

**HUMBERTO MAURO E A CONFIGURAÇÃO DO DEBATE SOBRE  
A BRASILIDADE NO ESTADO NOVO (1937-1945)**

**HUMBERTO MAURO AND THE CONFIGURATION OF THE  
DEBATE ON BRAZILITY IN THE NEW STATE (1937-1945)**

**HUMBERTO MAURO Y LA CONFIGURACIÓN DEL DEBATE  
SOBRE LA BRASILIDAD EN EL ESTADO NUEVO (1937-1945)**

*Gabriela Alves Monteiro<sup>1</sup>*

**Resumo**

O artigo tem como objetivo analisar a participação do cineasta Humberto Mauro (1897-1983) na configuração do debate sobre a brasilidade no período do Estado Novo (1937-1945). Tomamos como referência para a análise uma série de palestras radiofônicas proferidas pelo cineasta na rádio do Ministério da Educação e Saúde entre os anos 1943 e 1944. Humberto Mauro palestrou em uma instituição pertencente a um Estado autoritário que visava, entre outras coisas, o controle sobre a produção cultural nacional. Desse modo, problematizaremos a produção discursiva do cineasta, seu lugar social de fala e sua articulação com o contexto político e ideológico em que estava inserido.

**Palavras-chave:** Humberto Mauro; Brasilidade; Estado Novo.

**Abstract**

The article aims to analyze the participation of filmmaker Humberto Mauro (1897-1983) in the configuration of the debate on Brazilianness in the Estado Novo period (1937-1945). We took as reference for the analysis a series of radio lectures given by the filmmaker on the radio of the Ministry of Education and Health between 1943 and 1944. Humberto Mauro spoke at an institution belonging to an authoritarian state that aimed, among other things, control over the national cultural production. In this way, we will problematize the filmmaker's discursive production, his social place of speech and his articulation with the political and ideological context in which he was inserted.

**Keywords:** Humberto Mauro; Brazility; New State.

**Resumen**

El artículo tiene como objetivo analizar la participación del cineasta Humberto Mauro (1897-1983) en la configuración del debate sobre la brasilidad en el período del Estado Nuevo (1937-

---

<sup>1</sup> Mestra em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Professora colaboradora da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: [gabbimonteiro@outlook.com](mailto:gabbimonteiro@outlook.com).

1945). Tomamos como referencia para el análisis una serie de conferencias radiofónicas proferidas por el cineasta en la radio del Ministerio de Educación y Salud entre los años 1943 y 1944. Humberto Mauro palestró en una institución perteneciente a un Estado autoritario que tenía como objetivo, entre otras cosas, el control sobre la producción cultural nacional. De ese modo, problematizaremos la producción discursiva del cineasta, su lugar social de habla y su articulación con el contexto político e ideológico en que estaba inserto.

**Palabras clave:** Humberto Mauro; Brasilidad; Estado Nuevo.

## Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar a participação do cineasta Humberto Mauro (1897-1983)<sup>2</sup> na configuração do debate sobre a brasilidade no período do Estado Novo (1937-1945). Tomamos como referência para a investigação uma série de palestras radiofônicas proferidas pelo cineasta na rádio do Ministério da Educação e Saúde entre os anos 1943 e 1944. Essas palestras foram transcritas e encontram-se disponíveis em formato de folheto, com o título de *Palestras Radiofônicas Sobre Cinema*.<sup>3</sup>

Ao todo, foram realizadas 48 palestras, e nelas Mauro divulgava a produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE, órgão no qual era diretor técnico. O cineasta também informava sobre as atividades do governo com relação à proteção e desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional e oferecia consultas aos ouvintes sobre diversos aspectos técnicos do cinema. Além disso, Humberto Mauro exaltava o cinema brasileiro em detrimento do cinema estrangeiro, ressaltando as potencialidades de um cinema nacional que expressasse em imagens a nossa “brasilidade”. Construía assim, durante o período em que palestrou no rádio, uma narrativa que versava sobre o cinema nacional e sobre a identidade nacional.

A concepção de identidade nacional construída nas *Palestras radiofônicas sobre cinema* é resultado de um diálogo político íntimo com os interesses do Estado. Humberto Mauro era funcionário de um instituto criado durante o regime autoritário do

---

<sup>2</sup> Um estudo mais aprofundado sobre a vida de Humberto Mauro foi realizado pelo pesquisador e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes (1974). Já a análise sobre a produção cinematográfica de Humberto Mauro no INCE pode ser encontrada no trabalho de Sheila Schvarzman (2004).

<sup>3</sup> O folheto *Palestras radiofônicas sobre cinema* se caracteriza como transcrições do programa apresentado por Humberto Mauro no rádio. O folheto está disponível para consulta na biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Algumas dessas palestras foram divulgadas na revista *Scena Muda* e há também uma versão editada e comentada por Ana Carolina M. D. Maciel (2000) em sua dissertação de mestrado.

Estado Novo, período em que diversos meios de comunicação foram utilizados pelo governo varguista como veículos propagadores de seus projetos nacionalizantes. Ao tomarmos essas palestras como fonte de pesquisa histórica, estaremos atentos a essa questão, buscando, sobretudo, investigar a produção discursiva do cineasta, seu lugar social de fala e sua articulação com o contexto político e ideológico em que estava inserido.

### **A construção da nação e da identidade nacional no Estado Novo**

O tema da identidade nacional é um antigo debate que se trava no Brasil (ORTIZ, 2006). O processo de elaboração de discursos que buscaram caracterizar a identidade brasileira teve como “marco simbólico” o século XIX, principalmente, com a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. O IHGB tinha como função elaborar uma história e uma geografia para a nação ainda em processo de consolidação (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007). Contudo, foi no período do Estado Novo que se elaborou uma política oficial de cultura que visou, entre outras coisas, a construção de uma “nova” identidade nacional. Essa reinterpretação do país proposta pelo regime varguista foi materializada na realização de uma política de integração e amparo ao “novo” homem brasileiro, que “significava basicamente o reconhecimento de que a civilização e o progresso eram um produto do trabalho” (GOMES, 1999, p. 57). Essa valorização do trabalho no período pode ser entendida como a valorização do próprio homem, uma vez que seria através daquele que este poderia adquirir riqueza e cidadania, contribuindo para o seu desenvolvimento pessoal e para o progresso da nação.

É importante ressaltarmos que essa doutrina foi imposta de cima para baixo por meio de mecanismos de persuasão e propaganda. Para que este intento fosse logrado, o Estado autoritário criou seus próprios aparatos culturais, que eram responsáveis por difundir a ideologia oficial do regime para a sociedade. Nesse processo, foi de fundamental importância também a contribuição dos intelectuais. A eles foi dado o papel de intérpretes da ordem social e a responsabilidade de consolidar a ideologia varguista.

A atuação dos intelectuais no âmbito do projeto de construção da nação durante o Estado Novo já foi alvo de diversas análises, como a desenvolvida por Mônica

Pimenta Velloso. Para Velloso, a incorporação dos intelectuais na doutrina do Estado Novo estava ligada à concepção de que eles eram intérpretes da vida social. Nessa perspectiva, caberia a eles decifrar o que nas massas era uma ideia ainda imprecisa: a “vontade popular”. Ademais, eles seriam os responsáveis pela “educação” da coletividade de acordo com os ideais do regime. No centro deste pensamento está a concepção de que a sociedade é um “ser imaturo, indeciso e, portanto, carente de um guia capaz de lhe apresentar normas de ação e de conduta. Mais do que isto: capaz de lhe adivinhar os anseios, de precisá-los, enfim, de lhe indicar as soluções” (VELLOSO, 1987, p. 17). Nessa perspectiva, fica visível que a grande tarefa a ser executada pelos intelectuais no projeto político e ideológico do Estado Novo seria trazer as múltiplas manifestações sociais para o seio do Estado, único responsável por discipliná-las e coordená-las.

Para a implementação desse projeto, o Estado voltou-se para o passado na tentativa de construir o seu lugar na história. Desse modo, o Estado Novo construiu um nacionalismo em que a constituição de uma narrativa da história do Brasil era parte integrante e crucial. A história nacional de um país pode construir uma homogeneidade política que transcende as diversidades: “É através da história que o Estado pode mobilizar um povo-nação que compartilha um único passado, ainda que este sofra variações locais” (GOMES, 1996, p. 24). Neste caso, a unidade seria a própria história dos brasileiros, o passado partilhado por todos que ocupam a mesma “porção de espaço”, o que sugere uma identidade histórica e geográfica, que estabelecia uma saga no tempo e uma fronteira territorial.

A recuperação do passado tinha por objetivo produzir o “espírito nacionalista” que, supostamente, possibilitaria a constituição da harmonia social. Acreditava-se que a brasilidade seria encontrada nos costumes da tradição, da religião – especialmente a católica –, da raça, da língua e da memória do passado do povo. Para a doutrina do Estado Novo, o passado era um manancial de inspiração que precisava ser refletido, o que Ângela de Castro Gomes chamou de política de recuperação do passado. O passado revalorizado, positivo, representava os fundamentos da nossa nacionalidade que deveriam ser protegidos de influências externas. Essa “proteção” se deu através de políticas de institucionalização da cultura nacional, expressa na criação de diversos órgãos e institutos culturais e na intervenção sistemática nos meios de comunicação de

massa através da censura.<sup>4</sup> Deste modo, o Estado garantiria o controle e a padronização das manifestações culturais, o que possibilitaria também a ampliação de seu domínio sobre o cotidiano da população.

Dentro dessa política de institucionalização da cultura é que podemos entender a criação do INCE. O papel do cinema na construção da nação seria levar conhecimento para as áreas mais afastadas do país, carentes de informações de caráter educativo, cultural e higienista. Ao que tudo indica, Getúlio Vargas apostava pontualmente nesse projeto, como pode ser visto no extrato abaixo retirado de um discurso pronunciado em 25 de junho de 1934, em que afirmava:

O papel do cinema, nesse particular, pode ser verdadeiramente essencial. Ele aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Baía, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir. A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria (VARGAS, 1934, p. 187).

Como podemos perceber pelo discurso de Vargas, o cinema teria um papel fundamental na criação da nação e da identidade nacional brasileira, pois faria a comunicação entre as várias regiões do Brasil. Seria através do cinema que o país tão vasto e tão diverso poderia se conhecer nos seus mais variados aspectos. O Estado visava desenvolver o sentimento de brasilidade a partir das particularidades regionais divulgando sua concepção de mundo para o conjunto da sociedade. É dentro deste quadro de referências que Humberto Mauro produziu sua narrativa sobre a brasilidade. Podemos entender essa produção como produto de um lugar envolto de permissões e

---

<sup>4</sup> Entre eles, podemos citar a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), do Serviço Nacional de Teatro (SNL), do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

proibições (CERTEAU, 2007), uma vez que ele era funcionário do INCE e estava palestrando na rádio do Ministério da Educação e Saúde, participando, portanto, do regime varguista. Até que ponto suas palestras foram mediadas pelos interesses do Estado?

### **Um sentido brasileiro**

Para a construção deste artigo foi feita a análise da transcrição das *Palestras radiofônicas sobre cinema*, anteriormente mencionadas. O programa nasceu da ideia da rádio PRA-2 trazer aos ouvintes uma notícia instrutiva com referência ao cinema, abrangendo, se possível, todos os seus aspectos. Para apresentar o programa, Fernando Tude de Souza, diretor da rádio, convidou Humberto Mauro, nome já conhecido no meio cinematográfico nacional. Mauro aceitou o convite, pois via aí um importante canal para a divulgação de suas ideias sobre cinema.

A partir da leitura das 48 palestras foi perceptível a recorrência de algumas temáticas. Entre elas, podemos mencionar que Humberto Mauro discorreu sobre suas concepções de cinema nacional, dando orientações e buscando popularizar o filme documentário, especialmente aquele que mostrasse os costumes e valores brasileiros. Mauro buscou também abordar aspectos gerais das atividades do INCE, como organização, funcionamento e produção, procurando demonstrar o valor do cinema educativo no processo de construção da nação. Além disso, divulgou aspectos técnicos da linguagem cinematográfica, explicando termos e sugerindo leituras. As palestras também abordam temáticas dispersas, como sinopses de filmes, comentários de revistas etc. Por questões metodológicas, optamos neste trabalho por dar foco às palestras em que Mauro discorre sobre a orientação que devem ter os filmes nacionais e se estes devem apresentar desde já um sentido brasileiro.

A primeira palestra foi ao ar no dia 2 de agosto de 1943. É uma palestra de apresentação em que Humberto Mauro buscou traçar o programa que pretendia seguir durante a “conversa semanal” que teria com seus ouvintes sobre os aspectos variados do cinema nacional. Este primeiro contato é de suma importância, pois nele encontramos a orientação que nortearia as demais palestras:

Inicialmente iremos informar sobre o INCE, do Ministério da Educação e Saúde, sua organização e seus fins, mostrando a missão

utilíssima que lhe cabe, notadamente se levarmos em conta o marco avançado que ele representa para os foros da administração pública de nosso país. Daremos uma notícia histórica do cb, de caráter ilustrativo, à qual se prende a legislação que o Governo vem criando para a sua proteção e incentivo. Vamos dar carinhosa atenção a uma parte que pode ser nominada de consultas, endereçadas aos rádio-ouvintes que tenham a curiosidade voltada para os problemas técnicos da cinematografia. [...] Queremos apontar o que já se fez pelo cinema no Brasil, o que se realiza neste momento, e aquilo que ao nosso entender se deve projetar para o futuro, tendo em mira cooperar na obra nacional do cinema, cujos rumos necessitam ser por todos indicados, para maior segurança nas suas realizações. Quanto ao cinema estrangeiro, desejamos analisá-lo para indicar os ensinamentos que nele vamos buscar, desfazendo alguns equívocos nocivos, provenientes do cortejo impróprio que muitos querem forçadamente estabelecer entre ele e seu caçula brasileiro.<sup>5</sup>

A partir da leitura deste trecho podemos compreender que as palestras buscarão elucidar diversos aspectos da prática cinematográfica nacional. Mauro afirmou que no decorrer das palestras pretendia informar sobre o INCE, sua organização e seus fins. Com relação ao INCE, verificamos que o cineasta o considerava como um marco na administração pública do país. De fato, o instituto foi o primeiro órgão cinematográfico criado no Brasil. Ele representou o esforço de diversos segmentos sociais que vislumbravam a oportunidade de educar através de filmes. Com relação a este aspecto, podemos mencionar que o cinema educativo surgiu no Brasil em meio a tensões e articulações entre educadores, intelectuais, políticos, cineastas e setores da Igreja. Esses grupos sociais formularam propostas para a utilização do cinema como elemento educativo que, apesar de suas preocupações com o estado educacional do Brasil, estavam baseados em motivações ideológicas. Por isso, o termo “cinema educativo” foi redimensionado, conforme contexto e perspectiva. A Igreja dava ênfase ao moralismo; os pioneiros da Escola Nova pensavam o cinema como um instrumento prático e metodológico para o ensino; e o Estado buscou ligar o país pelo cinema, difundindo seu nacionalismo.<sup>6</sup>

Ainda com relação a esse trecho inicial, chamamos atenção para um certo entusiasmo do cineasta com as novas medidas do governo com relação ao cinema

---

<sup>5</sup> MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 2 de agosto de 1943.

<sup>6</sup> Segundo pesquisa de Eduardo Morettin (2014), uma verdadeira campanha em prol do cinema educativo foi desenvolvida no Brasil no início do século XX. Essa campanha se estruturou principalmente nas revistas pedagógicas oficiais, como a Revista Educação, Revista Escola Nova, Boletim da Educação Pública e Revista Nacional de Educação. Além disso, esse debate esteve presente 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.

nacional, principalmente quando ele fala em medidas de proteção e incentivo. Podemos elucidar que no plano do mercado cinematográfico, a intervenção do Estado foi realizada no sentido de atender as reivindicações dos produtores. O governo Vargas criou leis protecionistas em torno da isenção das taxas alfandegárias para o filme virgem, e a exibição compulsória foi estendida do complemento para o longa-metragem, e promovida de acordo com o aluguel de filmes (SIMIS, 2008, p. 116-117). Deste modo, o entusiasmo de Mauro pode ser entendido como reflexo dessas medidas governamentais.

No programa almejado ainda se insere uma parte destinada a consultas a ouvintes, que poderiam ser feitas por meio de cartas endereçadas à rádio. Cabe aqui ressaltarmos o fascínio que o cinema em seus aspectos técnicos exercia sobre a sociedade. Isso porque o cinema, em seus primórdios, era entendido como uma arte burguesa. Segundo Jean-Claude Bernardet, a criação do cinema refletiu a euforia dominante da burguesia de criar uma cultura à sua imagem. Nessa perspectiva, o cinema se apresentava como a diversão do futuro. Por ser uma arte que se baseia em uma máquina, a linguagem mercadológica sempre associava o cinema com termos como modernidade, inovação, refinamento: “não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão” (BERNARDET, 2006, p. 15). Portanto, havia a curiosidade, por parte de alguns setores da sociedade, de saber como funcionava essa máquina que “reproduzia” a realidade. Neste sentido, revistas especializadas em assuntos cinematográficos que circulavam no Brasil no período, como a *Cinearte* e a *Cena Muda*, destinavam algumas de suas páginas a desvendar e explicar os aspectos técnicos do cinema a fim de saciar seus curiosos leitores. É assim que podemos entender porque Humberto Mauro buscou em suas palestras dedicar uma parte especial para esta temática.

É também objetivo do cineasta analisar o cinema estrangeiro buscando ver o que dele pode servir de ensinamento para o cinema brasileiro. Mais do que isso, é preciso reavaliar o cortejo considerado impróprio feito ao cinema estrangeiro. Por isso, é de interesse de Mauro que durante as palestras também ganhe destaque o cinema nacional. Com relação ao sentido que os filmes brasileiros devem ter, Humberto Mauro constata em outra palestra que:

Desde que estamos começando, comecemos pelo bom caminho, deixando de lado os vícios alheios. Hoje, como há 15 anos,

continuamos pensando que o cinema, no Brasil, tem que ser um produto natural, espontâneo do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, para que possa ser humano, para que o nosso povo o compreenda e o sinta. [...] Mas se o cinema estrangeiro já nos habituou ao luxo e à variedade das suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que temos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e do que desejamos ser. Sempre achamos que o indispensável, o essencial é que o nosso tema saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso no pé em que ele se acha. O filme brasileiro deve mostrar o nosso conforto como nós utilizamos. Tudo isso para que ele seja brasileiro, para que ele tenha sua arte brasileira.<sup>7</sup>

A partir da leitura deste trecho da palestra encontramos alguns aportes para a compreensão de como Humberto Mauro se insere no debate sobre a construção de uma identidade para o Brasil e para o cinema nacional. Segundo Kathryn Woodward, toda identidade depende, para existir, de algo fora dela: “outra identidade, uma identidade que ela não é, mas que forneça condições para que ela exista” (WOODWARD, 2014, p. 9). Nesta perspectiva, a identidade é marcada pela diferença e é sustentada pela exclusão. Contudo, a identidade não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. No período que nos interessa, a diferença era marcada pela oposição nacional *versus* estrangeiro. Principalmente no tocante ao cinema, que era bastante influenciado pelas companhias americanas.

Com relação a este aspecto, Jean-Claude Bernardet afirma que não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro se não tivermos em mente a presença maciça e agressiva no mercado interno do filme estrangeiro: “essa presença não só limitou as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional como condicionou em grande parte sua afirmação” (BERNARDET, 2009, p. 27). Para tomarmos dimensão desse fato, no ano de 1943, ou seja, ano em que esta palestra foi proferida, dos 362 filmes de longa-metragem que foram lançados no país, apenas seis eram brasileiros. Essa presença estrangeira no nosso mercado acabou afetando as possibilidades de produção nacional, visto que se importava demais e se produzia de menos. E essa produção além de ser pequena era realizada conforme o modelo hollywoodiano de se produzir filmes. Foi contra essa presença importada tanto no mercado quanto na cultura cinematográfica nacional que Humberto Mauro se posicionou nesse trecho.

---

<sup>7</sup> MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943.

O que o cineasta propõe é que o cinema nacional, para que se caracterize como brasileiro, como arte brasileira, não pode se deixar influenciar pelos filmes estrangeiros. O cinema seria então uma obra de criação de acordo com a realidade do país, não simplesmente uma cópia do que vinha do exterior. A criação de uma “propriedade” para o cinema nacional pressupunha então uma oposição ao invasor, ao cinema estrangeiro, principalmente o americano. Portanto, podemos inferir que o cineasta estava demarcando uma fronteira no cinema nacional, onde estavam em jogo quais eram as formas corretas de fazer e mostrar o Brasil no cinema e quais não eram.

Assim, a produção cinematográfica deveria ser realizada de acordo com a realidade nacional para que o povo se identificasse e se reconhecesse através das imagens. Para tanto, um bom caminho a seguir seria o documentário:

Um grande filão a explorar. Achamos que o documentário seria o Cinema Brasileiro para o mundo. Mesmo o filme de enredo deve ter qualquer coisa de verdade. O documentário que nós imaginamos seria a marcha para uma nova modalidade de cinema, com imensas possibilidades, oferecendo arte puríssima e uma forma elevada de conhecimentos que os cineastas ainda não lançaram mão. [...] Seria fixar em nossos filmes, simplesmente a realidade, dramas – ou comédias – da vida representados por seus personagens reais ou a natureza vista em função do homem que nela se movimenta. Nada de se filmar o jangadeiro na Barra da Tijuca ou Paquetá no estúdio com palmeirinhas de papel. Seria, a rigor, a filmagem bem ao vivo do que se chama na literatura moderna, a grande reportagem, como a fazem, por exemplo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, quando fixam os nossos costumes tão diretamente ligados à terra. Já lembramos, certa ocasião, um documentário palpitante: algumas daquelas admiráveis páginas de José Lins do Rego descrevendo a vida de um dia, numa região nordestina. Não sairia, é evidente, um filme natural comum, desses que se fazem de um modo rotineiro, mas um espetáculo diferente, cheio de beleza, cheio de emoção, com humorismo, drama, ou quadros simples refletindo apenas “momentos” bonitos da paisagem.<sup>8</sup>

Mauro sugere no trecho acima que os filmes nacionais sejam voltados para a documentação de diferentes aspectos característicos ao Brasil. Pensava que o Brasil era um país propício à produção de documentários, uma vez que havia assuntos espalhados por todos os lados, como a dança, os costumes, o modo de vida etc. A produção sairia barata e esse era um mercado que poderia ser explorado, pois em sua percepção, um filme documentário de alto teor artístico seria bem recebido em qualquer país

---

<sup>8</sup> MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 16 de agosto de 1943.

estrangeiro. Seria através do documentário que o país, tão vasto e tão diverso, poderia se conhecer nos seus mais variados aspectos. Além disso, com os recursos cinematográficos que o país possuía no momento, o documentário seria o único caminho que o mesmo podia seguir para alcançar o mercado interno e externo.

Esse pensamento converge com os principais postulados elencados pelo movimento de implantação do cinema educativo no país, assim como pelo próprio governo do Estado Novo, que entendia o cinema como um forte elemento de integração social. Desse modo, podemos perceber que ambos compreendiam que a brasilidade seria encontrada na tradição popular, nos costumes, na memória do passado do povo. Se o papel do Estado era proteger esses costumes de influências externas, o papel do cinema seria documentar, registrar os mais variados aspectos de nossa cultura para mostrar o Brasil aos brasileiros e ao mundo.

Na palestra proferida no dia 30 de agosto de 1943, Mauro continua a falar sobre as potencialidades de um cinema documentário brasileiro. O cinema nacional não deveria se desenvolver acompanhando o cinema estrangeiro, acostumado ao luxo, mas sim, deveria transpor para a tela o ambiente nacional. É dessa forma que Mauro pensava que o país poderia fazer sua propaganda interna e externa:

O luxo nababesco das películas estrangeiras, o exagero das montagens, o excessivo conforto material que de tanto se requintar até nos parece prejudicial aos dramas e comédias que ornar, nada disso é indispensável que o Cinema Brasileiro alcance desde já. Nada disso é indispensável para que o Cinema Brasileiro possa vencer. Sob qual argumento? O de estarmos habituados a ver? Ora... O indispensável, o essencial é que o nosso filme transporte para a tela o nosso ambiente. Eu estou convencido e nunca pensei de outra maneira, que a obra do Cinema Brasileiro, além de ser de interesse vital para o Brasil, é uma obra de criação. De interesse vital porque só através do cinema poderemos intensificar nossa propaganda externa e a interna, sempre necessária para nos fazermos conhecidos a nós mesmos, com a revelação de nossos costumes, das nossas riquezas, das nossas necessidades e possibilidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país. [...] O Brasil ainda se desconhece e só o cinema poderá fazê-lo conhecer-se. Portanto, nada de tentativas para imitar o cinema americano, russo ou francês. Cada qual tem o seu modo de fazer cinema e sua orientação comercial.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> MAURO, Humberto. Palestra proferida na rádio PRA-2, no dia 30 de agosto de 1943.

Como podemos perceber, em sua concepção, o cinema nacional deveria se constituir de maneira independente do cinema estrangeiro. A maneira de o cinema brasileiro conquistar o mercado internacional era através do cinema documentário. O desenvolvimento do cinema documentário no Brasil poderia trazer benefícios inestimáveis para o país, ajudando na integração do povo, disperso geograficamente, e na educação das massas, através do cinema educativo. Nesse ponto, observamos que o cineasta dialoga novamente com o projeto estadonovista de construção da nação e da identidade nacional a partir da compreensão de que a brasilidade estava relacionada com a expressão da natureza e do interior, que longe de influências externas, representavam o Brasil supostamente verdadeiro. Aqui entra em perspectiva a compreensão de que o cinema deveria ser voltado para registrar imagens das grandezas do Brasil, das belezas naturais do país, aliado ao tema do homem e do povo que não foram “corrompidos” por valores importados. Quando analisamos as palestras em conjunto percebemos que estão aí as principais questões pelas quais passava no cinema brasileiro do período, e vemos também que algumas permanecem até hoje.

### **Considerações finais**

Este artigo teve por objetivo analisar a produção discursiva de Humberto Mauro em suas *Palestras radiofônicas sobre cinema*, tendo como foco suas concepções acerca do cinema nacional e da identidade brasileira. A partir da análise que fizemos, o que podemos perceber é que Mauro utilizou-se deste espaço para realizar uma campanha em prol do cinema brasileiro. Em sua concepção, o cinema nacional deveria se constituir de maneira independente do cinema estrangeiro. A forma que o cinema brasileiro poderia conquistar o mercado seria através do cinema documentário. O filme documentário deveria registrar temas brasileiros e também fazer a propaganda externa do país.

Partindo dessas considerações, o que podemos inferir é que o horizonte político ideológico em que ele estava inserido terminou atravessando sua narrativa em diversos momentos. E, por conseguinte, o seu interesse estava, em parte, em consonância com o projeto de consolidação de um cinema nacional dentro dos padrões do projeto de construção da nação e da identidade nacional empreendido pelo Estado Novo. E também, em parte, por suas concepções pessoais de brasilidade e de cinema. Dessa

forma, percebemos que Humberto Mauro se inseriu nesse debate ao propor a construção conceitual e estética de uma identidade através de uma “brasilidade cinematográfica”.

### **Referências bibliográficas**

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. *História e historiadores*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996.

\_\_\_\_\_. Ideologia e trabalho no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.

MACIEL, Ana Carolina de M. D. *Figuras e gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada*. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2000.

MAURO, Humberto. *Palestras radiofônicas sobre cinema (1943-1944)*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes; Universidade de São Paulo (folheto).

MORETTIN, Eduardo Victorio. Cinema educativo: uma abordagem histórica. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 4, n. 13 a 19, set.-dez., 1995.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasilense, 2006.

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

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú cultural, 2008.

VARGAS, Getúlio. *O cinema nacional – elemento de aproximação dos habitantes do país*. Disponível em: <[http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/at\\_download/file](http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos-1/1934/04.pdf/at_download/file)>. Acesso em: 16 jun. 2017.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.