

O Instituto Nacional do Cinema Educativo e o Departamento de Imprensa e Propaganda: o Cinema e o Estado no Brasil de 1930 a 1945

*National Institute of Educational
Cinema and the Department of Press
and Propaganda: Cinema and the State
in Brazil from 1930 to 1945*

**Rosângela de Mendonça
Guimarães**

Doutoranda do PPGH da Universidade Salgado
de Oliveira – UNIVERSO, Brasil
rosangela.guima8@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-3242-2879>

Resumo: Este artigo tem por objetivo discutir as influências do pensamento autoritário presentes nos veículos de comunicação e, principalmente, nas produções cinematográficas concebidas pelos órgãos estatais – o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) – no período compreendido entre 1930 e 1945. A influência dos regimes autoritários, implantados na Europa após a Primeira Guerra Mundial, foram perceptíveis - direta ou indiretamente – nos veículos de comunicação criados por Getúlio Vargas, especialmente, no cinema, seja pelos filmes educativos, seja pelos cinejornais.

Palavras-chave: Instituto Nacional do Cinema Educativo; Departamento de Imprensa e Propaganda; Governo Vargas.

Abstract: This article aims to discuss the influences of authoritarianism present in the media and mainly in cinematographic productions made by state bodies – the National Institute of Educational Cinema (INCE) and the Department of Press and Propaganda (DIP) – in the period between 1930 and 1945. The influence of authoritarian regimes, implemented in Europe after the First World War, are noticeable - directly or indirectly - in the communication vehicles created by Getúlio Vargas, mainly in cinema, whether through educational films or newsreels.

Keywords: . National Institute of Educational Cinema; Department of Press and Propaganda; Vargas Government.

Introdução

Do final do século XIX até meados do século XX, o mundo assistiu a um número de mudanças advindas da revolução tecnológica, que, como nos revelou Sevcenko (1998), desenvolveu inúmeras tecnologias e produtos, entre eles, o telefone, a fotografia, o cinema e a radiodifusão.

Em 1895, os irmãos Lumière – Auguste e Louis – projetaram, no “*Salon Indie* do Grand Café de Paris, uma coleção de imagens fotográficas animadas, sendo a projeção considerada, por grande parte dos historiadores, a primeira exibição pública de cinema e, por extensão, o marco de nascimento da sétima arte”¹.

As primeiras exibições de cinema, no Brasil, datam dos anos iniciais da instalação da República. O novo regime implantado trouxe poucas mudanças sociais e econômicas, pois continuou assegurando aos antigos fazendeiros do café a garantia dos seus interesses, bem como manteve a participação privilegiada desse grupo nas decisões sobre o futuro da nação.

Desde a primeira sessão de cinema no país, nos fins da década de 1890, o cinema visto como entretenimento despertou a curiosidade dos brasileiros e tornou-se uma das principais diversões de caráter popular, ao longo do século XX, ao redor do mundo.

Amplamente difundido em todo o território nacional, fosse nas salas de exibições, fosse por meio de projecionistas ambulantes, o cinema chegava aos mais longínquos recantos do país. Essa nova diversão/arte, logo, passou a obter espaço na grande imprensa e, em seguida, ganhou revistas especializadas para debater sobre o tema. Publicações como: *A Fita, Palcos e Telas* e *Cine Revista*, nos anos de 1910; *A Tela, Artes e Artistas* e *Foto-filme*, na década de 1920, são exemplos do interesse que o cinema despertou nos órgãos de imprensa e no público em geral. Uma das primeiras revistas dedicadas inteiramente ao cinema foi a *Para Todos*. Criada em 1918, esse periódico semanal dedicou-se ao tema do cinema até o surgimento da *Revista Cinearte*, em 1926. Na *Para Todos*, os principais artistas, de preferência norte-americanos, tinham lugar garantido em suas capas, e os filmes da semana e/ou do mês ocupavam suas páginas internas. O semanário *Para Todos*, dirigido por Álvaro Moreyra² e por Mário Behring³, contava ainda com a

¹ Arlindo Machado. Apresentação do livro *O Primeiro Cinema*, de Flávia Cesarino Costa (1995).

² Jornalista gaúcho foi um dos primeiros diretores da *Revista Cinearte*.

³ Fundador e editor da *Revista Cinearte*.

colaboração do repórter iniciante Adhemar Gonzaga⁴. Com o decorrer do tempo, a seção destinada ao cinema obtinha cada vez mais interesse na luta por questões intrinsecamente vinculadas à nova arte. A temática era e permanece, até hoje, ampla. Vários interlocutores, ali, propagavam seus interesses e suas reivindicações, visando ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica no país.

Dentre os temas recorrentes divulgados na seção de cinema da revista, encontrava-se a questão do gênero cinematográfico adotado pela produção do cinema no Brasil: os “posados” ou os “naturais”, como eram chamados à época. Os posados, ou filmes de enredo, possuíam árdios defensores, entre eles, o de maior destaque, Adhemar Gonzaga, influenciado pelo cinema norte-americano. Já os naturais, documentários cujos temas mais frequentes referiam-se à etnografia e às vistas naturais do país, eram, amplamente, defendidos por Mário Behring, pois, além de revelar o país, sua produção era menos dispendiosa que a dos posados.

Poucos foram os intelectuais que se dedicaram a escrever sobre o cinema, em seu sentido lato, no entanto, inúmeros deles frequentavam as sessões. Olavo Bilac e João do Rio são exemplos de tal interesse. João do Rio⁵ dirigia o seu olhar ao cinematógrafo, ao equipamento, sendo que, sobre ele, o cronista escreveu na introdução do livro *Cinematógrafo* (2009: 4):

O cinematógrafo é bem moderno e bem d'agora. Essa é a sua primeira qualidade. Todos os gêneros de arte perdem-se no tempo distante, todas as ciências têm raízes fundas na negridão clássica das eras [...] O cinematógrafo ao contrário. É doutro dia, é extra moderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno.

Olavo Bilac⁶, por outro lado, atentava-se à própria exibição:

Minha viagem durou duas horas, em tão escasso tempo achei meio de ver meio mundo: estive em Paris, em Roma, em Nova Iorque, em Milão; vi Cristo nascer e morrer; desci ao fundo de uma mina de carvão; estive ao lado de um faroleiro [...]; assisti ao tumulto de uma greve na França; vi o imperador Guilherme passar revista no exército alemão na Westfália; vi Sansão ser seduzido e vencido por Dalila e sepultar-se sob as ruínas do templo derrocado (BILAC, 1996: 195).

⁴ Cineasta e jornalista, foi um dos fundadores da Revista *Cinearte*.

⁵ João do Rio foi um dos pseudônimos de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto. Jornalista, cronista e contista, João do Rio trabalhou nos principais jornais da antiga capital federal que o consagraram como um dos maiores cronistas modernos do Brasil.

⁶ Olavo Bilac, jornalista e poeta, nasceu no Rio de Janeiro em 1865. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Na Literatura Brasileira ocupou lugar de destaque como poeta parnasiano – movimento literário que possuía como uma das principais características o interesse pela cultura greco-latina.

Com ou sem a perspicácia que envolve o olhar sobre o cinema – para além da arte e da técnica – Bilac foi e ainda é utilizado como instrumento de educação e de propaganda. O fato mereceu, aqui, no Brasil, a atenção daqueles envolvidos em sua produção, e em sua crítica: dos intelectuais, em geral, e, especialmente, do governo.

A *Revista Cinearte* foi um dos principais veículos de comunicação que propagou o cinema como veículo da educação. Segundo nos informa Jurandyr Passos Noronha, em sua coluna intitulada *Cinema educativo*, suas origens remontam a 1898, quando o Dr. Doyle – um cirurgião francês – consentiu que se filmasse uma das suas operações. (CINEARTE, 1938: 4-5) Os defensores do cinema na educação semeavam suas ideias na *Cinearte* e buscavam respaldo nas informações que coletavam e difundiam sobre os institutos governamentais de cinema existentes no mundo, voltados para a educação. Muitos deles empreenderam, primeiramente, viagens à Itália, França e Alemanha, que lhes permitiram conhecer as experiências desenvolvidas, nesses países, para a sua futura implementação no Brasil. Em viagem a Portugal, tomaram conhecimento de outras experiências que ocorriam na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Só mais tarde, tomaram conhecimento da experiência cinematográfica na Argentina – nos fins dos anos de 1940.

A utilização do cinema como instrumento de educação começou a ganhar adeptos desde o fim da Primeira Guerra Mundial. Segundo Schvarzman (2013), o término do conflito trouxe, em seu bojo, inúmeras transformações em diversos âmbitos sociais. O conflito, de proporções até então inigualáveis, propugnava que se buscasse um novo homem. Era necessário repensar a condição humana, e a educação, a qual, sem dúvida, era uma das vias capazes de renovar o ser humano, dissipado pelo conflito.

Em meados da década de 1920, o cinema era o segundo veículo de comunicação do país, ultrapassado somente pelos jornais, conforme nos informa Anita Simis (1996). Ao mesmo tempo, é importante ressaltar, como relatou Cláudio Almeida (1999), que a porcentagem de analfabetos alcançava o índice de 80% em uma população de cerca de 40 milhões de habitantes por volta dos anos de 1930. Assim, a defesa do cinema educativo ganhou, cada vez mais, adeptos e foi conduzida por uma geração de intelectuais, nascida nos anos de 1880 e 1890, da qual fizeram parte: Edgard Roquette-Pinto (1884-1954); Jonathas Serrano (1885-1944); Francisco Venâncio Filho (1894-1946); entre outros, que viam a radiofonia e a cinematografia, no Brasil, como meios para constituir o sentimento de identidade nacional e promover o desenvolvimento

da nação. Para tanto, defendiam a intervenção do Estado no setor cinematográfico, como forma de reverter o quadro educacional do Brasil, pois, para eles, só a educação colocaria o país nos trilhos da modernidade.

Para um país que vivia sob a hegemonia do regime pedagógico remanescente do período colonial e monárquico, em que o acesso à educação era restrito, fazia-se urgente a sua reformulação, pois a estrutura vigente não atendia aos anseios da sociedade brasileira, e sequer, à nova conjuntura econômica almejada pelo país.

A riqueza advinda do café abria novos caminhos. A urbanização, o início do processo de industrialização, bem como do desenvolvimento do setor de serviços, demandavam uma mão de obra mais qualificada, o que acarretava uma grande demanda pela educação. Sobre ela recaía parte da esperança e da responsabilidade de construir uma nova nação.

O cinema educativo não se limitava, simplesmente, à utilização do cinema como mais um instrumento auxiliar da educação. O seu conceito e a sua ação buscavam vencer as barreiras regionais e formar a nação brasileira, contribuindo, finalmente, para a criação de um Estado Nacional, no qual cada indivíduo deveria assumir o seu papel como construtor da nação.

As discussões em torno do cinema, embora parecessem desvinculadas do meio cultural brasileiro, compartilhavam das mesmas expectativas, das mesmas ideias que nutriam as artes plásticas, a literatura, e outros setores da vida cultural do país. Talvez, por ser considerada uma arte recente, e pelo fato de a maioria das suas discussões restringir-se a uma revista específica, o cinema não era considerado prioritário no mundo artístico, nem sequer como uma das artes que poderiam levar o país à modernidade.

Com o lançamento da revista *Cinearte*⁷, em 1926, os apelos à intervenção do Estado na área cinematográfica, fosse ela educativa ou não, tornaram-se mais frequentes. Havia, em quase todos os editoriais da revista, sugestões em várias esferas que reivindicavam a interferência do Estado, como, por exemplo, no

[...] estabelecimento de regras que orientassem o acesso das crianças aos cinemas, a censura de fitas atentatórias à moral e aos bons costumes, o incremento da produção de filmes educativos, e o estabelecimento de vantagens que pudessem favorecer o cinema brasileiro [...] (ALMEIDA, 1999: 60).

⁷ A revista *Cinearte* nasceu de *Para Todos, Magazine Semanal Ilustrado*, em março de 1926, com a proposta de se tornar um magazine dedicado, exclusivamente, ao cinema, não alterando, assim, a concepção inicial de *Para Todos*. A *Cinearte* teve, como seus primeiros diretores, Mário Behring e Adhemar Gonzaga.

Almeida concluiu afirmando que, até então, nenhum resultado fora alcançado. Diante desse quadro, a iniciativa privada tomava frente no universo cinematográfico brasileiro. Por iniciativa de Adhemar Gonzaga,

[...] em 25 de dezembro de 1929, Cinearte informava que um terreno de 8.000 metros quadrados havia sido comprado em São Cristóvão para a construção de um estúdio cinematográfico. Lançavam-se, assim, as primeiras sementes da Cinédia, que, em breve, se tornaria a mais importante produtora cinematográfica brasileira (ALMEIDA, 1999: 49).

A partir dos anos 1930, a *Cinédia* tornou-se um marco. Constituiu-se no

[...] primeiro estúdio cinematográfico brasileiro verdadeiramente moderno e equipado para a produção industrial, dotada de todos os recursos necessários para uma produção de qualidade – um estúdio à americana. [...] Desde o início a companhia foi um centro de atração para jovens realizadores de todo o país (GALVÃO; SOUZA, 1986: 473).

O advento da Revolução de 1930 trouxe novas esperanças para os meios cinematográficos do Brasil. Imediatamente, a *Cinearte* depositou sua confiança no novo governo que se instalava, certa de que ele atentaria às questões prementes do cinema no Brasil. Ao mesmo tempo, a revista alertava que o cinema deveria ser usado na busca de soluções para os graves problemas que afligiam o país.

A produção de filmes de cunho educativo anteviu as discussões sobre o cinema educativo. Maciel (2003), compilando a *Cinearte*, apontou que, na década de 1920, buscava-se a paternidade dos filmes educativos, atribuindo-a ao médico Doutor Doyle, que, em 1898, filmava as suas operações. Os filmes possuíam um caráter muito mais científico do que educativo, mas renunciavam as possibilidades da utilização do cinematógrafo na educação (Maciel, 2003: 240). O cientista Carlos Chagas, ao pesquisar a “doença de Chagas”, também utilizou o cinematógrafo, não só para documentar a doença, mas, inclusive, registrando e analisando o ambiente em que ela ocorria, na cidade que, hoje, leva o seu nome, na região do Vale do Mucuri, em Minas Gerais, nos primeiros anos de 1910.

O Cinema no primeiro Governo Vargas (1930-1945)

Divide-se o primeiro governo Vargas em três períodos distintos, a saber: o governo provisório (1930-1934); o período constitucional (1934-1937) e a ditadura do Estado Novo (1937-1945).

Ainda em 1930, como uma das marcas do governo que se iniciava, Getúlio Vargas criou o Ministério da Educação e Saúde Pública (MES), capitaneado, ao longo do seu governo, por dois mineiros. O primeiro, Francisco Campos⁸ dirigiu o Ministério recém-criado no período provisório. Em seguida, Gustavo Capanema⁹ comandou o Ministério no período constitucional e na ditadura Vargas.

Uma das prioridades do novo regime consistia em moldar, divulgar e difundir a concepção e a construção de um novo Estado, assentado sobre uma nova identidade, que propugnasse a integração de toda a nação. Castells (1999) denominou essa nova identidade concebida e construída pelo Estado de “legitimadora”.

Ao mesmo tempo que dá origem à sociedade civil, pode também ser introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais, tema este que está no cerne da teoria de autoridade e dominação de Sennett, e se aplica a diversas teorias do nacionalismo (CASTELLS, 1999: 24).

Assim, construíram-se identidades nacionais, resgatando histórias e personagens, que atrelam o passado ao presente, buscando o “mito da origem”, cultuando tradições que revelassem um povo único, que se expressasse por uma mesma língua e que possuísse vários símbolos difundidos e comungados por todos.

Ao mesmo tempo que se instalava o novo regime no Brasil, o mundo cinematográfico voltava seus olhos para os Estados Unidos, onde o cinema, pela primeira vez, unia as imagens ao som. No Brasil,

[...] as consequências deste momento de transição da indústria cinematográfica podem ser claramente percebidas através de seus reflexos nas distribuidoras americanas atuando no mercado brasileiro. Não há condições de importar em grande escala a nova produção sonora americana porque os cinemas não estão aparelhados para exibi-la, e não tem sentido importar filmes mudos quando a grande novidade era o som (GALVÃO; SOUZA, 1986: 469).

⁸ Advogado e jurista, iniciou a sua carreira política como deputado estadual em Minas Gerais. Encaminhou o apoio de Minas Gerais à Revolução de 1930, e com a posse do novo regime assumiu a direção do Ministério da Educação e Saúde, credenciado por sua atuação à frente dos assuntos educacionais em Minas Gerais.

⁹ Advogado, político e ministro da educação. Formou-se na Faculdade de Direito de Minas Gerais e, durante o seu tempo de estudante de Direito, pertenceu ao grupo de intelectuais da Rua da Bahia junto a Carlos Drummond de Andrade, Abgard Renault, entre outros. Foi nomeado por Vargas, em julho de 1934, como Ministro da Educação e Saúde, cargo em que permaneceu até o fim do Estado Novo, em 1945.

Atento às possibilidades da utilização do cinema como instrumento capaz de reformar a sociedade e do seu emprego como veículo de propaganda apropriado para divulgar a ideologia e a nova identidade que estava embutida na constituição do novo Estado, Vargas começou a valorizar os meios de difusão cultural, que, para ele, seguramente, levariam o país à modernidade. Assim, iniciou, pela primeira vez, o seu contato com o cinema, intervindo na maioria das atividades cinematográficas: na produção, na distribuição, na importação e na exibição, banindo de vez o espírito econômico liberal, que, até então, dominava o setor.

Com base nas recomendações colhidas pela Comissão de Cinema Educativo, criada em 1927 e chefiada por Francisco Campos, Vargas transformou os principais pontos recomendados pela Comissão em lei: o Decreto nº 21.240, datado de 1932. Concretizava-se, assim, a primeira intervenção do Estado no meio cinematográfico. O decreto – conhecido como a “Lei do Curta” ou do *short* – ficou caracterizado por incentivar a produção de filmes de curta-metragem e tornar a sua exibição nas salas de cinema de todo Brasil obrigatória. Assim, a exibição do cinema educativo não ficaria restrita aos estabelecimentos de ensino.

O decreto não se limitava ao estímulo à produção e à divulgação do curta-metragem, ele atendia aos interesses da classe produtora, facilitando a importação de filmes virgens, quando propunha a diminuição das taxas alfandegárias, facilitava a obtenção do certificado de exibição e centralizava a censura.

O Decreto-lei nº 21.240, promulgado em 1932, só entraria em vigor em 1934. Embora em nada se referisse à produção de longa-metragem nacional, ele se tornou um marco para os produtores nacionais, pois, mesmo que de forma modesta, permitia a continuidade do cinema nacional, assegurando a manutenção das atividades de cinegrafistas e de laboratórios em vários pontos do país. Segundo Simis (1996), o decreto era, antes de tudo, uma vitória do cinema educativo.

Em 1933, Getúlio Vargas pronunciou um discurso por ocasião de um encontro promovido pelos cinematografistas – denominação de produtores e diretores de cinema da época. “O cinema nacional: elemento de aproximação dos habitantes do país” era o título do pronunciamento. Nele, o Presidente define o papel do cinema no Brasil como elemento de comunicação e de integração do país quando afirmou que, ao cinema, caberia aproximar,

[...] pela visão incisiva dos fatos, os diferentes, núcleos humanos no vasto território da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucano, os plantadores de cacau da

Bahia, seguiram de perto a existência dos fazendeiros do Rio de Janeiro 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. [...] (VARGAS, 1938: 189).

E, sintetizando, definiu o que seria o cinema para o Governo, naquele momento:

[...] O Cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola. [...] (VARGAS, 1938: 189).

No ano de 1934, o Governo Vargas promulgou o Decreto-lei nº 24.651, sistematizando e organizando o uso e a veiculação da propaganda oficial. Para tanto, criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. O DPDC tinha por objetivo, no que diz respeito ao cinema, estudar a utilização do cinematógrafo como instrumento de difusão; estimular a produção de filmes educativos, bem como sua circulação e ambição, por meio de prêmios e favores fiscais. A direção geral do órgão foi entregue a Lourival Fontes¹⁰.

Nesse período, que antecede a Segunda Guerra Mundial, o cinema exerceu papel relevante e atingiu vários países, em todos os continentes, seja como instrumento de informação, ou ainda de propaganda. Marc Ferro¹¹ (1992) analisou a Segunda Guerra Mundial como história-problema, explorando temas que, até hoje, permanecem controversos. Entre eles está a conceituação do nazismo e do fascismo. Antes da Segunda Guerra, os regimes comandados por Hitler e Mussolini foram definidos como totalitários, e, só depois de 1945, essa definição atingiu a União Soviética. Foi por meio da produção cinematográfica que Ferro (1992) analisou como os principais países se posicionavam pouco antes do conflito.

Na Alemanha, os filmes documentais e didáticos (*Kulturfilms*) começaram a ser produzidos, por volta de 1924, pela produtora *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA). Seus estúdios foram criados durante a Primeira Guerra Mundial, com o intuito de produzir filmes – inclusive os artísticos – que promovessem a imagem da Alemanha. Essa produtora, nos anos de 1920 e 1930, chegou a competir com a indústria de cinema americana. Foi a responsável pela

¹⁰ Jornalista e político brasileiro, era conhecido como “o ministro da Propaganda” de Getúlio no período de 1934 – quando assumiu o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – à 1942, quando deixou a direção do Departamento de Imprensa e Propaganda.

¹¹ Historiador da Escola dos *Analles*, especialista em história contemporânea, e um dos primeiros historiadores a considerar o cinema como objeto de pesquisa da história.

produção de clássicos do cinema mundial como *O Gabinete do Doutor Kaligari* (lançado em 1920), de Robert Wiene, e *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, representantes do expressionismo alemão. Mais tarde, a produtora passou a ser comandada por um grupo simpático ao partido nacional socialista que ajudou Hitler a comandar o país. A UFA transformou-se, assim, na fábrica estatal da propaganda do Reich. Os *kulturfilms* constituíram-se em um gênero tradicional na Alemanha e, por seu caráter objetivo e didático, foram, amplamente, utilizados para a veiculação da propaganda do regime nacional-socialista, ali implantado.

A UFA contou, em alguns dos seus documentários, com os serviços da cineasta alemã Leni Riefenstahl – Helene Bertha Amalie Riefenstahl – que captava, em suas lentes, o ideário da estética nazista. A cineasta berlinense promoveu na Alemanha de Adolf Hitler a imagem positiva daquele país. Considerada por muitos como uma das responsáveis pela nova propaganda nos meios audiovisuais, ela trouxe, para o cinema, novas formas de enquadramento dos movimentos de massas.

A experiência italiana sobre a utilização do cinema como veículo de educação era anterior à alemã. Por meio da iniciativa privada, organizou-se uma associação, cujo objetivo era a utilização do cinema como instrumento auxiliar na educação popular. Em 1924, essa associação transformou-se no *L'Unione Cinematografica Educativa* - LUCE¹², que, após um ano de existência, foi nacionalizada e subordinada ao Ministério de Imprensa e Propaganda do governo Mussolini.

A importância do LUCE foi reconhecida mundialmente quando sediou, em 1927, a Conferência Europeia de Filme Educativo. Nessa ocasião, o LUCE e a Itália foram apontados como modelos que deveriam influenciar os países dispostos a seguir e a estimular o cinema educativo. Esse apontamento influenciou diversos países, entre eles, o Brasil. Para Mussolini, o “LUCE era uma luz para todos”.¹³

A Itália, ao fim da Primeira Guerra Mundial, enfrentou inúmeros problemas, e, entre eles, alguns mereciam maior atenção por parte do governo. Doenças, como a tuberculose e o alcoolismo, eram comuns de ponta a ponta do país. Assim, uma das frentes do LUCE concentrou-se na produção e na divulgação de séries documentais que tinham, por temática, a divulgação de hábitos de higiene e de práticas esportivas, objetivando sanar a população italiana

¹² Informações retiradas de: ROSA, Cristina (2019).

¹³ Discurso proferido por Mussolini na inauguração do Instituto Internacional de Cinema Educativo, em 1928. (TAILLIBERT, 1998: 948).

dos males de que padecia. Outra função dos filmes era a de introduzir o mundo do trabalho ao público infantil. Aos meninos, cabia trabalhar com a madeira, por exemplo, somado às diversas práticas esportivas. Já às meninas, cabia executar tarefas domésticas, principalmente, aquelas relacionadas à culinária e à cultura. Essa era a base de desenvolvimento da formação de uma raça forte que, somada ao trabalho, construiria a riqueza de um país. O LUCE produzia, também, filmes de longa-metragem, sendo que todos eles eram voltados à propaganda do regime italiano vigente, ou seja, do fascismo, conforme nos informa Almeida (1999).

Instituto Nacional do Cinema Educativo

Em *Produção e difusão do filme cultural*, reportagem assinada pela Jornalista Vera Brandão, consta que a implantação do Instituto Nacional do Cinema Educativo – INCE - em muito se deveu a Roquette Pinto. Foi ele

que, partindo das esparsas experiências anteriores, levou ao então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, e este ao Presidente Getúlio Vargas, exposição de motivos propondo a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo aprovada em 10 de março de 1936 sob forma de Comissão Instaladora do INCE (em projeto de lei, apresentado em 1935 à Câmara dos Deputados, já havia sido prevista a criação do mesmo Instituto). O INCE foi oficializado através da lei nº 378, de janeiro de 1937, que deu nova organização ao Ministério de Educação. (BRANDÃO, 1978: 112-120)

As produções do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE - iniciaram-se antes mesmo da sua criação oficial. Segundo Marcelo Moreira (2014), consta que, em 1936, o instituto produziu 19 filmes. O órgão, à época, contava com cerca de dez funcionários, entre eles, o diretor Roquette-Pinto¹⁴ e Humberto Mauro¹⁵, diretor técnico. Sobre os curtas produzidos nesse ano, encontra-se *O Céu do Brasil* – documentário sobre astronomia, baseado no mapa astronômico de Pereira Reis – que revelava a posição das estrelas e suas constelações vistas no céu da cidade do Rio de Janeiro. De certa forma, o curta situou o Brasil no Universo de como eram os filmes científicos produzidos na Europa.

Lembramos que

¹⁴ Edgard Roquette-Pinto foi um dos grandes intelectuais brasileiros. Embora fosse médico legista de formação, atuou como professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro. Foi um dos responsáveis pela introdução da radiodifusão no Brasil, e o primeiro diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo - INCE, no período de 1936 a 1947.

¹⁵ Humberto Mauro é um dos mais importantes cineastas brasileiros. Foi o protagonista do Ciclo Regional de Cinema de Cataguases, e foi, de 1936 a 1966, o diretor técnico do Instituto Nacional do Cinema Educativo.

a atmosfera cultural do Estado Novo erguia-se primordialmente sobre dois sustentáculos: pedagogia e nacionalidade, perpassando manifestações artísticas distintas. Embora composta por diferentes grupos e vertentes a intelectualidade englobava em seu discurso elementos comuns tendo no nacionalismo como leitmotiv e orbitava em torno do Ministério da Educação e Saúde principal agente da institucionalização governamental da cultura. (MACIEL, 2022: 198-223)

A questão da nacionalidade foi trabalhada no filme *Descobrimento do Brasil*¹⁶ - que podemos eleger como marco de origem, por iniciar, oficialmente, as atividades do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Sua produção envolveu a participação e o apoio de vários órgãos estatais e o patrocínio do Instituto do Cacau da Bahia.¹⁷ O filme, baseado na carta de Pero Vaz Caminha ao rei de Portugal, Dom Manuel, revelava o Brasil do ponto de vista português, do colonizador europeu, que se contrapunha aos indígenas. Estes mereciam o acolhimento e a educação dos nossos ditos “descobridores”. Segundo Sonia Lino (2001), o filme estrutura-se em quatro episódios. O primeiro apresenta os personagens portugueses; o segundo revela o contato entre os indígenas e o europeu; o terceiro resgata o contato entre os indígenas e os portugueses, priorizando os trabalhos e a religião dos europeus no território brasileiro. E o último episódio narra a Primeira Missa – inspirada no quadro de mesmo nome de Victor Meirelles – e a catequização dos indígenas. Essas cenas celebram assim, a conquista do território. Quase sem diálogos, a música de Villa Lobos, composta especialmente para o filme, foi regida pelas lentes de Humberto Mauro.

A criação oficial do Instituto Nacional de Cinema Educativo – INCE - data de 1937, e está inserida na Lei nº 378 – que reorganizou o Ministério da Educação e Saúde Pública. Em seu artigo 40, essa lei ressaltava a principal atribuição do Instituto, que consistia em “promover, orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar de ensino e como meio de educação popular em geral” (CALABRE, 2009: 31). O Ministério de Capanema recuperava, assim, o seu protagonismo em relação ao cinema educativo.

Segundo Carlos Alberto Souza (2001), no período compreendido entre 1936 e 1945, o INCE produziu 233 filmes, sendo que cerca de 25% da produção foi gravada em bitola de 35mm, formato profissional. Parte da produção, tinha por temática a medicina, a física, a química, a

¹⁶ O filme é datado de 1937, no entanto, a sua produção data de 1936. O filme foi dirigido por Humberto Mauro e teve como roteiristas Affonso de Taunay, Bandeira Duarte e o próprio Humberto Mauro, que se basearam na carta de Pero Vaz Caminha. Compunham o elenco: Álvaro Costa, Alfredo Silva, Arthur Oliveira, Armando Duval, De Los Rios, Hélio Barroso, João de Deus, J. Silveira e Manoel Rocha. A trilha sonora coube a Villa-Lobos.

¹⁷ O Instituto do Cacau da Bahia, criado em 1931, atendendo às demandas do setor cacauzeiro baiano, foi uma nova *commodity* que ocupou lugar de destaque na economia baiana.

prevenção de doenças e as noções de higiene, as biografias, os episódios históricos, entre outros. Parece que, como apontou Roberto Luiz Assumpção de Araújo (1939), em seu relatório sobre o cinema educativo, o INCE seguiu as premissas do cinema belga, devido ao seu caráter científico.

O INCE também se dedicou a promover a história dos “grandes vultos brasileiros”, como Machado de Assis, Vicente de Carvalho, Carlos Gomes, Barão do Rio Branco, entre outros. O culto às efemérides brasileiras não foi esquecido pelo Instituto, episódios como *Dia da Pátria*, *Dia da Bandeira*, *Dia do Marinheiro*, por exemplo, foram temas explorados pelo INCE.

Ao procurar ainda trabalhar com os mitos de origem da nacionalidade brasileira, somava-se ao *Descobrimento do Brasil*, o documentário *Bandeirantes*. Nesses quesitos, seguramente, o INCE buscou inspiração nas produções alemãs e italianas, quando também objetivava a construção de uma nação, a partir de episódios considerados marcantes para as nossas origens.

Em se voltando ao período constitucional (1934-1937) da era Vargas, mesmo guardando-se ressalvas sobre os regimes autoritários alemão e italiano, não se negava os benefícios que tais regimes conquistaram, como a manutenção das suas tradições, a união do seu povo, bem como a confiança que depositavam em seus países, salientava a revista *Cinearte*, em 1935, reiterando a importância dada ao cinema por tais regimes.

No arquivo pessoal de Gustavo Capanema¹⁸, há um documento, assinado por Roberto Luiz Assumpção de Araújo¹⁹, intitulado *Algumas observações sobre o cinema educativo na Europa*²⁰. Nele, o autor descreveu as experiências do cinema educativo na Alemanha, na Bélgica, e na França, e deixou claro o seu interesse pelo *Institut de Cinematographie Scientifique*, sediado em Paris. O documento só foi oficialmente encaminhado ao Ministro Capanema em 24 de fevereiro de 1937, como consta em seu arquivo pessoal.

Fato pouco explorado pelos pesquisadores do INCE são as aquisições de filmes estrangeiros pela instituição, naquele período. Não obtivemos informações sobre filmes belgas, italianos ou franceses inseridos no acervo da casa, no período estudado. Encontramos, no entanto, no Catálogo da Embrafilme²¹, referências à existência de quatro filmes produzidos pela *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA). A saber:

¹⁸ Arquivo Privado de Gustavo Capanema. CPDOC. Fundação Getúlio Vargas. INCE. GC 1935/00.00/2.

¹⁹ Secretário do INCE e autor de um livro intitulado *Cinema Sonoro e a educação*, datado de 1939.

²⁰ Grifo nosso.

²¹ Catálogos de Filmes. Embrafilme. Diretoria de Operações Não Comerciais. Departamento do Filme do Cultural.

1) *Luta entre insetos*, datado de 1941, que, segundo o catálogo, é “um interessante exemplo do chamado equilíbrio da natureza. As vespas atacam e eliminam outros insetos na luta pela sobrevivência e propagação da sua espécie”.

2) *O Mistério da Vida*, datado de 1942, busca “como se verifica a reprodução de animais multicelulares e vertebrados. Fenômeno de fecundação e segmentação”.

3) *Raio X*, datado de 1942, mostra “o que é o raio X, como, quando e por quem foi inventado e a sua valiosa contribuição para a medicina e a engenharia”.

4) *Plantas Errantes*, datado de 1943, que trata da “propagação de certas espécies de vegetais que a natureza dotou de propriedades características de reprodução”.

Só encontramos essas referências sobre a existência de filmes europeus, no período da II Guerra Mundial, presentes no acervo do INCE. As mensagens subliminares contidas nas sinopses dos filmes – uma vez que não há outros indícios da fonte – revelam o chamado darwinismo social, ou seja, a superioridade racial, social e cultural de um grupo diante de outro; a preocupação com os estudos biológicos, como meio de buscar aprimoramento de uma espécie diante de outra, e as invenções industriais, principalmente, aquelas que, nos campos da medicina e da engenharia, traziam benefícios para alguns grupos sociais.

É interessante salientar que o INCE, em 1939, também produziu cinejornais, tarefa esta que cabia ao Departamento de Imprensa e Propaganda, como, por exemplo, o cinejornal, de 1936, intitulado *O Ministro da Educação Dr. Gustavo Capanema recebe as Instalações da Rádio Sociedade*. O uso do cinejornal, pelo INCE, encarregava-se de divulgar o Ministério de Educação e Saúde ou, ainda, de cobrir as atividades do seu Ministro Gustavo Capanema, dentro das suas atribuições, diferentemente das produções do Departamento de Imprensa e Propaganda.

Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP

Como nos informa Cristina Souza Rosa (2005), as vantagens da utilização do cinema pelo Estado já eram apontadas na Europa. Mussolini²², em pronunciamento realizado em 1928, durante a inauguração do Instituto Internacional do Cinema Educativo, ressaltava que “o cinema tem a vantagem sobre o livro e o jornal: fala aos olhos, [...]”. Para além da educação, Getúlio

²² Benito Amilcare Andrea Mussolini é considerado o grande responsável pela ascensão do fascismo na Europa. Foi o líder do fascismo italiano e governou a Itália, autoritariamente, entre 1922 e 1943.

Vargas e Mussolini viam o cinema como um instrumento ideológico, uma vez que era “uma língua compreensível a todos os povos da terra”.

A criação e instalação oficial do DIP data de 29 de dezembro de 1939, por meio do Decreto-lei nº 1915 que tinha entre os seus objetivos o de “centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna ou externa, e servir, permanentemente como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional”. Da mesma data é o Decreto-lei nº 5.077 que versa sobre a organização do órgão recém-criado, e o subordina diretamente à presidência da República elucidando que,

O Departamento de Imprensa e Propaganda, (D.I.P.), criado pelo [...] Decreto-lei nº 1915 é diretamente subordinado ao Presidente da República e tem a seu cargo a elucidação da opinião pública sobre diretrizes doutrinárias, em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira [...].

As origens de criação do Departamento remontam a 1931, pouco após a vitória do movimento revolucionário de 1930, quando o Presidente Getúlio Vargas assinou o Decreto 20.033, datado de 25 de maio de 1931, que, entre outras providências, criou o Departamento Oficial de Propaganda, vinculado à Superintendência da Imprensa Nacional. O Departamento, por meio de outro decreto²³, tornou-se autônomo, mesmo enquadrado no órgão de origem, e com verbas, para o seu funcionamento, provenientes do Ministério de Saúde e da Justiça.

Em 1934, o governo criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural²⁴ - DPDC, que substituiu o Departamento Oficial de Propaganda. Vinculado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, cabia ao Departamento estudar a utilização do cinema, da radiotelegrafia e de outros processos técnicos como instrumentos de difusão; estimular a produção de filmes educativos, entre outras funções. Cabe lembrar que a censura cinematográfica, antes sob responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde, passou ao encargo do DPDC.

²³ Decreto 20.138, de 22 de junho de 1931. Consultado em: 16 set. 2023. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-20138-22-junho-1931-518072-publicacaooriginal-1-pe.html>.

²⁴ Decreto-Lei nº 24.651, de 10 de julho de 1934.

Capitaneado desde 1934 por Lourival Fontes²⁵, o órgão e seu diretor inspiravam-se em modelos fascistas e nazistas de imprensa e propaganda, tanto que, como nos relata Oliveira (2001), Lourival Fontes era conhecido como “Goebbels tupiniquim”, em uma clara relação entre o Ministro de Hitler e o futuro diretor do DIP.

Em 1939, o presidente Vargas, pelo Decreto-Lei nº 1915, criou o Departamento de Imprensa e Propaganda, substituindo em parte o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural e vinculando-o diretamente à presidência da República.

O DIP, conforme cita Rejane Araújo (Araújo, 2020), tinha por objetivo:

[...] centralizar e coordenar a propaganda nacional, interna e externa, e servir como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas; [...] fazer a censura do teatro, do cinema, da radiodifusão, da literatura social e política e da imprensa; estimular a produção de filmes educativos; [...] promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística, assim como exposições demonstrativas das atividades do governo, e dirigir o programa de radiodifusão oficial do governo.

Os objetivos do novo departamento, descritos no decreto, chegavam a contar com dezesseis itens, e para as suas atribuições, o órgão contava com as seguintes divisões: de divulgação, radiodifusão, cinema e teatro, turismo e imprensa, além de outros serviços.

Uma das frentes empreendidas pelo DIP, na área do cinema, sob o comando da divisão de cinema e teatro, voltava-se, principalmente, à construção da imagem de Getúlio Vargas e do país. Coube ao Departamento transformar Vargas em um mito: foi ele o primeiro mandatário brasileiro que se dizia sem intermediários para levar a sua palavra ao povo brasileiro. A cobertura de eventos, de atos do Governo, misturava-se à imagem de Vargas, a ponto de não separar o governo do seu mandatário.

Um dos primeiros cinejornais produzidos pelo DIP, que representou e se tornou um dos ícones da ditadura Vargas (1937-1945) foi a cremação das bandeiras estaduais. Esse ato simbólico, segundo o próprio presidente em discurso proferido em 04 de dezembro de 1937, era a realização do principal corolário do Estado Novo, ou seja, a eleição da bandeira nacional, como único símbolo e representação do povo brasileiro. Para trás, ficava o regionalismo, retratado

²⁵ Lourival Fontes formou-se em Direito e atuou como jornalista e, em seguida, passou a exercer na política. Em 1934, foi nomeado para dirigir o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), e seguiu dirigindo o Departamento Nacional de Propaganda (DPN) que substituiu o DPDC em 1938. Neste ano, sua gestão à frente do DPN foi responsável pela criação do programa jornalístico “Hora do Brasil”. Em seguida, com a criação Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o político tornou-se o seu primeiro diretor.

pelas bandeiras estaduais, que predominava na Primeira República de 1889 a 1930, e que, naquele ato, foram incineradas.

É impossível não atrelar os métodos utilizados pelo DIP ao Ministério do Reich para o esclarecimento da propaganda, guardando as devidas proporções. Comandado por Joseph Goebbels, esse ministério tinha por objetivo disseminar a ideologia nazista, sobretudo por meio do cinema. Foi ele o responsável pela propagação de ideias antissemitas, raciais ou de superioridade do poder militar do país.²⁶ No cinema, o Reich contou com os trabalhos de Leni Riefenstahl, responsável pela realização do documentário sobre o 4º Congresso do Partido Nazista, que teve lugar em Nuremberg, em 1935. Esse documentário recebeu o título de “Triunfo da Vontade”.

Mesmo sem ser conduzida por grandes cineastas, toda a cobertura do Governo Vargas, à época, era executada pelo Cinejornal Brasileiro. Tratava-se, praticamente, de documentários em curta-metragem, e tinham exibição obrigatória antes do programa principal nas sessões de cinema. A produção do Cinejornal Brasileiro teve início em 1938 e já trabalhava na divulgação do Presidente Vargas e dos seus atos - a sua presença em visitas aos estados, nas inaugurações de diversas obras - pelo governo federal, discursando em datas comemorativas, entre outros eventos, figurava nas telas brasileiras.

Inicialmente, o material para o cinejornal era produzido por outras produtoras privadas. Foi no início dos anos de 1940 que o DIP passou a contar com cinegrafistas, que filmavam e produziam os cinejornais. A partir de então, toda a cobertura do Governo Vargas era executada pelo Cinejornal Brasileiro.

Conclusão

É indubitável a presença do ideário nazifascistas nas produções cinematográficas realizadas durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. A temática nada mais era do que a adaptação de fórmulas produzidas na Europa para os trópicos. O Brasil, como vários estados europeus, buscava uma nova identidade, a criação de um novo homem despindo-se, em fim, das suas raízes monárquicas, uma vez que a República não se preocupou em criar qualquer tipo de identidade. Era necessário que esse novo sujeito interagisse com a sociedade, e, para tanto, era

²⁶ <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/nazi-propaganda> Acesso em: 4 out. 2023.

necessário que ele pertencesse a um lugar, bem como toda a sociedade. A partir daí, apropriam-se de símbolos, valores e práticas, que traduzem uma nova cultura.

A identidade do povo brasileiro era uma das principais questões levantadas pelos modernistas na década de 1920. Capitaneados por Mário de Andrade, os modernistas partem para Minas Gerais, em busca dos fundamentos da brasilidade. Essa incursão ao estado de Minas foi denominada por Oswald de Andrade de “Viagem de descoberta do Brasil”. Nesse sentido, encontrar as origens da nossa nacionalidade consistia em um pressuposto para a construção de um país moderno. A eleição de Minas Gerais para esse fim, segundo aponta o próprio Mário de Andrade, consistia no fato de ser o estado, onde a brasilidade se desenvolveu de forma natural, não sofrendo influências dos centros urbanos localizados na costa brasileira e da metrópole. Minas abrigava, nas artes plásticas e na arquitetura, as obras de Aleijadinho e do barroco mineiro. Para Mário de Andrade, essa herança cultural e as tradições nela embutidas deveriam ser legitimadas como elemento de coesão social. Não se deu, porém, a devida importância a isso, pelo contrário, naquele momento, buscava-se inspiração nos modelos europeus, que deveriam ser adotados nos trópicos. As ciências e a política sobrepuseram-se às artes.

As influências nazifascistas, escritas em suporte fílmico, deviam atender, antes, às necessidades prementes do governo brasileiro: a educação escolar, voltada ao conhecimento técnico e científico, deveria funcionar como um estímulo para a alfabetização, fato que não merecia tamanha atenção na Europa.

Se ao Instituto Nacional do Cinema Educativo, coube ao Estado utilizá-lo como instrumento auxiliar na educação, a ele, além de divulgar as ciências – biologia, química e física -, temáticas comuns aos padrões utilizados na Alemanha e na Itália, somavam-se os filmes sobre os grandes vultos e episódios históricos que a instituição elegeu como formadores da nação. Todos esses temas deveriam alcançar as escolas do interior do Brasil, levando a elas os conhecimentos de que não dispunham.

Da mesma forma e seguindo as diretrizes dos padrões adotados pela Alemanha e pela Itália, a divulgação de Getúlio Vargas e do seu governo foi evidenciada nos cinejornais, demonstrando a presença do ideário europeu em terras tropicais. As técnicas e a temática concebidas na produção de filmes europeus foram utilizadas no Brasil, no período de 1930 a 1945. Se, para o Governo Federal, o cinema era instrumento de educação, como aquele concebido pelo INCE, para o DIP era o meio de construir e de divulgar a imagem do presidente

Vargas e do seu governo. Pode-se afirmar que, após o fim da guerra e a renúncia de Vargas à Presidência, em outubro de 1945, O DIP perdeu seu sentido e foi extinto em 1946. Em relação ao INCE, a instituição aderiu às novas demandas, modificou-se, e permaneceu com a mesma denominação até 1966, quando foi substituída pelo Instituto Nacional do Cinema.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Cláudio Aguiar (1999). *O cinema como 'agitador de almas': Argila, uma cena do Estado Novo*. São Paulo: Annablume.
- ARAÚJO, Rejane. *DIP: um instrumento de censura e propaganda do Estado Novo*. FGV/CPDOC, c2020. Online. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>. Acesso em: 28 jun. 2020.
- BILAC, Olavo (2008). *Vossa Insolência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BRANDÃO, Vera (1978). *Produção e difusão do filme cultural*. Filme Cultura n.30. Rio de Janeiro, Empresa Brasileira de Filmes- EMBRAFILME, ago, p. 112-120.
- CALABRE, Lia (2009). *Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Ed. FGV.
- CASTELLS, Manuel (1999). *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra.
- CINEARTE, Cinema Educativo. (1938). Rio de Janeiro, 01 mar, p.4-5.
- COSTA, Flávia Cesarino (1995). *O primeiro cinema*. São Paulo: Scritta.
- FERRO, Marc (1992). *História da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ática.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de (1986). Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: HOLLANDA, S. B. de (org.), *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo: Difel.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1974). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HALL, Stuart (2014). *A identidade cultural no pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.) (2014). *A Invenção das Tradições*. São Paulo, Paz e Terra.
- LINO, Sônia Cristina (2001). A história no Cinema de Humberto Mauro: Uma análise do Filme 'O Descobrimento Do Brasil' – 1937. Locus: *Revista De História* 7.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim (2022). Humberto Mauro e o Instituto do Cinema Educativo (INCE). In: MAIA, Andréa Casa Nova; FAGUNDES, Luciana Pessanha. *Independências e modernismos: outras modernidades no Brasil Republicano*. Rio de Janeiro, Telha, p. 198-223.
- MACIEL, Ana Carolina de Moura. (2003) Delfim. Humberto Mauro e o INCE. *Revista Cinemais* (UENF), Rio de Janeiro, v. 34, p. 239-263.
- MOREIRA, Marcelo Dominguez Rodrigues. (2014) *Análise do discurso sobre o Cinema educativo no Brasil na década de 1930*. 2014. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

- OLIVEIRA, Lucia Lippi. (2001) O Intelectual do DIP: Lorival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena. (org.) *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 40-158.
- RIO, João do, 1881-1921. *Cinematógrafo: crônicas cariocas / João do Rio*. (2009). *Coleção Afrânio Peixoto*, v. 87 Rio de Janeiro: ABL.
- ROSA, Cristina (2019). S. *O Cinema Educativo através do pensamento de Mussolini e Vargas*. https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206371_0aa4b328cc8d204e86fb846da65b4aa2.pdf. Acesso em: 18 de jul. 23.
- SCHVARZMAN, Sheila (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp.
- SCHVARZMAN, Sheila (2013). Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: *Histoire parallèle* e a emergência do discurso do outro. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun.
- SEVCHENKO, Nicolau (1998). O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusão do progresso. In: Fernando A. Novais. (coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, p. 7-48.
- SIMIS, Anita (1996). *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- SOUZA, Carlos Roberto de (2001). Cinema em tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena.(org.) *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: FGV, p. 153-185.
- TAILLIBERT, Christel (1998). *Le cinéma, instrument de politique extérieure du fascisme italien*. In. *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et Méditerranée*. Mefrim, tome 110, 2.
- VARGAS, Getúlio (1938). O cinema nacional elemento de aproximação dos habitantes do país. In: *A Nova Política do Brasil III. A realidade nacional em 1933*. Retrospecto das realizações do Governo. 1934. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.