



DOSSIÊ: MULHERES INTELLECTUAIS: PRÁTICAS CULTURAIS DE MEDIAÇÃO

De testemunha à protagonista: Beatriz Roquette Bojunga no Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1965)

From witness to protagonist: Beatriz Roquette Bojunga at the Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1965)

De Testigo a Protagonista: Beatriz Roquette Bojunga en el Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1965)

Sheila Schvarzman¹

orcid.org/0000-0003-1593-4925
sheilas1000@outlook.com

Recebido em: 15 mar. 2021.

Aprovado em: 23 jul. 2021.

Publicado em: 17 nov. 2021.

Resumo: Beatriz Roquette Bojunga (1911-1999) atuou por 30 anos no Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE (1936-1966). Ao longo desse período foi de secretária à diretora da filmoteca e executou atividades ligadas à organização da produção e divulgação dos filmes da primeira produtora oficial do Brasil. Braço direito de Humberto Mauro, ao contrário do que se estabeleceu na bibliografia, ela também participava de filmagens. Assim, menos do que uma faz-tudo, como designava sua função, ela teria sido o que se denomina hoje "diretora de produção" do INCE e sua divulgadora, atuando, assim, como mediadora cultural entre a instituição, os especialistas e o público que ajudou a criar. É o que se busca mostrar neste artigo, levando em conta o silêncio no relato de Bojunga sobre seu estatuto no INCE – devido à irrelevância atribuída às atividades profissionais de mulheres, pelos homens e pelas próprias mulheres, e à escassez de documentação escrita sobre sua atuação. No entanto, se os interditos apontam questões de gênero, esses são atravessados e toldados pelo pertencimento social.

Palavras-chave: Mediação cultural. Trabalho de mulheres. Mulheres no cinema brasileiro. Beatriz Roquette Bojunga. Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Abstract: Beatriz Roquette Bojunga (1911-1999) worked for 30 years at the National Institute of Educational Cinema or INCE, in the Portuguese acronym (1936-1966). Throughout that period she went from secretary to director of the film library, and her activities involved the organization of production, and the release of films from the first official producer of movies in Brazil. Being Humberto Mauro's right hand, in contrast to what was established in the bibliography, she even participated in shooting. Thus, much more than a 'handyman,' as she defined her job, she would have been what is today called a production director, and the effective promoter of INCE, acting as a cultural mediator between the institution, experts and the public she helped develop. This paper aims to expose that context, taking into consideration the silence of Bojunga's own report on her status at INCE – due to the irrelevance attributed to women's professional activities, by men and women alike, and due to the scarcity of written documentation about her actions. However, if such interdict points to gender issues, these are pervaded and clouded by social belonging.

Keywords: Cultural mediation. Women's work. Women in Brazilian Cinema. Beatriz Roquette Bojunga. Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Resumen: Beatriz Roquette Bojunga (1911-1999) actuó durante 30 años en el Instituto Nacional de Cinema Educativo, el INCE (1936-1966). A lo largo de ese período fue secretaria, la directora de Filmoteca y ejecutó actividades ligadas a la organización de la producción y divulgación de las películas de la primera productora oficial de Brasil. Brazo derecho de Humberto Mauro, al contrario de lo que se estableció en la bibliografía, ella también participaba de filmaciones.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Anhembi Morumbi (UAM), São Paulo, SP, Brasil.

Así, menos de lo que una hace todo, como designaba su función, ella habría sido lo que hoy se denomina 'directora de producción' del INCE y su divulgadora, actuando, así, como mediadora cultural entre la institución, especialistas y el público que ayudó a crear. Es lo que se busca mostrar en este artículo, teniendo en cuenta el silencio en el relato de Bojunga sobre su estatuto en el INCE - debido a la irrelevancia atribuida a las actividades profesionales de mujeres, por los hombres y por las propias mujeres, y a la escasez de documentación escrita sobre su actuación. Sin embargo, si los interdictos apuntan cuestiones de género, éstos son atravesados y toldados por la pertenencia social.

Palabras clave: Mediación cultural. Trabajo de mujeres. Mujer en el cine brasileño. Beatriz Roquette Bojunga. Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Introdução

Esse artigo procura trazer à luz as atividades de Beatriz Roquette Bojunga (1911-1999) no Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1966), primeira instituição oficial de produção cinematográfica brasileira. Focalizamos Beatriz, pois a sua trajetória abre algumas vertentes. Se é uma mulher que trabalha, o faz acompanhada do pai (até sua morte em 1954), homem de prestígio e classe social abastada. Dessa forma, a sua história de trabalho a partir de 1930, quando atua na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, é atravessada por sua condição social que lhe assegurava o respeito daqueles com quem trabalhava, e por competências que ela própria não reconhecia como profissionais e que não receberam crédito em filmes ou catálogos. Depois de se aposentar, passou a testemunha da trajetória do pai, o antropólogo Edgard Roquette Pinto (1884-1954), e do cineasta Humberto Mauro (1897-1983), com quem trabalhou no INCE. Filha, auxiliar, "braço direito", razões pelas quais a conheci e frequentei sua casa entre 1996 a 1998. Mesmo assim, não me interessei pelas atividades que desenvolveu naquela instituição. Dessa forma, como aponta Michelle Perrot, "o silêncio mais profundo é o do relato" (2007, p. 17). Se isso valeu para Beatriz, valeu também para quem a interrogava e que então só tinha ouvidos para os testemunhos de sua interlocutora. Determinações históricas podem explicar a surdez na escuta.

Assim sendo, trata-se de restituir aspectos do trabalho feminino, onde Beatriz Bojunga se

destaca, entre outros motivos, por ter participado em várias instâncias da instituição que produzia e divulgava filmes educativos voltados não só para a aprendizagem escolar, mas visando um público amplo e variado, filmes que buscam operar a mediação entre esferas autorizadas de saber, para camadas que julgam destituídas de saber. O trabalho de mulheres de classe social abastada em órgãos públicos estava atrelado às redes de sociabilidades e, por fim, ao gênero. O caráter educativo pode explicar a presença de algumas delas desde os anos 1930. No entanto, não foram devidamente creditadas e a maioria não saiu dos bastidores. Dessa forma, cabe perguntar, como a mulher se desvela como um sujeito no mundo de trabalhos definidos como masculinos, como é o caso da produção cinematográfica que, no entanto, tinha o viés educativo? Como aconteceu em outras atividades fora "do lar" – o seu lugar por excelência – as mulheres foram sempre vistas como um apêndice dos sujeitos que realizavam, eles, o verdadeiro trabalho. E como reconhecer em suas funções de "suporte", um trabalho intelectual de mediação cultural?

Para realizar essa atribuição e reconhecimento profissional de trabalhos femininos, passamos antes de tudo por uma autocrítica historiográfica, pela história das mulheres com foco em Michelle Perrot, aliada às contribuições de Ângela Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016) e os autores que lhes dão sustentação como Christophe Charle (1992) que, ao desconstruírem e reconstruírem a figura do intelectual e de sua história, tornaram possível pensar outras formas de trabalho intelectual enquanto práticas culturais de mediação, algo que, provavelmente, poucas mulheres do universo aqui pesquisado, tivessem como aspiração e se reconhecessem nelas. Embora, agora seja perceptível que assim fizeram. Dessa forma é necessário contextualizar e agregar essas contribuições à história e historiografia cultural, das mulheres e das mulheres no cinema brasileiro e que nos servem também de foco, crítica e bibliografia.

Na pesquisa, nos baseamos em depoimentos orais de Beatriz Bojunga tomados por mim entre 1997 e 1998. Assim como a outros interlocutores,

no depoimento de seus filhos Gilda e Cláudio Bojunga, de Mirce Gomes, funcionária do INCE, de documentação do Arquivo Roquette Pinto na Academia Brasileira de Letras, da Hemeroteca da Funarte e de filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE.

Diante de seu objeto. Qual objeto?

Se a história e a historiografia do cinema brasileiro foi predominantemente masculina, como é perceptível no verbete sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS, 2012, p. 225), e levando-se em conta também as funções cinematográficas que eram em geral ressaltadas, a presença de historiadoras e de historiadores diante de um tema como a obra de Humberto Mauro e os filmes do Instituto Nacional de Cinema Educativo, entrevistando mulheres que ali trabalharam, como testemunhas sobre a instituição e o cineasta, dada a falta de fontes escritas, não induziram em fins dos anos 1990, a inseri-las com o devido protagonismo – que elas mesmas não percebiam e referiam. O foco era bem outro e a dificuldade maior, a falta de fontes documentais.

Essa ausência de fontes que se repete quando se trata das atividades que as mulheres exerciam. Portanto, se há omissões da historiografia sobre as mulheres, elas vêm de ideias universais e naturalizadas sobre diferentes atividades dadas como predominante ou preferencialmente masculinas, como é o caso do cinema até os anos 1960 e 1970 quando sua participação, sobretudo na direção começa a se adensar. Entretanto, como aponta Perrot, o silêncio é reiterado pela ausência dos relatos das mulheres (PERROT, 2007, p. 17) e, conforme a experiência dessa pesquisa, também pela escuta ainda assim conformada dos e das historiadoras no final dos anos 1990. Mas está também, sobretudo no Brasil, na ausência de referências e de documentos que se conjuga a essa naturalização, pois, se os arquivos escritos e mesmo os rastros na creditação dos filmes são muito escassos, no testemunho oral fazer-se sujei-

to da história não é natural, e sair da naturalização para tornar-se sujeito e objeto de protagonismo, tem a sua própria historicidade e temporalidade (HARTOG, 2014; KOSSELECK, 2014).

Testemunhar e ouvir

"Mas a mamãe entrava no estúdio!". Foi essa afirmação de Gilda Bojunga² que chamou minha atenção para as atividades de Maria Beatriz Roquette Bojunga (1911-1999), sua mãe, a filha do antropólogo Edgard Roquette Pinto, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE criado em 1936, órgão do Ministério de Educação e Saúde na gestão de Gustavo Capanema para a produção de filmes documentários, designados então como educativos. Eram filmes destinados à educação pela imagem e voltados não apenas e estritamente como suporte pedagógico nas escolas, mas para diferentes plateias, alguns exibidos como complemento à exibição dos longas-metragens nas salas comerciais de cinema. A realização dos filmes foi entregue ao cineasta Humberto Mauro.

Gilda trabalhou no INCE desde 1953 e tinha a pretensão de fazer cinema, aprendendo com Mauro, a quem espiava de longe, pois não era admitida no estúdio. Posteriormente, tendo estudado com Jean Rouch em Paris, teve uma carreira bissexta como realizadora de documentários ainda que tenha frequentado também os círculos de cinemanovistas que faziam parte de sua rede de sociabilidades. Mas foi como gestora e mediadora da área cinematográfica até os anos 1980, quando trabalhou em emissoras públicas, como a TVE, que desenvolveu um trabalho de divulgação sobre a história do cinema e do cinema brasileiro.³

A afirmação de Gilda sobre a mãe foi surpreendente, pois D. Beatriz atendeu a mim e a vários pesquisadores em entrevistas sobre o INCE e Humberto Mauro e os trabalhos que desenvolviam no órgão, mas se todos referiram a sua "ajuda", sua atividade como secretária (SOUZA, 1990, p. IV; AGUIAR, 1999, p. 8; SCHVARZMAN, 2004, p. 222; RAMOS, 2012, p. 225), ela nunca teve seu trabalho na escolha de temáticas, elaboração

² Em 2017 abordei o trabalho de Gilda no INCE e no cinema brasileiro: SCHVARZMAN, 2017, p. 31-41.

³ Entrevista de Gilda Bojunga concedida à autora no Rio de Janeiro em 16 ago. 2017.

de roteiros, produção, divulgação desses filmes, devidamente avaliado e creditado. Envolvidos pelas narrativas sobre o trabalho significativo de seu pai, ou do diretor cinematográfico, o caráter de suas atividades na produção e divulgação dos filmes e na manutenção do próprio órgão por 30 anos, não foi devidamente observado. Ela foi testemunha infatigável, mas nunca protagonista. Da mesma forma que ela mesma não deu ao seu trabalho o caráter profissional que hoje se busca encontrar nas tarefas desenvolvidas por mulheres em atividades em que sua presença não era ressaltada, cabível, valorizada ou fugia aos padrões esperáveis de um "trabalho feminino". Ela falava de si nessas atividades como um "tapa-buraco", embora ao longo do tempo tenha se tornado "o braço direito" de Humberto Mauro, conforme comentam os testemunhos e ela mesma quando falava da proximidade e da afinidade com o diretor, o que significa que esteve envolvida com filmagens, no estúdio exclusivo de Humberto Mauro e sua equipe de técnicos. No entanto, ao discorrer sobre o pai ou Mauro, tudo o mais era secundário. E efetivamente era para aqueles que buscavam, através dela, testemunhos que não restaram nos arquivos. Nos anos 1980 e 1990 quando os depoimentos foram recolhidos, tratava-se ainda de lançar luz sobre a filmografia de Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo em um período controverso como a ditadura Vargas, o papel de Edgard Roquette Pinto na filmografia de Mauro, em meio à visão negativa que a historiografia do cinema brasileiro tinha então sobre esse período e seus principais personagens, aliada à inexistência da documentação, sobretudo escrita, desaparecida quase por completo, assim como muitos dos filmes, hoje acessíveis.⁴ Portanto, havia questões de sobra para trabalhos, independentemente das ocupações específicas de D. Beatriz.

Além disso, é verdade que os estudos sobre mulheres no cinema brasileiro já estavam se esboçando nos anos 1980 com os livros de artigos

de Muneraro e Oliveira (1982) e Heloisa Buarque de Hollanda (1989), que procuram recolher dados sobre a atuação de mulheres desde os primórdios do cinema brasileiro, até os anos 1980 e, posteriormente, na alentada tese de mestrado de Ana Pessoa sobre Carmen Santos, de 1992, mas ainda não haviam se adensado. No entanto, o protagonismo feminino atrás das telas, com a exceção da pesquisa de Ana Pessoa, em livro publicado apenas 10 anos depois de escrito, era ainda praticamente ignorado (PESSOA, 2002).

As questões têm sua historicidade e sua temporalidade (HARTOG, 2014; KOSSELECK, 2014). Enxergar a mulher como objeto de estudo foi uma tarefa longa e até discutível, como observou Perrot, em 1984, em seu *Une histoire des femmes est elle possible?* (PERROT, 1984, p. 12), uma vez que "é o olhar que constitui o objeto", o que, segundo ela, obriga a "Mudar a direção do olhar histórico e, assim, interrogar o presente" (PERROT, 1984, p. 15). Além disso, as tarefas femininas, e foram muitas as mulheres que trabalharam no INCE nos trabalhos preparatórios de pesquisas sobre os filmes e a produção, caso de Beatriz, mas também de Gilda Bojunga, Mirce Gomes que atuam também na distribuição dos filmes junto com Judith Andrade Correa,⁵ ou na sua divulgação, além da biblioteca e tradução, área de Hilda Schmidt Vasconcelos e outras auxiliares. Na verdade, o foco que foi dado às pesquisas sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo, levou em conta seja o trabalho de Humberto Mauro, dada sua importância para a história do cinema brasileiro, o trabalho de Edgard Roquette Pinto como o seu diretor e homem ligado às redes sociais, culturais e políticas de seu tempo. Nesse sentido, ele é certamente um exemplo acabado do "homem duplo", conforme Gomes aponta, a partir de Charle (GOMES, HANSEN, 2016, p. 28, 29), uma vez que, além de ser um antropólogo, e cientista que deixou obra expressiva, a sua preocupação foi sempre com a difusão e a recepção ampla da cultura e o faz seja através de revistas,

⁴ Todos os filmes aqui citados foram digitalizados e disponibilizados no Banco de Conteúdos Culturais em: <http://www.bcc.org.br/colecoes/ince>. Entretanto, com o abandono da Cinemateca Brasileira, estão inacessíveis.

⁵ Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV. Disponível em: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_G&Pesq=Or%c3%a7amento%20do%20INCE%20para%201940&pagfis=14626. Acesso em: 19 jul. 2021.

mas sobretudo com o que eram, então, os meios de comunicação mais atualizados, o rádio e o cinema. Além disso, a historiografia se dedicou também a investigar os filmes do INCE, sobretudo no período da ditadura Vargas e Estado Novo, por suas visões ideológicas, o que é fundamental, uma vez que o cinema era visto como “a escola dos que não tem escola”, acompanhando inclusive várias instituições internacionais similares, e onde era estreita a fronteira entre a educação e a propaganda. Sendo assim, é só nesse momento em que várias dessas questões e enfoques já foram bastante levantados e discutidos, quando a historiografia enlaça e se apropria dos aportes em torno da reflexão sobre o gênero e a mediação cultural, com foco nas mulheres, seja possível dar o devido relevo e protagonismo a atribuições, funções e práticas que as visões anteriores minimizaram ou sequer podiam enxergar.

Dessa forma, é compreensível que não se tenha dado o crédito devido a profissionais que ali atuaram e, sobretudo, ao tipo de atuação que exerceram no INCE. No caso de Beatriz, depois de seus 30 anos de trabalho no órgão, tornou-se testemunha e fonte. Mas, justamente, havia muito mais do que isso.

Por mais interessantes e justas essas problematizações historiográficas, em 1996 os meus sentidos não estavam voltados para essas questões. Dessa forma, fui surda – historicamente surda – a certos aspectos do seu trabalho e até mesmo à forma impetuosa e apaixonada dos depoimentos de D. Beatriz em defesa dos seus pontos de vista. O momento em que vivemos, no entanto, fomentado por esses estudos, suas revisões críticas, acrescidos da situação política e social de acirradas disputas e enfrentamentos no Brasil na última década, colocou em foco também o trabalho das mulheres no cinema, onde podemos observar não apenas a produção dos filmes em sentido amplo, mas sobretudo, dar relevo à mediação cultural que estas exercem em suas várias funções intelectuais e que são, em geral, rebaixadas em seu valor. Tudo isso somado à afirmação de Gilda Bojunga

e ao papel de mediação que Beatriz exerceu, fez com que fosse possível “mudar a direção do olhar histórico”. E assim, voltar aos depoimentos de Beatriz Bojunga. Não mais, ou não apenas, como testemunha, e sim como protagonista. E os seus relatos tiveram muitos outros sentidos.

Dessa forma, esse trabalho parte dessas constatações históricas e historiográficas no qual o próprio olhar e a escuta do historiador são questionados, e da vontade de reconhecer como profissional o trabalho de mulheres que atuavam no cinema brasileiro antes dos anos 1970. Fazê-lo implica voltar a outras interrogações, que estão para além do silêncio das fontes, da ausência de crédito nos filmes e mesmo das características da creditação naquele momento: quais tarefas da produção dos filmes apareciam nos letreiros, por exemplo (Beatriz Bojunga, é referida apenas três vezes na Filmografia da Cinemateca Brasileira⁶ e duas vezes no Catálogo de Filmes do INCE, SOUZA, 1990, p. 162), da falta de fontes e do reconhecimento das próprias mulheres sobre o valor de suas atividades, de suas supostas aptidões inatas.

Por outro lado, são os novos questionamentos que derivam dessas mudanças na historiografia e em sentido amplo na própria sociedade que vem conduzindo descobertas, e delas ao efetivo reconhecimento das atividades femininas em diferentes âmbitos, e no cinema e na mediação cultural de maneira específica.

Dessa forma, para pensar mulheres trabalhando no cinema educativo brasileiro é preciso levar em conta o que era o cinema brasileiro entre os anos 1930 até 1960, como era visto, e como era visto o trabalho de mulheres nesse meio de muito pouco prestígio junto ao público, sobretudo letrado, atividade economicamente frágil e, no que concerne à realização, essencialmente masculino. Nos anos 1930, com a chegada dos *talkies*, já então visíveis nos grandes cinemas das capitais, os filmes brasileiros regionais que vingaram desde meados dos anos 1920 até o início dos anos 1930 em Recife, Cataguases, Belo Horizonte, Pelotas, Campinas, ou São Paulo e Rio

⁶ Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em: 16 ago. 2021.

de Janeiro, não conseguem concorrer com a nova tecnologia introduzida pelos americanos. Havia essa e outras restrições que dizem respeito ao próprio sistema de exibição no Brasil: as salas de cinema estão reservadas preferencialmente aos filmes estrangeiros – sobretudo os americanos –, os filmes brasileiros tinham que pagar altas taxas para serem exibidos e, dessa forma, não conseguiam bilheteria para se pagar; sua permanência em cartaz era difícil. No entanto, acreditando na crise dos *talkies*, que em sua chegada ao Brasil, em 1929, vinham com som original e sem legendas, e foram abandonados pelo público, Adhemar Gonzaga, aposta na criação de um estúdio profissional no Rio de Janeiro, a Cinédia. Fazendo filmes entre mudos e falados em português, esperava conseguir a atenção de um público socialmente elevado. Seu filme mais empenhado, *Ganga Bruta*, dirigido por Humberto Mauro em 1933 fracassa e o falado brasileiro estará voltado aos musicais com os cantores do rádio, a grande sensação daquele momento, e às comédias, que tinham intensa relação com o rádio, a música popular, o teatro e o circo (SCHVARZMAN, 2008, p. 77-99) Ainda que houvesse atrizes que vinham do teatro, ou mesmo do canto lírico como Gilda de Abreu (Pizoquero, 2006), que se tornará também diretora em 1946, com *O Êbrio*, cujo protagonista é o marido, o cantor Vicente Celestino, um melodrama de enorme sucesso de público, podemos imaginar que fazer cinema no Brasil não era uma grande aspiração de profissionalização para mulheres, ou ao menos para as suas famílias. Na seção "Cartas ao Operador", de Cinearte, é possível pesquisar mais a fundo o tema. No entanto, apesar da atração que o cinema exercia nas plateias, a maioria das cartas enviadas à redação pedem informações sobre os grandes estúdios americanos.⁷

Se era difícil fazer cinema no Brasil, colocar o filme em uma sala de exibição, vencer a concorrência dos filmes estrangeiros, ser mulher atuando em palcos, que não fossem em "eventos de caridade",⁸ não eram "bem faladas", é preciso

observar ainda a história da creditação cinematográfica conforme se desenvolveu no cinema brasileiro, antes dos anos 1950. Nesse período, profissionais como maquiadoras, figurinistas, assistentes de direção, continuístas, montadoras, assistentes de roteiristas, como foram Arlete Lester – também assistente de direção de Gilda de Abreu, ou Gita de Barros, atriz, assistente de direção e roteirista desde 1916 de muitos dos filmes de seu marido, o prolífico diretor Luiz de Barros, por exemplo –, não eram sempre creditadas nos letreiros iniciais dos filmes.

É nesse cenário de anos 1930, em que Carmen Santos era a única mulher produtora que tinha expressão para além das telas, que se pode inserir Beatriz Bojunga, cuja carreira no cinema educativo se inicia em 1936, aos 25 anos, e prossegue até 1965, quando se aposenta. Carmen Santos (1904-1952) era uma atriz de origem portuguesa que construiu uma carreira em torno de sua independência – vivia com o filho de um rico industrial, mas nunca se casou –, beleza, carisma e ousadia. Nacionalista como convinha à época, batalhava pelo cinema brasileiro, tinha ideias e se ligava a intelectuais de esquerda. Em 1935, por exemplo, quando eram produzidos vários musicais muito vinculados aos cantores, sucessos e humor do rádio, ela produziu e atuou em *Favela dos Meus Amores*, escrito por Henrique Pongetti e dirigido por Humberto Mauro. O filme, buscando maior realismo sobre o tema do "morro", comum na época, foi filmado em parte na favela da Providência, mostrando seus moradores. Isso valeu a Humberto Mauro, uma noite na cadeia por suspeita de comunismo, por usar negros como protagonistas (SCHVARZMAN, 2004, p. 90). Carmen produziu filmes desde 1919 (alguns inacabados). Em nenhum deles – e nem como diretora em *Inconfidência Mineira* (1938-1948) com participação de Humberto Mauro, empregou mulheres atrás das câmeras. Havia muito poucas, certamente, mas algumas já aparecem depois de 1936, quando está começando o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

⁷ Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 27 fev. 2020.

⁸ É como começa a carreira de Gilda de Abreu, filha de diplomata francês.

Beatriz, Roquette Pinto e o INCE

O Instituto Nacional de Cinema Educativo foi criado em 1936, no Ministério da Educação e Saúde de Gustavo Capanema. Dirigido por Edgar Roquette Pinto, o órgão respondia à demanda de educadores e outros intelectuais que desde os anos 1920, em especial o próprio Roquette Pinto, estavam interessados em se utilizar do potencial do cinema, para os fins "corretos" da educação. Sua criação ia ao encontro de projetos políticos do governo de Getúlio Vargas que se voltavam para a utilização política dos meios de comunicação massivos. Humberto Mauro, cineasta experiente,⁹ reunia condições técnicas e artísticas para fazer do cinema "a escola dos que não tiveram escola", conforme o epíteto cunhado por Roquette Pinto para definir a missão do Instituto Nacional de Cinema Educativo. Beatriz Bojunga, que já havia acompanhado o pai em seu trabalho no Museu Nacional e atuado profissionalmente como diretora artística da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro desde 1930, juntava-se à pequena equipe que tocava o ambicioso projeto de usar o cinema na educação, em um país onde os meios de transportes e os caminhos por onde os filmes iriam encontrar quem deles necessitava eram precários, a eletricidade que movia os projetores pouco distribuída, e as escolas, carentes – inclusive desses aparelhos. Mesmo assim, em seus primeiros dez anos de atuação, que coincidiram grosso modo com a ditadura Vargas e o Estado Novo, foram produzidos 244 filmes, em uma média entre mais de 30 até menos de 15 filmes por ano (SCHVARZMAN, 2004, p. 223-227) atingindo lugares distantes, sendo alguns enviados também para o exterior, embora a exibição mais concentrada se desse na Capital Federal, no Estado do Rio e Minas Gerais (2004, p. 223-227). O Instituto Nacional de Cinema Educativo é uma instituição de mediação cultural uma vez que buscava propagar a partir de especialistas, através do cinema, temas da cultura, da história, e ciência com vistas à saúde e à higiene que julgava necessário à formação e à transformação

das populações incultas e carentes (DUFRENE; GELLEREAU, 2004, p. 201).

Mas por que Maria Beatriz Roquette Bojunga, uma jovem senhora de família abastada, esposa de um médico, com uma filha pequena (Gilda nasceu em 1935), vai trabalhar junto com o pai no Cinema Educativo? O que explica essa postura em um momento em que mulheres de sua classe social estavam voltadas prioritariamente para as atividades do lar e eventualmente para a filantropia? Por que deixar os filhos – ela terá ainda um menino, Cláudio em 1939 – com uma babá – ao invés de se dedicar à educação deles, como seria "natural" em um momento em que mulheres não trabalhavam e o trabalho feminino em sua classe social e mesmo nas classes médias era malvisto pelos próprios maridos que o proibiam, um atestado de que não eram capazes de sustentar suas casas?

Ninguém fez essa pergunta a D. Beatriz. Em seus relatos, com seus mais de 80 anos, sua atividade parecia natural, dado o entusiasmo e a paixão pelo que relatava e que era, afinal o que interessava aos interlocutores. Ainda que tivesse tido protagonismo, as atenções não se voltavam para ela. Dessa forma, não se pensou nela como uma jovem mãe que deixava seus filhos e saía para trabalhar, enquanto a maioria das mulheres como ela não o fazia. Mas talvez esse desconhecimento que era então desinteresse, em parte sanado pela nova escuta dos seus depoimentos e agora dos seus filhos, somado à trajetória de seu pai, de sua família e do país naquele momento permitam, através de um pequeno excerto pela sua biografia, levantar algumas hipóteses que permitam pensar de forma mais ampla o trabalho de mulheres dessas camadas entre os anos 1930-1960 e, em seu caso especial, no cinema brasileiro educativo, e a falha na escuta de seus interlocutores.

"Eu era a Xuxa do meu tempo"

Beatriz nasceu em 25 de janeiro de 1911, no Rio de Janeiro. É filha de um médico que se torna antropólogo. Ele é casado com Riza Batista, filha

⁹ Com cinco filmes em Cataguases, MG (1925 a 1929), três na Cinédia (entre 1930 a 1933) e dois na Brasil Vita Filmes (1934 a 1936)

do médico Henrique Batista com quem Roquette Pinto havia trabalhado. Em comum, o ideário positivista que o avô segue de maneira fervorosa. Fervor de que a neta partilha. A menina estuda no *Sacre Coeur*, aos 6 anos recebe um "prêmio de animação".¹⁰ Em 1921, com dez anos os pais se separam. Ela fica com a mãe, mas será parceira inseparável do pai em suas atividades no Museu Nacional. Em 1924 passa no exame de admissão do Colégio Pedro II. Em 1925, com 14 anos, em uma viagem de férias, imbuída do altruísmo comum aos positivistas, escreve ao pai sobre o seu contentamento ao ver, em uma escola local, como "menores abandonados" estavam sendo bem encaminhados. Conversou com um deles, que respondeu corretamente às suas respostas e soube que iriam para uma escola agrícola: "São destas escolas que o Brasil precisa para que não haja meninos pela rua aprendendo vícios".¹¹ Em 1927 a mãe casa-se com o capitão Jorge Dodsworth Martins que ela considera um segundo pai. Eles partem para Paris, onde este torna-se adido naval na Embaixada Brasileira durante três anos. Paulo, o irmão mais velho, foi impedido pelo pai de acompanhá-los. Deveria ficar ao seu lado e preparar-se para o curso de medicina. Em Paris, Beatriz faz o liceu, visita a casa de Augusto Comte, encontra-se com Villa Lobos e, nas cartas, pede conselhos a Roquette Pinto sobre o que fazer, pois quer trabalhar com ele quando voltar.¹² Ali conhece também Paulo, seu futuro marido. O curso de PCN (*Physique, Chimie, Sciences Naturelles*) feito em Paris a habilita a entrar em medicina, o que quer fazer na volta ao Brasil. No entanto, a família da mãe a proíbe. A família positivista. Segundo suas lembranças e a dos filhos, eles alegaram que, "ela é muito bonita. Não pode ir à faculdade".¹³ Resta à jovem, que acompanhava o pai no

seu trabalho no Museu Nacional, dedicar-se, a partir de 1930, à Rádio Sociedade dirigida por ele e o físico Henrique Morize. Ali vai apresentar *O quarto de hora da Tia Beatriz*, programa semanal de iniciação científica para crianças, escrito por Roquette Pinto e apresentado por ela.

Os programas versavam sobre "Por que não vemos o ar", "As abelhas", "O oxigênio", "O arco íris".¹⁴ Pelos roteiros que Beatriz lia e que tinham em torno de 16 páginas manuscritas, todos os programas começavam com uma questão supostamente feita por alguma criança, e o nome de meninas é bem frequente, o que mostra que Roquette não pensava a ciência e o conhecimento como algo preferencialmente masculino: "Marizinha perguntou a Tia Beatriz, pelo telefone, por que chove muito nos lugares altos?" "Yvone quer saber por que são verdes as folhas".¹⁵ Tia Beatriz, a jovem locutora tinha muitos ouvintes, e apesar de seus 19 anos, como uma tia, era confundida com uma velhinha de cabelos brancos, segundo as numerosas cartas que recebia. Gilda atribui a confusão ao estado ainda precário dos transmissores. Além de apresentadora, Beatriz é também a diretora artística da Rádio. Ela faz os contratos e paga os cantores e atores como Francisco Alves, Elisinha Coelho. "Eu ganhava 500 mil reis pela direção da parte artística da rádio e 500 mil reis pelo *Quarto de hora*. Eu ganhava mais do que o meu marido que era médico-cirurgião do Miguel Couto. Ele ganhava 980 mil reis. Mas eu dirigia aquela rádio toda".¹⁶

Beatriz é ainda responsável por um Coro Orfeônico, prática incentivada por Villa Lobos, que frequentava a rádio. Ali conheceu Lídia Mattos, a atriz mirim que Beatriz descobre".¹⁷ Anos depois, ela vai trabalhar com Humberto Mauro no INCE. "Minha estrela era a Lídia Mattos, que começa com sete anos." Esse Coro Orfeônico organizado

¹⁰ Arquivo Roquette Pinto na Academia Brasileira de Letras. Série Radiodifusão. Subsérie Rádio Sociedade, Dossiê 25.5.18. Caixa 10.

¹¹ Diploma de 1917 e carta de 19.2.1925. Arquivo Roquette Pinto na Academia Brasileira de Letras. Série Radiodifusão. Subsérie Rádio Sociedade, Dossiê 25.5.18. Caixa 10.

¹² Idem. Carta de 19.2.1928

¹³ Entrevista com Gilda e Cláudio Bojunga. Janeiro de 2018

¹⁴ Arquivo Roquette Pinto. Academia Brasileira de Letras. Série Radiodifusão. Subsérie Rádio Sociedade, Dossiê Programa Tia Beatriz, Caixa 10. Doc. 18, 21.4.1931. Os outros roteiros estão sem data.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Entrevista de Beatriz Roquette Bojunga à autora. Rio de Janeiro, jun. 1997

¹⁷ Segundo Lídia Mattos em entrevista à autora. Rio de Janeiro, jun. 1997.

por Beatriz e composto por centenas de crianças¹⁸ vai cantar na cerimônia do seu casamento em 1934, e o casamento será irradiado pela Rádio Sociedade.¹⁹ Como comentou em 1997, "eu era a Xuxa do meu tempo": uma celebridade da época. Sugestiva essa comparação de Beatriz com a atriz que em 1997 era o grande sucesso do público infantil. Dado esse sucesso na rádio, "no meu casamento um orfeão das minhas crianças cantou uma Ave Maria composta por papai no dia do meu nascimento".²⁰ Notemos a alusão às "minhas crianças", sinal da repercussão de sua participação na rádio, e da relevância desse Coro Orfeônico tão incentivado por Villa Lobos e o próprio Roquette Pinto que acreditavam que o Brasil se uniria em uma só voz!

Voltando aos depoimentos de D. Beatriz, e tendo ela agora como protagonista, e não apenas como a testemunha, o que ressalta é sua personalidade forte, construtiva, intensamente apaixonada pelo pai e sua obra, cúmplice de Humberto Mauro e encantada por um desenho de Brasil harmônico, onde se coloca como doadora – ciente inclusive de seu lugar privilegiado – de um tipo de doação particular, devedor do positivismo no Brasil, que assimilou do avô materno, o médico Henrique Batista, e do pai, pessoas para quem a causa do país era a sua causa pessoal. No entanto, se Roquette Pinto foi expressão e atuou pautado por muito desse ideário, assim como muitos intelectuais e políticos do período, Beatriz, como poucas mulheres que conhecemos dessa camada, carregou também esse traço plenamente visível nos seus depoimentos e afirmações apaixonadas em defesa do seu trabalho, e do trabalho de Humberto Mauro no INCE, visto pelos jovens cinemanovistas como Glauber Rocha como "profissionalismo burocrático" e discutível ideologicamente (ROCHA, 2003, p. 48).

Nada disso, no entanto, oculta o quanto esse fervor era também voluntarista e ao final desconhecia em muito o outro a quem toda essa obra se dirigia, malgrado a sua educação, a formação

social e cultural. Ela é mediadora cultural de uma visão de país e de cultura que é expressa por uma elite econômica e social influenciada pelo positivismo, que traduz sua atuação em uma forma de amor ao país e seu povo, ou daquilo que entendiam por país e povo a quem desejam elevar através da cultura, daquilo que entendiam por cultura. O interlocutor é entendido unicamente como um receptor carente.

Se conhecemos bem, através de Roquette Pinto e outros contemporâneos, como eram os positivistas durante o período que vai do final do século XIX até meados do século XX, sobretudo na Capital Federal, e no Rio Grande do Sul, Beatriz nos permite entrever, a partir de sua atuação, a ação de uma mulher educada sob esses princípios. Ainda que tenha tido os estudos interrompidos "por que era bonita"! e não pôde por isso frequentar a faculdade de medicina, como gostaria, profissionalmente afirmou-se, ainda que sob as asas do pai até 1954, como apresentadora e gestora na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, a PRA 2, entre 1930 e 1936, e entre 1936 e 1965 no Instituto Nacional de Cinema Educativo.

A atuação no Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936-1965)

Ao longo do tempo Humberto Mauro constituiu a pequena equipe com quem trabalharia durante toda a vida: os fotógrafos Manoel Ribeiro e José de Almeida Mauro, o laboratorista Erich Walder e o assistente Matheus Collaço, sem esquecer a figura fundamental de Beatriz Roquette-Pinto Bojunga que, além de secretária do INCE e responsável pela Filmoteca circulante, colaborava nos filmes como cenógrafa, figurinista, costureira, assistente de produção, pesquisadora e atriz (SOUZA, 1990, p. IV).

Nesse texto do *Catálogo de Filmes do INCE de 1990*, Carlos Roberto de Souza expõe atribuições que Beatriz desenvolveu. A primeira e fundamental foi a constituição de um grande fichário de escolas e entidades passíveis de se interessar pelos filmes, o Fichário Circulante, por meio do qual

¹⁸ No seu relato, falou em 300 crianças. Certamente exagerou.

¹⁹ Não há na imprensa qualquer registro sobre essa irradiação. O casamento foi filmado em caráter privado.

²⁰ Entrevista de Beatriz Bojunga à autora. Rio de Janeiro, jun. 1997

listou escolas interessadas em receber os filmes. Eles podiam ser retirados pessoalmente, ou eram enviados pelo correio. Havia ainda a possibilidade de os interessados enviarem o filme virgem, e o instituto fazia cópias. A ideia era multiplicar o acesso. Além das escolas, havia também associações profissionais, grupos filantrópicos. Tanto Beatriz quanto Gilda, que a sucedeu nessa tarefa central para a instituição, além de comporem e aumentarem os receptores de filmes, participavam também da sua distribuição: recebiam os pedidos por carta, ou a visita de muitas pessoas, freiras, professores que pediam sugestões de filmes e cabia a elas indicar os filmes apropriado, e reuni-lo no lote de quatro filmes que se complementavam. Nesse sentido, atuavam para a devida formação de públicos, "uma criação dos processos de produção e circulação de bens culturais (GOMES; HANSEN, 2016, p. 14). Assim, seja visando a um tema específico, mas juntado a eles outros mais que escolhiam, que devia ser balanceado, entre conhecimento e diversão, procuravam estruturar programações para manter a atenção e criar o gosto pelos filmes, educativos ou não. Assim, esse fichário, para além dos filmes, era o lugar onde o projeto educativo e de "passagem", de intermediação cultural como refere Charle (1992, p. 73), se realizava com a devida divulgação e retirada dos filmes. E nas fichas, com as marcações da circulação do que produziam, a confirmação da relevância da instituição e de seu alcance. Esse setor era o coração do Instituto, razão de ser da produção dos filmes, eixo do projeto de Roquette Pinto e dos educadores a quem também representava. E essa preocupação com o destino dos filmes é perceptível em um artigo encomiástico sobre o INCE, de 1944, onde Humberto Mauro fala ao repórter de como esse setor documenta os "milhares de intercâmbios que realizamos".²¹ Ou seja, o INCE e os 225 filmes (SCHVARZMAN, 2004, p. 381) que haviam sido rodados até aquele momento, estavam justificados contra qualquer ataque contrário à manutenção de um setor autônomo de produção de filmes educativos pelo

Estado, ou sua assimilação à propaganda, como pretendeu em 1942 Lourival Fontes, que chegou a redigir um decreto para tomar para o Departamento de Imprensa e Propaganda as bem equipadas instalações do INCE, já que o DIP não tinha nem mesmo estúdio próprio. Mas não conseguiu:

Pode o senhor ficar certo de uma coisa: essa seção reflete bem todas as atividades da casa, pois aqui está o quê? A sua produção, os filmes adquiridos, revistos e adaptados e a compração, por intermédio do grande fichário, do nosso intercâmbio com milhares de estabelecimentos de ensino do país, e outros de atividades semelhantes (RIBEIRO, 1944, p. 22).

É na dinâmica da distribuição dos filmes para as escolas que foram devidamente levantadas e cadastradas por Beatriz, com o auxílio de dados do INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais – e demais instituições interessadas na exibição de filmes, que se pode compreender a extensão das responsabilidades de Beatriz e seu papel como mediadora cultural, realizando – dentro das possibilidades materiais daquele momento – as grandes aspirações do pai, de educadores e do próprio Ministério da Educação e Saúde em relação ao cinema "a escola dos que não tiveram escola" (ROQUETTE PINTO, 1933, p. 1), ou mesmo de Getúlio Vargas que via no cinema, "O livro das letras luminosas" (VARGAS, 1938, p. 183).

De acordo com o seu testemunho, que não é muito preciso nas datas, ela preparava, respeitando as características do público-alvo, um pacote com quatro filmes que eram enviados às escolas que solicitavam. Dois deles eram produzidos pelo INCE, um terceiro era comprado [ou emprestado e copiado] da *Kodak* e versava sobre temas gerais, que eram adaptados ao público brasileiro – em geral o sentido era modificado pela locução de Roquette Pinto, que mudava o texto original, para passar a mensagem que, segundo ele, melhor convinha ao filme. Em outras palavras, "o filme da *Kodak*" tornava-se um filme educativo de Roquette Pinto. Para fechar a programação havia um desenho animado ou um filme cômico.

²¹ Aqui quem exagera é Humberto Mauro.

A "sobremesa" como dizia Roquette; um prêmio depois da lição. (ROQUETTE-PINTO, 1933, p. 5).

Essa era também a estrutura dos programas que exibiam aos domingos no Cine Glória,²² às 10 horas, até meados dos anos 1940:

Eu escolhia as escolas. Telefonava e oferecia tantos lugares. Depois de passar os filmes, passava um complemento de desenho animado, *Carlitos, O Gordo e o Magro...* Tinha que botar um açúcar na boca da criança. Você não pode querer que a criança veja só esses filmes, que eram de física, de química, de tudo. *Kodak* mandava e deixava tirar cópia. Adhemar Leite Ribeiro²³, grande amigo de papai, ajudava com isso. Eu telefonava: "tô precisando", e ele mandava. "O que nós vamos ter? Já fiz um programinha para suas crianças lele respondial. Tudo feito com tanto amor! E não cobrava, pois sabia que não tínhamos dinheiro."²⁴

Adhemar Leite Ribeiro era o presidente do Sindicato Cinematográfico dos Exibidores, com quem Roquette Pinto mantinha boas relações nas comissões pela obrigatoriedade de exibição de curtas, desde 1932, e na Comissão de Censura. E, do ponto de vista do exibidor, Roquette era um amigo influente no Ministério de Educação. Assim, ambos tinham interesses em comum. O amor que Beatriz vê na ajuda desinteressada de Leite Ribeiro certamente não tinha relação com o desprendimento e o altruísmo dos positivistas – altruísmo da visão de mundo de Beatriz, que persistia com o mesmo vigor nos seus testemunhos, 60 anos depois.

Essas atividades habilitam-na a opinar sobre as produções que deviam ser feitas: "Roquette e Mauro escolhiam os temas a serem filmados". Na verdade, o processo era mais complexo. Envolveria desde sugestões de temas de interesse do Ministério da Saúde e Educação discutidos com o Presidente da República,²⁵ convites ou pedidos de especialistas para mostrar seu trabalho científico, temas ou personagens históricos e outros.

Digamos que isso tendo sido decidido, a realização era submetida à Comissão de especialistas internos: Maciel Pinheiro, Roberto Assumpção, Pedro Gouveia e Beatriz, que opinavam. "Vamos fazer Machado de Assis, por exemplo. Daí papai dizia: 'Olha precisamos disso, precisa daquilo, preciso de uma mão. Aquela coisa'.²⁶ "Uma mão, aquela coisa" envolvia justamente as atividades características da produção de um filme: contatos, locações, agendamentos de filmagens, especialistas para os roteiros. Ou, ainda, indicação de elenco, como foi o caso com Lídia Mattos, que Beatriz conhecia e que vai fazer o papel da Princesa Izabel em *O Despertar da Redentora*²⁷ (1942), encenação de um texto de Maria Eugênia Celso sobre a Abolição da Escravatura, que associava o nobre ato à consciência de Izabel, despertada quando era ainda jovem, ao ver os padecimentos de uma menina escrava (SCHVARZMAN, 2004, p. 279-285). E também conseguir locações, objetos de cena, a cenografia, o figurino de época em produções como *Um Apólogo* (1939), *Carlos Gomes – O Guarani* (1944), *Judas em Sábado de Aleluia* (1947) e muitas outras. Ou seja, atividades diferentes e específicas que exigem o devido conhecimento e discernimento profissional.

Eu era tudo: era *script-girl*, levava sanduíche, levava comida, era assistente do Mauro: 'D. Beatriz, precisa de uma pessoa subindo a escada. A senhora amanhã arranja uma roupa bonita'. Lá vinha eu no dia seguinte, subindo a escada – está lá no filme. (*Ruy Barbosa*, 1949).²⁸

Ora, se era *script-girl*, continuísta, devia ser presença constante no estúdio, ao menos nos filmes em que havia atuação, o que não era muito frequente, mas fundamental, pois eram em sua maioria encenações históricas como *O Despertar da Redentora* (1942), os "filmes populares" do INCE que eram exibidos também nas salas de cinema

²² Na Cinelândia.

²³ Adhemar Leite Ribeiro era diretor da Cia. Brasil Cinematográfica. Auditor e representante da Associação Brasileira Cinematográfica na Comissão de Censura presidida por Roquette Pinto (AGUIAR, 1999, p. 75).

²⁴ Depoimento de Beatriz Bojunga à autora em jan. 1997.

²⁵ Nos "Despachos com o Presidente", nas pautas das reuniões de Gustavo Capanema com Getúlio Vargas, vemos temas tópicos como a febre amarela e que se tornarão filmes como *Combate à Febre Amarela I* (1938). Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC GC f 1940.01.15. Disponível em: https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=ARQ_GC_F&hf=www.fgv.br&pagfis=23012. Acesso em: 14 jul. 2021.

²⁶ Idem.

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x59Ej0lSdHk>. Acesso em: 14 jul. 2021.

²⁸ Idem.

como "complemento nacional". Lídia Mattos em seu depoimento sobre esse filme observa que:

Era uma história de Maria Eugênia Celso, e Humberto Mauro e a Beatriz eram os responsáveis pelo geral. A roupa também era a Beatriz que sabia das coisas. O nosso trabalho era interpretar o melhor possível dentro daquilo que eles pediam que a gente fizesse. E eles é que diziam se estava bom.²⁹

É significativo o uso reiterado do "eles" nas lembranças da atriz, o que parece demarcar, justamente, a presença constante e o papel de Beatriz na concepção do roteiro e nas filmagens.

O que precisava, eu fazia. Em *Henrique Oswald* (1942) eu apareço embalando uma criancinha – que é um bonequinho – na casa de uma amiga minha (uma bela locação que ela conseguiu). Era aquela coisa: precisava, nem punha nome nem nada. 'Precisa de uma pessoa assim'. Lá íamos nós.³⁰

Nessa lembrança, o crédito inexistente sobressai como uma qualidade. Como se ela não reconhecesse nessa atuação algo profissional ou importante. Ao contrário, estava sempre pronta a ajudar. Como bem lembra Michelle Perrot, a ausência primeira é dos relatos das próprias mulheres. E aqui Beatriz faz questão de mostrar que ajudava, mas que seu papel era quase irrelevante. Como aponta ainda Perrot, "Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra". (2007, p. 17). Havia aí, também, certamente, o cuidado com o nepotismo, pois era a filha do diretor do INCE – o nome dele também aparece muito pouco nos créditos. São igualmente raras as fotos em que aparece. Altruísmo positivista? Em parte. Mas é notável também como os créditos dos filmes do INCE eram sumários e muitas das funções, sobretudo de pré-produção e roteiro, eram resumidas sob o termo "Realização Técnica do INCE", o que tirava inclusive a creditação da

montagem ou do roteiro, realizados em geral por Humberto Mauro. Dessa forma, é de se supor que Beatriz estivesse por trás da produção de um número considerável de filmes que demandavam contatos com especialistas, locações, pesquisa, pesquisa iconográfica de imagens muito utilizadas nos filmes, sobretudo históricos, como os *Bandeirantes* (1940), *Castro Alves* (1948) ou *Barão do Rio Branco* (1944), mas é importante apontar também que aos poucos, em torno do final dos anos 1940 e anos 1950 forma-se uma equipe de moças que se encarregam dessas pesquisas, como Clélia Coqueiro, Terezinha³¹, que era também secretária e como Gilda Bojunga, gostava de espionar o trabalho no estúdio, ou Gilberta Mendes, filha de Jurandyr Noronha, funcionário do INCE, realizador e pesquisador de cinema brasileiro. A bibliotecária, Hilda Schmidt Vasconcelos, pertencente ao mesmo círculo social de Beatriz e madrinha de Gilda, falava várias línguas, traduzia textos, legendas de filmes, participava das adaptações dos filmes estrangeiros. Segundo Mirce Gomes,³² Gilda e Terezinha emprestavam suas vozes para os filmes que eram adaptados, ou mesmo quando era necessário sonorizar diálogos. Outros créditos inexistentes, outros trabalhos e práticas culturais significativas apagadas.

Um dado que corrobora a atribuição das tarefas de Beatriz como diretora de produção é o fato de que em torno de 1953/1954 ela deixa a Filmoteca – sua responsabilidade principal –, quando a filha Gilda entra para o Instituto e assume esse posto essencial. Passagem simbólica e concreta de um legado: a aspiração transformadora de Edgard Roquette Pinto em torno do cinema educativo. Dessa forma, Beatriz estava mais livre para atividades de produção dos filmes.

Em *Associação Cristã Feminina do Rio de Janeiro*, de 1955, Beatriz é creditada pela "Assessoria Técnica". O filme é expressivo do seu universo social e da mentalidade caritativa do período. A

²⁹ Idem.

³⁰ Entrevista de Beatriz Bojunga a Renato Rocha para programa sobre Roquette-Pinto, na Rádio MEC em maio de 1990. A entrevista não está mais disponível pois a Rádio MEC foi fechada em 2019. A íntegra transcrita e um CD com a gravação podem ser consultados em: DUARTE, 2008, p. 33-43.

³¹ Gilda não lembrou seu sobrenome.

³² Entrevista de Mirce Gomes à autora. Rio de Janeiro, jan. 2018.

cópia está incompleta e em péssimas condições, o que denota que foi bastante exibida. Trata-se de um docudrama (um documentário encenado) que acompanha a chegada de uma nova residente à instituição. A moça será bem recebida pelas responsáveis da instituição e pelas colegas, vai aprender "corte, costura e demais atividades". Segundo a locução, o casamento "é um acontecimento marcante na vida das residentes". Elas estão vestidas dignamente e são bonitas. Nesse roteiro, a narração e o figurino tiveram a participação de Beatriz com a colaboração da Associação Cristã Feminina – de acordo com os créditos. O filme documenta o que se entendia então por trabalho feminino para moças de classe média baixa, como deviam se apresentar, sendo o casamento enfatizado e mostrado através das fotos de casamento como um ápice, a maior aspiração de realização da mulher. Como as moças retratadas são solteiras e moram no local, pode-se entender do filme que o trabalho ali ensinado existe antes do casamento, o que não impede de entender que essa formação poderá ser útil mesmo depois de casadas pois nas classes médias baixas e pobres as mulheres trabalhavam, e eram bem-vistas no "corte e costura" como já apontou Perrot.

Por fim, é preciso pensar as atividades profissionais e as práticas culturais que aconteciam no Instituto a partir das redes de sociabilidades. Grande parte das produções estava ancorada nas relações pessoais e familiares de Roquette Pinto e Beatriz, o que facilitava o acesso a locações, especialistas e seu universo cultural, a quem ao final prestigiavam. Isso não era remunerado, o que barateava os custos. Era um círculo social e cultural que se retroalimentava.

Segundo Beatriz,

Maria Eugênia Celso, amicíssima de papai, irmã de papai, e papai queria fazer um filme sobre o 13 de maio. Quem é que eu vou visar? Maria Eugênia Celso. É preciso conhecer o ambiente

nosso. A Lúcia Miguel Pereira era prima de papai [autora do roteiro de *O Apólogo* – Machado de Assis], casada com Tarquínio de Souza, um amor de pessoa. Bonitinha, engraçadinha, a Lúcia era tudo. Inteligente, culta. Era de apaixonar um homem. Um encanto. A história [de *O Despertar da Redentora*] foi feita especialmente. Tudo feito para o cinema educativo.³³

Em sua memória, o trabalho aparece como empenho pessoal de uma extensa e afetuosa família que ajuda o INCE e o povo do Brasil. No entanto, essa família é muito expressiva dos laços de compadrio à brasileira, no que tange aos iguais, e de cordialidade na hierarquia. Não resta dúvida de que Humberto Mauro convivia pessoalmente com Roquette e Beatriz, era aceito em suas tertúlias onde falavam tupi-guarani com o historiador Affonso de Taunay, ou estes participavam do casamento dos filhos de Mauro. No entanto, pode ser justamente o respeito a essa cordialidade, que implica a obediência à hierarquia dos compadres, que franqueava a Beatriz todos os espaços, inclusive o do exclusivo estúdio de Humberto Mauro.

Se por um lado era excepcional que mulheres trabalhassem fora de casa nos anos 1930 em tarefas a que não se destinavam por "aptidão natural" – ela trabalha com educação, o que era admissível, e junto com o pai, a quem sempre esteve ligada. Isso atravessa todas as barreiras profissionais, sociais e de gênero.

No entanto, ela terá sido competente a ponto de trabalhar com Humberto Mauro, cineasta exigente e que não via com bons olhos a presença de mulheres em seu estúdio, como aconteceu com Gilda Bojunga, que sequer pediu para entrar ali ou Mirce Gomes, hostilizada por ele, apesar do empenho do respeitado "mestre" Plínio Sussekind da Rocha,³⁴ seu companheiro. Mirce Gomes conseguiu entrar no estúdio como contrarregra,³⁵ uma ajudante geral sem especialização técnica. Devido ao pedido de Plínio, Mauro encarrega Manoel Ribeiro, fotógrafo e seu assistente, para

³³ Entrevista de Beatriz Bojunga à autora. Rio de Janeiro, jan. 1998.

³⁴ Plínio Sussekind da Rocha (1911-1972) foi professor de Mecânica Celeste no curso de Física da Faculdade Nacional de Filosofia, hoje UFRJ. Entusiasta por cinema desde o final dos anos 1920, participa aos 16 anos do "Chaplin Clube", onde escreve sobre cinema. Na universidade, além da Física, foi responsável por um Cine Clube muito frequentado entre outros por Joaquim Pedro de Andrade que se torna cineasta, e outros mais dessa geração e Paulo Emílio Salles Gomes.

³⁵ Entrevista de Mirce Gomes à autora. Rio de Janeiro, jan. 2018.

ensinar a ela um pouco de cinema; mais tarde, com Mauro fora do INCE, ela fará montagem. Mas Beatriz era também a extensão do pai, o que lhe conferia a autoridade que tinha e que fazia com que, ao final, participasse ou interferisse em muito do que ali se passava, o que explica os cargos e responsabilidades que tomou, mas que não via como tal, ou não valorizava. Era um "tapa-buraco".

Nos estúdios cariocas da mesma época, a Cinédia, ou a Atlântida – que não servem de parâmetro para o INCE ou o trabalho de Beatriz, ainda que houvesse semelhanças entre eles –, veremos que a direção de produção não era nomeada, não era ainda uma atribuição profissional valorizada. Apenas na Companhia Cinematográfica Vera Cruz a direção de produção já aparece creditada desde *Caiçara*, o seu primeiro filme (1950). Com isso, é mesmo provável que Beatriz visse o que fazia como parte de sua formação, cultura e dotes femininos – habilidades, beleza, relações sociais que punha à disposição do INCE – obra de seu pai – e da dedicação ao povo que, como ele, queria ver elevado. E nada disso – exceto o trabalho na Filmoteca – era visto por ela como realmente profissional. Mas, tanto na distribuição dos filmes ao público, nas sessões que organizava e apresentava, como na sua produção dos filmes, atuou com mediadora entre as diferentes instâncias que iam dos representantes da "alta cultura", da ciência, dos educadores, aos receptores nas escolas, nas salas de cinemas, nas associações profissionais, caritativas, nas sessões semanais no próprio INCE e nos cursos para professores, que queriam atingir e transformar.

É tempo de converter em trabalho profissional o trabalho feminino e as práticas de mediação cultural, tantas vezes naturalizadas, como no caso presente, como "aptidão natural" ou "quebra galho" conforme viam os homens ou familiares que as engajavam, como o viam as próprias mulheres e como pôde escapar até mesmo a historiadora que documentou seus testemunhos.

Referências

AGUIAR, Claudio Almeida. *O Cinema como Agitador de Almas*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1999.

CHARLE, Christophe. Le Temps des hommes doubles. *Revue d'histoire moderne et contemporaine/Société d'histoire moderne*, Paris, v. 39, n. 1, p. 73-85, 1992.

DUARTE, Adriana. *Roquette Pinto e a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*: Coletânea de Documentos. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008. p. 33-43. Disponível em: http://www.fiocruz.br/brasiliana/media/radiosociedade_adrianaduarte.pdf. Acesso em: 23 ago. 2021.

DUFRÊNE, Bernardette; GELLEREAU, Michèle. La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. *Hermès*, n. 38, p. 199-206, 2004. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-1-page-199.htm>. Acesso em: 15 jul. 2021.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org.). *Intelectuais Mediadores: Práticas Culturais e Ação Política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Quase Catálogo: realizadoras de cinema no Brasil (1930-1988)*. Rio de Janeiro: CIEC/UFRJ: MIS/Secretaria do Estado de Cultura: Funarj, 1989.

KOSSELECK, Reinhart. *Estratos do Tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MUNERATO, Eunice; OLIVEIRA, Maria H. D. *As musas da matinê*. Rio de Janeiro: RioArte, 1982.

PERROT, Michelle. Une histoire des femmes est elle possible? Paris, Rivages, 1984, p.12. In: PERROT, Michelle. *Critique*, Paris, n. 843/844, p. 614, Août-Septembre 2017.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.

PIZOQUERO, Lucilene. *Cinema e gênero: a trajetória de Gilda de Abreu (1904-1979)*. 2006. Dissertação (Mestrado em Cinema) – UNICAMP, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/reposip/284770>. Acesso em: 12 ago. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. Documentário Sonoro. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo. Editora SESC, 2012. p. 224-225.

RIBEIRO, Adalberto Mário. O Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Revista do Serviço Público*, Rio de Janeiro, ano VII, v. 1, n. 3, p. 1-25, mar. 1944. (Separata)

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac&Naif, 2003.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. O cinema e a educação popular no Brasil. *Revista Nacional de Educação*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 5, p. 5, fev. 1933

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo, Edunesp, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. Cultura Popular Massiva no Brasil: O lugar do Cinema Sonoro e sua relação com a música popular, *Ícone*, Recife, v. 10, n. 1, p. 77-99. 2008.

SOUZA, Carlos Roberto R. de (coord.). *Catálogo Filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, Núcleo de Documentação: Mimeo, 1990.

VARGAS, Getúlio. O cinema nacional como elemento de aproximação dos habitantes do país. *In: A Nova Política do Brasil – A Realidade Nacional em 1933*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. v. 3, p.182-189. Disponível em: <https://bibliotecadigital.seade.gov.br/view/singlepage/index.php?pubcod=10014948&parte=1>. Acesso em: 23 ago. 2021.

Sheila Schvarzman

Pós-doutora em Multimeios; doutora e mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil; professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em São Paulo, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Sheila Schvarzman
Universidade Anhembi Morumbi
Rua Casa do Ator, 294 Unidade 5, 7.º andar
Vila Olímpia, 04546-001
São Paulo, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.