica ao romance histórico dá, portanto, o tom. Jonathas Serrano, em um artigo publicado no Boletim da Educação Pública, de 1930, descarta a reconstituição histórica pelo cinema, defendendo-o como fonte histórica, na medida em que possui "condições de fazer reviver o facto em sua complexa realidade". Para tanto, é necessário

"haver sido filmado o episodio no proprio instante em que occuria: filmes documentaes de guerra, de expedições scientificas, jornaes cinematographicos, etc."

A utilização do som e a perspectiva do uso da técnica de coloração do filme permitiriam que o cinema fosse uma fonte histórica privilegiada. Desta forma, lembrando os limites da reconstituição e os seus problemas com o saber histórico "científico", sentencia: "reconstruir o passado, isto é obra da imaginação". Serrano é taxativo em relação às produções históricas de então:

"Se não é o romance á Dumas pae, é a pseuda historia á Michelet. Poderá satisfazer aos que se deleitam com romances historicos ou com a historia romanizada. Para os cultores da Historia como sciencia, para quem pretende ensinala com exacção e probidade scientificas, não merecem tais pelliculas a denominação rigorosa de fontes historicas" 29.

Cabe notar que alguns críticos de cinema da época chegam a recomendar esta romantização como necessária para o sucesso do filme. Octavio Mendes, em crítica a Napoleón, de Abel Gance, comenta a superioridade do cinema norte-americano em relação ao europeu. Esta ocorreria pelo fato dos americanos conseguirem introduzir um "entrecho amoroso" no decorrer dos filmes épicos, "servindo de pretexto para a apresentação das personagens históricas".

nema!! *Cinearte* III (102): 7, 8 de fevereiro de 1928.

22. Em *Cinema. Repercussões em caixa de eco ideológica* (as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro), p. 32. escrita em conjunto com Jean-Claude Bernardet. Galvão é mais enfática ao apontar esta relação.

23. *Crônica do Cinema Paulistano*, p. 54 - 56.

24. *Qual é a história?*, op. cit., p. 58.

25. Cf. Paulo Perdigão, *Filmografia de Humberto Mauro*, op. cit., pp. 328 - 342.

26. Sud Mennucci, O que o cinema não fez In: *Educação*, VI (3):263, mar. 1929. O artigo é uma reprodução de uma comunicação proferida pelo autor na Sociedade de Educação de São Paulo, em 1927.

27. Jeronimo Monteiro Filho, Os meios modernos de comunicação, *Educação*, IV(2-3): 227, ago. - set. 1928.

28. Eva Schnoor, atriz de *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga, em artigo para *Cinearte* II (93): 17, 7 de dezembro de 1927, intitulado Os filmes históricos americanos, discorre sobre o mesmo assunto. A autora acredita que esta cinematografia americana é superiora as demais em todos os aspectos, menos no que

diz respeito aos filmes de reconstrução histórica. Para ela, os norte-americanos sacrificam a "verdade histórica" em detrimento da "propaganda democrática".

29. *O Cinema Educativo*, Boletim da Educação Pública. Rio de Janeiro, I(1): 55-56, jan-mar, 1930.

30. De São Paulo. *Cinearte III* (101): 6, 1 de fevereiro de 1928. Para desespero dos educadores e historiadores que por ventura estivessem lendo a sua crítica, Mendes observa que espera ver Charles Chaplin no papel de Napoleão.

31. De São Paulo. *Cinearte IV* (193): 10, 6 de novembro de 1929.

32. Jonathas Serrano e Venâncio Filho, *Cinema e educação*. São Paulo/Rio de Janeiro, Caieiras/Melhoramentos, 1931. p. 79.

33. O romance brasileiro e o cinema. In: *Cinearte VII* (337): 13, 10 de agosto de 1932.

34. Estas idéias aparecem frequentemente em *Cinearte*, ora enfatizando um aspecto ora outro (Cf. Sem autor. A Tela em Revista. II (51): 28 - 29, 16 de fevereiro de 1927; de Octavio Mendes, em sua coluna De São Paulo, temos os números III (147): 20, 19 de dezembro de 1926, IV (152): 14-15, 23 de janeiro de 1927 e IV (158): 2, 6 de março de 1927; de Pedro Lima,

O autor observa que Gance fracassa neste ponto, o que prejudica a "continuidade" do filme, e na escolha do ator que interpreta Napoleão. Para ele, Albert Dieudonné

"pode ser que seja por outros apreciado, mas, para mim, com aquele cabelo escorrido, feio como a necessidade, muito platonico, bastante frio, altamente sem vida, não é, positivamente, o herôe tão presado pelo mundo todo" ³⁰

Em outro artigo, Mendes acredita que o grande problema de *A Escrava Isaura* (1929), de Antonio Marques Filho, reside no fato do filme não ter

"um beijo sequer. E, se não fosse este necessario, ao menos uma caricia menos intima. Um beijar delicado dos labios de Alvaro na conchinha da mão de Isaura, ou, então, um beijo forçado e bruto de Leoncio, tambem, não fariam mal. Entretanto, vemos scenas como a de Brutus chicoteando o preto ..." ³¹

Em suma, as orientações deste articulista caminham no sentido contrário das restrições desejadas pelos educadores. Centrando o seu discurso na busca de fidelidade ao passado, estes intelectuais criticavam os filmes que recorriam à história como pretexto para dar vazão a sentimentos pouco condizentes com o saber científico. É por isso que descartavam este tipo de produção, identificada como "romance histórico", ou seja, filmes onde

"ha sempre larga porção de fantasia, em que não é possível marcar a linha divisoria da realidade" ³².

Os filmes de reconstrução histórica também eram criticados dentro do meio cinematográfico, mas por motivos diferentes. Humberto Mauro, em um artigo de 1932³³, sintetiza as diversas posições encontradas acerca deste problema. Para o diretor, uma primeira ordem de dificuldades diz respeito ao fato dos romances não terem sido escritos para o cinema. Isto prejudicaria a manifestação do subentendimento, visto como característica específica do cinema. Em particular, ele considera difícil a adaptação de trabalhos como *Iracema* e *O Guarani*. Sobre o primeiro filme diz:

"Iracema é um poema a que falta quasi tudo que desperta interesse atravez a objectiva (sic). Dará, não ha duvida, oportunidade á apresentação de ricas paisagens, mas o seu entrecho nada offerece que dê margem ao subentendimento que é a alma do Cinema". (grifo do autor)

Além desta dificuldade, emerge um outro tipo de impedimento: os "grandes dispendios orçamentarios" necessários para a confecção de cenários e vestimentas³⁴.

Independente das críticas, estes filmes continuavam a ser produzidos, além de, pelo menos no caso de *O Guarani* (1926), de Vittorio Capellaro, obter uma boa resposta de público para os padrões de um filme brasileiro ³⁵. Um dos fatores que contribuiu para o seu sucesso foi a distribuição feita pela Paramount.

Apesar da Reforma Fernando de Azevedo de 1928 ³⁶, prever um espaço para a utilização do cinema com finalidade educativa no ensino de história, os autores não destacam entre a produção nacional nada que possa ser

comentado positivamente. Para eles, o filme histórico é então uma realidade ainda distante, um projeto a se concretizar³⁷.

A corroborar com esta opinião, selecionamos algumas críticas de época que ilustram os problemas vivenciados por este tipo de produção. Por seu intermédio, podemos pressupor as incoerências e as debilidades que eram próprias do cinema do período, e que certamente contribuíam para reforçar a decepção dos educadores com os filmes nacionais. Dentro deste cenário, temos um Guilherme de Almeida que, ao lembrar-se de Tiradentes (1917), comenta:

"[...] foi filmado em Santo Amaro ... com um imenso bonde amarelo da Light passando e apitando no *background*, exatamente no momento em que o mártir, no cadafalso, punha a enorme língua de fora ..." ³⁸.

A respeito de *O Guarani* (1926), de Vittorio Capellaro, em artigo de 17 de novembro de 1926, um autor homônimo faz o seguinte comentário acerca das paisagens utilizadas pelo filme:

"Lembre-se do desfile daquela 'Bandeira' do século XVII pela simetria dos Eucaliptos retos de um moderníssimo Horto Florestal ... e aquele rancho de tijolos numa época em que socava terra para taipa..." ³⁹

Por último, podemos destacar as críticas feitas à caracterização das personagens nestes filmes, fechando um quadro que se apresentava desolador para os educadores. Octavio Mendes, sobre o mesmo trabalho de Capellaro, comenta:

"Emprega-se uma maneira de representar muito *theatral*, muito forçada e a caracterização é horrenda. Barbaças, bigodões anti-diluvianos e prehistóricos" ⁴⁰.

Apesar dos problemas, a produção de filmes históricos continua nos anos 30 dentro de um contexto diverso. Vinculado ao projeto de cinema educativo, Roberto de Assunção Araújo encontra em 1939 um exemplo digno de nota: *O Descobrimento do Brasil* (1937), orientado por Afonso de Taunay, Edgar Roquette-Pinto e Bernardino José de Souza, com direção de Mauro. O filme

"apoiar-se em documentos rigorosamente exatos, com assistência imediata de especialistas no assunto e sem adulteração da verdade em benefício do sucesso financeiro. O cenário do filme, a carta de Pero Vaz de Caminha, foi observada com absoluta honestidade" ⁴¹.

De 1931 a 1939, dentro da produção cinematográfica da época, pelo menos dois filmes "históricos", com tema e ideário próximos dos abalizados pelo cinema educativo foram descartados por Araújo: *Alvorada de Glória*, de 1931, de Victor del Picchia e Luiz de Barros e *O Caçador de Diamantes*, 1933, de Vittorio Capellaro.

No primeiro caso, temos a participação de um intelectual ligado ao modernismo, Menotti del Picchia, o que, a princípio, poderia dar ao filme um estatuto cultural que lhe permitisse ser tomado como um referencial para estes pedagogos. Entretanto, a inserção deste poeta no terreno cinematográfico, "autor intelectual" dos filmes feitos por um outro irmão, José del Picchia, na década de

encontramos A Paramount e a Filmagem Brasileira. II (56): 4, 23 de março de 1927, além de sua coluna Cinema Brasileiro, nos números IV (184):4-5, 4 de setembro de 1927, IV (191):6, 23 de outubro de 1927 e IV (197): 4, 4 de dezembro de 1927). Guilherme de Almeida, ao elogiar o filme de José Medina, *Fragmentos da Vica* (1929), recomenda ao cinema brasileiro: "Começar com filmes curtos e baatos. Isto é essencial. (...) Nada de reconstituições históricas em oito ou dez róis, com meia dúzia de heróis, dúzias de villões e grózas de 'extras' (heróis caros, villões compromettedores e extras incomodativos)!" (Cf. *Fragmentos de Vida, no 'Odeon'*. O Estado de São Paulo, citado por Rubens Machado Jr. *São Paulo em Movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*, p. 140).

35. De acordo com Pedro Lima, em A distribuição dos filmes brasileiros, *Cinearte III* (103): 4, 15 de fevereiro de 1928, o filme de Capellaro circulou aproximadamente, pelas nossas costas, em 13 estados e mais de 150 cidades. Esta adaptação continuou a ser exibida em São Paulo até 1931 com certa regularidade, entrando novamente em cartaz no ano de 1935 (Cf. Bernardet, *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 - 1935*, 1926-72).

36. O livro *Cinema e Educação*, pp. 143 - 145, reproduz estes decretos.

37. É este o tom de vários artigos que se referem ao problema (além dos já citados, cf. Francisco Venâncio Filho, *Pictus Orbis*, In: *Educação*, IX(1):163, out. - dez. 1929; M. B. Lourenço Filho, *O cinema na escola*, In: *Escola Nova*, III(3):141, jul. 1931; Canuto Mendes de Almeida, *O cinema na educação*, In: *Escola Nova*, III(3):192 - 193, jul. 1931; Sem autor, *O cinema educativo nas escolas paulistas*, In: *Escola Nova*, III(3):223 - 224, jul. 1931; Ulysses Freire, *A educação pela imagem*, *Revista de Educação*, I (1):185, mar. 1933.

38. Artigo citado por José Inácio de Mello Souza. *Filmografia do Cinema Brasileiro. 1936 - 1946 (jornal 'O Estado de São Paulo')*, p. 6.

39. Artigo citado por Bernardet. *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 - 1935*, 1926-72.

40. Cf. *Cinearte* I (41): 29, 8 de dezembro de 1926. O "temor das barbas" nutrido por Mendes aparece em outra crítica posterior: "Tiradentes. Escrava Isaura. Um thema patriótico e um romance mais do que popular. Aceitáveis. A historia de Tiradentes sempre é boa. Mas a gente fica com medo da barba" (Cf. De São Paulo, *Cinearte* III (147): 20, 19 de dezembro de 1928. Mendes se refere ao Tiradentes inacabado de 1928).

20, dar-se-ia de uma forma pouco condizente com a sua importância no movimento de 22⁴². Apesar disto, o movimento tenentista retratado no cinema motivou Plínio Salgado e outros intelectuais a escreverem sobre o filme⁴³, o que, no entanto, não foi importante o suficiente para que Araújo o considerasse um filme histórico exemplar.

No filme de Capellaro, segundo os seus filhos⁴⁴, também houve preocupação com a verdade histórica. Informam-nos que "especialistas e estudiosos da época" deram a sua contribuição, sendo que as vestimentas e parte do cenário foram "copiados de originais do Museu Paulista". Porém, estes especialistas não são citados, o que torna de difícil comprovação a informação dada.

A ação do filme transcorre em uma pacata São Paulo de 1656, onde os bandeirantes são apresentados como "gentis-homens", a conversar e jogar xadrez tranquilamente nas amplas varandas de suas ricas casas. É importante adiantarmos alguns comentários acerca desta idealização⁴⁵. Se esta imagem se aproxima da construída por Pedro Taques Leme em *Nobiliarquia Paulistana Histórica e Genealógica*⁴⁶, é certo que Capellaro encontrava-se distante deste referencial erudito. Essa ambientação rica do espaço bandeirante tem um viés cinematográfico muito preciso, oriundo dos filmes "capa e espada" de Hollywood dos anos 20 e 30. Apesar disso, acreditamos que o diretor italiano soube apresentar e identificar de maneira arguta e sensível aquilo que para ele e uma boa parte dos imigrantes era, ou talvez imaginassem ser, o passado de uma opulenta oligarquia cafeeira, que ostentava em seus casarões da Avenida Paulista o seu luxuoso modo de vida.

O enredo trata basicamente de um triângulo amoroso entre D. Luís, um bandeirante, Maria, filha de uma rica família da vila, e D. Fernando, órfão, que é qualificado por uma das personagens do filme como um "plebeu". A descoberta dos diamantes definirá o vencedor. O "fidalgo" parte comandando a bandeira, enquanto que seu opositor realiza a procura paralelamente, com a ajuda de um índio, Imbu, e mais dois amigos. Além disso, conta com um mapa da "Ilha dos Diamantes", deixado por seus pais antes de serem mortos pelos "bárbaros selvagens". A vitória caberá a D. Fernando que, desta maneira, ascende duplamente na antiga sociedade paulista: torna-se rico, por ter encontrado as pedras, e casa-se com uma pessoa que está em uma posição social mais alta que a sua. Em contrapartida, D. Luís, sem a bandeira, as pedras e a pretendida, morre de maneira pouco heróica: caminha só, com o cabelo e as roupas em desalinho, em direção ao sertão.

Cabe salientar, no entanto, que este esforço não foi solitário. Para que pudesse alcançar o seu objetivo, o "plebeu" contou com a intervenção decisiva de Imbu, o índio que participava de seu grupo. Após uma série de contratempos, os dois paulistas se unem para enfrentar uma tribo, que por coincidência é a de Imbu. Apesar desta ligação, o índio consegue salvá-los da morte, abrigando-os em um esconderijo. É ele que mostra a D. Fernando o local onde se encontram os diamantes, e impede que o concorrente se aproprie deles. Este servilismo de Imbu encontra a sua justificativa, se assim podemos dizer, nos momentos iniciais de *O Caçador*, quando o então escravo é defendido pelo herói de um injusto castigo. É interessante observar que o índio praticamente não muda de estatuto

ao longo do filme: passa de escravo da família de Maria à fiel escudeiro de D. Fernando, permanecendo sempre em uma posição subalterna.

É importante ressaltar esta união entre dois elementos que se encontram excluídos, de maneira diversa, do usufruto da riqueza consumida por uma diminuta parcela da população. A aliança entre o índio submisso e o "plebeu" desfavorecido pelas circunstâncias permite, ao menos para D. Fernando, uma redefinição dos parâmetros sociais na medida em que o círculo é obrigado a se abrir para abrigar o novo elemento.

O Caçador sinaliza, portanto, as tensões existentes na época acerca do ingresso destes imigrantes no seio e fechado núcleo dos antigos paulistas. D. Luís é punido pela narrativa por sua arrogância, por acreditar que a sua fidalguia lhe garantiria vantagens na procura. D. Fernando, pelo contrário, foi o vencedor em função de seu trabalho⁴⁷.

Desta forma, o filme de Capellaro demonstra que o saber histórico por ele veiculado não é pura e simplesmente reprodução de uma história construída pela classe dominante, como quer Jean-Claude Bernardet.

Levando-se em consideração as observações feitas até aqui, podemos entender melhor a única, mas significativa, alteração que Taunay fez na sua crítica a *Os Bandeirantes*, quando da sua reedição. De *Historia de um film*, como publicado no *Jornal do Comércio*, o título é mudado para *Historia do primeiro filme bandeirante*, como encontramos nos *Anais do Museu Paulista*⁴⁸. Acreditamos que o historiador quer nos fazer crer que o tema das bandeiras estaria sendo explorado pela primeira vez no cinema brasileiro. Parece-nos que esta reivindicação de originalidade tem um duplo sentido: afastar-se da abordagem do imigrante italiano Capellaro, em claro desacordo com a do diretor do Museu Paulista, uma vez que o problema da ascensão social não se coloca para aqueles cuja ação aparece teoricamente desprendida de qualquer conotação material, estando voltada não para si, mas para o todo; e confirmar, no primeiro filme de reconstituição histórica do INCE, o tratamento científico e, portanto, inédito dado à imagem cinematográfica do bandeirante⁴⁹.

Dentro desta proposta de representação fílmica do passado herdada do positivismo, em 1940, o INCE produz e conclui o seu primeiro filme de reconstituição histórica intitulado *Os Bandeirantes*. Este média-metragem teve a orientação geral de Roquette-Pinto e a coordenação histórica de Afonso de Taunay, com a direção de Humberto Mauro. É este, portanto, o "verdadeiro filme histórico", ou seja, aquele que reproduz de maneira "fiel" os fatos ocorridos no passado, recorrendo à um especialista no assunto, como é o caso de Taunay, "historiador das bandeiras" e "membro da Academia Brasileira de Letras", como anuncia o locutor na primeira imagem do filme, que é justamente a do diretor do Museu Paulista. Além disso, enquanto filme "científico", apresenta os "documentos" utilizados na confecção da película - mapas, quadros, maquetes e esculturas -, bem como as instituições que os forneceram.

O que ocorreu com Vittorio Capellaro não constituiu propriamente uma exceção. Este percurso, de desconsideração do tratamento fílmico dado a um tema histórico por um imigrante à eleição de um modelo de cinema pautado pela autenticidade e pelo respeito à "verdade histórica" e aos fatos, pode ser encontrado em outros filmes do período.

41. Roberto Assunção Araújo, p. 35. O autor chega a classificar os filmes históricos em três categorias. A maior parte da produção existente, que arvorava para si a filiação ao "gênero", se encaixaria nas duas primeiras, a saber: "1º - filmes que fazem agir personagens imaginários num cenário de acontecimentos históricos verdadeiros; 2º - filmes que fazem agir personagens históricos verdadeiros como heróis de aventuras imaginárias;"

Neste contexto, critica duramente o trabalho de Cecil B. De Mille, particularmente *Os Dez Mandamentos*, 1923, Cleópatra, 1934 - esta "a pior produção do gênero sobre qualquer aspecto", e *Cruzadas*, 1935, que teriam como característica comum "a reconstituição suntuosa e prejudicial" (*Idem, ibidem*, pp. 34-35).

42. Ismail Xavier, *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978, pp. 150 - 151. Ver também Maria Rita Galvão, *Crônica do Cinema Paulistano*, pp. 17, 54 e 251 - 257.

43. Eis o comentário de Saigado: "Paisagem brasileira, assunto brasileiro, música brasileira, técnicos brasileiros, em toda a linha ondulante do sentimento da nossa gente, no amor e na bravura, nos gestos e nas atitudes, na voz, o idioma,

na expressão de sobriedade" (*Diário Nacional*, 6/11/1931, p. 4). A referência à afirmação de que outros intelectuais escreveram sobre este filme encontra-se na crítica, sem autoria, publicada no *Diário Nacional*, 18/11/1931, p. 4. Jean-Claude Bernardet, em *Filmografia*, indica no jornal *O Estado de São Paulo* as críticas de Guilherme de Almeida (8/11/31), Plínio Salgado (10/11/1931), General Goes Monteiro (14/11/1931) e Cassiano Ricardo (15/11/1931).

44. Jorge V. Capellaro e Victorio G. J. Capellaro. Capellaro no cinema brasileiro. In: Vittorio Capellaro - italiano pioneiro do cinema brasileiro. *Cadernos de Pesquisa*, (2):34 - 35, 1986.

45. Idealização porque a historiografia aponta para a situação de penúria em que São Paulo vivia na época (Cf. Carlos Henrique Davidoff, *Bandeirantismo: verso e reverso*, São Paulo, Brasiliense, 1982. pp. 17 - 24).

46. Este trabalho foi escrito no século XVIII, sendo publicado em diversas partes pela Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro a partir de 1869, e posteriormente reeditado por Afonso de Taunay no século XX.

47. Análise estas e outras questões relacionados ao tema na nossa dissertação de mestrado intitulada Cinema e

Em 1928, são iniciadas as filmagens de Tiradentes pela empresa E.N.A.C.. O filme, porém, não foi concluído. Apesar disto, as críticas de época nos fornecem um material interessante para percebermos algumas posturas em relação a esse tipo de produção. Em primeiro lugar, existe uma desconfiança manifesta diante da participação de tantos estrangeiros em uma produção histórica "nacional". Em um artigo de 26 de dezembro de 1928, publicado em *Cinearte*⁵⁰, Pedro Lima relaciona a equipe técnica (todos italianos) e nota que de cinco atores apresentados a ele em sua visita ao set de filmagem três eram italianos. Em fevereiro de 1929⁵¹, Lima anuncia a interrupção dos trabalhos de produção de Tiradentes e, significativamente, inicia uma discussão sobre a necessidade do cinema brasileiro trabalhar com diretores brasileiros:

"Não há por onde fugir. Ou se manda buscar logo um bom director americano e se paga uma fortuna, ou trabalhemos com prata da casa, onde pelo menos há esforço e sinceridade. O que nos falta é aparelhamento melhor, é mais comodidade de trabalho." ⁵².

Em outro artigo ⁵³, Octavio Mendes comenta a participação do ator Ubi Alvorado em Tiradentes:

"Uma das passagens interessantes que elle conta, indignado, é a seguinte: Filmavam 'Tiradentes'. Os ensaios eram absolutamente theatraes e Corsino Azeglia, o director, absolutamente não entendia patavina de Cinema. De certa feita, ao ensaiar-o, o director exigiu que elle, Alvarenga Peixoto, uma das proeminentes figuras da Inconfidência Mineira pronunciasse uma phrase dramatica do filme em italiano ... Elle protestou, energico e violento. 'Estou perdido', elle deveria dizer 'Sono perduto!' (...) um individuo mandar um heróe Nacional bradar uma phrase dramatica em italiano ... É para morrer de rir!"

Neste contexto, podemos entender as intenções manifestas por Carmen Santos quando do início da produção de *A Inconfidência Mineira*, em 1938, que foi conduzida pela sua empresa, a Brasil Vita Film, com inúmeros problemas, dado que o filme é concluído apenas em 1948, data de sua primeira exibição. Em 7 de setembro 1937, a revista *A Cena Muda*⁵⁴ traz informações sobre o atraso no começo das filmagens de *Inconfidência*. A princípio o INCE, através de Roquette-Pinto e com o auxílio de Afonso de Taunay, supervisionaria o trato dado à História. Algum tempo mais tarde, já sem contar com o apoio da instituição, Edmundo Lys, em um artigo para *Cinearte*⁵⁵ aponta para a busca da objetividade e a diferença desta produção das demais. Para ele,

"Carmen Santos não pretende fazer 'historia romanceada' no seu proximo, grandioso film. Deseja realizar, num plano superior, quasi uma reconstituição do drama 'Inconfidencia' (...) tudo foi previsto de maneira a não falsear a verdade da Inconfidencia, antes com o proposito de restabelecer a verdade em tantos pontos romanceados para o conhecimento popular".

A composição dos personagens buscou retratá-los "tais como eram", o que obviamente fica de difícil comprovação. No entanto, o esforço não é pequeno:

"Ella [Carmen Santos] não pretende corrigir a verdade humana daquelles heroes. Se o seu 'Tiradentes' na composição de Armando Lousada tem essa photogenia emocionante (...) é porque a propria figura do martyr assim era. Se 'Barbara Heliodora'

vae resurgir empolgante de coragem e de beleza - é que assim foi aquela grande heroína. Antes de escolher sua 'Marília', por exemplo, Carmen Santos (...) consultou o vigário de Antonio Dias que assistiu a exumação dos ossos de D. Maria Dorothea e que elle informou que era, o de Marília, o esqueleto de uma mulher franzina."

De Tiradentes e Inconfidência Mineira restaram algumas fotos e críticas espalhadas pelas revistas e jornais de época. Nesse sentido, torna-se difícil recuperar a maneira pela qual o tema é trabalhado cinematograficamente. No entanto, creio ter demonstrado que os anos Vargas representaram um esforço no sentido de atribuir à produção de filmes históricos um caráter científico, que significou a adoção de uma estratégia de silenciamento sobre tudo aquilo que não correspondia ao ideal de um cinema verdadeiramente educativo.

Em virtude destas questões, optamos por escolher 1949 como data-limite de nosso trabalho de catalogação de filmes históricos. Neste ano o INCE produziu as suas duas últimas biografias de caráter histórico, a saber, Alberto Nepomuceno e Rui Barbosa. Inseridas dentro deste projeto de cinema educativo, estes filmes constituem manifestações tardias do empenho cientificista destes educadores preocupados com o cinema. É importante ressaltar que esta maneira de pensar o filme histórico predominou entre as produções feitas entre 1936 e 1949⁵⁶.

Apesar desta longevidade, podemos afirmar que estes projetos não podem ser considerados vitoriosos. Em relação à Inconfidência, por exemplo, as dificuldades que enfrentou para a sua consecução, refletida na longa trajetória de realização - 10 anos -, e a sua pequena recepção por parte da crítica ⁵⁷ atestam diversos problemas: alguns inerentes à própria estrutura de produção do cinema brasileiro, outros, com certeza, referentes a maneira pela qual a história foi tratada.

A vantagem de *Os Bandeirantes* recai sobre o fato de tê-lo à disposição para análise. Ao assisti-lo, percebemos que não provoca os "arranhões" na moral que tanto irritavam os educadores. Também a sua ação não serve de pano de fundo para "namoros risíveis" e "paixões" pouco condizentes com a "verdade histórica". No entanto, e aí reside um dos principais motivos do fracasso deste projeto, o filme não consegue edificar uma imagem grandiosa da ação bandeirante. Entre outras coisas, é arrastado, lento e sem dinamismo, feito de acordo com as expectativas do que seria um bom cinema do ponto de vista destes intelectuais, mas não do aluno. Neste caso, em especial, seria necessário percorrer o circuito de sua exibição nos colégios e/ou entidades afins, para que pudéssemos avaliar melhor a sua recepção.

Por fim, gostaríamos de ressaltar um último aspecto em relação à lista de filmes. Terminando com as duas biografias do INCE, este levantamento apresenta em seu início um título recorrente. Trata-se de *Os Guaranis* (1908), produzido pela companhia Photo-Americana ⁵⁸. Inspirada no romance de José de Alencar, o filme foi feito no circo Spinelli, "uma pantomima tal qual era apresentada no picadeiro" encenada pelo palhaço negro Benjamin⁵⁹, que se pintava de branco para interpretar Peri. De acordo com o *Jornal do Brasil*, de 7 setembro de 1908, a pantomina começava "com o deslumbrante prólogo, A Primeira Missa no Brasil", e terminava "com a esplêndida apoteose A Fuga de Peri com Ceci" ⁶⁰.

A curiosa mistura que encontramos neste filme - Carlos Gomes e circo, Victor Meirelles e pantomina, José de Alencar e o palhaço negro Benjamin -

História: uma análise do filme 'Os Bandeirantes', São Paulo, ECA-USP, 1994.

48. *Anais do Museu Paulista*, 11(1a. parte):163-173, 1943. Com o mesmo título foi publicado na coletânea Amador Bueno e outros ensaios, 1943, p. 165 - 173. Com História de um film aparece na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, 61:296-307, jan.-jul. 1941.

49. Cf. Eduardo Morettin. Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme *Os Bandeirantes* (1940), de Humberto Mauro. *op. cit.*, pp. 105-131, 1998.

50. Cinema Brasileiro. In: *Cinearte*, III (148): 4-5.

51. Cinema Brasileiro. In: *Cinearte*, IV (157): 5, 35, 27 de fevereiro de 1929.

52. *Op. cit.*, p. 35. A referência ao diretor americano não causa estranheza, pois o cinema norte-americano é o modelo a ser seguido. Trata-se do bom estrangeiro, como observam Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, *Cinema*, *op. cit.*, p. 22 - 24 e 32. Outros artigos publicados por Pedro Lima sobre o assunto seguem a mesma linha. Em todos eles, Tiradentes é referenciado pelo autor (Cf. *Cinearte*, IV (160): 5, 20 de março de 1929 e *Cinearte*, IV (166): 4, 1º de maio de 1929. Os artigos apontam também para os

gastos dispendidos sem nenhum tipo de orientação com a produção, reclamam constante do crítico.

53. Ubi Alvorado, o Piloto 13 ... In: *Cinearte*, V (209): 6, 26 de fevereiro de 1930.

54. Sem autor, Cinema Brasileiro. 'Inconfidência Mineira'. In: *A Cena Muda*, (859):5.

55. Nas montagens de 'Inconfidência Mineira' - Histórico, pelo conteúdo e pela exposição - Eis o que Carmen Santos quer que seja o seu film. In: *Cinearte*. XIV (512): 9, 1 de junho de 1939.

56. Dos 22 filmes de reconstituição histórica do período, 3 não estão diretamente relacionados a este ideário, a saber, *Aruanã* (1938), de Libero Luxardo, *O Cortiço* (1945), de Luiz de Barros, ambas produções da Cinédia, e *Vendaval Maravilhoso* (1949), de Leitão de Barros. No atual momento de nossas pesquisas, não dispomos de dados suficientes para avaliar a importância destas películas.

57. Cf. *A Cena Muda*, (20): 10, 30, 18 de maio de 1948.

58. Cf. *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*, p. 31.

59. Vicente de Paula Araújo, *op. cit.*, p. 264.

60. Cf. *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*, p. 31

representa uma singular oscilação entre os referenciais da cultura erudita e da cultura popular. Oscilação que está presente em uma boa parte dos filmes inseridos neste levantamento, quer pela origem dos produtores destas imagens, quer pelas condições adversas de filmagem. Nem sempre o convívio entre estes campos foi pacífico, como o projeto de cinema educativo e a produção do INCE evidenciam. No entanto, esta convivência permaneceu, marcando o período posterior a 1949, como demonstram as chanchadas da Atlântida.

Relação de filmes de reconstituição histórica produzidos no Brasil entre 1907 a 1949

Além das observações já feitas, cabem ainda algumas considerações. Cada título vem acompanhado dos seguintes dados: local de produção, companhia produtora, direção e fotografia. A indicação do responsável pela fotografia somente é concedida quando não temos informações a respeito do segundo e do terceiro itens. Em alguns casos, como por exemplo, *Batalha Naval do Riachuelo* e *Grito de Ipiranga*, ambos de 1910, o título e o ano de produção foram as únicas referências encontradas. Apesar disto, os nomes destes filmes se mostram suficiente para indicar que se tratam de filmes de reconstituição histórica.

Em relação as outras obras arroladas, os instrumentos de pesquisa acima citados contêm informações mais detalhadas sobre as suas fichas técnicas, os cinemas em que foram exibidos e o seu conteúdo.

Algumas das obras foram comentadas no corpo do artigo, o que nos desobriga de repetir os dados já analisados. Somente fizemos referências mais diretas ao conteúdo dos títulos quando estes não eram auto-explicativos. É o caso, por exemplo, de *Dona Inês de Castro* (1909), de Giuseppe Labanca. Os instrumentos de pesquisa consultados informam ser esta produção carioca um "drama histórico", e nada mais. Nem sempre, e *Dona Inês* não é o único caso, os materiais examinados apresentavam informações claras e detalhadas sobre o enredo destes filmes. Por eles, é difícil reconstituir com precisão a ação de um filme como *Tiradentes* (1917), de Perassi Felice. Sabemos que se trata de um filme sobre o "herói", mas quais são as passagens de sua vida que foram selecionadas para a encenação? Quais as personagens de época que foram escolhidas para contracenar com o "mártir"? Estas e outras perguntas somente poderão ser respondidas com pesquisas complementares.

Indicamos com um asterisco os filmes que não foram exibidos ou não foram concluídos. Com dois asteriscos, as obras que sobreviveram à ação do tempo. Em relação a esta última indicação, é importante ressaltar que os filmes produzidos a partir de 1931 foram assinalados com base no conhecimento que temos dos acervos existentes. Cabe, portanto, uma pesquisa complementar no sentido de estabelecer com precisão as películas deste período que se encontram salvaguardadas nas cinematecas.

Por fim, gostaria de salientar que o presente levantamento filmográfico pretende ser um instrumento inicial de reflexão sobre o assunto. Certamente, contém lacunas e imprecisões que gostaríamos de ver corrigidas por futuras pesquisas. Assim, esperamos que este artigo suscite novos trabalhos, pois nisto reside um de seus objetivos.

1907

PAES LEME (Belo Horizonte - MG)⁶¹
Fotografia de Aristides Junqueira

1908

OS GUARANIS (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Photo-Cinematographia. Fotografia: Antônio Leal.

1909

A CABANA DO PAI TOMÁS (Rio de Janeiro - DF)⁶²
Companhia Produtora: Photo-Cinematographia Brasileira. Direção: Antônio Serra.

DOIS PROSCRITOS OU A RESTAURAÇÃO DE PORTUGAL EM 1640 (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Correia & Cia.; Direção: Domingos Braga.

DONA INÊS DE CASTRO (Rio de Janeiro - DF) ⁶³
Companhia produtora: Photo-Cinematographia Brasileira; Direção: Giuseppe Labanca

OS MILAGRES DE SANTO ANTÔNIO (Rio de Janeiro - DF) ⁶⁴
Companhia produtora: Photo-cinematographia Brasileira; Direção: Antonio Serra

1910

BATALHA NAVAL DO RIACHUELO (Sem indicação de localidade)

O GRITO DO IPIRANGA (Sem indicação de localidade)

O GUARANI (I) (Sem indicação de localidade)⁶⁵

1911

O GUARANI (II) (Rio de Janeiro - DF)⁶⁶
Companhia produtora: Empresa Lazzaro & Cia. Direção: Salvatore Lazzaro.

REPÚBLICA PORTUGUESA OU CINCO DE OUTUBRO, A (Rio de Janeiro - DF)⁶⁷
Produção: William Auler; Direção: Alberto Moreira

1912

AMOR DE PERDIÇÃO (I) (Pelotas-RS) (*)
Companhia Produtora: Guarani Filmes. Direção: Francisco Santos. Baseado no romance homônimo de Camilo Castelo Branco.

61. José Octávio Guizzo, 'Alma do Brasil', 1984, cita dois filmes contemporâneos a Paes Leme, a saber: Santos Dumont (1906) e Anita Garibaldi (1908). No entanto, o autor não encontramos nenhuma referência a estes filmes no *Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910*.

62. "Drama sobre a abolição da escravatura nos Estados Unidos, passado em 1850, que termina por uma brilhante e fantástica apoteose aos heróis da libertação dos escravos no Brasil, Visconde do Rio Branco e José do Patrocínio" (Cf. *Guia de Filmes ... 1897 e 1910*, p. 37).

63. De acordo com o que está descrito no conteúdo do *Guia de Filmes ... 1897 e 1910*, p. 41, trata-se de um "drama histórico", baseado em "tragédia homônima" de Júlio de Castilho.

64. De acordo com o *Guia*, pp. 46-47, o filme trata da história da vida do santo. Claudio Aguiar Almeida está desenvolvendo uma pesquisa acerca das relações entre cinema brasileiro e Igreja Católica na primeira metade do século XX.

65. De acordo com *Guia de filmes ... 1897 e 1910*, p. 62, este filme pode ser Os Guaranis de 1908.

66. Trata-se de um filme cantante inspirado em Carlos Gomes (Cf. *Guia de filmes ... 1911 e 1920*, p. 35). A partir de

1908, os cantantes tiveram um grande impulso no país. Estes filmes ganharam este nome porque, conforme nos informa Vicente de Paula Araújo, "atrás da tela postavam-se, ocultos, os artistas ou cantores, que iam falando ou cantando, conforme as cenas, procurando o máximo possível combinar suas vozes com as imagens" (Cf. *op. cit.*, p. 230). Os cantantes podiam ser tanto adaptação de fitas estrangeiras como produções nossas. Encontramos 5 cantantes feitos a partir da ópera O Guarani, de Carlos Gomes, além de 38 realizados a partir de árias de outras óperas. Acreditamos que esta produção merece uma atenção especial, pois pode nos ajudar a compreender, entre outras coisas, a circulação e permanência da obra de José de Alencar na sociedade brasileira do começo do século.

67. Conteúdo: "Tragédia lírica sobre os últimos acontecimentos de Portugal, a revolução que depôs o Rei Manoel II e a instauração da República" (Cf. *Guia de filmes ... 1911 e 1920*, p. 19).

(*) Filmes não exibidos e/ou não concluídos.

(**) Filmes depositados na Cinemateca Brasileira

O GUARANI (III) (Barbacena-MG)
Produção e Direção: Paulo Benedetti

GUARANI (IV) (Pelotas-RS) (*)
Companhia produtora: Guarani Filmes. Fotografia: Francisco Santos e Francisco Vieira Xavier. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

VIDA DO BARÃO DO RIO BRANCO (Rio de Janeiro - DF)⁶⁸
Fotografia: Antônio Leal.

1915

INOCÊNCIA (São Paulo - SP)
Produção: Antônio Campos e Vittorio Capellaro. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de Visconde de Taunay.

A MORENINHA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Leal Filme. Direção: Antonio Leal. Baseado no romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo.

1916

O GUARANI (V) (São Paulo - SP)
Produção: Antônio Campos e Vittorio Capellaro. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

LUCÍOLA (I) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Leal Filme. Direção: Franco Magliani. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

A VIUVINHA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Carioca Filmes. Direção: Luís de Barros ou étalo Dandini. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

1917

AMOR DE PERDIÇÃO (II) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Mac's Filme. Direção: José Viana. Baseado no romance homônimo de Camilo Castelo Branco.

O CAÇADOR DE ESMERALDAS (Sem indicação de localidade)
Companhia Produtora: Theda Filme. Baseado no poema de Olavo Bilac.

A ESCRAVA ISAURA (I) (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: São Paulo Filme. Direção: Tarquino Garbini. Baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães.

O GRITO DO IPIRANGA (INDEPENDÊNCIA OU MORTE) (São Paulo-SP)
Companhia Produtora: Ipiranga Filme. Direção: Jorge Lambertini

OS HERÓIS BRASILEIROS NA GUERRA DO PARAGUAI ou A MORTE GLORIOSA DO TENENTE ANTÔNIO JOÃO (São Paulo - SP) ⁶⁹
Companhia Produtora: Empresa Lambertini.

TIRADENTES (São Paulo - SP)
Companhia Produtora: Empresa Aliano Filmes. Direção artística: Perassi Felice.

1919

COMO DEUS CASTIGA (São Paulo - SP) (*) ⁷⁰
Companhia Produtora: Rossi Filme. Direção: Eugênio Fonseca Filho e José Medina.

IRACEMA (I) (Rio de Janeiro - DF) (*)
Companhia Produtora: Capellaro Filme. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

IRACEMA (II) (Rio de Janeiro - DF) (*)
Roteiro: Luiz de Barros. Baseado em romance homônimo de José de Alencar.

IRACEMA, ou A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL (III) (Rio de Janeiro - DF) ⁷¹
Companhia Produtora: Capellaro Filme. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

NOSSA SENHORA APARECIDA E SEUS MILAGRES (Sem indicação de localidade) ⁷²
Companhia Produtora: Brasilgraph. Fotografia: Mário Leite

UBIRAJARA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Guanabara Filme. Direção: Luiz de Barros. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

1920

O GARIMPEIRO (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Capellaro Filme. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães.

O GUARANI (VI) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Carioca Filmes. Direção: João de Deus. Versão cinematográfica da ópera O Guarani, de Carlos Gomes.

1921

IN HOC SIGNO VINCES (Pouso Alegre - MG) (*) ⁷³
Companhia Produtora: América Filmes S/A. Direção: Francisco de Almeida Fleming.

68. *O Guia de filmes ... 1911 e 1920*, p. 31, informa que J. Silveira interpretava o Barão de Rio Branco. Por isso, supomos que este filme deve ser de reconstituição.

69. De acordo com as fontes consultadas, filme inspirado no episódio da Retirada da Laguna.

70. Segundo ficha de Caio Scheiby, "a ação se passa na Espanha em 1850" (*Cf. Guia de filmes ... 1911 e 1920*, p. 70). No depoimento dado a Maria Rita Galvão, José Medina faz um pequeno resumo do enredo (*Cf. Crônica do Cinema Paulistano*, p. 215).

71. O primeiro Iracema de Capellaro se queimou antes de sua exibição. Aproveitando-se do que sobrou deste filme e dos investimentos já feitos, realizou a sua segunda versão.

72. Pelas informações do *Guia de filmes ... 1911 e 1920*, p. 74, trata-se de um filme de "reconstituição histórica do Santuário desde a aparição da Santa Imagem".

73. Conforme depoimento do autor, citado pelo *Guia de filmes ... 1921 e 1925*, p. 14, "esse filme foi executado com influência de livretos de história sagrada que eu recebia dos meus professores padres".

74. O conteúdo apresentado pelo *Guia de filmes ... 1921 e 1925*, p. 89, nos faz supor que este filme seja de reconstrução histórica, pelo menos em alguns trechos. Seria necessário consultar a película para confirmar esta hipótese. Quem encomendou o filme foi o governo do Estado de Minas Gerais.

75. Dentre as diversas cenas citadas na descrição do conteúdo feita pelo *Guia de filmes ... 1921 e 1925*, p. 92, temos "a ação da catequese [dos Missionários Capuchinos nos sertões do Ceará, Pará e Maranhão] sobre as suas almas rústicas e bravias, (...) a reconstrução do horrível massacre de 1901 em que morreram diversas vítimas da sua fé e do seu trabalho (...)". (grifo nosso).

76. De acordo com *Filmografia Brasileira ... 1926 a 1930*, o filme discorre sobre a presença do café no Brasil desde 1727.

77. Conforme *Filmografia Brasileira ... 1926 a 1930*, p. 101, este filme pode ser anterior a 29. Além disso, não há certeza sobre sua nacionalidade. Ao que tudo indica, trata da vida de Garibaldi com cenas passadas no Brasil e na Itália.

1922

A ESCRAVA ISAURA (II) (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: Rossi Filme. Baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães.

1925

A CARNE (Campinas - SP)
Companhia Produtora: Apa Filme S/A. Direção: Felipe Ricci. Baseado no romance homônimo de Julio Ribeiro.

MINAS ANTIGA (Belo Horizonte - MG) (**) 74
Companhia Produtora: Bonfioli Filme.

PELA FÉ E PELO BRASIL (Sem indicação de localidade) 75
Companhia Produtora: Brasília Filme.

1926

O GUARANI (VII) (São Paulo - SP)
Companhia Produtora: Vittorio Capellaro e Paramount. Direção: Vittorio Capellaro. Baseado no romance homônimo de José de Alencar.

1927

COFEEA BRAZILIAN FULCRUM (São Paulo - SP) 76
Companhia Produtora: Guarani Filme

1928

LUCÍOLA (II) (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: Helios Filme. Baseado em romance homônimo de José de Alencar.

TIRADENTES (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: E.N.A.C. Filme. Direção: Corsino Azeglia.

O TRONCO DO IPÊ (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: Radium Filme. Baseado em romance homônimo de José de Alencar.

1929

ANITA GARIBALDI (Sem indicação de localidade) 77

A ESCRAVA ISAURA (III) (São Paulo - SP) (*)
Companhia Produtora: Kosmos Filme. Direção: Francisco Madrigano. Baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães.

A ESCRAVA ISAURA (IV)

São Paulo - SP

Companhia Produtora: Mundial Filme. Direção: Antonio Marques Filho. Baseado no romance homônimo de Bernardo Guimarães.

A MARQUESA DE SANTOS (São Paulo - SP) (*)

Companhia Produtora: Metrópole Filme.

SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE (São Paulo - SP) (**)

Companhia Produtora: Rex Filme; Filme. Direção: Rodolpho Rex Lustig e Adalberto Kemeny.

SOB O CÉU NORDESTINO (João Pessoa - PB) (**) 78

Companhia Produtora: Nordeste Filme. Direção: Walfredo Rodrigues.

1930

A MARQUESA DE SANTOS (São Paulo - SP) (*)

Produção e direção: Vittorio Capellaro.

MESSALINA, A IMPERATRIZ DA LÚXURIA (São Paulo - SP)

Companhia Produtora: SincrocineX. Direção: Luís de Barros.

1931

ALVORADA DE GLÓRIA (São Paulo - SP) (**)

Companhia Produtora: Victor Film. Direção: Victor del Picchia e Luiz de Barros

ANCHIETA ENTRE A RELIGIÃO E O AMOR (São Paulo - SP)

Companhia Produtora: Luz-Arte Film. Diretor: Arturo Carrari

DESPERTAR DE UMA NACIONALIDADE (DO PRÉLIO DAS URNAS AO PRÉLIO DAS ARMAS) (*) (São Paulo - SP) 79

IRACEMA (IV) (São Paulo - SP)

Companhia Produtora: Metrópole. Diretor: Jorge S. Konchin

1932

MARQUESA DE SANTOS (São Paulo - SP) (*)

Direção: Victor del Picchia.

1933

ALMA DO BRASIL (Campo Grande - MS) (**)

Companhia Produtora: Films Artísticos Nacionais. Diretor: Líbero Luxardo.

78. Conforme o conteúdo citado, este documentário continha um prólogo-ficção, com o objetivo de "mostrar nossa formação histórica, com a presença do indígena em nossas terras". Este prólogo não se encontra no material depositado na Cinemateca Brasileira (Cf. *Filmografia Brasileira ... 1926 a 1930*, pp. 126-127).

79. Jean-Claude Bernardet, em *Filmografia ... 1931-40*, afirma que Guilherme de Almeida refere-se a este filme como sendo uma reconstituição da Revolução de 30.

80. Todos os filmes do INCE citados nesta lista, com exceção de Os Bandeirantes, são de curta-metragem. Biografias, pequenas adaptações, declamações de poemas ou canto de trechos de ópera constituem a matéria-prima destas produções. Uma pesquisa mais detalhada poderia definir o quanto de reconstrução histórica existe em cada um destes filmes.

O CAÇADOR DE DIAMANTES (São Paulo - SP) (**)
Produtor e Diretor: Vittorio Capellaro

1936

BENJAMIN CONSTANT (Rio de Janeiro - DF) ⁸⁰
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

OS LUSÍADAS (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1937

O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (Rio de Janeiro - DF) (**)
Companhia Produtora: Instituto de Cacau da Bahia. Diretor: Humberto Mauro.

1938-1948

A INCONFIDÊNCIA MINEIRA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Brasil Vita Filmes. Diretor: Carmen Santos.

1938

ARUANÃ (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Cinédia. Diretor: Líbero Luxardo.

1939

UM APÓLOGO (MACHADO DE ASSIS) (Rio de Janeiro - DF) (**)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro, com co-direção de Edgar Roquette-Pinto.

1940

OS BANDEIRANTES (Rio de Janeiro - DF) (**)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1942

CARLOS GOMES (O GUARANI) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

O DESPERTAR DA REDENTORA (Rio de Janeiro - DF) (**)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

HENRIQUE OSWALD (BERCEUSE) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1944

BARÃO DO RIO BRANCO (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

CARLOS GOMES (O ESCRAVO) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

EUCLIDES DA CUNHA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1945

O CORTIÇO (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Cinédia. Diretor: Luiz de Barros. Baseado no romance homônimo de Aluísio Azevedo.

VICENTE DE CARVALHO (PALAVRAS AO MAR) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1946

LEOPOLDO MIGUEZ (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1947

MARTINS PENA (JUDAS NO SÁBADO DE ALELUIA) (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1948

CASTRO ALVES (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

1949

ALBERTO NEPOMUCENO (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

RUI BARBOSA (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: INCE. Diretor: Humberto Mauro.

VENDAVAL MARAVILHOSO (Rio de Janeiro - DF)
Companhia Produtora: Luso-Brasileiro, da Atlântida. Diretor: Leitão de Barros.
Baseado no romance A.B.C. de Castro Alves, de Jorge Amado.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer pela ajuda e pelo empréstimo de materiais a Carlos Augusto Calil e Claudio Aguiar Almeida. Aos funcionários da Biblioteca do Museu Lasar Segall toda a minha gratidão pelo zelo e paciência com os quais sempre me recebem.

BIBLIOGRAFIA

1. MONOGRAFIAS E ARTIGOS.

- ARAÚJO, Roberto Assunção. *O cinema sonoro e a educação*. Tese, S.I.e., s/ed, 1939.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Filmografia do Cinema Brasileiro 1900 - 1935*. Jornal "O Estado de S. Paulo". São Paulo, Secretaria da Cultura, Comissão de Cinema, 1979.
- _____, _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Metodologia e pedagogia. São Paulo, Annablume, 1995.
- _____, _____. *Piranha no Mar de Rosas*. São Paulo: Nobel, 1982.
- _____, _____ e GALVÃO, Maria Rita. *Cinema*. Repercussões em caixa de eco ideológica (as idéias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo, Brasiliense, 1983.
- DAVIDOFF, Carlos Henrique. *Bandeirantismo: verso e reverso*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- Filmografia Brasileira*. Quarto Fascículo: período de 1926 e 1930. São Paulo, 1991.
- CAPELLARO, Jorge J. V. e CAPELLARO, Victorio G. J. Vittorio Capellaro. Italiano pioneiro do cinema brasileiro. *Cadernos de Pesquisa* 2. Rio de Janeiro, Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro/Embrafilme, julho de 1986.
- FERRO, Marc. Analyse de film. *Analyse de sociétés*. Une source nouvelle pour l'histoire. Paris, Lib.Hachette, 1975.
- _____, _____. *Cine e história*. trad. Josep Elias. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980.
- _____, _____. *L'histoire sous surveillance*. France, Éd. Calman-Lévy, 1985.
- GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.
- GONZAGA, Alice. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro, Ed. Record, 1987.

Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1897 e 1910. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1984.

Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1911 e 1920. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1985.

Guia de Filmes Produzidos no Brasil entre 1921 e 1925. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1987.

GUIZZO, José Octávio. *'Alma do Brasil'*. Campo Grande, ed. do Autor, 1984.

MACHADO JR. Rubens L. R. *São Paulo em Movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. São Paulo, ECA-USP, 1989. Dissertação de mestrado.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Cinema e História: uma análise do filme 'Os Bandeirantes'*. São Paulo, ECA-USP, 1994, dissertação de mestrado.

_____, _____. *Quadros em movimento: o uso das fontes iconográficas no filme Os Bandeirantes (1940), de Humberto Mauro*. Revista Brasileira de História. Dossiê Arte e Linguagens. 18 (35): 105 - 131, 1998.

PERDIGÃO, Paulo. *Filmografia de Humberto Mauro*. In: Alex Viany (org.) - Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema. Rio de Janeiro, Artenova/Embrafilme, 1978, pp. 322 - 360.

RAMOS, Lecio; Augusto et al. *Índice Revista 'Cinearte'*. Rio de Janeiro, Fundação do Cinema Brasileiro, 1989. (Série documentos; n. 2).

SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO F^o, Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo/Rio de Janeiro, Caieiras /Melhoramentos, 1931.

SOUZA, José Inacio de Mello. *Filmografia do Cinema Brasileiro. 1936 - 1946* (jornal 'O Estado de São Paulo'). São Paulo, Cinemateca Brasileira, 1987, mimeo.

TAUNAY, Afonso de. *Noster est Anchieta*. In: *Amador Bueno e outros ensaios*. Imprensa Oficial do Estado, 1943, pp. 165 - 173.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo, Perspectiva /Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia dos Estado de São Paulo, 1978.

2. Periódicos

Anais do Museu Paulista. São Paulo.

Boletim da Educação Pública. Rio de Janeiro.

Cinearte. Rio de Janeiro.

Educação. São Paulo.

Escola Nova. São Paulo.

Revista da Academia Brasileira de Letras. Rio de Janeiro.

Revista de Educação. São Paulo.

A Cena Muda. Rio de Janeiro.

Fotografia no Museu - o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo

**Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima**

O objetivo do presente texto é apresentar a coleção fotográfica de Militão Augusto de Azevedo pertencente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo e discutir os procedimentos documentais adotados para o seu tratamento. São analisados aspectos metodológicos de modo a evidenciar um conceito específico de curadoria, no qual as tarefas de documentação, conservação física e exploração educativa e cultural são orientadas pela pesquisa.

UNITERMS: Museu histórico. Fotografia: São Paulo, século XIX.

Photography at the Museum - the curatorial project of Militão Augusto de Azevedo's photography collection

**Vânia Carneiro de Carvalho
Solange Ferraz de Lima**

This paper aims at discussing the curatorial proceedings followed in the physical conservation and cataloguing of Militão Augusto de Azevedo's photographic collection (acquired in 1996 by the Museu Paulista da Universidade de São Paulo). Some aspects of the methodological approach are analysed in order to highlight a specific concept of curatorship, in which documentation, conservation and educational tasks are guided by research.

UNITERMS: Historical Museum, Photograph: São Paulo, 19th Century.

A representação da história no cinema brasileiro (primeira metade do século)

Eduardo Victorio Morettin

O A. levantou três tipos de filmes cinematográficos no Brasil, referentes à história nacional, do começo do século ao fim do Estado Novo: filmes apresentando figuras e eventos históricos, também incluindo temas religiosos (1906-1944), adaptações literárias (1910-1931) e filmes de objetivos patrióticos e militares (1917-1930). Como prefácio à sua lista, ele discute os atributos genéricos do cinema histórico no Brasil, como um gênero, além dos objetivos dos filmes educacionais do período.

UNITERMS: Cinema histórico: Brasil, 1a. metade do séc.XX.

Historical representation in the Brazilian cinema (first half of the XXth.century)

Eduardo Victorio Morettin

The A. has recorded three sorts of movie pictures in Brazil related to national history, from the beginning of the century until the end of the Estado Novo in the forties: movie pictures featuring historical characters and events, also including religious subjects (1906-1944), adaptations from literature (1910-1931) and patriotic-militaristic movies (1917-1930). As a preface to the list he discusses the general attributes of the Brazilian historical cinema as a category, as well as the purposes of the 'educational movie pictures' of the period.

UNITERMS: Historical movie pictures: Brazil, first half of the XXth.century.