



João Alves dos Reis Junior

**O livro de imagens luminosas
Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia
educativa no Brasil [1889-1937]**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Departamento de Educação da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientador: Prof^a. Rosália Maria Duarte

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



João Alves dos Reis Junior

**O livro de imagens luminosas
Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia
educativa no Brasil [1889-1937]**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Departamento de Educação do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^a. Rosália Maria Duarte

Orientadora

Departamento de Educação - PUC-Rio

Prof^a. Ana Waleska P.C. Mendonça

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof. Leandro Augusto M.C. Konder

Departamento de Educação – PUC-Rio

Prof^a Ângela Maria de Castro Gomes

FGV - CPDOC

Prof^a. Rosa Maria Bueno Fischer

Faculdade de Educação - UFRS

Prof. Paulo Fernando C. de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas

Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 2008

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

João Alves dos Reis Junior

Conhecido profissionalmente como João Alegria, cursou História na Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP/MG e pós-graduação junto a Universidade Federal Fluminense – UFF/RJ. Toda sua trajetória profissional está relacionada a comunicação social, tendo atuado junto a importantes veículos de comunicação brasileiros como autor e diretor de televisão. Desde alguns anos vem se dedicando aos estudos no campo da mídia-educação atuando junto o Grupo de Estudos Educação e Mídia – GRUPEM e como professor do Curso de Especialização em Mídia, Tecnologia da Informação e Novas Práticas Educacionais – PUC-Rio. Trabalha com televisão educativa como Supervisor Artístico do Canal Futura, um projeto social de comunicação da Fundação Roberto Marinho com sede no Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Reis Junior, João Alves dos

O livro de imagens luminosas. Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937) / João Alves dos Reis Junior ; orientador: Rosália Maria Duarte. – 2008.

251 f. : il. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Educação)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Inclui bibliografia

1. Educação – Teses. 2. Brasil. 3. Cinematografia educativa. 4. Práticas docentes. 5. Serrano, Jonathas. 6. Comunicação e educação. I. Duarte, Rosália Maria. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. III. Título.

CDD: 370

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio do programa de incentivos CAPES/PROEX — Modalidade II, cujo benefício me foi gentilmente concedido por indicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, através do Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira coordenado pelo Departamento de Educação desta Universidade. Aqui, meu reconhecimento e gratidão.

Meus companheiros de turma; os membros do Grupo de Pesquisa Educação e Mídia [GRUPEM]; e os alunos do Curso de Especialização em Mídia, Tecnologia da Informação e Novas Práticas Educacionais [PUC-Rio], do qual me tornei professor, formam o grande coletivo de gestação de idéias no qual me inseri. Tive a felicidade de estabelecer muitos novos relacionamentos nesta jornada que já dura quatro anos. Na universidade, em meu ambiente profissional e na convivência doméstica estavam sempre presentes. A todos agradeço o privilégio da convivência e a amizade sincera.

O trabalho acadêmico fica bem mais interessante, e muito menos penoso, quando podemos dividir nossas dúvidas com os colegas e buscar porto seguro naqueles a quem o tempo aos poucos transforma em mestres queridos. Sou imensamente grato aos meus queridos professores de agora e também aos de outrora, ainda presentes em minhas indagações intelectuais. Quero nomear Rosália Duarte, minha orientadora zelosa, pelo estímulo permanente. Os professores Leandro Konder e Aparecida Mamede, conselheiros desde o primeiro instante, sempre amigos, sempre presentes. Agradeço aos demais professores e funcionários do programa de pós-graduação da PUC-Rio, pela sua dedicação e cuidado na condução dos cursos, especialmente àqueles com os quais tive o prazer de conviver de modo mais rotineiro e que aprendi a admirar: Zaia Brandão, Ralf Bannel, Ana Waleska, Isabel Lelis.

Também agradeço aquelas pessoas que, cada qual ao seu modo, foram fundamentais para que esse trabalho existisse: Anete Ferreira, Camila Leite, Solange Jobim, Regina de Assis, Angela de Castro Gomes, Lúcia Araújo, Gabriel e Lina Alegria.

Quero agradecer à equipe do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, pelas várias contribuições a esse trabalho, deixando-me saudosos dos dias transcorridos em seu salão de leitura de documentos.

A Multirio e a Fundação Roberto Marinho, empresas para as quais trabalhei durante o período de realização desta pesquisa, que souberam entender e valorizar meu interesse pessoal, permitindo que continuasse minha formação acadêmica e muitas vezes facilitando-a, às duas instituições, em sincero reconhecimento, agradeço.

Resumo

Reis Jr., João Alves; Duarte, Rosália Maria. **O livro de imagens luminosas. Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]**. Rio de Janeiro, 2008, 251 p. Tese de Doutorado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O trabalho dedica-se à determinação e ao estudo da gênese da cinematografia educativa no Brasil, no Rio de Janeiro, entre 1889 e 1937, colocando em relevo as contribuições feitas pelo professor Jonathas Serrano a este processo. Contribuições da Educação, Comunicação e História foram aportadas durante a realização da pesquisa, tendo como principal substrato teórico o conceito de *apropriação*, tomado de empréstimo à obra de Michel de Certeau. Do ponto de vista teórico-metodológico os resultados relatados apontam para a emergência de um novo objeto de estudos em ciências humanas e sociais, especificado como história das formulações e práticas educacionais resultantes das interações entre comunicação e educação. Com a investigação empreendida foi possível afirmar a ocorrência de práticas educacionais envolvendo tecnologias da comunicação, presentes na cidade do Rio de Janeiro já nas três primeiras décadas do século XX; identificar e descrever a metodologia destas práticas em sala de aula e definir os contornos do conceito de cinematografia educativa, da maneira como foi formulado e praticado no período em estudo. A cinematografia educativa não se limitou ao uso didático do filme, abrangendo uma grande diversidade de tecnologias e processos da comunicação disponíveis então, inclusive com a realização de produtos sob a coordenação de professores e alunos da rede pública de instrução escolar.

Palavras-chave:

Brasil; cinematografia educativa; práticas docentes; Jonathas Serrano; comunicação e educação.

Abstract

Reis Jr., João Alves; Duarte, Rosália Maria (Advisor). **The shining images book. Jonathas Serrano and the genesis of educational cinematography Brasil [1889-1937]**. Rio de Janeiro, 2008, 251 p. Thesis – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is dedicated to the study of educational cinematography in Brazil, in Rio de Janeiro, between 1889 and 1937, highlighting the participation of the professor Jonathas Serrano in this particular process. Contributions from Education, Communication and History were used during the process of this research, which has as its main theoretical reference the concept of "appropriation", taken from Michel de Certeau's work. From the methodological and theoretical point of view, the presented results suggest the emergency of a new study object in human and social sciences, that can be understood as the history of formulation and education practices that are the result of the interaction between education and communication. With this investigation, one could see that even in the 19th century in Brazil there were educational practices using technology of communication, taking place in the city of Rio de Janeiro since the first three decades of the 20th century as well as identify and describe the methodology of these practices in classroom, defining the concepts of educational cinematography, in the way it was formulated and used in the period of this study. The educational cinematography not only used films with pedagogical goals, but also used a variety of technologies and communication processes available in that time, including the realization of products under the coordination of teachers and students from public schools.

Keywords

Brazil, educational cinematography, teaching practices; Jonathas Serrano; communication and education.

Sumário

1. Aviso	11
1.1. Apresentação	13
1.1.2. Há dois livros sobre minha mesa	13
1.1.3. Numes	15
1.1.4. Um empréstimo pedido a Certeau	19
1.1.5. Um campo emergente	21
1.1.6. Tradição ‘versus’ novidade: importância da perspectiva histórica	23
1.1.7. As fontes e seu tratamento	30
1.1.8. Organização do texto	36
2. Tempo de cinematógrafos	38
2.1. A feira de curiosidades	39
2.2. Salão de Novidades Paris no Rio	41
2.3. A conquista do público, o papel da imprensa	43
2.4. Exibir e produzir filmes	48
2.5. A revolução dos filmes	53
2.6. Para além de yankees, encantamento de cinematógrafos e a busca de uma educação nova	57
3. Um educador católico no tempo dos cinematógrafos	64
3.1. Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, o professor Serrano	65
3.2. Notre Dame du Cinema	69
3.3. O décimo quarto volume da Bibliotheca de Educação	69
3.4. Jonathas Serrano e Fernando de Azevedo	70
3.5. Entre a Escola Nova e a Renovação Católica, uma posição possível?	73
3.6. Proteção aos amigos, guerra aos inimigos	82
3.7. Próprios escolares: concretização da Reforma Fernando de Azevedo	90
3.8. Ensinar pelo trabalho, ensinar com os filmes, criar e renovar um sistema de ensino	96
3.9. Mantendo-se junto ao poder	98

3.10. Por trás do Dr. Serrano, um Jonathas tímido e discreto	100
4. A cinematografia educativa e o projeto de industrializar o cinema nacional	104
4.1. Todo filme brasileiro deve ser visto	105
4.2. Uma indústria em câmara lenta, o avesso do discurso da Cinearte ..	112
4.3. A musa do silêncio	114
4.4. Acabaram-se os otários	118
4.5. O filme sonoro: promessa de salvação para a cinematografia nacional	121
4.6. Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros	123
4.7. A ACPB apresenta reivindicações	129
4.8. O Estado da mediação de interesses	132
4.9. O livro de imagens luminosas	135
4.10. Pela criação do Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa ..	138
4.11. O IICE da Sociedade das Nações	143
4.12. Instituto Nacional de Cinematografia Educativa	146
5. Cinematografia educativa	149
5.1. Cinematografia científica e cinematografia educativa	149
5.2. O temor ao conteúdo dos filmes	153
5.3. Projeção fixa, projeção animada	159
5.4. Aparelhos e técnicas de projeção fixa	172
5.5. Aparelhos e técnicas para projeção animada	174
5.6. Projeção fixa e projeção animada: orientações para o uso em sala de aula	178
5.7. Fimotecas	182
5.8. Filme sonoro e educação	185
5.9. Cinema para educação extra-escolar	189
6. Apontamentos finais	194
7. Referências Bibliográficas	204
Anexos	236

Lista de Figuras

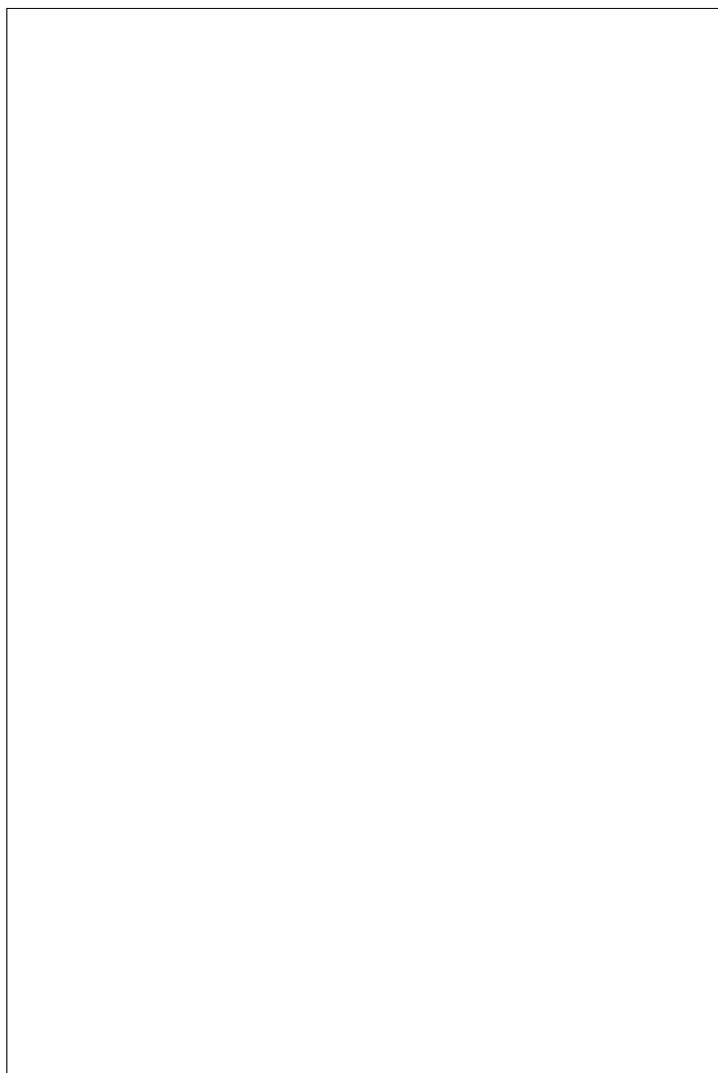
Cinema contra cinema	12
Cinema e educação	18
Cinematógrafo	38
Afonso Segreto e suas máquinas	48
Jonathas Serrano	64
Coluna de Jonathas Serrano no O Tagarela	68
Revista Vozes de Petrópolis	72
Bilhete de Fernando de Azevedo a Jonathas Serrano	81
Tese de concurso com anotações para argüição	82
7 de setembro no palanque presidencial	99
Mala de Friburgo	104
Didi Viana durante filmagem do filme Saudade	112
Genésio Arruda	118
Adhemar Gonzaga recebe equipamentos do exterior	123
Encontro de Getúlio Vargas com produtores brasileiros de cinema, em 1934	135
Anotações de Jonathas Serrano para a criação do INCE	142
Thomas Edison e o seu Kinetoscópio doméstico	153
Placa de projeção fixa preparada por Roquette-Pinto	153
Pathé-Baby	177

1 Aviso

Neste trabalho optei por fazer a atualização ortográfica de todas as citações de livros, imprensa e documentos pessoais que não foram originalmente produzidos na norma vigente. A grafia original foi mantida apenas nos títulos mencionados em citações, notas de pé de página e bibliografia, para que pesquisadores interessados nas fontes mencionadas possam ter acesso às mesmas sem serem ludibriados pelo uso da grafia contemporânea.

Nas transcrições de fonte primária e manuscritos, o uso de colchetes envolvendo um ponto de interrogação: [?], indica palavra ou trecho não decifrado. A inclusão de uma palavra ou trecho entre colchetes, obedecendo-se a mesma sinalização, indica dúvida com relação à correção do entendimento: [epidemia?].

O trabalho com acervos documentais não totalmente indexados podem levar a equívocos na determinação da sua origem e data. Em alguns casos pode ter ocorrido erro na indexação e datação de documentos utilizados, sendo assim, conto com a colaboração do leitor na indicação do erro, para que seja corrigido.

CINEMA CONTRA CINEMA

Capa do livro Cinema contra cinema, do paulistano Joaquim Canuto Mendes de Almeida, publicado no ano de 1931 que, juntamente com Cinema e educação, publicado no mesmo ano pelos cariocas Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, constitui uma das primeiras tentativas, no Brasil, de sistematização do uso do filme para a instrução pública.

1.1 Apresentação

...eu gostaria de apresentar a paisagem de uma pesquisa e, por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo. Somente algumas dessas presenças me são conhecidas. Muitas, sem dúvida mais determinantes, continuam implícitas — postulados ou dados estratificados nesta paisagem que é memória e palimpsesto. Que dizer dessa história muda?¹

1.1.2 Há dois livros sobre minha mesa

Estão embrulhados em saquinhos de plástico transparente, como múmias de refrigerador. Dois pequenos volumes, cada qual em seu invólucro. Dedico-lhes cuidado paternal, trato-os como duas raridades. São raridades. Volumes que busquei e aos quais chego por intermédio das mãos bondosas dos amigos e do próprio destino, este mesmo que me tem sido também um grande companheiro de jornada.

Ao primeiro destes volumes — Cinema e educação² —, fui introduzido há mais de uma década, ao folhear uma revista dos anos 1930, enquanto reunia dados para uma dissertação de mestrado que não chegou a se concretizar. Depois de tantos anos volto a me deparar com ele em meio às milhares de obras do excelente acervo da Biblioteca Central da PUC-Rio.

O outro — Cinema contra cinema³ — é também um velho conhecido, mas só pude tê-lo em mãos pelos esforços de Carlos Machado, um colega de estudos do Programa de Pós-Graduação em Educação na PUC-Rio,⁴ onde nos conhecemos recentemente.

¹ Certeau, Michel de. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Vozes, v.1 - Artes do fazer. 1994

² Serrano, Jonathas e Francisco Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo: Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v. XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação)

³ Almeida, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1931

⁴ Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira do Departamento de Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio [www.puc-rio.br/educacao].

O que alimenta meu apreço pelo Carlos é o gosto em comum pelo cinema: do meu lado pelo o quê os filmes podem revelar das representações sociais que cada sociedade produz; para ele pelo quanto o cinema pode difundir de ilusão, dando corpo à imaginação sobre mundos que nunca virão a existir ou que se esvaíram para sempre no lugar-tempo quase indeterminável da ficção científica.

De olhar curioso e pernas incansáveis no seu périplo pelos sebos do Rio de Janeiro, Carlos Machado descobriu um exemplar da primeira edição — e única — de *Cinema contra cinema*, numa prateleira da Livraria Brasileira, na Avenida Rio Branco, e o adquiriu imediatamente, para nosso deleite.

Tenho os dois livros à minha frente. Admiro-os. Eles desafiam e aguçam meus sentidos. Suas páginas de papel grosso e envelhecido pela sua longa existência vão me entregando, pouco a pouco, os segredos que encerram. Sinto nas mãos a aspereza da textura, a força dos tipos de impressão formando baixos relevos na superfície das folhas grossas. Quase posso decifrar o texto pelo tato.

São livros “de abrir”, daqueles vendidos sem aparar as bordas, o que impunha ao leitor a necessidade de ir rompendo as laterais dos cadernos de impressão com auxílio de um instrumento já em desuso: um abridor de cartas. Romperam-nos os leitores que me precederam. Quantas pessoas... e até insetos. Muitas das páginas perderam partes, letras e até palavras, com a voracidade de homens, traças e cupins. E tudo isso apenas os engrandece.

Estes livros são como guias, emergem e submergem no texto deste trabalho, conduzindo-me de volta no tempo para a década de 1920, até os primeiros anos do decênio de 1930, quando se deu a gestação e publicação de um e outro volume. Como portais, eles dão acesso à polifonia do tempo social, cultural, corporal..., que pulsa sob a linha de superfície dos eventos. São como pontas de icebergs, na bela metáfora sobre os dias, que Bosi lapidou.

Datas são pontas de icebergs. [...] Datas são pontos de luz sem os quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos dos séculos causaria um tal negrume que seria impossível sequer vislumbrar no opaco dos tempos os vultos das personagens e as órbitas desenhadas pelas suas ações. A memória carece de nomes e números. A memória carece de numes.⁵

1.1.3 Nunes

Os dois livros e seus autores são “pontas de icebergs”. Nunes, influxos, inspiração. Percebo, ao tocá-los, ao lê-los, a tal “densidade acumulada” dos acontecimentos e processos sociais à qual se refere Bosi. São cicatrizes, que me sugerem período e objeto de estudo: investigar a gênese da cinematografia educativa. Tarefa que me proponho a dar cabo através da análise das propostas de apropriação da imagem técnica,⁶ formuladas, uma para as escolas da cidade do Rio de Janeiro pela Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal durante a gestão de Fernando de Azevedo como Diretor;⁷ outra para o projeto de civilização nacional organizado pelos membros do governo provisório de Getúlio Vargas, culminando, pelo viés desta abordagem, com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE].

⁵ Bosi, Alfredo. O tempo e os tempos. In: Novaes, A. (Org.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.19. Ou como escreve o mesmo autor algumas páginas adiante: *Eu me lembro do que não vi porque me contaram. Ao lembrar, re-atualizo o passado, vejo, historio o que outros viram e me testemunharam*. p. 28

⁶ Com o conceito de Imagem Técnica se quer designar a imagem produzida e reproduzida sem a intervenção direta da mão humana, mas por intermédio de aparatos mecânicos e técnicas físico-químicas, conceito que adoto a partir das reflexões de Benjamin contidas no texto sobre a reprodutibilidade técnica escrito originalmente em 1936. Conferir: Benjamin, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin, W., Horkheimer, M., Adorno, T.W. e Habermas, J. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.5-28

⁷ Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal: o órgão responsável por organizar o ensino escolar — a instrução pública — na cidade do Rio de Janeiro, capital federal do Brasil até o final dos anos 1950. Aqui me refiro à gestão de Fernando de Azevedo como Diretor Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, principalmente entre 1927 e 1930, quando se deu o movimento conhecido como Reforma Fernando de Azevedo.

Tendo um foco mais preciso no período que vai de 1927 até 1937, os contornos mais externos deste trabalho são dados pelo meio século que transcorre entre a Proclamação da República e o fim do Governo Provisório de Getúlio Vargas.⁸

Há dois momentos de culminância que nos levam a escolher estes balizadores cronológicos. 1927 é quando é engendrada a primeira legislação brasileira que regulamenta o uso de filmes na instrução pública, durante aquela que ficou conhecida como Reforma Fernando de Azevedo na Instrução Pública do Distrito Federal e a cujo grupo de educadores-idealizadores pertenceram Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, os autores de Cinema e educação.

Jonathas Serrano participou ativamente deste processo, primeiro como Sub-Diretor Técnico de Instrução Pública do Distrito Federal, depois como um dos principais encarregados pelo governo federal na preparação do projeto legislativo-estatutário que fundamenta a criação e regula o funcionamento do INCE; além de ser recorrente porta-voz do poder público na discussão com os segmentos sociais mais interessados no tema da cinematografia brasileira e educativa durante toda a década de 1930.

Assim sendo, como hipótese principal de trabalho, proponho que **é neste entreatos que se dá a formulação de uma proposta e de uma prática organizada e sistemática de cinematografia educativa no Brasil, a partir de uma nova experiência de produção e de consumo cultural — a da modernidade — e do jogo social de idéias que envolve educadores, formadores de opinião, produtores de cinema, exibidores de filmes e organizações da sociedade civil.**

Em boa parte, neste trabalho, dedicar-me-ei ao escrutínio deste jogo de idéias, de modo a compreender a natureza dos debates e do próprio conceito de

⁸ Primeira República, também denominada República Velha, compreende o período que vai da Proclamação da República no Brasil [1889] até o ano de 1930. Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder após 1930, estabelece-se, num primeiro momento, o Governo Provisório e depois o Estado Novo, após 1937. Para uma cronologia da República no Brasil, consultar: Gomes, Angela de Castro, Pandolfi, Dulce C. e Alberti, V. (Orgs.). A República no Brasil Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV. 2002.

cinematografia educativa, que então se formula a partir de uma reflexão teórica, de uma análise crítica do consumo social dos filmes — principalmente a partir de um equacionamento da moral — e de uma apropriação educacional do cinema. Faço uma distinção fundamental entre o filme — que encaro como um produto cultural — e o cinema, que entendo como uma tecnologia de comunicação através da produção e reprodução em movimento de imagens-técnicas e sons, mas também como uma indústria de bens culturais, cujo principal produto é justamente o filme.

Disto, e do que foi exposto até aqui, emerge uma segunda hipótese de trabalho: **que o conceito de cinematografia educativa é formulado durante a década de 1920 e ao começar a ser utilizado já abrange mais que um conjunto de apontamentos sobre a recepção organizada do filme — mesmo quando realizada com fins educacionais —, pois também inclui uma apropriação dos processos de criação e produção de filmes e da própria economia cultural cinematográfica, pelos educadores e educandos, buscando influir na produção de filmes educativos nacionais a cargo dos profissionais do cinema e também naquela realizada por cinematografistas amadores envolvidos com a educação.**

CINEMA E EDUCAÇÃO

Página de rosto do livro Cinema e educação, de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, professores cariocas do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro, que atuaram na Reforma Fernando de Azevedo da instrução pública do Distrito Federal. Nesta imagem se pode observar, pelos carimbos e baixos relevos, as diferentes bibliotecas às quais pertenceu este exemplar.

1.1.4 Um empréstimo pedido a Certeau

O conceito de apropriação, como um dos conceitos nos quais ancoro a análise dos dados obtidos com esta pesquisa sobre a cinematografia educativa no Brasil, foi tomado de empréstimo a Michel de Certeau.

Para este autor — e também para este trabalho — pensar a apropriação (neste caso: pensar as razões da produção de filmes e do seu uso na instrução pública e na educação da população) implica que se leve em conta uma circulação de modelos culturais, as posições de sujeito e as representações aí envolvidas.

Na obra em que me referencio para tomar este empréstimo, Certeau dedica-se a estudar aquilo que denomina como “práticas cotidianas”,⁹ por intermédio das quais se estabelece uma dinâmica de reinvenção de representações dominantes, definida, por ele, como permanente combinação de “estratégias” e “táticas” de resistência.¹⁰

Sem esse auxílio luxuoso de Certeau talvez eu não pudesse perceber a força dos discursos daqueles que, como Jonathas Serrano, dedicaram-se a defender uma cinematografia educativa, num contexto de hegemonia econômica e cultural da indústria cinematográfica sediada em Hollywood.

⁹ Afirma Certeau: “A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.” Michel de Certeau. Op. cit. p. 39 [grifos no original]

¹⁰ “...que equívoco rachava, por dentro, o 'sucesso' dos colonizadores espanhóis entre as etnias indígenas: submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa... Os indígenas as subvertiam (...) pela sua maneira de usá-las para fins e em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir.” Michel de Certeau. Op. cit. p. 39 [grifo no original]

Ao abordar tais práticas cotidianas, Certeau não trata apenas de indivíduos mas de relações sociais. A individualidade, para este autor, é o lugar onde atua uma pluralidade incoerente (e muitas vezes contraditória) de determinações relacionais. Às vezes a dinâmica pode ser identificada num discurso, que revela uma estratégia resultante da definição de um lugar de sujeito; às vezes é evidenciada apenas por uma decisão de natureza tática, a partir da combinação de elementos que o sujeito dispõe para afirmar-se momentaneamente enquanto tal.

Com a intenção de observar uma dinâmica semelhante, mas, como já foi indicado, referente ao processo de gênese de uma cinematografia educativa no Brasil, neste trabalho serão realizados sucessivos movimentos de aproximação do tempo histórico, do pensamento e das propostas que formularam alguns destes educadores-idealizadores que atuaram pela instrução pública no primeiro meio século de República no Brasil.¹¹ O livro *Cinema e educação* torna-se um guia de viagem e Jonathas Serrano — batalhador incansável pelo uso do cinema em diferentes situações de aprendizagem — o personagem em destaque.

¹¹ Ângela de Castro Gomes lembra que a educação neste período resulta da “...intensa atuação de elementos que, independentemente de sua formação profissional, podem ser chamados de educadores, por se terem engajado em debates, projetos e experiências que buscaram reformar o ensino no Brasil. Tais profissionais eram políticos, intelectuais de várias profissões e, naturalmente, professores ou pessoas diretamente ligadas à organização do ensino. A questão da educação é muito vasta e complexa, além de ser indiscutivelmente central para o país até hoje.” E depois, adiante: “Os personagens dessa história não são nem heróis nem vilões. Apenas homens de seu tempo, comprometidos com as idéias e os comportamentos que então circulavam pela sociedade. Homens que, como educadores, lutaram por aquilo que acreditavam e tiveram que enfrentar desafios e resistências de diversas origens, gerados por interesses políticos, crenças religiosas, valores familiares tradicionais.” Conferir: Gomes, Ângela de Castro. *A escola republicana: entre luzes e sombras*. In: Ângela de Castro Gomes et alli. Op. cit. p.385 e 388, respectivamente.

1.1.5 Um campo emergente

O dia-a-dia da pesquisa revelou-se-me como um permanente exercício de escolhas. Para que este trabalho se tornasse possível foram feitas opções cujo esclarecimento permitir sua melhor compreensão e crítica.

Definir-se por um campo da produção de conhecimento, inscrever-se nas fileiras de determinadas escolas de pensamento, selecionar as fontes e o método de trabalho, nem sempre são decisões tomadas no pleno controle de suas implicações. Essas escolhas combinam a fria reflexão racional com o envolvimento pessoal e emotivo, remetem a um contexto político-acadêmico de interesses numa dinâmica da qual Pierre Bourdieu já se ocupou com clareza desconcertante.¹²

Paradoxalmente, delimitar um objeto de estudos e optar por um modo de tratá-lo, ao mesmo tempo, uma maneira de limitar e de potencializar uma pesquisa. A imposição de fronteiras bem demarcadas pode dar a sensação de não se ir “tão longe”, mas em oposição, quase sempre, assim se pode ir “bem mais fundo”.

Assumo nas opções realizadas até aqui uma relação direta com minha trajetória pessoal. A formação inicial em História. A experiência de mais de vinte anos atuando na chamada Televisão Educativa. O interesse pessoal pela educação, revelado desde as primeiras monitorias escolares experimentadas na juventude.

Mesmo sendo tão breve, essa confissão coloca o presente trabalho em diálogo com três campos distintos da produção de conhecimento: História, Comunicação e Educação. E, de fato, neste texto ficarão evidentes as contribuições aportadas pelas três disciplinas.

Assumir influências de três campos disciplinares leva, quase naturalmente, à idéia de interdisciplinaridade. Porém, creio ser ela insuficiente para abarcar as

¹² Refiro-me às reflexões deste autor sobre o campo científico: Bourdieu, Pierre. O campo científico. In: Ortiz, R. (Org.). Pierre Bourdieu Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983. p.122-155

intenções que mobilizaram esta pesquisa. Disciplinas são domínios de conhecimento já consolidados, são campos científicos que já estabeleceram uma tradição. Tradicionalmente, estudos ou campos interdisciplinares referem-se à emergência de novas temáticas, que começam a ser estudadas a partir do referencial de áreas já constituídas anteriormente.

Como aponta a professora Vera Veiga França, “alguns autores têm buscado distinguir 'interdisciplinaridade' e 'transdisciplinaridade'”.¹³ A primeira referindo-se a determinados temas ou objetos da realidade que são apreendidos e tratados por diferentes ciências. Por mais de um campo disciplinar atuando em conjunto. Não acontece aí um deslocamento ou uma alteração no referencial teórico das disciplinas. É o objeto que sofre diferentes olhares. A transdisciplinaridade, por sua vez, compreenderia um movimento diferente, muito mais adequado àquilo a que se propõe esse trabalho:

...uma determinada questão ou problema suscita a contribuição de diferentes disciplinas, mas essas contribuições são deslocadas de seu campo de origem e se entrecruzam num outro lugar — em um novo lugar. São esses deslocamentos e entrecruzamentos, é esse transporte teórico que provoca uma iluminação e uma outra configuração da questão tratada. É esse tratamento híbrido, distinto, que constitui o novo objeto.¹⁴

Neste início de século XXI, identifico que meu empenho pessoal está alinhado ao recente esforço de constituição de um novo campo de pesquisa e ação, proposto a partir da intersecção entre Educação e Comunicação, e comumente denominado como mídia-educação.

¹³ França, Vera Veiga. Paradigmas da comunicação, conhecer o quê? *Ciberlegenda*, n.5. 2001. [aspas no original]

¹⁴ Vera Veiga França. Op. cit.

1.1.6

Tradição ‘versus’ novidade: importância da perspectiva histórica

Proponho ainda uma terceira hipótese: **a análise da gênese da cinematografia educativa no Brasil, sugere que o modo contemporâneo de pensar as tecnologias da comunicação aplicadas aos projetos educacionais, em nosso país, vem de uma longa tradição de pensamento e prática de produção cultural.**

Desde a década de 1920, pelo menos, essas tecnologias passaram a ser entendidas como uma promessa de solução rápida para a árdua tarefa da educação dos brasileiros e, em decorrência, como um caminho fácil para superar a incapacitação do povo para se comunicar e entrar em contato com o resto do mundo. Mas, sem deixar de representar, também, uma imensa ameaça à constituição de uma cidadania genuinamente brasileira, juízo ainda preponderante, devido _ grande quantidade de filmes oriundos de outros países que eram, e ainda são, exibidos no Brasil, difundindo informações, formando hábitos e valores morais vistos como “inadequados”.

Estavam convencidos, os educadores, que sem terem em mãos uma ferramenta de comunicação eficiente, para interagir com a população espalhada pelo largo e desabitado território nacional, estaria inviabilizado o projeto de formação da nação brasileira republicana.

Antes do cinema e, sem dúvida, também do rádio, o letramento era pensado como única forma de comunicação entre os homens de diferentes locais, e como condição *sine qua non* para a afirmação de uma identidade nacional frente a outras culturas e modelos sócio-econômicos concorrentes. É o que se pode verificar, por exemplo, neste trecho de um artigo de Afrânio Peixoto, de 1929, quando o autor se refere as possibilidades do cinema, quando aplicado ao ensino:

Pelo cinema os homens se podem comunicar, sem que saibam ler... Basta que vejam. No fundo do Mato Grosso ou de Goiás, uma fita exhibe, mostra, informa, comunica, como se portam as urbanidades polidas de Paris, Nova Iorque, Melbourne ou Rio de Janeiro, como livros, jornais, telegramas, cartas, jamais poderiam fazer. (...) Portanto, sem ênfase, o cinema pode e deve ser a pedagogia dos iletrados, dos analfabetos que apenas sabem ler, dos que sabendo ler não sabem

pensar, obrigando as inteligências opacas, lerdas e preguiçosas a se revelarem, numa ginástica para compreender, e para acompanhar, e deduzir, e prolongar a fita que, por certo não tem comparação com nenhum dos outros precários e reduzidos e parciais e rudimentares meios de ensino.¹⁵

E mais adiante, no mesmo artigo, ao revelar o sonho de transformação que isso representa para todos os educadores do seu tempo:

São tão raros os professores e escolas no Brasil! Raríssimos os bons professores. Como, além das crianças, os iletrados adultos lucrariam, se houvesse amplas escolas e bons mestres para eles! Pois bem, o sonho a realizar é este. Escolher um bom professor, melhor, uma bela, jovem, interessante e interessada professora, dotada do dom de ensinar. Fazê-la, por um método pedagógico experimentado, dar instrutivas e agradáveis lições, diante do registro, que será vidente e falante [cinema sonoro], a letra impressa, escrita, as frases, a historieta, os objetos, mostrados, combinados, dispostos para uma impregnação na alma dos milhares de adultos e crianças que veriam, por todos os recantos do Brasil, passarem e repassarem essas fitas-lições, instrutoras e educadoras de um povo. A lição curta, divertida, graciosa, descontinuada por um incidente apropriado, que dê vida e curiosidade à lição, que vai ser continuada. Todo um curso assim. Depois de saber ler, saber contar, aprender geografia, ciências, línguas mortas e vivas, medicina, engenharia, tudo, tudo... que mundo novo tem esse sonho, incluso!¹⁶¹⁷

A essa época já estavam as nações mais pobres e periféricas às voltas com a tarefa de equiparar suas populações — no quesito escolarização e letramento (competência de comunicação) — às nações mais ricas e desenvolvidas. Como explica o próprio Afrânio Peixoto, ainda uma outra vez:

Todos os meios de comunicação humana à distância se faziam pelo alfabeto, o que exigia preliminarmente a instrução, a educação literária, ainda que rudimentar. Por isso, para isso, essa fome e essa sede, por toda a parte, de escolas, de ginásios, liceus, academias, universidades, elementos rudimentares, indispensáveis à comunicação inter-humana, que é a civilização. (...) A graduação de incapacidade dos povos se faz pela cifra, mais ou menos elevada, de seus ignorantes. “Não saber” era, e é, não saber ler e escrever, não se poder, portanto, comunicar-se com o resto da humanidade.¹⁸

¹⁵ Peixoto, Afrânio. Um sonho, um belo sonho. *O Jornal*. Rio de Janeiro: 14/9/1929. (Recorte d’O Jornal disponível no Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional) O mesmo texto foi publicado também no Diário de São Paulo e depois na coletânea de crônicas do mesmo autor intitulada *Marta e Maria*; livro publicado no ano de 1931 (há exemplar desta obra disponível para consulta no acervo da Biblioteca Nacional).

¹⁶ Peixoto, Afrânio. Um sonho... Op. cit.

¹⁷ Afrânio Peixoto. Op. cit.

¹⁸ Afrânio Peixoto. Op. cit.

É do mesmo ano de 1929, no mesmo diário, uma entrevista concedida por Jonathas Serrano, que recebeu o título de: Cinematografia educativa: resultados e possibilidades do primeiro movimento iniciado oficialmente no Brasil. A entrevista só existiu por causa de uma exposição, cuja comissão organizadora o professor Serrano presidiu no exercício de suas atribuições junto à Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. Uma exposição cujo principal objetivo era mobilizar educadores e formadores de opinião para a causa da cinematografia educativa.

Ao referir-se ao público presente à exposição, diz Serrano:

...dos milhares de pessoas que por ali passaram, a imensa maioria, a quase totalidade, era de professores, não só de cursos primários, profissionais e normais, (...) membros do magistério municipal, mas ainda professores de colégios particulares, catedráticos do Colégio Pedro II e até membros do magistério superior.¹⁹

O professor continua seu relato informando as intenções da comissão cujo trabalho comandou:

A Comissão de Cinema Educativo [da DGIP/DF], promotora da exposição, procurara desde o princípio de seus trabalhos desenvolver um plano de ação eficiente, de utilidade imediata para todo o professorado. (...) Sem esquecer o curso, à noite, (...) para determinação exata do papel do cinema no ensino das várias disciplinas, na formação do caráter, na educação da própria família e do meio social.²⁰

Passando a falar sobre a dificuldade que enfrentava para disponibilizar, às escolas e professores, aparelhos e filmes, ele explicou: “Infelizmente a obra do Cinema Educativo ainda não dispõe de verbas especiais”. Por essa razão, “...a presença do prefeito, dos representantes das mais altas autoridades, de alguns membros (...) do Legislativo Municipal, permite alimentar a esperança de que em

¹⁹ Não assinado. Cinematographia educativa: resultados e possibilidades do primeiro movimento iniciado oficialmente no Brasil. Entrevista a Jonathas Serrano. *O Jornal*. Rio de Janeiro 12/9/1929. (Recorte do O Jornal no Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional) Nesta entrevista já fica claro que cinematografia educativa é a expressão utilizada por Serrano para se referir à apropriação de produtos audiovisuais, suas tecnologias e processos de produção, em um determinado projeto educacional formulado e proposto durante a Reforma Fernando de Azevedo.

²⁰ Cinematografia educativa: resultados... Op. cit.

breve possamos dispor de recursos”. Ao poder público o professor acrescentou a importância da colaboração dos pais e de outros setores da sociedade organizada, para que as escolas pudessem contar em suas atividades rotineiras com o recurso da cinematografia educativa.

Interrogado sobre o que havia de cinematografia educativa no país, o entrevistado afirmou que: “Sistematicamente, com plano integral e capaz de garantir êxito prático, até aqui não temos tido obra nenhuma que se imponha à atenção do país em geral”. Olhando para um panorama nacional, Serrano reconhece que “...tentativas esparsas, desconexas, aqui e ali, produzindo filmes não de todo maus, dignos até de louvor um ou outro, isso sim temos tido e cumpre registrá-lo”.

Depois, respondendo a outra questão, sobre o que ainda se poderia fazer em prol da sua causa, expõe um plano de ação:

Em primeiro lugar convencer os poderes públicos da alta relevância do problema da cinematografia educativa e da necessidade de consignar verbas especiais para aquisição de aparelhos e películas e para produção de séries educativas genuinamente nossas, adaptadas às exigências reais do meio. Nem se objecte que a produção envolve emprego improdutivo de capital. Quando houver, em todo o país, de norte a sul, real interesse por parte do magistério e dos outros elementos diretores da opinião pública — e a imprensa é, sem dúvida, um dos mais eficientes — e quando enfim o governo Federal, Estadual e Municipal, nas respectivas esferas de ação, facilitarem o surto da cinematografia educativa — a produção de boas películas de assuntos brasileiros será empresa remuneradora e capaz de tentar avultados capitais.²¹

Foi perguntado, então, ao professor, se ele acreditava na vitória destas idéias. Ele respondeu: “Mas certamente. (...) é formidável a obra que o cinema educativo pode realizar entre nós e é pena que não tenhamos desde já recursos para instalá-lo em todas as escolas”. E concluindo, acrescentou às suas respostas um comentário retirado do livro de visitantes da exposição: “...afinal, se deu, em matéria de ensino, um passo prático e contemporâneo, digno a todos os respeitos de ser continuado e imitado por todos os centros escolares do país”.

²¹ Cinematografia educativa: resultados... Op. cit.

Alguns aspectos das linhas de continuidade, que aproximam expressões intelectuais do passado e do presente, no campo de pesquisa e ação emergente agora designado como mídia-educação, podem ser percebidos pela simples justaposição das informações apresentadas até aqui.

Para facilitar e prosseguir com a reflexão, assinalarei os pontos que considero mais relevantes nas falas de Serrano e Peixoto, desde uma perspectiva de continuidade passado-presente no enfoque de algumas das principais questões do campo, que ao mesmo tempo justificam e dão sentido à realização desta pesquisa:

1. um pressuposto em comum: a comunicação promove a civilização dos povos e todas as nações almejam alcançar um grau de civilização “elevado”;
2. um segundo pressuposto em comum: num contexto onde a comunicação é dependente da leitura e da escrita, o grau de escolarização da população está diretamente relacionado com sua maior ou menor capacidade de comunicação;
3. neste sentido, o grau da escolarização das respectivas populações serve para a organização de um *ranking* comparativo entre nações, no qual os países mais pobres saem prejudicados por, em geral, apresentarem baixa escolaridade;
4. uma promessa: as práticas educacionais resultantes do uso das tecnologias da comunicação poderiam servir para “acelerar” uma subida de posições neste *ranking*, independentemente do longo tempo para o letramento das populações, por permitir também a comunicação não escrita, mas através de imagens e de sons;
5. os dois autores ressaltaram — para sua época — a atualidade da discussão sobre as tecnologias da comunicação aplicadas às questões educacionais, defendendo a importância de refletir sobre a mesma e de viabilizar sua apropriação pedagógica para viabilizar um projeto de nação;
6. também reconheceram o grande interesse que a discussão desse tema despertava — no seu meio social — entre educadores e formadores de opinião, inclusive entre representantes da imprensa, pelos efeitos benéficos e

também danosos que os meios de comunicação poderiam imprimir sobre a sociedade em geral e sobre educandos;

7. afirmaram a importância de compreender e determinar claramente o papel do audiovisual, para além do divertimento público, no ensino dos conteúdos escolares, mas também na educação em geral — isto é: na formação do caráter, na formação da família e do meio social;

8. o uso do audiovisual chegou a ser vislumbrado como um “atalho” para promover uma equiparação educacional de países como o Brasil a outros, ricos e desenvolvidos, ou seja, promover uma comunicação social fluente e a civilização do povo sem estar submetido ao tempo pedagógico da escola e da aquisição do letramento (ver ponto 5, acima);

9. já no seu tempo, reconheceram a existência de um patrimônio de tecnologias da comunicação adequado para que o projeto de uso do audiovisual na educação seja viabilizado;

10. apontaram a necessidade da criação e desenvolvimento de produtos ajustados às especificidades do meio sócio-histórico nacional, pois, aos Estados Nacionais interessam sistemas educativos de afirmação identitária e não aqueles que determinam laços de dependência em relação a outros Estados Nacionais;

11. destacaram a importância de promover a formação do professor para um bom desempenho profissional a partir de um paradigma educacional que contemple um uso intenso das tecnologias da comunicação, vêm para isso a necessidade de uma reformulação que alcance a educação como um todo, dos edifícios escolares à formação dos docentes;

12. identificaram a ausência de recursos para disseminação do projeto de utilização das tecnologias da comunicação em situações educacionais, principalmente ao considerar a imensidão do país e da rede de ensino que seria

necessária para atender a toda a população;

13. defenderam a importância, portanto, de se envolver o poder público e obter, para a causa, a colaboração dos pais e de outros setores da sociedade civil organizada;

14. indicaram a necessidade de uma organização sistemática das iniciativas neste campo, da educação fundamentada em tecnologias da comunicação, já que as que reconheciam como de tal natureza apresentavam-se de forma assistemática e espasmódica;

15. deixam vislumbrar a suposição de que neste movimento, de apropriação educacional das novas tecnologias, se daria um passo prático e contemporâneo de transformação do processo educacional, da pedagogia, conquistando uma metodologia instigante e curiosa, capaz de encantar adultos e crianças, ampliando o interesse de todos com a educação;

As transformações experimentadas neste período imprimiram marcas profundas no cotidiano das populações urbanas brasileiras e também é possível perceber o efeito singular destes aparelhos e técnicas nos projetos de educação que foram concebidos neste período, caracterizando-o como um momento privilegiado para se estudar, no Brasil, o início da intersecção entre mídia e educação.²²

Os itens apresentados acima demonstram a atualidade do enfoque que os educadores deram à discussão já nos primórdios do cinema no Brasil. Em muitos aspectos os problemas continuam “os mesmos”, evidenciando uma tradição pouco

²² O termo mídia se tornou usual no Brasil a partir do seu uso em língua inglesa para designar o conjunto ou sistema de meios de comunicação em uma determinada sociedade. A origem é o latim: *medium* (meio, usado também para meio de comunicação), cujo plural é *media* (meios, conjunto dos meios de comunicação). Mídia é, portanto, ao mesmo tempo, para a Língua Portuguesa, um latinismo e um anglicismo. A grafia “mídia”, com “i”, tem a ver com a pronúncia da expressão “media” (latim, plural), em inglês. Neste trabalho o termo é utilizado para designar o conjunto dos meios de comunicação presentes no período em estudo e a sua atuação integrada, que é possível afirmar já para o período em análise e mesmo para sociedades ditas “periféricas”. Esse sistema integrado que, como explica a professora Vera Veiga França, sobre o objeto de estudos da Comunicação: “...são os meios de comunicação de massa (formulação mais antiga) ou a mídia — designação contemporânea, mais ampla, e que retira a ambigüidade do qualificativo “massa”. [Conferir: Vera Veiga França. Op. cit.] É neste sentido que empregamos mídia.

conhecida e reconhecida, do campo da mídia-educação no Brasil.

O que estava em jogo é o uso da mídia. Muitos hoje acreditam que é possível fazer dela um uso social. Infelizmente, o desconhecimento histórico leva muitos daqueles que estão envolvidos com a mídia-educação a se comportar e se expressar de modo a fazer crer que ela apenas se fundamente em fenômenos sociais do presente.

Esse modo de pensar e de agir dificultou, até agora, a valorização do processo sócio-histórico que dá sentido às práticas educacionais mídia-educativas do presente; por outro lado, facilitou a proposição desse novo campo transdisciplinar do conhecimento, que nasce da intersecção da Educação e da Comunicação, ao isolá-lo de outras experiências bastante semelhantes no passado.

O que me proponho a fazer é incorporar a História à discussão, chamando a atenção para o processo histórico que entendo como o da gênese da cinematografia educativa. Deste modo abre-se a possibilidade de reconhecer neste novo campo, em cujas fileiras procuro inscrever-me, um espaço particular de atuação que poderia ser entendido como da história das práticas educacionais resultantes da aproximação e intersecção entre comunicação e educação no Brasil.

1.1.7

As fontes e seu tratamento

Ao iniciar o movimento em direção aos primórdios do cinema no Brasil, transcrevo Paulo Emílio, exatamente cinquenta anos depois do grande mestre escrever:

Quando em 1910 houve a rebelião dos marinheiros da esquadra em protesto contra o uso da chibata, o cinema brasileiro não só existia como já estava em crise. O episódio foi bastante filmado. O cinegrafista Botelho foi a bordo do navio capitânia onde registrou várias imagens, sobretudo de João Cândido, o almirante negro, chefe da revolta. Outro operador filmou a multidão que se apinhava nas praias para admirar a maestria da maruja rebelde no manejo do Minas Gerais e do São Paulo, que eram os maiores motivos de orgulho — ao lado do Santos-Dumont — do patriotismo de então. Foi também filmada a sessão da Câmara em que os deputados, sob a ameaça dos canhões dos encouraçados, votaram não só a interdição da chibata como a anistia dos revoltosos. E existiram também imagens da posterior deportação dos marinheiros para a Ilha das Cobras onde muitos

morreram — de insolação, segundo os comunicados oficiais. Não existe mais um único metro de filme registrando esses acontecimentos. De todos os cinegrafistas que filmaram a revolta, só Botelho guardava metodicamente os negativos. Um dos incêndios, que também metodicamente devastaram o acervo cinematográfico brasileiro, devorou, em menos de uma hora, 30 anos de imagens animadas da vida brasileira, inclusive as do almirante negro. Quanto ao filme de ficção a hecatombe é, se possível, ainda maior. Não resta nenhum dos primitivos de curta-metragem realizados a partir dos primeiros anos do século até 1914. desapareceram quase todas as obras significativas de metragem mais longa, desde o Crime do Banhado feito em Pelotas em 1913 até Barro Humano realizado no fim do cinema mudo. (...) O sumiço dado aos nossos filmes artísticos mudos corresponde ao que seria o desaparecimento de nossa literatura das Memórias de um Sargento de Milícias, dos romances de José de Alencar ou Aluísio de Azevedo (o cinema brasileiro ainda não teve o seu Machado de Assis). (...) Desde 1910 tomou-se consciência no Brasil, com Roquete Pinto, da necessidade de se preservar filmes, mas durante as dezenas de anos em que o assunto foi evocado nada se empreendeu de prático.²³

Os sucessivos reveses que provocaram a destruição do patrimônio fílmico dos primórdios do cinema brasileiro, como o incêndio descrito por Paulo Emílio no excerto acima, foram fatores importantes para que nesta pesquisa, restrita às primeiras décadas do século XX, se constate a ausência da análise de filmes. Pois, apesar de muitas buscas empreendidas, não me foi possível ter acesso a filmes educativos do período.

Obedecendo às escolhas que fiz, a principal documentação em análise neste trabalho, além dos livros citados no início deste capítulo, vem do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro [AN]. O AN conserva no Setor de Documentação Privada [SDP/AN] a coleção de documentos que compõe o Fundo Jonathas Serrano [FJS/AN]. Os documentos deste fundo, cerca de 7.000, estão organizados em 23 caixas de variada composição. Ao examinar estes fardos de documentos o pesquisador se depara com farta correspondência pessoal recebida e expedida a destinatários do Brasil e do exterior; originais manuscritos e datilografados de poemas, discursos, artigos para jornais, conferências e livros; uma grande quantidade de recortes de jornal colecionados ao longo de décadas, muitos deles sistematicamente colados nas folhas de cadernos adquiridos exclusivamente para essa finalidade; fotos; anotações pessoais manuscritas que abrangem a preparação

²³ Gomes, P. E. S. Vinte milhões de cruzeiros [12/2/1957]. In: Crítica de cinema no suplemento literário. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, v.1. 1981. p. 75

de aulas, aspectos da vida pessoal e familiar, idéias e considerações sobre diferentes tópicos; originais de documentos recebidos; folhetos diversos, brochuras, algumas revistas e livros; rascunhos, versões preliminares e originais de documentos oficiais em cuja elaboração Jonathas Serrano esteve envolvido; pareceres oficiais expedidos.

Após um exame detalhado de todos os documentos do FJS/AN, separei cerca de 400 originais para levantamento de dados e conseqüente análise nesta pesquisa. A seleção destes originais obedeceu principalmente ao critério temático, atravessando transversalmente toda a coleção e reunindo um conjunto onde se encontram exemplares de toda a tipologia documental disponível no acervo do fundo.

Além disto os documentos do fundo foram observados e, em parte, escolhidos pelo prisma da reconstituição biográfica da trajetória de Serrano, de modo a permitir, neste trabalho, explicitar aspectos da vida deste educador que ainda não conta com uma biografia publicada e nem mesmo com um verbete, em dicionários biográficos a que tive acesso durante a pesquisa.

A tarefa da visualização completa do acervo e da seleção de documentos estendeu-se por quase todo o ano de 2006, até meados do mês de outubro. Apesar da boa organização a que os documentos do FJS/AN estão submetidos, uma das maiores dificuldades que encontrei nesta fase da pesquisa foi conquistar uma macro-visão da coleção.

O primeiro mergulho no oceano de sete mil itens desnorteia a razão, turva a retina, a ponto de impedir a escolha objetiva do que interessa mais à pesquisa. Aos poucos, pela exegese continuada, pelas sucessivas fases de afastamento, de tomada de ar, e novos mergulhos na documentação, se vai adquirindo um maior controle sobre o todo e, conseqüentemente, mais clareza e objetividade na escolha.

Foi também trabalhoso realizar uma reorganização do acervo “fora do acervo”, a partir de um recorte do mesmo que estabeleci com minhas escolhas. Essa operação se mostrou necessária à medida que foram encontrados, espalhados pelo acervo, segmentos de mesmos documentos ou de documentos afins. As centenas de páginas de um original de livro que se espalharam; a resposta a uma correspondência desgarrada da mesma; um recorte de jornal “fora da ordem”

cronológica etc.

Este desafio, por sua vez, revelou um outro, bem mais complexo e ainda não superado em sua totalidade. Trata-se da correta datação e perfeita identificação dos documentos analisados. Quando, exatamente, um texto foi escrito, quem o escreveu, em qual jornal foi publicado esse ou aquele recorte, quem mais aparece naquela foto...?

Para enfrentar esses obstáculos recorri às novas tecnologias. Fiz um uso intenso do computador pessoal, de programas de controle de bancos de dados e da fotografia digital.

Uma novidade para mim nessa pesquisa foi a permissão recebida do Arquivo Nacional para que eu fotografasse todos os documentos de interesse para a pesquisa, de modo a tê-los em meu poder, potencializando tempo e ocasião de analisá-los. Isso foi feito de forma simples, utilizando uma máquina fotográfica digital amadora — um objeto já extremamente popularizado —, fotografando os documentos diretamente sobre a mesa de consulta na sala de leitura do Arquivo Nacional.

Ao fotografar, incluí nas fotografias de cada documento uma pequena tarjeta de papel especificando a coleção pesquisada, o pacote e alguns outros detalhes de meu interesse, de modo a facilitar a indexação do mesmo e um retorno ao original, quando necessário. Essas informações eram organizadas como no exemplo abaixo, referente a uma folha com anotações pessoais autobiográficas:

Durante o período da coleta de dados, essa pequena ficha foi fotografada junto com o documento, num momento posterior foi eliminada da imagem, após a indexação do original num banco de dados da pesquisa mantido em meu computador pessoal.

O LIVRO DE IMAGENS LUMINOSAS**Ficha de Identificação de Documento****Depositário:** Arquivo Nacional do Rio de Janeiro**Código do Fundo:** R2/Fundo Jonathas Serrano**Seção de Guarda:** SDP 55**Data da consulta:** Setembro de 2006**Caixa:** 19**Descrição:** original datilografado com informações autobiográficas**Data:** data não identificada. Pelo conteúdo, posterior a 1940

O uso da fotografia digital revelou-se bastante interessante, facilitando vários aspectos do trabalho com os documentos. O acesso aos documentos é o principal deles. Como já observei, ter uma foto do documento potencializa o tempo e a oportunidade de análise do mesmo. Não há como não mencionar os ganhos na conservação, pois com uma imagem do documento para efetuar a análise evita-se o recorrente manuseio do original. Isto sem considerar o fato que essa imagem pode ser compartilhada com outros pesquisadores.

Outro benefício está na possibilidade de, ao associar o recurso da fotografia digital a programas de tratamento de imagem, dar mais eficácia à decifração dos documentos. Aumentar o contraste da figura, ou usar um negativo da mesma, podem resolver um problema de leitura de um manuscrito a lápis, por exemplo. A possibilidade de ampliação das fotografias, para observar detalhes, é outro ganho. A fácil comparação de grafias, autógrafos, palavras, torna muito mais produtivo e eficiente o trabalho.

Durante todo o curso de pós-graduação busquei intensificar meu uso pessoal de NTICs para amparar o trabalho acadêmico. Após uma pesquisa entre *softwares* disponíveis no mercado, optei por um programa de construção e controle de bancos de dados, denominado *Biblioscape*.²⁴ Esta ferramenta permitiu um controle fino das leituras realizadas, automatizando o processo de organização de referências bibliográficas segundo as regras da Associação Brasileira de Normas

²⁴ Para visualizar o funcionamento do mesmo é possível visitar o *site* do fabricante no endereço www.biblioscape.com. Atualmente encontra-se neste mesmo *site* uma versão *freeware* do *software* para *download* e uso gratuito. Assim como estão disponíveis preços diferenciados para estudantes, professores e instituições de ensino.

Técnicas [ABNT]. Permitiu também uma indexação dos documentos que escolhi, facilitando o acesso às imagens dos mesmos e ao seu conteúdo a partir de um vocabulário controlado que fui organizando no decorrer das investigações.

Como o *Biblioscape* dispõe de uma área para organizar anotações pessoais, pude abandonar cadernos e fichas de campo, substituindo-os por fichas virtuais que são permanentemente (re)arranjadas segundo a ótica do momento, duplicadas e relacionadas — através de *links* eletrônicos — a outras leituras de interesse.

Portanto o procedimento que adotei incluiu uma visualização e escolha de documentos, sua fotografia, a indexação dos mesmos com o uso do *Biblioscape* e seu posterior exame detalhado já no computador. Nem todos foram transcritos, já que o acesso aos mesmos fora franqueado, independentemente do horário e local, pela posse pessoal de cópias digitais dos mesmos.

Além do FJS/AN, uma variada documentação complementar foi utilizada como fonte, como se poderá observar pela leitura dos capítulos e pela análise da bibliografia e fontes. Jornais, revistas, relatórios, livros institucionais (como livros de atas, por exemplo) e literatura de época. Nestes casos, apesar de sempre indexados, nem todos puderam ser fotografados, em decorrência das regras de acesso de cada instituição depositária. Porém, mesmo nestes casos procurei manter-me fiel à intenção de fazer um uso intenso das novas tecnologias. No caso da impossibilidade da fotografia, os documentos foram transcritos e incorporados à mesma base de dados.

Já no caso das publicações, um outro equipamento entrou em cena: o escaner (ou *scanner*). Vários livros editados nas décadas de 1920 e 1930 também foram escanerizados e submetidos à base de dados da pesquisa.

A internet também foi utilizada sempre que possível. Através dela pude ter acesso a artigos publicados em revistas acadêmicas nacionais e estrangeiras,²⁵ a livros completos que estão fora de consulta, como ocorre com quem acessa o sítio da Fundação Biblioteca Nacional [BN],²⁶ o do Instituto Nacional de Estudos e

²⁵ <http://www.periodicos.capes.gov.br/portugues/index.jsp>

²⁶ <http://www.bn.br/site/default.htm>

Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira [INEP]²⁷ ou o do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas [CPDOC]²⁸. No caso da internet merece destaque o acesso que tive a toda a coleção da revista Cinearte, atualmente com seus mais de quinhentos exemplares integralmente disponíveis para consulta na Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo²⁹ mantida pelo Museu Lasar Segall/IPHAN.

1.1.8 Organização do texto

Após a organização dos dados e sua interpretação, parti para a redação do texto com a síntese de minhas observações organizadas em quatro capítulos, uma apresentação e uma conclusão.

No primeiro capítulo dedico-me a olhar de perto a chegada da cinematografia ao Brasil e o contexto social que levou à sua adoção como uma das mais influentes manifestações culturais da primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. No segundo capítulo voltei minhas atenções a Jonathas Serrano, um educador do tempo dos cinematógrafos, que me dá acesso às polêmicas discussões ao redor das várias reformas da instrução e dos sistemas públicos de ensino que ocorreram no Brasil nas primeiras décadas do século XX. No terceiro capítulo busquei evidenciar, na observação de um movimento de conjunto, como os educadores que se dedicaram à cinematografia educativa mantiveram-se fiéis às suas propostas durante décadas, conseguindo, aos poucos, interferir e transformar a legislação educacional brasileira e mesmo aquela referente às diversões públicas, dando *status* de importante recurso educativo ao que era antes considerado apenas um divertimento popularesco. No quarto capítulo mergulho nos detalhes metodológicos e conceituais da produção e do uso do cinema e do

²⁷ <http://www.publicacoes.inep.gov.br/>

²⁸ <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>

²⁹ <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

filme na instrução pública para, por fim, chegar até a conclusão deste trabalho, onde retomo todos os dados apresentados anteriormente, para fazê-los interagir com as hipóteses que orientaram a pesquisa.

Neste texto, o processo histórico, a comunicação, a educação e o próprio pensar sobre uma determinada experiência, estão sendo assumidos como práticas socioculturais em transformação permanente, complexas, fluidas. A experiência em foco apresenta-se como um desafio à nossa compreensão e sistematização, pois tratamos com um objeto de estudos que, em realidade, é processo. Após um longo período de estudo e pesquisa empírica, retornamos às contribuições teóricas como quem busca os instrumentos que podem auxiliar a construção do conhecimento a partir da prática. Não para “resolver o problema”, mas como quem busca um porto, busca comunicar-se com um outro com quem tem um fazer em comum.³⁰ Ao refletir sobre o que vivemos, damos novo significado à experiência. Ao resignifica-la, construímos novos conhecimentos: “...e sempre que se produz um novo conhecimento também se inventa um novo e peculiar caminho”.³¹

³⁰Massoni Sandra H. Estrategias de comunicación: una mirada comunicacional para la investigación sociocultural. In: Orosco Gómez, Guillermo (org). Recepción y mediaciones: casos de investigación en América Latina. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2002. respectivamente pp. 136, 129, 137.

³¹Costa, Marisa Vorraber. Caminhos Investigativos: novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro, DP&A, 2002. p. 19

2 Tempo de cinematógrafos

Parece que na Rua do Ouvidor havia uma loja tapada com cortinas, onde um homem de calças xadrez justas nos tornozelos passeava agitado vendendo entradas e vociferando: “É a Inana!”. Seria a Inana um cinematógrafo? Talvez nosso primeiro filme tenha alguma coisa a ver com a Inana.³²

CINEMATÓGRAFO

O cinematógrafo: aparelho utilizado para produzir e exibir filmes. Nesta fotografia podemos observar o aparelho aberto, do lado esquerdo, na placa de identificação, escrito em letras maiúsculas, na parte superior do texto, o nome do aparato em francês: cinématographe. Também se pode observar o mecanismo operado por manivela e discos de transferência do movimento. Três discos estão à mostra. Como a engrenagem não apresenta nenhum tipo de controle automático da velocidade, as projeções sofriam com as diferentes velocidades que os projetoristas poderiam imprimir às fitas.

³²Vinícius de Moraes. Crônicas para a história do cinema no Brasil. Revista Clima, n.13. 1944. p. 9

2.1 A feira de curiosidades

A feira de curiosidades, rebento híbrido das bodas do circo com a exposição científica, esteve em voga nos últimos decênios do século XIX e nas primeiras luzes do século XX. Estas feiras — às vezes itinerantes, compostas por uma trupe de viradores, excursionando pelo interior dos países; outras vezes na forma de um empreendimento urbano, com endereço fixo, mesmo que pouco nobre, nas cidades cada vez mais populosas e movimentadas que eclodiam nos quatro cantos do mundo — eram mantidas por um público interessado em pequenos inventos e curiosidades, cujo funcionamento prodigioso se podia observar mediante o pagamento de uma módica taxa de ingresso. É a Inana! Vai começar a Inana! Apregoava, pelas ruas do centro do Rio de Janeiro, o homem de calças xadrez que ressurgiu nas lembranças de Vinícius de Moraes.

Estrategicamente protegidas — pelas lonas das caravanas, pelas paredes dos salões, ou tapadas com cortinas —, as bugigangas entravam em atividade após se encerrar a apresentação de abertura da sessão, geralmente a cargo de um prestidigitador, envolvendo todo o espetáculo numa atmosfera de melodrama e suspense. O grande Méliès, um dos primeiros magos do cinema, antes de se dedicar aos filmes foi ilusionista, mágico de feira, como lembra Jesús Martín-Barbero.

O parentesco do cinema com o melodrama não é só temático, boa parte dos truques que o preparam, dos quais lançará mão para produzir sua “magia”, estão já aí [na estrutura técnica narrativa do melodrama]. Não se pode esquecer que quem inicia a conversão do aparato técnico em dispositivo cinematográfico, Méliès, era um ilusionista de barraca de feira, um prestidigitador.³³

³³ Martín-Barbero, J. Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2003. p. 173. Ademais, George Méliès foi uma espécie de visionário da sétima arte. Já em 1896 fundou a primeira produtora cinematográfica de que se tem notícia: a Star Films. A partir desta data, Méliès vai produzir mais de 4.000 películas. Algumas delas são hoje consideradas clássicos do cinema, como o pioneiro *Viagem a Lua*, onde foram experimentados truques e efeitos especiais, inovadores para a cinematografia da época, mas oriundos da grande tradição teatral do Melodrama e da Comedia Del’Arte.

As maravilhas mecânicas surgindo e desaparecendo em passes de mágica. Retiradas de dentro de caixotes, de detrás de um cortinado velho e seboso. Máquinas disputando a atenção dos visitantes com figuras de cera e animais empalhados, com esqueletos envelhecidos e desgastados pelo manuseio, aberrações da natureza, mulheres barbadas, acrobatas e outras figuras especialmente monstruosas, ali expostas para o divertimento popular.

Não raro, ao programa da sessão de curiosidades adicionava-se uma encenação teatral de curta duração e também a projeção de quadros com cenas animadas, atração que se tornou possível com o auxílio luxuoso de um aparelho realmente deslumbrante: o cinematógrafo.³⁴

A nau dos imigrantes miseráveis e aventureiros, das dançarinas francesas e comediantes portugueses, das famílias circenses da Europa Central, trouxe também o cinematógrafo para o Brasil. A embarcação fundeou no porto da cidade capital num tempo em que o triste calor dos trópicos fazia ferver o debate político, inspirando à constituição de uma sociedade de contrastes, caminhos tortuosos e futuro incerto.

Após a Abolição da Escravidão [1888] e a Proclamação da República [1889], as condições de vida sofreram grandes transformações, principalmente com o fim da mão-de-obra escrava, o afluxo da imigração e o crescimento urbano no Brasil.

...a urbanidade, a civilidade, a cultura urbana, da mesma forma a possibilidade de trabalho regular e remunerado, o acesso ao dinheiro e às mercadorias de forma constante, também foram fatores de atração para os grandes centros urbanos e que impulsionaram a vontade de mudanças. A sociedade, antes escravista e rural, passaria a experimentar um estilo de vida bem diferente daquele que havia vivido até então.³⁵

³⁴Cinematógrafo: nome dado ao aparelho atribuído aos Irmãos Lumière — Louis Lumière [1864-1948] e Auguste Lumière [1862-1954] —, que data de 1895 e constitui um marco na História do Cinema. Na descrição dos próprios inventores, tal aparelho permitiria armazenar, previamente, por uma série de instantâneos (fotogramas), os movimentos que durante um certo tempo sucedem diante de uma lente fotográfica e depois reproduzir estes movimentos projetando imagens sobre um anteparo. No final do século XIX vários aparelhos, com diferentes denominações, ao serem descritos, indicam o mesmo efeito de projeção animada de imagens. No Brasil do final do século XIX será muito comum o emprego do termo “animatógrafo”, como um sinônimo de “cinematógrafo”. Após a Primeira Guerra Mundial, com a afirmação da indústria norte-americana de filmes, estes termos vão ceder lugar às expressões “cinema” e “filme”.

³⁵Oliveira, Antoniette C. de. Despontar, (des) fazer-se, (re)viver... a (des)continuidade das organizações anarquistas na Primeira República. (Dissertação de Mestrado). Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia, 2001. p. 17

Na virada do século, muitos trabalhadores imigrantes e ex-escravos transferem-se para as cidades em razão das tensões no campo e das sucessivas crises de produção agrícola que começavam, como a do café, ocorrida em 1893. Imigrantes italianos, espanhóis, portugueses e japoneses, ex-escravos, negros, brancos e amarelos pobres, formarão as novas camadas urbanas do Brasil no início do século XX. A sociedade escravista e rural, aos poucos, urbaniza-se.

2.2 Salão de Novidades Paris no Rio

Surgiu numa das ruas centrais da infante Capital da República, no Ano da Graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1897, a primeira sala a ocupar-se regularmente das projeções animadas com a utilização do cinematógrafo. A saleta achava-se instalada no Salão de Novidades Paris no Rio, na Rua do Ouvidor, no sobrado de número 141, e resultou da sociedade de Paschoal Segreto e Cunha Sales, tendo sido aberta ao público, com alarde, na tarde de 31 de Julho daquele ano.³⁶

Paschoal Segreto, imigrante italiano, começou sua vida no Rio de Janeiro como entregador de jornais. Com o tempo constituiu sua própria rede de bancas e fez alguma fortuna com o comércio de bebidas nos quiosques da Praça Tiradentes. Sua figura bonachona e paternal foi frequentemente associada à jogatina ilegal e às práticas de enriquecimento ilícito.³⁷ Assim como Cunha Sales, conhecido pelo pseudônimo e pelos negócios que mantinha como sendo o Dr. Roberto Sênior.

³⁶Vicente de Paula Araújo, no seu *A bela época do cinema brasileiro*, informa que antes da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, a projeção de imagens animadas já era conhecida no Rio, mas em sessões ocasionais. Um aparelho denominado *Omniographo* foi exibido em 08 de julho de 1896; e em 15 de julho de 1897 houve sessões com o *cinematógrafo* no Teatro Lucinda. Conferir: Araújo, Vicente de P. *A bela época do cinema brasileiro*. São Paulo: Perspectiva. 1985 p. 73 e p. 90. Alex Viany também informa que em abril de 1897, durante dois meses, de onze da manhã às nove horas da noite, cinquenta e duas mil pessoas foram atraídas às sessões do *Cinematógrafo Edison*, aberto ao público pelo prestidigitador Enrique Moya, numa sala à Rua Espírito Santo. Conferir: Viany, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro. 1960.

³⁷Recentemente Paschoal Segreto foi motivo de um estudo realizado em nível de mestrado: Martins, William. de S. N. *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. 171 p.

Dr. Roberto Sênior, prático em medicina, empresário do lazer, proprietário de teatros, casas artísticas e de divertimento. Presidente do Centro Protetor dos Artistas Eqüestres e Ginastas, autor do drama lírico *A Filha do Maestro*³⁸ e da peça teatral *A Estátua de Otero*. Fundador da Companhia de Maravilhas Científicas e da Companhia de Novidades Excêntricas, do Museu de Cera Pantheon Ceroplástico. Inventor e fabricante de xaropes, reguladores femininos e sabões higiênicos e terapêuticos genuinamente nacionais, criou, entre outros: o Sabão Mágico ou Sabão Santo, para sardas e manchas; a Lavagem Americana, que lavava roupas sem sabão; o remédio Americano, para o estômago; e o rejuvenescedor Virgolina.³⁹

O historiador francês Marc Ferro, no seu clássico estudo sobre as relações entre cinema e história, afirma: “...herdeiro de suas origens [divertimento popular] (...) o filme era completamente ignorado enquanto objeto cultural. Produzido por uma máquina, como a fotografia, ele não poderia ser uma obra de arte ou um documento”.⁴⁰ Ou como afirmou o próprio Louis Lumière a um milionário francês que lhe quis adquirir a patente do cinematógrafo: “...meu invento não está à venda; para você seria uma ruína. Pode ser explorado durante algum tempo como curiosidade científica; fora disto, não tem futuro comercial”.⁴¹

Ao contrário do que argumentou Louis Lumière — talvez incorrendo intencionalmente em erro; talvez nem tenha feito tal afirmação — o sucesso veio rapidamente. No Brasil, transcorridos apenas dez meses da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, já lá estavam o Presidente da República e seus Ministros de Estado. Posteriormente, num curto período de tempo, outros segmentos da população arriscar-se-iam a comparecer ao local a fim de saciar sua curiosidade.

Com cada vez mais freqüência o Salão de Novidades Paris no Rio passaria a ter suas sessões abrilhantadas pela presença de damas, autoridades e até intelectuais da Primeira República.

³⁸Essa peça teatral foi transformada em filme na primeira década do século XX.

³⁹Não posso deixar de mencionar uma referência presente na dissertação de Taís Campelo Lucas: Álvaro Moreyra relembra em suas memórias, o grande mérito do remédio Virgolina: “próprio para fazer voltar ao estado de donzela qualquer senhora de outros estados”. In: Lucas, T. C. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2005. p. 25

⁴⁰Ferro, M. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992. p. 71

⁴¹Ceram, C. W. Arqueología del cine. Barcelona: Ediciones Destino. 1965. p. 11

2.3 A conquista do público, o papel da imprensa

A inauguração das sessões com o cinematógrafo no Salão de Novidades Paris no Rio recebeu amplo apoio da imprensa da época e foi tratada como um grande acontecimento, como procuro mostrar a seguir, destacando excertos de jornais do Rio de Janeiro no segundo semestre do ano de 1897.

Por uma notícia publicada na Folha da Tarde, sabe-se que houve uma sessão inaugural do Salão de Novidades Paris no Rio apenas para a imprensa, e que isso ocorreu na véspera da abertura da primeira sala de projeção de filmes à população da cidade.

Os srs. Segreto e Salles inauguraram ontem, na Rua do Ouvidor, andar térreo do “Club dos Reporters”, as funções que aí vão dar com o animatógrafo Lumière. A sessão foi exclusivamente para a imprensa e o aparelho funcionou perfeitamente, agradando bastante. Os quadros da dança Serpentina e o das melancias foram bisados.⁴²

A notícia da Folha da Tarde prossegue, indicando o nome do engenheiro responsável pela instalação do equipamento e o do técnico responsável pela eletricidade. Num contexto social em que os aparatos mecânicos estavam em evidência, os responsáveis diretos pelas novidades — inventores, engenheiros, mecânicos, eletricitas, técnicos em manutenção — ganhavam importância e reconhecimento social. Os Lumière, Edison e outros inventores mundo afora, serão objeto de inúmeras citações e elogios da imprensa nas primeiras décadas do século XX, como foi publicado na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro do mesmo dia 31 de julho de 1897, em tom de pregoeiro:

Salão de Novidades: Rua do Ouvidor 141. Animatografo Lumière, a última palavra do engenho humano! A mais sublime maravilha de todos os séculos! Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, sorrirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se homens, animais e coisas naturais fossem, é o assombro dos assombros! Salve Lumière!⁴³

⁴²Folha da Tarde, Rio de Janeiro, 31 de Julho de 1897.

⁴³Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 31 de julho de 1897.

A mesma energia do vendedor de rua que anuncia a inana, move a pena e a imaginação dos cronistas embasbacados pela engenhosidade humana. O texto da Gazeta de Notícias — uma “matéria paga” — pode ser encontrado poucos dias depois na Folha da Tarde, de lá o transcrevo outra vez, agora completo:

Salve Animatografo Lumière — A última palavra do engenho humano. A mais sublime maravilha de todos os séculos. Pinturas moverem-se, andarem, trabalharem, ouvirem, chorarem, morrerem, com tanta perfeição e nitidez, como se Homens, Animais e Coisas Naturais fossem, é o assombro dos assombros. Salve Lumière! O Animatografo Lumière é invento tão majestoso, soberbo e imponente, que a própria natureza, que privilegiou o seu autor, conserva-se estática diante de sua pasmosa contemplação!

A exibição dos diversos quadros, que serão expostos à admiração do público, é tão primoroso e sedutor atrativo, que, quem por ela é uma vez surpreendido, procura irresistivelmente imergir sempre o seu espírito observador na deliciosa admiração desse assombroso espetáculo!

As Exmas. famílias desta capital encontrarão à Rua do Ouvidor no 141, um salão de espera digno de sua recepção e iluminado à luz elétrica, das 12 horas às 10 da noite. Ao Animatografo, pois, de Lumière cabem hoje, de todo o mundo civilizado os aplausos bem merecidos de uma admiração sem limites. 141 Rua do Ouvidor.⁴⁴

Nesta citação ficam evidentes os três pilares de argumentação, recorrentes na imprensa da época e em outras produções de representações sociais sobre o filme e o cinema, a partir da qual se alcança a popularização desse gênero de espetáculo entre os moradores da cidade do Rio de Janeiro:

1. a maravilha mecânica que o invento representa (deslumbramento tecnológico);
2. o ineditismo do que se verá no espetáculo (encantamento do público);
3. a adequação moral do ambiente (justificativa social para a fruição).

Um ano antes da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, um cronista do Jornal do Commercio havia descrito uma das primeiras sessões de cinematógrafo no Rio de Janeiro, que pode ser remontada a partir de seu testemunho.⁴⁵

⁴⁴Folha da Tarde, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1897. [os destaques em caixa alta são do original]

⁴⁵Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

A sala, no centro da cidade, era vasta e quadrangular, as paredes pintadas de vermelho escuro, dispendo de aproximadamente duzentas cadeiras, todas voltadas para a tela refletora, com cerca de dois metros em cada um dos quatro lados. Tudo iluminado por lâmpadas elétricas de Edison. O aparelho — um cinematógrafo — fora instalado por detrás dos espectadores, protegido por um gabinete de madeira e vidro construído no espaço entre as duas portas de entrada. Sobre o funcionamento e a qualidade do espetáculo, o cronista registra:

Apaga-se a luz elétrica, fica a sala em trevas e na tela dos fundos aparece a projeção luminosa. A princípio fixa e apenas esboçada, mas vai pouco a pouco se destacando. Entrando em funções o aparelho, a cena e as figuras movem-se. Talvez por defeito das fotografias que se sucedem rapidamente, ou por inexperiência de quem trabalha com o aparelho, algumas cenas movem-se indistintamente em vibrações confusas; outras, porém, ressaltam nítidas, firmes, acusando-se em um relevo extraordinário, dando magnífica impressão de vida real. Entre estas, citaremos: a cena emocionante de um incidente de incêndio, quando os bombeiros salvam das chamas algumas pessoas; a dança da serpentina; a dança do ventre etc. Vimos também uma briga de gatos; uma outra de galos; uma banda de música militar; um trecho de boulevard parisiense; a chegada do trem; a oficina de ferreiro; uma praia de mar; uma evolução espetaculosa de teatro; um acrobata no trapézio e uma cena íntima.⁴⁶

Grosso modo, o espetáculo que acabou de ser descrito corresponde ao que ainda se reconhece como sendo uma sessão de cinema, mais de cem anos depois da publicação do texto. Exceto no que toca à fragmentação do programa — que se devia aos limites da tecnologia de produção e exibição de filmes nos primórdios — as sessões no Salão de Novidades Paris no Rio foram bastante similares ao que ainda sucede nas salas de projeção espalhadas por todo o mundo.

Conforme nos informa Moura,⁴⁷ na época, o preço de entrada nos cinemas correspondia ao dos lugares mais baratos dos teatros, portanto, um negócio cujo público principal era a gente simples moradora das cidades, inicialmente com pequeno resultado financeiro. Assim, apesar de a lucratividade do empreendimento, no início, não comportar a prática de publicidade, com anúncios pagos nos jornais — para filmes, sessões e salas de cinema — a imprensa será fundamental na popularização do espetáculo cinematográfico e dos espaços a ele reservados. É principalmente através de matérias de divulgação que as salas de

⁴⁶Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

⁴⁷Moura, Roberto. *A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930)*. In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.9-62

projeção se tornarão conhecidas e freqüentadas.

Isso se dá em parte pelo deslumbramento tecnológico dos cronistas e pelo interesse dos leitores neste tipo de notícia, em parte pela política de trocas que os empresários conseguiam estabelecer com os profissionais da imprensa. Relatam os pesquisadores que Paschoal Segreto tinha sempre à mão um pacote de ingressos para suas salas, que distribuía fartamente a jornalistas e outros formadores de opinião, retribuindo ou fazendo favores e conseguindo, com isso, elogios e divulgação nos jornais para as atrações de suas salas.⁴⁸

Voz destoante no final do século XIX, um cronista desconhecido do *Jornal do Commercio*⁴⁹ ressalva que os visitantes das salas de projeção deveriam manter-se atentos aos perigos destes locais, pois, imaginava, o trabalho dos gatunos era favorecido pela “escuridão negra” da sala durante a visão da fita. Ao fazer a ressalva, o cronista nos permite, mais uma vez, entrever o quanto, no início, a “boa” sociedade carioca, a exemplo de outras por todo o mundo, desconfiava das gentes envolvidas com o cinematógrafo e da qualidade moral duvidosa do ambiente modelado para o seu brilho. Por outro lado, permite também observar a eficácia do esforço de renovação dos discursos sociais sobre os cinematógrafos. Para que os mesmos fossem aceitos e passassem a ser visitados por diferentes segmentos sociais da infante capital da república, a imprensa carioca atua fortemente, incluindo nas crônicas que abordam os cinematógrafos comentários como: “na sessão a que assistimos estavam presentes um grande número de senhoras. Bem digno da predileção das famílias é o Paris no Rio, que se acha elegante e luxuosamente montado”.⁵⁰

Deste ponto de vista, alguns comentários dos cronistas ganham um novo sentido, comprometendo a imprensa da época com a intenção de produzir um lugar social para o filme no bojo do movimento de renovação moral, de mudanças de hábitos, de constituição de um mercado de entretenimento que envolve os diferentes segmentos sociais urbanos durante a Primeira República no Brasil.

Está escrito na *Gazeta da Tarde*: 'O Salão de Novidades que funciona no andar térreo do edifício Club dos Reporters tem sido extraordinariamente

⁴⁸Martins, W. *Paschoal Segreto...* Op. cit.

⁴⁹*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1896.

⁵⁰*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1897.

visitado”.⁵¹ Em direta colaboração para a formação do gosto. Ou então, como saiu publicado no Jornal do Brasil: “O Animatografo Super Lumière (...) foi ontem extraordinariamente concorrido por grande número de famílias”.⁵² Confirmando o cinematógrafo como opção de lazer apropriada para todos. E como estes, tantos outros.

São comentários que contribuem para a criação de uma determinada representação social do cinema e do filme que se afirmará nas décadas seguintes, quando os grandes coletivos urbanos passarão a contar com a mediação técnica do cinema na sua apreensão do mundo. A aceitação social do filme — que passa de diversão para ex-escravos, brancos pobres e ignorantes ao *status* de maravilha eletro-mecânica dos tempos modernos, atração obrigatória para as melhores famílias —, vai ocorrer, no Brasil, no transcurso de um curto período de tempo.

Entre os cariocas as transformações sociais deste novo tempo contarão com o esforço de modelagem da opinião pública protagonizado por escritores, cronistas de jornais e revistas ilustradas e pelos empresários da área. Mesmo se a intenção destes últimos tenha sido apenas ganhar dinheiro com um investimento na diversão pública, auguraram uma grande contribuição ao processo de transformações sociais do período em estudo.

No ano seguinte ao da inauguração do Salão de Novidades Paris no Rio, seus dois sócios desentenderam-se e o Dr. Roberto Sênior abandona os negócios de exibição de filmes no Rio de Janeiro. Paschoal Segreto mantém-se no ramo do entretenimento, vai aliar-se à nova orientação urbanística do período Pereira Passos e instalar novos cinematógrafos na então recém inaugurada Avenida Central. Pouco a pouco Segreto vai ganhando espaço na esfera do poder na Capital da República. O empresário promove sessões de caridade, expande suas atividades para São Paulo, mas também cria espaços noturnos com fitas eróticas seguidas ou precedidas da apresentação de coristas francesas, enfim, com mais e menos episódios, o que se dá no Rio de Janeiro é equivalente à experiência vivida em outras cidades e países do mundo nestes primórdios do cinema.

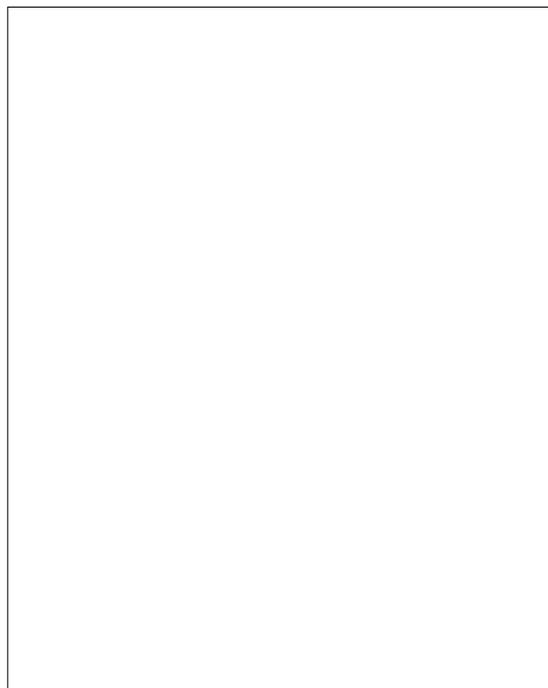
Teriam sido as apresentações da feira de curiosidades substituídas por imagens, transferindo para o écran a atratividade antes despertada por objetos e

⁵¹Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1897.

⁵²Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1897.

peças em exposição? Seria esse um novo gênero de espetáculo, pronto para satisfazer uma sensibilidade diferente, uma nova percepção dos acontecimentos e das coisas do mundo, que emerge das populações urbanas do mundo e também Brasil no início do século XX?

AFONSO SEGRETO E SUAS MÁQUINAS



Nesta foto do início do século XX vemos Afonso Segreto junto a vários equipamentos utilizados para a produção e a exibição de filmes. No chão estão algumas latas de filme, das que são ainda hoje utilizadas para a conservação e transporte de filmes já prontos. Sobre os dois pedestais estão as caixas de madeira com lentes, dois cinematógrafos, utilizados para filmar e para exibir os filmes. Sobre a mala onde se lê “Empreza Paschoal Segreto Rio de Janeiro”, um aparelho de projeção muito similar a uma lanterna mágica.

2.4 **Exibir e produzir filmes**

E já que o público estava assegurado. Já que era tão demorada a vinda de fitas para o Brasil. por que não produzir filmes por aqui? As primeiras fitas nacionais foram realizadas com o dinheiro de Paschoal Segreto e a perícia de um irmão seu, chamado Afonso. Retornando de uma viagem ao exterior, feita a

mando de Paschoal, Afonso trouxe o equipamento necessário: uma pequena câmera e filmes virgens.⁵³ Antes mesmo de desembarcar, realizou uma primeira tomada da Baía de Guanabara. Depois vieram noticiosos e mais noticiosos. Vistas e mais vistas. As autoridades e os políticos em seus compromissos e solenidades. Intelectuais de cafeteria. Os crimes e os grandes feitos sociais.

Para os homens e mulheres que se habituaram a freqüentar a sala escura e insalubre dos primeiros tempos do cinematógrafo, já não bastava participar dos acontecimentos sociais. Tornou-se necessário ver e rever o desenrolar dos fatos sob uma nova ótica: os acontecimentos ganhavam importância e sentido ao serem recontados a partir do distanciamento espaço-temporal e físico-químico que separa o ato de fotografar do momento da projeção do filme.

Um novo ecossistema social e comunicativo, este que se vai constituindo com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação de massa, principalmente com o advento das técnicas de obtenção e reprodução da imagem.⁵⁴ O cotidiano se transforma em produto cultural e o indivíduo em sujeito espectador. A cidade vista do carro, na velocidade ideal para se observar algumas lâmpadas recentemente eletrificadas.

Com a conquista da produção da imagem do movimento, nova janela para o mundo — vencendo o tempo dos deslocamentos, aproximando todos os espaços —, põem-se os homens a fabular e criar ficção sobre suas próprias vidas. Os primeiros cinematografistas se entregam, ávidos que estavam todos de dispor de imagens, à tarefa de transformar a realidade e as relações humanas em signos visuais.⁵⁵

No texto dos jornais, também se percebe um deslumbramento cada vez mais intenso com a possibilidade de fruição de mundos distantes; um atiçamento da curiosidade do público com paisagens, tipos humanos e acontecimentos que, para a maioria da população, seria impossível experimentar presencialmente.

⁵³Os aparelhos, como os que eram produzidos pela fábrica dos irmãos Lumière, poderiam ser utilizados para exibir e/ou produzir fitas. Não havendo, nos primórdios, essa grande diferença entre a câmera e o projetor, fato impensável na indústria cinematográfica atual.

⁵⁴A idéia de uma nova organização social com o advento do filme, tratada como uma transformação ecossistêmica, nos é dada por Martín-Barbero, J. Comunicación, educación y cultura. Bogota: Facultad de Comunicación y Lenguaje; Pontificia Universidad Janveriana. 1999. consultar especialmente o capítulo intitulado *Retos Culturales de la comunicación*.

⁵⁵A esses filmes produzidos nos primórdio do cinema, Flávia Cesarino Costa conceitua como *primeiro cinema* tratamento que também assumirei neste texto a partir da defesa que dele faz a pesquisadora em seu livro: Costa, F. C. O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta. 1995 (Coleção Clássica)

Uma sega de trigo — é um dos quadros que estão sendo mostrados pelo Animatografo Super Lumière, do elegante Salão Paris no Rio. Dizer que todos os movimentos são maravilhosamente reproduzidos, não é o bastante: quem assistir à exibição daquele quadro pode dizer que já viu ceifa de trigo em Hamburgo. A cena é tão perfeita, que quase se chega a ouvir o ruído dos cortadores a derrubar a preciosa planta.⁵⁶

E quando as imagens referiam-se a aspectos corriqueiros do dia-a-dia, o encanto vinha da possibilidade de rever, mas segundo uma nova perspectiva (a da câmera e do filme), aquilo que está próximo e também poderia ser contemplado a olho nu.

Essa relação com o audiovisual nos remete ao conceito desenvolvido nos anos 1960 por Guy Debord a partir da observação, pelo autor, de um processo de espetacularização do real, a marca mais evidente desta que seria a sociedade do espetáculo: “...toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”.⁵⁷

O espetáculo a que se refere Debord deve ser entendido menos como um conjunto de imagens em si e mais como uma relação entre pessoas, e entre pessoas e coisas, que se estabelece de forma mediada pelas imagens. Neste caso, por mediação cinematográfica. Como propõe a crônica do jornal A Notícia em 1897:

Quem não tiver tido a dita de assistir a um banho de mar com todas as suas peripécias e todos os seus atrativos, não precisa ter o incômodo de se erguer do leito às 6h da manhã para ir ao Boqueirão do Passeio ou a Praia da Saudade; é bastante visitar o elegante Salão Paris no Rio, onde o Animatografo Super Lumière, entre muitos outros, exhibe um quadro deste gênero.⁵⁸

Nas duas primeiras décadas do século XX, os cinematógrafos e cinematografistas foram se multiplicando pelo Brasil. Estes pioneiros realizaram um cinema seduzido pela redescoberta do mundo através da projeção de imagens em movimento.

Afonso Segreto foi apenas o primeiro de uma série enorme de cinematografistas, entre os quais Antônio Leal, que cinematografou Os

⁵⁶Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1897.

⁵⁷Debord, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997 p. 13

⁵⁸A Notícia, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1897.

estranguladores,⁵⁹ considerado um dos primeiros filmes de longa-metragem do mundo e o primeiro filme brasileiro a superar a metragem padrão de apenas um rolo.

Vários ciclos regionais de produção significativa para a história do cinema brasileiro são hoje identificados como florescentes neste período.⁶⁰ No entanto, estes filmes de produção regional não circularam a ponto de serem conhecidos por todo o público brasileiro. A essa produção faltou uma solução de distribuição que atendesse a todo o território nacional. Um território que se pretendia integrar e civilizar com a ajuda do cinema. Depois essa produção definha. Não desaparece de todo, mas se reduz sensivelmente. Predomina o filme norte-americano, que chega ao mercado nacional em grande volume e principalmente após a Primeira Guerra Mundial, em razão de sua produção mais barata, já realizada em escala industrial e da preocupação hollywoodiana de instalar focos de distribuição internacional como o norteador de sua política de expansão.⁶¹ Então, os pólos de produção local, salvo uma ou outra rara exceção, são reduzidos a Rio de Janeiro e São Paulo. Principalmente ao Rio de Janeiro e aos rincões de produção que a Capital da República capitaliza, como a cidade de Cataguases.

Nas fitas brasileiras do início do século, a temática, o desenvolvimento das histórias, o público atingido etc., tudo aponta para uma visão simples e limitada dos fatos sociais. Um cinema onde o exotismo e a novidade do espetáculo importam mais que a qualidade técnica do filme, ou o conteúdo abordado. Esse cinema inicial, feito em substituição aos objetos e pessoas da feira de curiosidades, é um cinema de incipiente estrutura narrativa, à mercê das mais estranhas incorporações para chamar a atenção do público e desbancar o concorrente: colorização artificial, dublagem ao vivo feita por atores atrás da tela, dependência temática do gosto popular etc. Mesmo assim o filme provoca encantamento.

⁵⁹Os Estranguladores. Rio de Janeiro, 1908. Duração: 40 min. Diretor: Francisco Marzullo. Argumento a partir da peça *A Quadrilha da Morte* de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel. Fotografia: Antônio Leal. Produtor: Labanca, Leal & Cia. Produtora: Photo-Cinematographia Brasileira. Elenco: Francisco Marzullo; João Barbosa; João de Deus; Eduardo Arouca. Em algumas fontes o filme aparece mencionado como tendo sido realizado em 1906. [consultar filmografia no final do trabalho]

⁶⁰Indicamos a esse respeito: Lobato, A.L. Os ciclos regionais de Minas, Norte e Nordeste (1912-1930). In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.63-96; e também: Machado, R. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: Ramos, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.97-128

⁶¹A este respeito ver: Henebelle, G. *Os cinemas nacionais contra Hollywood*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978

Se durante a segunda metade do século XIX encontramos inúmeros fotógrafos que viajam com suas tralhas pelos quatro cantos do mundo, fazendo retratos e, assim, permitindo a muitos obter uma imagem de si,⁶² nesta nova fase as imagens circulam mais que seus produtores. A imagem sai da esfera do consumo privado, ganha exibição pública e paga.

Se antes os daguerreótipos ficavam restritos ao consumo intra-familiar, as novas imagens passam a ser produzidas pensando-se na circulação e no consumo comercial. Forma-se um mercado para o consumo das imagens e esta é uma das mais importantes transformações deste tempo. Filma-se aqui para exibir acolá. Os pequenos filmes se multiplicam às centenas, aos milhares de cópias, exibidas nos mais diferentes locais e países.

Por outro lado as inovações técnicas presentes na reprodução de textos e imagens impressas, ou ainda a nascente tecnologia de registro e difusão do som, vêm se somar a esta circulação mundial de imagens.

Passamos à era da reprodutibilidade técnica, a uma cultura em progressiva universalização, onde a troca de informações — impressas, estampadas, projetadas nas telas, registradas em cones e discos de gramofones — vai, aos poucos, adquirindo a importância que têm as mercadorias para a sociedade de mercado. Produtos culturais, como o filme, e sua indústria, o cinema, acabam alcançando, nestes contextos ditos urbanos e modernos, a mesma condição dos gêneros essenciais à subsistência.

⁶²A este respeito ver: Moura, C. E. M. de. e A. A. Amaral, et al. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel. 1983

2.5 A revolução dos filmes

Poucos autores conseguiram retratar o Rio de Janeiro dos cinematógrafos como João do Rio.⁶³ Em A revolução dos “films”, crônica de costumes publicada em jornal e reunida a outras no livro *Os dias passam*, o autor faz um relato inusitado da semana santa na cidade por volta de 1912 e conclui: “nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Maria com suas conferências”.⁶⁴

É uma cidade efervescente aquela que João do Rio retrata em sua escrita irônica. O Rio de Janeiro da novíssima Avenida Central, das compras nas lojas refinadas da Rua do Ouvidor. Um mundo de riscos e prazeres, no qual a quinta-feira santa e a sexta-feira da paixão já não são dedicadas às orações, jejuns e visitas às igrejas, mas às revistas ilustradas, ao *footing*, aos automóveis e filmes.

Uma cidade em constante movimento, cidade cinematográfica. Onde mesmo em noites de tempestade, como aquelas noites da semana santa retratada na crônica A revolução dos “films”, multidões se acotovela em filas, comprimem-se em casebres insalubres improvisados em salas de projeção, para admirar os episódios mais significativos da vida de Cristo na interpretação de atores europeus e norte-americanos, em fitas que, como informa o autor, chegam a durar uma hora — duração surpreendente para filmes desta época, geralmente muito mais curtos, não excedendo os poucos minutos de duração de um rolo de película. Tinha-se como certo, afirma Alex Vianny, “...que o público jamais iria suportar um filme de mais de um rolo”.⁶⁵

⁶³João do Rio é pseudônimo do escritor João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho [1881-1921]. Cronista, teatrólogo e contista. Notabilizou-se como o primeiro homem de imprensa brasileira que teve o senso de reportagem de crônica social moderna. Sua estréia no jornalismo se deu no jornal *Cidade do Rio* (1899). Fundou o Rio Jornal, A Pátria (1926) e a revista *Atlântica* (1915), esta última com o escritor português João de Barros. Colaborou também em outros periódicos do Rio de Janeiro, São Paulo e Portugal. Foi fundador e primeiro diretor da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (1917). Antecipando as transformações trazidas pelo manifesto modernista e a *Semana de 22*, sua obra constituiu-se no mais fértil material sobre a cidade do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas deste século, interessando igualmente a historiadores, antropólogos, urbanistas e folcloristas, informa o biógrafo João Carlos Rodrigues. Foi o membro da Academia de Ciências de Lisboa, e da Academia Brasileira de Letras. [Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, *Biografias de Autores Brasileiros*, <http://www.cervantesvirtual.com/>]

⁶⁴João do Rio. *Os dias passam*. Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1912. p. 359

⁶⁵Alex Vianny. *Introdução...* *Op. cit.*, p. 29

Os dias passam e com eles desaparecem os hábitos tradicionais dos cariocas. Para João do Rio, neste tempo de novidades mecânicas em que viveu, ir à igreja pouco acrescenta sobre a fé. São os filmes que educam e doutrina os fiéis. “...[os] 'films', esses educadores sem palavras,... [o filme] servo pressuroso da Fé,... [faz] mais viva a chama da Crença, mais ardente a Religião, um pouco melhor — pelo menos no momento — os homens a quem os deuses sempre bem fizeram”.⁶⁶

Mais que reconhecer a legitimidade do cinema e do filme, João do Rio faz uma defesa moral dessa forma de produção cultural. Expressando-se com ousadia para o contexto em que vive e revelando uma guinada no modo como muitos intelectuais trataram o cinematógrafo em seus primórdios, o cronista situa os deuses e as religiões no âmbito das criações humanas. Os deuses e as religiões são fruto da imaginação, assim como os personagens dos filmes e os enredos que eles protagonizam nas telas dos cinemas. São exatamente por terem sido criados pela imaginação humana que um e outro se legitimam: “Os deuses são coisa muito séria, os deuses são pensamentos dos homens, corporificados. São idéias símbolos; são permanentes sugestões. A idéia emenda a natureza, o deus melhora o homem que o inventou”.⁶⁷

Para João do Rio, muitos foram os deuses inventados no curso da história da humanidade, sempre com a finalidade de tornar aos homens, seus criadores, seres ainda melhores. E para os deuses operarem como bons exemplos, como modelos de conduta, nestes dias de 1912, são mais eficientes os filmes que as igrejas e seus pregadores. São os cinematógrafos os novos templos da cidade, com suas filas de ingresso e fitas de larga duração. É no seu interior que toda a gente fica impressionada, fazendo valer o exemplo de bondade que foi a vida de Cristo, só que pela força da emoção e não pela insistência da pregação.

As caras, aquelas centenas de caras na sombra, (...) arfavam de religiosidade, de emoção, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, (...) havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção...⁶⁸

⁶⁶João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 359

⁶⁷João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 356

⁶⁸João do Rio, *Os dias...*, *Op. cit.*, p. 355-56

Nisto, na multidão sob a chuva acotovelando-se na porta dos cinemas, na emoção redescoberta pela nova apresentação da vida de Cristo, nas igrejas vazias e nos olhos lacrimejantes das senhoras e seus esposos, aí reside a revolução dos “films” que dá título à crônica. Uma revolução de costumes. Elevando um produto cultural — o filme —, que foi muitas vezes tratado como promotor da depravação, ao mais perfeito disseminador dos valores cristãos nesse novo tempo.

O cinema, para João do Rio, representa uma possibilidade de ampliação de horizontes para o *flâneur* interessado na alma encantadora das ruas.⁶⁹ Uma maneira de melhor entender a psicologia urbana⁷⁰ dos personagens de suas crônicas. Um modo de compreender a natureza humana, a própria vida, como sendo um cinematógrafo colossal, no qual cada homem tem no crânio um cinematógrafo, onde basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável.⁷¹

Em íntima relação com o novo horizonte técnico destes anos em que viveu, João do Rio propõe um *Homus Cinematographicus*, cuja marca indelével é a velocidade.

...todas as descobertas de há vinte anos a esta parte tendem a apressar os atos da vida [esse texto é de 1909] (...) o automóvel, essa delícia, e o fonógrafo, esse tormento encurtando a distância e guardando vozes para não se perder tempo, são bem os símbolos da época.⁷²

O homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele.⁷³

Ou como sugeriu Olavo Bilac, na crônica publicada na revista ilustrada Kosmos, no exemplar de janeiro de 1904, reforçando uma antecipação bastante recorrente à época:

⁶⁹João do Rio. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1908

⁷⁰João do Rio. Psychologia urbana, o amor carioca, o figurino, flirt, a delicia de mentir. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1911

⁷¹João do Rio. Cinematographe (chronicas cariocas). Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1909. p. VIII

⁷²João do Rio. Cinematopgraphe... *Op. cit.*, p. 386

⁷³João do Rio. Cinematopgraphe... *Op. cit.*, p. 388

Talvez o jornal do futuro para atender à pressa, à ansiedade, à exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas, seja um jornal falado e ilustrado com projeções animatográficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas etc.⁷⁴

O Rio de Janeiro retratado por João do Rio nos remete à experiência da modernidade. Modernidade designa menos um período histórico demarcado que uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação.⁷⁵

A experiência da modernidade está intimamente relacionada à eclosão dos meios de comunicação de massa e seus produtos, que são produtos culturais. Neste Rio de Janeiro da primeira metade do século XX os jornais e revistas ilustradas, o cinema e o rádio, vão ocupando cada vez mais espaço e tempo no cotidiano da cidade.

⁷⁴Olavo Bilac. In: Revista Kosmos. Apud: Moura, R. A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 20

⁷⁵Neste aspecto não se pode olvidar o interessantíssimo estudo de Süsskind, F. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1987. Que, em muitos aspectos, constituiu inspiração para esta pesquisa. Nem mesmo o mais recente e não menos inspirador: Charney, L. e V. R. Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify. 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade)

2.6

Para além de yankees, encantamento de cinematógrafos e a busca de uma educação nova

Volto-me, agora, para Lima Barreto⁷⁶ para indicar que a um Rio de Janeiro expressão da modernidade opunham-se representações da cidade focadas no que ela evidenciava de contradição e barbarismo. Se João do Rio nos fala diretamente dos balcões da Rua do Ouvidor e dos edifícios da Avenida Central, é do distante bairro de Maria da Graça — a “Vila Quilombo” — que ecoa o grito inconformado de Lima Barreto.

Eu sou habitante da cidade do Rio de Janeiro, até nela nasci; mas, apesar disso não sinto quase a ação administrativa de Sua Excelência (...) Vê-se bem que a principal preocupação do atual governo do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a “européia” a outra a “indígena”.⁷⁷

Para Freitas,⁷⁸ ao mesmo tempo em que funcionava discursivamente como memória, a Vila Quilombo — localidade imaginária utilizada por Lima Barreto para designar o universo suburbano carioca que ele habitou — serviu para expressar o tempo presente do autor. Para a pesquisadora, na obra de Barreto, “...distinguiu-se o subúrbio como um dos espaços destinados pela ordem republicana a afastar os indesejáveis do palco da modernidade”.⁷⁹

⁷⁶Afonso Henriques de Lima Barreto. [13/5/1881-1/11/1922] Romancista, cronista. Fez seus primeiros estudos como interno no Liceu Popular Niteroiense, prestando, após alguns anos, exames para o Ginásio Nacional. Em 1896, matriculou-se no Colégio Paula Freitas, frequentando o curso preparatório à Escola Politécnica, onde ingressou no ano seguinte. Em 1903, ingressou na Diretoria de Expediente da Secretaria de Guerra, abandonando o curso de engenharia, passando a sustentar a família, já que seu pai enlouquecera e sua mãe havia falecido. Em 1914, foi internado pela primeira vez no Hospício Nacional, por alcoolismo, sendo aposentado através de decreto presidencial. Foi preterido nas promoções da Secretaria de Guerra por sua participação, como jurado, no julgamento dos acusados no episódio denominado Primavera de Sangue (1910), que condenou os militares envolvidos no assassinato de uma estudante. Em 1919, esteve pela segunda vez internado no hospício. Candidatou-se duas vezes a membro da Academia Brasileira de Letras; na primeira vez, seu pedido não foi considerado; na segunda, não conseguiu ser eleito. Posteriormente recebeu menção honrosa desta Academia. Fez sua primeira colaboração na imprensa ainda em 1902. Influenciado pela Revolução Russa, a partir de 1918 passou a militar na imprensa socialista, publicando no semanário alternativo *ABC* um manifesto em defesa do comunismo. Colaborou nos periódicos: *Correio da Manhã*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Commercio*, *Fon-Fon*, entre outros. Lançou, em 1907, a revista *Floreal*, de curta existência, da qual se registra a existência de apenas quatro números. [fonte: <http://www.cervantesvirtual.com>]

⁷⁷Lima Barreto. O prefeito e o povo. *Revista Careta*, n.15 de janeiro. 1921.

⁷⁸Freitas, Celi S. G. de. Entre a Vila Quilombo e a Avenida Central: a dupla exterioridade em Lima Barreto. (Dissertação de Mestrado). Curso de Pós-Graduação em História Política, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2002.

⁷⁹Celi Freitas. Entre a Vila Quilombo..., *Op. cit.*, p. 67

Um dos méritos do trabalho de Freitas está em observar a origem da divisão da cidade pela oposição de espaço urbano e suburbano. Na documentação oficial, durante décadas, atribuiu-se a estas áreas distintas as denominações: urbano e rural; as expressões subúrbio e suburbano só vão ser admitidas em documentos oficiais bem após 1922, quando elas já eram de uso corrente na literatura produzida por Lima Barreto, como na crônica *O Prefeito e o povo*, citada acima.

Num dos seus muitos momentos de reflexão sobre a cidade e suas transformações pós-republicanas, Lima Barreto escreveu *De Cascadura ao Garnier*,⁸⁰ crônica cuja narrativa é pontuada pelo comportamento de um motorneiro apelidado por ele de titio Arrelia e que está no comando do bonde elétrico cujo trajeto dá título ao texto. Freitas nos faz ver, neste texto, como a narrativa proposta pelo autor recupera a evolução de uma cidade imperial, de carruagens e propriedades rurais, morta pelos trens (os diferentes ramais da Estrada de Ferro Central do Brasil ligavam o centro do Rio aos distantes bairros suburbanos, bem antes dos bondes) e que renasce, transformada, com os bondes elétricos.

(...) Ele [o Cascadura-Garnier] percorre uma parte da cidade que até agora era completamente desconhecida. Em grande trecho, prelustra a velha Estrada Real de Santa Cruz que até bem pouco vivia esquecida.

Entretanto, essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. Assim aconteceu com Inhomirim, Estrela e outros “portos” do fundo da baía. A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fuçar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhe dêem muito do seu primitivo ar rural de antanho.⁸¹

Os trens para os subúrbios funcionaram como um corredor de isolamento, separando esses dois lados da cidade. Lima Barreto criticava o fato de se poder ir confortavelmente de automóvel da Avenida Central até Angra do Reis, ao passo que nem a cavalo se poderia chegar ao Jacaré. Enquanto os moradores dos populosos bairros suburbanos tropeçavam em poças de esgoto, a nascente Copacabana, apenas um areal da elite, era objeto de altos investimentos públicos em esgotos e outras melhorias. A imagem que nos vem à mente é a da gente pobre

⁸⁰Lima Barreto. *De Cascadura ao Garnier*. *Revista Careta*, n.29 de julho. 1922.

⁸¹Lima Barreto. *De Cascadura...* *Op. cit.* O vocábulo “prelustra” não foi por mim encontrado em dicionários contemporâneos da língua portuguesa, como Aurélio e Houaiss. Creio, no entanto, que podemos tomá-lo no sentido de “segue”, “acompanha”.

e da gente média — no dizer de Lima Barreto — “que se acomoda e se submete à suntuosidade republicana e ao arsenal de hipocrisia americana”.

Numa crônica intitulada Bailes e divertimentos populares, Lima Barreto retrata as transformações no cotidiano dos subúrbios. Fica claro no texto que Barreto responsabiliza a forte presença cultural norte-americana por essas transformações. O filme produzido em Hollywood foi, para ele, protagonista nesse processo de mudanças de hábitos e perda de identidade.

(...) As duas e meia, interrompi o sono e estive acordado até às quatro da madrugada, quando acabou o sarau. A não ser umas barcarolas cantadas em italiano, não ouvi outra espécie de música, a não ser polcas adoidadas e violentamente sincopadas (...)

Perguntei a minha irmã, provocado pela monótona musicaria do baile da vizinhança, se nos dias presentes não se dançavam mais valsas, mazurcas, quadrilhas ou quadras, etc.

— Qual! — disse-me ela. — Não se gosta mais disso... O que apreciam os dançarinos de hoje, são músicas apolcadas, tocadas à *la diable*, que servem para dançar tango, *fox-trot*, *ragtime*, e...

— *Cake-walk*? — perguntei.

— Ainda não se dança, ou já se dançou; mas agora, está aparecendo um tal de *shimmy*.⁸²

O jeito de viver — que virou moda no Rio de Janeiro daquele tempo — também aparece nos textos de um outro cronista, dramaturgo e editor radicado no Rio: Henrique Pongetti.⁸³

Preocupado com a progressiva americanização dos costumes, Pongetti realizou uma fotografia cruel da sociedade carioca, com seus dentistas, chicletes e o inglês *yankee* dos primeiros filmes sonoros.

Pongetti, como Lima Barreto, como outros tantos, ressaltou a influência da música americana, que se alastrava pela noite repleta de *music halls* como o Olímpia e o Capitol. Pelos óculos de Pongetti, o Rio de Janeiro se torna a Capital

⁸²Lima Barreto. Bailes e Divertimentos Suburbanos. *Gazeta de Notícias*, n.15 de janeiro. 1922.

⁸³Henrique Pongetti [Juiz de Fora MG 1898 - Rio de Janeiro RJ 1979]. Autor. Comediógrafo prestigiado, conhecido pelas várias obras comercialmente bem-sucedidas, encenado por Raul Roulien, Renato Viana, Ziembinski e Eugênio Kusnet, entre outros. Mineiro de nascimento, transfere-se para Petrópolis na infância. Ainda adolescente, inicia-se no jornalismo escrevendo crônicas na Tribuna de Petrópolis. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1921, trabalhando na editora O Norte, propriedade de seu pai. Lança, então, Pan sem Flauta, um livro de crônicas, obtendo reconhecimento no meio intelectual. Em anos subseqüentes trabalha em revistas ilustradas, como Mundo Ilustrado, Radiolândia, Rio, dirigindo, por muito tempo, a revista Manchete, da qual é um de seus fundadores. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural www.itaucultural.org.br.

da República dos alcalóides, do Carlitos na tela, dos poemas sensuais de Gilka Machado.⁸⁴ Tristemente, para este cronista, também, a cidade dos gramáticos prolixos e seus alfarrábios, dos costumes de uma elite academizada, vazia, ranheta e antiga.⁸⁵

Para Jean-Claude Bernardet, não é possível entender a cinematografia brasileira e a história do cinema no Brasil sem que se pense na presença do filme estrangeiro no país. Para este autor, essa presença não só limitou as possibilidades de uma cinematografia nacional, como condicionou, em grande parte, suas formas de afirmação.⁸⁶ Bernardet traça um esquema da ocupação do mercado interno pelo filme estrangeiro indicando duas fases iniciais: até a guerra de 1914 havia predominância de fitas européias oriundas da França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca; após 1918, com o enfraquecimento da produção européia, é a vez da produção norte-americana.

A Primeira Guerra Mundial é o grande divisor de águas dos primeiros tempos da cinematografia nacional, também na opinião de Paulo Emílio Sales Gomes. É comum se afirmar a diferença entre o que veio antes do conflito e o que foi produzido depois dele. Durante a guerra houve um hiato nas filmagens e na distribuição dos filmes estrangeiros, porque se tornou difícil importar películas virgens e fitas.⁸⁷

⁸⁴Em seus poemas, Gilka Machado revela uma poesia não só sensual, mas em diálogo com as novidades do tempo em que viveu. Como no poema em que aborda uma paixão desconhecida, desmistificando um problema moral atualizado pelas relações interpessoais pós-internet: Pelo telefone // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás; / amo-te pelo enigma pertinaz / que em ti me atrai e me intimida, / por essa música mendaz / de tua voz / que alvoroçou minha audição / e me vem desviando a vida / de seu destino de solidão. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás... / Fala-me sempre, / mente mais; / não te posso exprimir o pavor que me invade, / as aflições que me consomem, / ao meditar na triste realidade / de que deve ser feita / essa tua alma de homem. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás, / audaz desconhecido; / tua palavra mente ao meu ouvido, / mas não mente essa voz que me treslouca! / — Ela é o amor que me chama por tua boca, / num apelo tristonho, / de saudade; / é a exortação do sonho / à minha rara sensibilidade. // Ignoro quem tu és, / de onde vens, / aonde irás: / amo a ilusão que tua voz me traz. / a falsidade em que procuro crer. // Fala-me sempre, mente mais, / que de mim só mereces tanto apreço, / ó nebuloso, porque desconheço / as humanas misérias de teu ser! // Mas nesta solidão a que me imponho, / quando quedo em silêncio / a te aguardar a voz, / como se torna teu enigma atroz, / que ânsia de estrangular este formoso sonho, / de transpor os espaços, / de bem te conhecer, / de me atirar depressa, / inteira, / nos teus braços, / de te possuir só para te esquecer!... [do livro *Sublimação*, 1938] In: Machado, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: L. Christiano: FUNARJ, 1991. p. 328

⁸⁵Pongetti, H. *Câmara lenta*. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930

⁸⁶Bernardet, J.-C. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. p. 11. Ver também: Guy Hennebelle *Os cinemas nacionais...* Op. cit.

⁸⁷Gomes, P. E. S. Um pioneiro esquecido. In: *Crítica de cinema...*, v.1., *Op cit.* p. 9

O que veio depois da guerra espantou, assustou mais. Pode-se pensar no pós-guerra como o momento do *talkie*, dos primeiros filmes falados produzidos por Hollywood, frente aos quais o pensamento nacionalista brasileiro recrudesciu.

Por este viés de xenofobia, a influência externa deveria vir a ser combatida pelo incentivo estatal a uma produção de cinema nacionalista e educativa. Pensar uma educação que se vale do cinema nacionalista e educativo como um recurso para a civilização do povo torna-se uma forma de opor o novo ao antigo, o futuro ao passado, a civilização à barbárie.

Também a concepção de educação foi contaminada pela sedução de apreensão e controle do mundo pela mediação mecânica. Educadores e intelectuais, após uma reação inicialmente negativa frente ao advento destas novas técnicas de produção e reprodução da imagem e dos sons, logo se deixaram encantar pela ilusão de vencer as barreiras do tempo e do espaço, superando obstáculos aparentemente intransponíveis com a ajuda de ferramentas tão poderosas como o fonógrafo e o cinematógrafo.

É no movimento de apropriação destas tecnologias da comunicação e da reprodutibilidade técnica, para a educação e para a construção da nação brasileira, que emerge o professor Jonathas Serrano, o personagem histórico em destaque neste estudo, como uma figura impar. Neste mesmo ano de 1912, da publicação de *A revolução dos 'films'*; Serrano também publicou — pela primeira vez no Brasil — em seu livro didático *Epítome da História Universal*, uma indicação para o uso do filme em situações de aprendizagem escolar. Assim como defendeu João do Rio para a religião, também na educação da população, supunha-se que, em muitos aspectos, poderia o filme prestar melhor serviço para as massas analfabetas que a própria escola.

Por volta de 1927, Serrano escreveu um artigo ao qual denominou *Balanço*.⁸⁸ Tratava-se de uma avaliação, em linhas gerais, de novas tendências reconhecidas por ele a partir de expressões recentes “...no campo literário e artístico, no terreno político e econômico, no âmbito da pedagogia, na própria esfera filosófica, moral e religiosa”, as quais a educação não mais poderia ignorar. Para dar conta da tarefa a que se propõe, mesmo que de forma sintética,

⁸⁸Serrano, J. *Balanço*. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1927, p.1-7. 1927. (Original manuscrito de artigo de jornal)

Serrano aborda a literatura modernista, as artes, a arquitetura, a pedagogia nova, o comunismo e o que chama de crise do liberalismo.

Com algum receio por parte do autor, a tendência do texto é manifestar receptividade a várias destas novidades. Ao tratar do modernismo, por exemplo, ele que atuava como poeta e escritor já há um bom tempo, diz: “a poesia emancipou-se das antigas exigências” — referindo-se ao rigor formal parnasiano. “Há, sem dúvida, beleza própria, e diferente, em muitos dos poemas de hoje”. Com algum temor se precaveu: “...é difícil prever o que será a poesia no futuro”. Mas, também com encantamento: “...desde já, todavia, é patente a extrema variedade de ritmos e de assuntos, o desprezo dos requintes parnasianos, a preocupação de evitar todo o convencionalismo”.

É com um ponto de vista similar que o autor orienta sua mirada para as artes em geral: “...é obvio que em todos os domínios, das letras e das artes, os genuínos artistas e homens de pensamento continuam a produzir, com maior liberdade (e este é porventura o fruto principal de todas as reações, mesmo exageradas), mas protegidas sempre pelo seu próprio bom gosto e real inspiração”. Essa conquista da liberdade na expressão é, como o próprio autor afirma enfaticamente, o grande diferencial que Serrano percebe neste novo tempo.

É quando se refere ao que denomina como pedagogia nova que ele vai demonstrar mais interesse e menos receio pela novidade. Como ele explica:

Também no campo da pedagogia o movimento renovador é intenso e atingiu, nos últimos anos, o meio brasileiro. (...) Deixando em silêncio o que há de errado ou exagerado em muitos dos seus propugnadores mais ruidosos, é digno de aplauso o respeito à personalidade do aluno, a condenação dos métodos e processos violentos, de compreensão ou de apreensão, o apelo à iniciativa e ao interesse dos discentes, o emprego de todos os meios de expressão e visualização, o desenvolvimento da educação física, a prática moderada dos esportes, a colaboração da família e da escola.⁸⁹

Analisando a totalidade do texto pode-se afirmar que a expressão “deixando em silêncio o que há de errado e exagerado”, empregada acima, tem como razão manter uma coerência narrativa de conjunto e não o objetivo de repudiar essa nova maneira de pensar e praticar a educação e a instrução das crianças e da mocidade.

⁸⁹Serrano, J. Balanço. Op. cit.

O professor Serrano, do Externato Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro, revela-se seduzido pelas novas possibilidades de trabalho no campo da educação. Mesmo diante daquelas que ele considera as duas grandes ameaças do seu tempo: a crise do liberalismo, no seu ver abrindo espaço para o bolchevismo e para os governos fortes, ditatoriais; e a dificuldade de se encontrar um desfecho consensual de desarmamento das nações e de paz mundial no contexto internacional do pós-guerra — Primeira Guerra Mundial —, parece ter solução pela educação: “...a educação vai fazendo, porém, que possa crescer o número de partidários conscientes de uma paz fundada na justiça e não no medo”, afirma Serrano.

Há um Rio de Janeiro de antes e de depois dos cinematógrafos. Após esse período do primeiro cinema a cidade perdeu de vez a ingenuidade do cotidiano na Corte.

Este é o palco dos acontecimentos que pretendo colocar em destaque, que se estende, numa linha de coerência de desenrolar histórico, até o final dos anos 1930, rompendo, desde o ponto de vista que quero afirmar, os marcos cronológicos tradicionais estabelecidos pela produção historiográfica que se baseia preponderantemente em fatos políticos.

No próximo capítulo dedico-me a um perfil biográfico de Jonathas Serrano, mas sem abandonar a cartografia da apropriação das tecnologias da comunicação e da reprodutibilidade técnica pela educação no Brasil, motivo principal desta pesquisa.

3

Um educador católico no tempo dos cinematógrafos

Urge produzir, propagar, amparar por todas as formas o filme capaz de distrair sem causar danos morais, o filme de emoção sadia, não piegas, sem ridiculez, mas humano, patriótico, superiormente social. Propugnemos o filme brasileiro, sem exagerações, documental, de observação exata, serena, sem legendas pedantes, sem namoricos risíveis nem cenas de mundo equívoco em ambientes indesejáveis.

Jonathas Serrano

JONATHAS SERRANO



Fotografia de Jonathas Serrano realizada por volta de 1920. Fotógrafo desconhecido. Dentre os documentos disponíveis no FJS/AN não existem muitas fotografias. Por outro lado, é possível perceber que ele não era muito afeito a tirar retratos. Em vários recortes de jornais, onde há uma notícia sobre ele, as mesmas fotos vão se repetindo. A foto desta página é uma de suas preferidas, tendo aparecido na imprensa durante, pelo menos, duas décadas.

3.1

Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, o professor Serrano

Em 1931, aos 46 anos, com a publicação de *Cinema e Educação* — que escreveu com o companheiro de magistério no Colégio Pedro II e na Escola Normal do Rio de Janeiro, Francisco Venâncio Filho — Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, o professor Serrano, adentrava o ápice da sua produção intelectual.

Publicar não era uma novidade para este professor de História que, desde 1912, quando veio a público seu primeiro livro didático: *Epítome de História Universal*, já discutia o uso do cinematógrafo e do filme para o auxílio visual da aprendizagem escolar. Porém, entre os anos 1930 e 1933, Serrano publicou nada menos que doze novos títulos, abrangendo diferentes gêneros literários. Além de *Cinema e Educação*, já mencionado, são deste período os livros: *História do Brasil* (ensino de História); *Homens e idéias* (ensaios); *Ludovico* (romance); *A Escola Nova* (educação); *A montanha de Cristo* (espiritualidade); *O chalé e outros contos* (contos); *Deus o quer* (discursos e conferências, catolicismo); *Epítome de História do Brasil* (2ª edição, revista e ampliada); *Essa vida que passa* (poemas); *História da Civilização* (ensino de História, em 5 volumes, iniciado em 1933); *O valor social da castidade* (catolicismo, ensaios).⁹⁰

É a partir deste período que se vai acentuar a produção literária de Serrano como intelectual católico, apesar de ele ter contribuído com o pensamento católico brasileiro durante toda a sua vida. Serrano foi um dos fundadores da União Catholica Brasileira [UCB], em 1907, quando contava com apenas 22 anos. O seu arquivo de documentos pessoais, na parte conservada pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, mantém preservados seu primeiros cartões como sócio desta entidade. Ali também estão colecionados vários dos informativos recebidos da UCB, com a programação mensal de atividades culturais, círculos de palestras e cursos de formação católica, então promovidos ou indicados pela UCB para a formação de seus jovens associados. Era um daqueles jovens no qual a hierarquia da Igreja Católica depositava confiança na batalha pela recuperação da influência

⁹⁰Para maiores detalhes e uma lista completa das publicações de Jonathas Serrano consultar os anexos deste trabalho.

na definição dos rumos do país, perdida com a separação de poderes no final do Império, afastando Igreja e Estado, mantida e sacramentada com a República e a primeira Constituição republicana, de 1891.

Apenas um ano após a fundação da UCB, Serrano foi encarregado de secretariar a Segunda Seção — Círculos para a Mocidade, do Segundo Congresso Catholico Brasileiro.⁹¹ Estava, deste modo, encarregado de estimular a discussão preparatória entre os representantes jovens das várias delegações vindas dos mais distantes rincões do Brasil, e também de propor um conjunto de questões para debate e encaminhamento durante o evento.

Para se desobrigar da missão, o jovem secretário propõe sete grandes questões para discussão, dentre elas ressalto: a importância da formação de Círculos para a Mocidade em todas as dioceses do Brasil, com a participação preferencial de jovens católicos praticantes, de prestígio local, que estivessem em idade de terminar o ensino secundário ou iniciar seus estudos em faculdades, ou seja, na expressão do próprio Serrano, “...justamente na fase da vida em que se encontram mais suscetíveis e mais necessitados da filosofia e da influência benéfica dos meios católicos” — como ele próprio se sentia.

Sugere, em seu relatório, que todos reflitam sobre a necessidade de tais agremiações organizarem, para o uso dos moços associados, uma pequena biblioteca de obras literárias, bem selecionadas, tendo em vista a grande ameaça que a má leitura representava para a formação dos jovens.

Durante o congresso, defende a necessidade da criação de uma revista, que ficaria a cargo da UCB, de modo a colocar em contato regular e contínuo os jovens de todo o Brasil que estivessem vinculados aos círculos para a mocidade. De fato, neste mesmo ano, Serrano participará da criação da Revista Social, direcionada aos jovens católicos do Brasil, com a qual contribuirá ininterruptamente por quase vinte anos, até 1927.

⁹¹Serrano, J. Quesitos. Segundo Congresso Catholico Brasileiro. Segunda Seccção - Círculos para a mocidade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1908, p.1-3. 1908. (Folheto de divulgação de evento)

A preocupação com os efeitos dos meios de comunicação e seus produtos culturais para a formação de crianças e jovens é uma das marcas da trajetória profissional e intelectual de Serrano. Ao propor a organização de uma biblioteca para a mocidade e a publicação de uma revista com o mesmo fim, busca contribuir para selecionar e direcionar a literatura de ficção e não ficção a que estes jovens católicos do Brasil teriam acesso. Neste campo da crítica à produção cultural, foi um crítico partidário dos valores morais cristãos, fato que nunca omitiu aos seus leitores e ouvintes. Em 1925, por exemplo, ao comentar o livro intitulado *Figuras e Conceitos*, num artigo para o jornal *A Cruz*⁹², volta-se para a influência decisiva dos jornais e revistas sobre o público leitor, deixando bem clara sua opinião: “...a ação do jornal e da revista, mais ainda que a do livro, é hoje decisiva, para o bem ou para a ruína educadora ou subversiva, acendendo vocações, inflamando almas ou ensinando o vício, o crime e a revolução”.⁹³

De modo similar ele se posicionará em relação ao cinematógrafo e ao filme. Em 1938 tornou-se o fundador e primeiro presidente do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira [SCI/ACB], com sede no Rio de Janeiro. Além de exercer a presidência do secretariado, também dirigiu a publicação do *Boletim do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira* e coordenou a redação de textos, por colaboradores do secretariado, para publicação em diversos espaços de crítica cinematográfica em jornais e revistas de grande circulação, com o objetivo de difundir uma classificação dos filmes — recomendando-os ou desaconselhando-os a público católico — desde um ponto de vista da avaliação feita pela ACB. Neste período, o Secretariado disponibilizava a diversos veículos de imprensa, de grande tiragem e circulação, os textos de crítica cinematográfica redigidos por seus colaboradores e pelo próprios Jonathas Serrano.⁹⁴

A literatura, o cinema e a imprensa são temas de permanente interesse na obra de Serrano, ficando evidente, desde o início de sua produção, a influência que este autor sofre dos meios católicos brasileiros a partir da convivência com

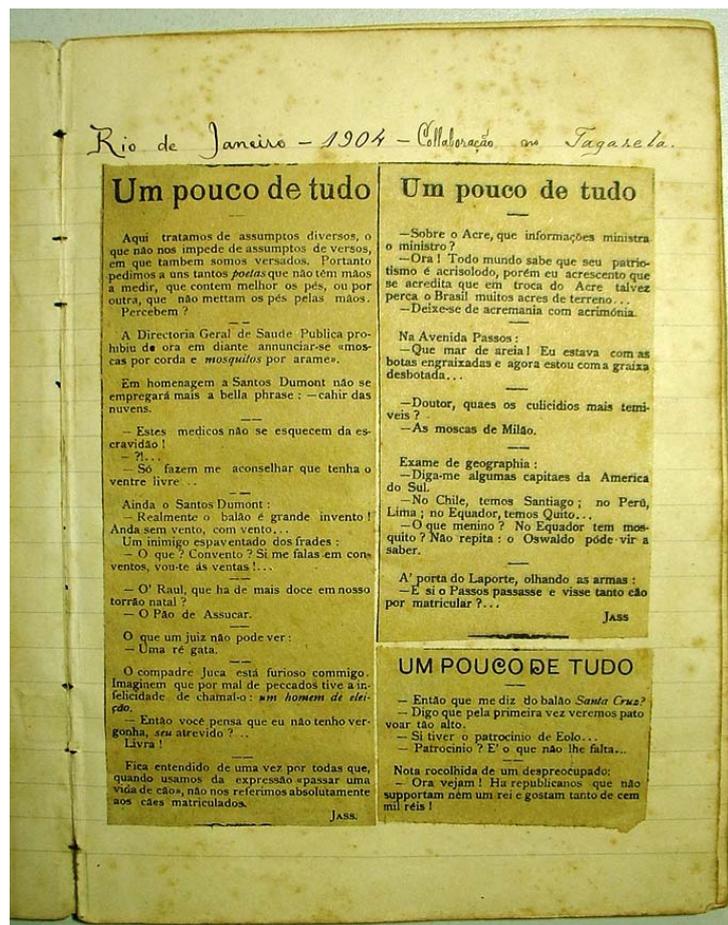
⁹²A Cruz: semanário católico publicado pela arquidiocese do Rio de Janeiro.

⁹³Serrano, J. *Escola e jornal*. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1/2/1925. 1925. (Recorte do jornal *A Cruz*)

⁹⁴O SCI/ACB foi inspirado em similares de outras partes do mundo, como a *Legion of Decency* norte-americana, que Serrano bem conhecia e cujos boletins de censura cinematográfica ele recebia com regularidade.

Jackson de Figueiredo e o Padre Júlio Maria durante a juventude. Seu livro sobre o padre Júlio Maria é um de seus maiores sucessos editoriais, tendo sido objeto de vários artigos elogiosos em jornais de todo o país.

COLUNA DE JONATHAS SERRANO NO O TAGARELA



Jonathas Serrano tinha o hábito de utilizar cadernos para colecionar recortes de jornal. Principalmente aqueles recortes de noticias que se referiam a ele ou, então, de textos que ele próprio havia escrito e que foram publicados pelos jornais cariocas e de outras partes do país. Nesta imagem, podemos observar uma página do caderno de recortes iniciado por ele em 1904, com colagens de suas colaborações juvenis para o jornal 'O Tagarela'. Neste jornal, Serrano teve uma coluna fixa, intitulada 'Um pouco de tudo'.

3.2 Notre Dame du Cinema

O comprometimento de Jonathas Serrano com a Igreja Católica no Brasil chega ao ponto de, em maio de 1939, já atuando no SCI/ACB, escrever uma carta ao Cardeal D. Sebastião Leme, do Rio de Janeiro, sugerindo o culto de Notre Dame du Cinéma. Tal culto, a uma imagem da Virgem Maria dedicada ao cinema e aos filmes, segundo informa Serrano ao cardeal em sua carta, teria se iniciado na França, após as primeiras jornadas cinematográficas católicas que lá ocorreram no princípio da década de 1930.

No Brasil, e levando em consideração o trabalho do Secretariado de Cinema, o nome sugerido por ele para o mesmo culto, mais adequado em sua opinião que aquele utilizado pelos franceses, seria Nossa Senhora do Bom Cinema.⁹⁵ Infelizmente, para Serrano, a iniciativa não teve sucesso e o trabalho do secretariado de cinema seguiu sem uma padroeira.

3.3 O décimo quarto volume da Bibliotheca de Educação

O livro Cinema e Educação foi publicado pela Companhia Editora Melhoramentos de São Paulo, e integrou a famosa coleção Biblioteca de Educação, coordenada por Lourenço Filho.⁹⁶ Essa coleção, como informam os editores logo na primeira contra-capa da publicação: “...destina-se especialmente aos srs. professores, primários e secundários, normalistas e estudantes, como aos

⁹⁵Serrano, J. Carta a D. Sebastião Leme sugerindo o culto, no Brasil, de Nossa Senhora do Bom Cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 24/5/1939, p.1-5. 1939. (Carta original manuscrita)

⁹⁶No período da publicação de Cinema e Educação a coleção estava sob coordenação de Lourenço Filho. O exemplar de Cinema e Educação que examinei foi recebido em doação pela Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio tendo anteriormente pertencido ao Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos - INEP, do então Ministério da Educação e Saúde, como informam antigos carimbos apostos sobre as primeiras folhas do livro. Antes de 21 de maio de 1981, quando chegou à Biblioteca Central da PUC-Rio, desde 1969 este volume de Cinema e Educação esteve na Biblioteca do Instituto Social, cuja localização desconheço. Apenas o nome da instituição me é informado, mais uma vez, pelos carimbos superpostos de antigos proprietários. Sobre a Bibliotheca de Educação, indico consultar: Carvalho, M. M. C. e M. R. d. A. Toledo. A coleção como estratégia editorial de modelos pedagógicos: o caso da Biblioteca de Educação organizada por Lourenço Filho. Primeiro seminário editorial brasileiro sobre livro e história. Rio de Janeiro: novembro. 2004. (Comunicação em evento)

srs. pais, em geral, interessados em conhecer, de um modo claro e conciso, as bases científicas da educação e seus processos racionais”.⁹⁷

Os treze volumes anteriores ao livro de Serrano e Venâncio Filho estavam voltados à divulgação de um conjunto de novidades na educação, com as quais os principais educadores dessa época buscavam comprometer-se. Os títulos apresentavam novos conceitos e métodos para a instrução escolar de crianças e jovens. Dentre os livros que compunham a série, destaco: Introdução ao estudo da Escola Nova, de Lourenço Filho; Vida e educação, de John Dewey; Como se ensina geografia, de A. F. de Proença; A escola ativa e os trabalhos manuais, de Coryntho da Fonseca.

3.4 Jonathas Serrano e Fernando de Azevedo

O livro Cinema e Educação foi dedicado a Fernando de Azevedo, educador que esteve à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal nos últimos anos da década de 1930, a cuja equipe de colaboradores pertenceu Jonathas Serrano. Junto a Fernando de Azevedo, Serrano ocupou a importante função de Sub-Diretor Técnico de Instrução, o segundo homem da Diretoria, braço direito do Diretor Geral, como o próprio Azevedo declarou numa carta escrita em 1944, pouco antes da morte de Serrano:

Meu caro Dr. Serrano,

A sua mensagem de felicitações pelo meu aniversário foi a primeira que me chegou. Fico-lhe muito grato pela sua delicada lembrança. Ao receber o seu abraço, recordei-me de que, há mais de 17 anos tive a fortuna de conhecê-lo pessoalmente e a honra de obter a sua preciosa colaboração. Nessa obra em que trabalhamos juntos, num espírito de compreensão e confiança mútua, se estabeleceu uma dessas amizades tranqüilas e seguras que se conservam por si mesmas, pela sua própria solidez, e sabem estar sempre presentes, como parte da nossa vida.⁹⁸

⁹⁷Serrano, Jonathas e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação)

⁹⁸Azevedo, F. Carta de 3 de abril de 1944. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. São Paulo: 3/4/1944. 1944. (Carta original manuscrita)

Essa carta é uma das últimas enviadas por Fernando de Azevedo a Serrano. Como muitas outras que estão disponíveis no FJS/AN, ela foi escrita à mão em papel timbrado da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, onde Azevedo trabalhou após sua gestão na Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal.

A página organizada com rigor cartesiano, grafada com letra regular, bem desenhada a tinta preta pela ponta generosa da pena, uma marca personalíssima que faz identificar a correspondência de Azevedo antes mesmo da verificação do autógrafa. A mensagem chama a atenção pelo fato de, mesmo sucinta, testemunhar a amizade dos dois de maneira direta e até emocionada. Quase como uma despedida, que antecipa e anuncia a tragédia que adviria a Serrano poucos meses depois.

Durante quase duas décadas houve uma intensa e regular troca de correspondência entre Serrano e Azevedo. A observação da mesma sugere que companheirismo e admiração mútua — apesar das diferenças intelectuais entre eles — foram grandes marcas deste relacionamento.

Depois de voltar a São Paulo, ao deixar a DGIP/DF, fica mais evidente, na correspondência entre os dois, a orientação política assumida por Azevedo após seu retorno a São Paulo.

Nas cartas que escreve a Serrano no início dos anos 1930, Fernando de Azevedo sempre traz à tona suas críticas ao governo provisório de Getúlio Vargas. Como na carta de setembro de 1931:

...Que me diz das coisas do Rio? Para o Ministério da Educação, que ainda não teve seu ministro, parece-me que irá outro revolucionário histórico... [trata-se de uma ironia ao nome de Francisco Campos] É uma lástima, esse país; quando já se estava a findar a classe dos republicanos históricos, a revolução nos presenteia com uma outra coleção de revolucionários "históricos". Esse título não lhes impõe deveres; parece destinado apenas a aumentar-lhes direitos. Direitos à posições, à postos, e, depois, aos cartórios e aos tabelionatos...⁹⁹

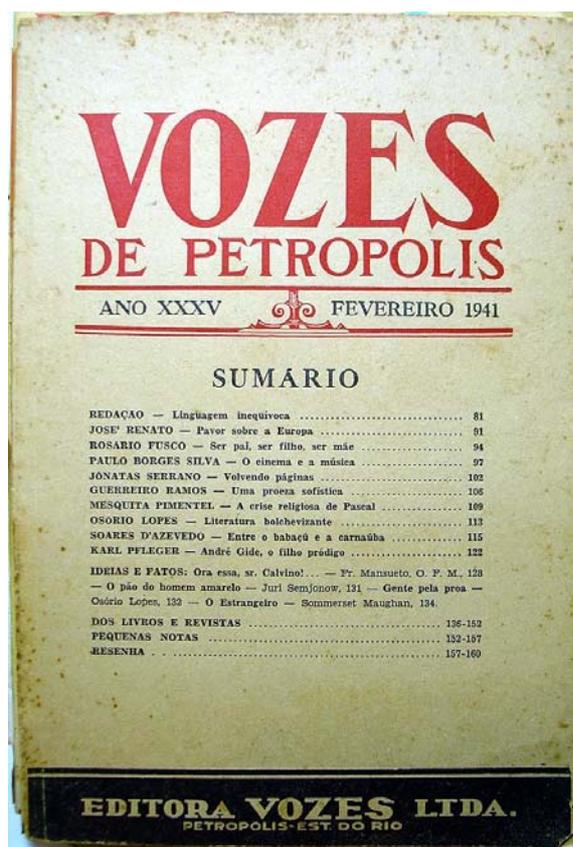
O tom e o sentido político do texto são também indicadores do grande drama moral e intelectual vivido por Jonathas Serrano durante boa parte da década de 1930, quando se encontra a meio passo entre o recrudescimento da ação da

⁹⁹Azevedo, F. Carta de 10 de setembro de 1931. Crítica ao governo provisório. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/9/1931, p.1-4. 1931. (Carta original manuscrita)

Renovação Católica, movimento com o qual estava comprometido, e a sedução das propostas da Escola Nova, cujos princípios também defendia e praticava, não querendo se afastar dos mesmos nem do grupo formado por seus principais defensores — como o seu amigo Fernando de Azevedo.

Do ponto de vista educacional (filosofia da educação; práticas docentes; metodologia de ensino), o grupo de intelectuais que compunha a Renovação Católica não estava tão distante das propostas escolanovistas. Mas, do ponto de vista político, dos compromissos estabelecidos com a nova orientação política do governo federal, as diferenças se acentuarão aos poucos, obrigando educadores como o professor Serrano a uma escolha indesejada a favor ou contra determinados colegas de profissão e suas propostas para a educação nacional.

REVISTA VOZES DE PETRÓPOLIS



Capa da revista Vozes de Petrópolis editada em Fevereiro de 1941. Observando-se a quinta linha do sumário encontra-se o texto assinado por Jonathas Serrano: "Voltendo páginas". Serrano atuou como crítico literário e colaborador rotineiro da Vozes de Petrópolis que, junto com a revista A Ordem, foi um dos principais veículos de difusão dos ideais do movimento da Renovação Católica.

3.5

Entre a Escola Nova e a Renovação Católica, uma posição possível?

O Brasil, desde a proclamação da República, vivia a expectativa de dispor de um ministério específico para a instrução pública. Em 1890, no governo provisório da Primeira República, Benjamin Constant ocupou um ministério criado para organizar a instrução pública nacional, que foi extinto ao findar deste mesmo ano. A partir de então as questões referentes à educação nacional passaram a ser responsabilidade dos ministros da justiça. Apenas com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930, o país voltou a ter um ministro para a educação. Inicialmente este cargo foi ocupado por Francisco Campos. Alguns anos depois Francisco Campos assume a pasta da justiça e é sucedido na educação por Gustavo Capanema, que ali permanece na função até o fim do Estado Novo, ou seja, de 1934 a 1944.

Devido à quase inexistência de um sistema organizado de educação pública no país, havia, desde o início da década de 1920, um amplo espaço para um movimento nacional em prol da educação. Em 1924 é criada a Associação Brasileira de Educação [ABE], que, desde então, se encarrega de organizar conferências nacionais, publicações e outras iniciativas com o objetivo de criar um alinhamento nacional neste campo. É quando ocorrem no Brasil várias reformas da educação em âmbito local ou provincial, renovando o entendimento da educação e os métodos de ensino. A discussão que se estabelece na década de 1920 acaba por permitir a cristalização de alguns pontos de vista e a formação de projetos educacionais em oposição. Dentre eles se destacam o movimento dos educadores signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova,¹⁰⁰ por um lado, e por outro o dos educadores ligados à igreja católica.

O movimento da escola nova estava organizado ao redor de um conjunto de temas e nomes. Gente como Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio

¹⁰⁰O conhecido *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova* é assinado por 26 educadores: Fernando de Azevedo; Afrânio Peixoto; A. de Sampaio Dória; Anísio Spinola Teixeira; M. Bergstrom Lourenço Filho; Roquette Pinto; J. G. Frota Pessoa; Júlio de Mesquita Filho; Raul Briquet; Mario Casassanta; C. Delgado de Carvalho; A. Ferreira de Almeida Jr.; J. P. Fontenelle; Roldão Lopes de Barros; Noemy M. da Silveira; Hermes Lima; Attilio Vivacqua; Francisco Venâncio Filho; Paulo Maranhão; Cecília Meireles; Edgar Sússekkind de Mendonça; Armanda Álvaro Alberto; Garcia de Rezende; Nóbrega da Cunha; Paschoal Lemme; Raul Gomes.

Teixeira, que tinham na escola pública, universal e gratuita sua grande bandeira. Para estes, a educação deveria ser proporcionada a todos — uma mesma educação para todos — deixando que as diferenças individuais e talentos pessoais florescessem num contexto de igualdade de oportunidades.

Caberia ao setor público dar conta da tarefa da educação do povo: o ensino público e naturalmente leigo, cuja principal função seria formar o cidadão livre e consciente, pronto para incorporar-se ao grande Estado Nacional em que o Brasil estava se tornando.

Além destes grandes princípios, esse grupo incorporava uma série de procedimentos pedagógicos “novos” e nada autoritários, para a transmissão de conhecimentos, esforçando-se para se aproximar dos processos mais criativos e menos rígidos de aprendizagem que estavam sendo discutidos em várias partes do mundo. Havia também uma preocupação em não isolar a educação de outros aspectos da vida comunitária, procurando evitar que sua vinculação ao setor público implicasse alguma dependência em relação a uma burocracia complexa e distante.

O movimento da renovação católica também se estrutura na década de 1920, tendo como seus principais líderes Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima. Amoroso Lima foi o organizador do Centro D. Vital e teve, por muitos anos, como seu principal meio de expressão a revista *A Ordem*.¹⁰¹

A proclamação da república obrigou a igreja católica no Brasil a renovar sua organização e restabelecer sua influência social. Neste processo tem grande destaque Dom Silvério, arcebispo de Diamantina, que desde cerca de 1890 logrou alcançar resultados positivos com um processo de crescente envolvimento de leigos das camadas médias urbanas na defesa dos interesses da igreja.

Quando os principais representantes da renovação católica inicialmente se opõem e, posteriormente, passam a pressionar o governo provisório pós-1930 para que fossem tomadas medidas que favorecessem, por exemplo, o ensino religioso nas escolas, é com esse imenso grupo de voluntários leigos que a igreja contará para obter suas vitórias em numerosos embates públicos.

¹⁰¹O Centro D. Vital, ligado a Arquidiocese do Rio de Janeiro, inspirou e organizou intelectuais católicos de todo o Brasil, congregando e difundindo o pensamento católico brasileiro em publicações e eventos de abrangência nacional.

Durante a década de 1930, em relação direta com as mudanças na conjuntura política, os intelectuais engajados com a renovação católica farão oposição aos educadores escolanovistas. Principalmente a Anísio Teixeira, que obtivera grande destaque nacional com sua gestão frente à instrução pública do Distrito Federal. Em certos momentos os escolanovistas foram taxados como perigosos comunistas, uma ameaça à nação que deveria ser combatida e eliminada.

Mal iniciada a revolução, Alceu Amoroso Lima diria do movimento: “obra da Constituição sem Deus, da escola sem Deus, da família sem Deus”. Um ano após, inaugurando a imagem de Cristo no Corcovado, o Cardeal Leme diria à multidão que, “ou o Estado reconhece o Deus do povo, ou o povo não reconhece o Estado”.¹⁰²

Os autores do livro *Tempos de Capanema* traçam um painel claro e conciso dos interesses em disputa:

O que dava à educação naqueles tempos a relevância política que ela já não mantém era a crença, por quase todos compartilhada, em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação. Havia os que preferiam a educação humanística sobre a técnica; os que defendiam o ensino universal contra os que preferiam escolas distintas para cada setor da sociedade; os que se preocupavam com o conteúdo ético e ideológico do ensino contra os que favoreciam o ensino agnóstico e leigo. Havia os defensores da escola pública e os guardiões da iniciativa privada; os que punham toda ênfase na formação das elites e os que davam prioridade à educação popular. Todos concordavam, contudo, que optar por esta ou aquela forma de organização, controle ou orientação pedagógica significaria levar a sociedade para rumos totalmente distintos.¹⁰³

Os diferentes sentidos da correspondência pessoal em Fernando de Azevedo e Serrano ficam mais evidentes ao se levar em conta este momento político. Numa carta de 1932, Fernando de Azevedo informa a Serrano que os paulistas se preparavam para um confronto armado: “...estamos há vários dias em preparativos de luta. Talvez de luta armada. A situação é de gravidade extrema”.¹⁰⁴ Porém, o motivo desta correspondência de 9 de julho de 1932 foi menos a luta armada, planejada e levada a cabo pelos paulistas, como se sabe, e mais o livro de Serrano,

¹⁰²Schwartzman, S. e H. Bomeny, et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas. 2000. p. 73

¹⁰³Schwartzman, S. e H. Bomeny, et al. *Tempos de Capanema*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas. 2000. p. 69

¹⁰⁴Azevedo, F. *Carta de 9 de julho de 1932. Rebates críticas de Serrano e fala da luta armada em SP*. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/6/1932, p.1-4. 1932. (Carta original manuscrita)

recém publicado, intitulado Escola Nova. Tratava-se de um comentário provocado pelo Manifesto dos Pioneiros, encabeçado por Fernando de Azevedo, fonte de uma enorme polêmica educacional e de crítica intensa do grupo da renovação católica. O manifesto não foi assinado por Serrano, mas ele escreve um livro para tentar justificar sua posição frente a companheiros escolanovistas, católicos e demais educadores. Nesta carta o paulista Fernando de Azevedo discorda das críticas feitas pelo antigo colaborador ao manifesto:

Lamento não poder concordar com o amigo no julgamento do "manifesto", relativamente a alguns pontos essenciais que destacou e entendeu classificar de "erros e exageros". Mas compreendo, sem aceitá-la, a sua crítica, nesse [ponto?], veemente, mas lógica, do ponto de vista em que se colocou para encaminhar a questão. Aliás, dadas as suas convicções religiosas, não me surpreenderam essas divergências, que já conhecia e justo esperava, como não me surpreendeu essa arte difícil, tão sua, com que me habituei, de dissentir sem magoar, e de manter, na oposição de doutrinas, um cavalheirismo irrepreensível e uma cordialidade comunicativa nas suas relações particulares.¹⁰⁵

Serrano havia assumido como subtítulo para o seu livro: “uma palavra serena num debate apaixonado”, com isso optando por estar nem totalmente a favor de um lado nem de outro.

Azevedo concorda com o subtítulo escolhido pelo companheiro carioca e desabafa: “até agora havíamos sido combatidos em artigos em que as perfídias, as insinuações e o ataque direto, isolado ou simultaneamente, tomaram o lugar às idéias, aos fatos e aos argumentos”. Como afirma Azevedo referindo-se aos críticos do Manifesto: “...alguns foram de uma censura infantil, outros, de espírito mais sério, de uma agressividade panfletária”. Para, logo em seguida, elogiar o tom da crítica feita por Jonathas Serrano:

O sr. — e com isso não espantou a ninguém, mas edificou a todos —, preferiu expor, argumentar e discutir. Se o seu trabalho, tão bem planejado como bem escrito, não me rendeu às suas convicções, a maneira segura e polida, como as defendeu, me submeteu ainda mais à amável sedução de seu espírito.¹⁰⁶

¹⁰⁵Azevedo, F. Carta de 9 de julho de 1932. Op. cit. Obviamente a posição de Serrano, indeciso entre os dois lados da contenda, tornava-se frágil e incompleta, como se pode perceber na fina ironia de Azevedo no final do trecho citado.

¹⁰⁶Azevedo, F. Carta de 9 de julho de 1932. Op. cit.

Essa é uma das poucas cartas em que Azevedo se dirige a Serrano sempre como “Dr.” ou como “sr.”, pouco se encontra nestas quatro páginas do seu modo habitual de tratar a Serrano como “caro amigo” e outras mesuras mais, o que deixa transparecer seu descontentamento com a situação.

Depois há um hiato na correspondência entre os dois. O silêncio é interrompido três anos depois, após 1935, pelo próprio Azevedo: “...já se alongava demais o silêncio que se fez entre nós, sem dúvida por circunstâncias independentes de nossa vontade”, escreve o educador paulista, reiniciando uma intensa colaboração com Serrano através da troca de correspondências.¹⁰⁷

Fernando de Azevedo e Jonathas Serrano eram grandes amigos. Amigos na luta por uma educação melhor, como atesta Virgílio Corrêa Filho, relatando o choque vivido por Azevedo ao saber da morte do professor Serrano:

Não admira a carta em que, ao ter ciência do ocorrido, Fernando de Azevedo registrou a sua emoção, ao calor do choque recebido, para recordar a prestante colaboração de o seu imediato auxiliar na reforma do ensino carioca.¹⁰⁸

Até nas coisas mais prosaicas sempre estiveram juntos, apoiando-se. Um exemplo é o favor que Azevedo pediu a Serrano enquanto escrevia estudo sobre a cultura brasileira.

¹⁰⁷Azevedo, F. Carta de 14 de abril de 1935. Agradece livro enviado. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/4/1935. 1935. (Carta original manuscrita)

¹⁰⁸Correa Filho, V. Nota sobre Jonathas Serrano publicada após sua morte. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. 1944. (Recorte de jornal não identificado) Infelizmente, mesmo após várias buscas, não encontrei a referida carta.

Meu caro Dr. Serrano,
 Permita-me a liberdade de lhe fazer um pedido. Estou trabalhando na organização das ilustrações para meu livro “Cultura Brasileira” (Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil). Os índices de nomes e de assuntos, índices alfabéticos e remissivos, já estão terminados e revistos, e quase concluído o trabalho que me propus, de coligir e selecionar as fotos e as gravuras para a ilustração. Preciso agora de uma fotografia da antiga e atual residência da Companhia de Jesus, em Anchieta, no Espírito Santo. Vi uma, à página 78, no excelente livro do Pe. Aristides Greve. Mas, muito pequena, não se presta à reprodução. Pode obter-me, com os jesuítas de Anchieta uma boa fotografia daquela antiga residência?¹⁰⁹

A delicadeza do texto de Fernando de Azevedo está em pedir urgência sem uma palavra ou expressão que fizesse Serrano sentir-se pressionado. Há um modo suave de, ao informar sobre o andamento dos trabalhos de preparação do livro, dar a entender que a foto precisaria ser encontrada imediatamente. Sabia Azevedo que, sendo Serrano um intelectual de profundas raízes católicas, inclusive dispondo de uma rede de comunicação atuante no Brasil e no exterior, encontraria meios de ajudá-lo.

Tão logo recebe a carta, Serrano acolhe o pedido do amigo. A solução seria ainda mais rápida do que poderia supor Azevedo. No mesmo dia Serrano trata de escrever a um primo seu, o Pe. Fernando, por coincidência um religioso da Companhia de Jesus, naquele momento vivendo na antiga residência dos jesuítas em Anchieta, no Espírito Santo! Ou seja: na mesma casa da qual se queria obter uma fotografia.

¹⁰⁹Azevedo, F. Carta de 18 de setembro de 1942. Solicita foto da residência de Anchieta. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 18/9/1942. 1942. (Carta original manuscrita) A carta, desta vez, veio em papel timbrado com os dizeres *Biblioteca Pedagógica Brasileira - Direção de Fernando de Azevedo - Companhia Editora Nacional*. Azevedo teve a oportunidade de dirigir várias publicações, algumas coleções importantes, inclusive a conhecida série *Brasiliana*, pela qual publicou um importante ensaio de Jonathas Serrano sobre o filósofo cearense Farias de Brito. Serrano, J. Farias Brito. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1939. (Coleção Brasiliana) O livro de caráter biobibliográfico escrito por Jonathas Serrano, é uma das mais importantes obras do autor. A este livro se dirigiu Alceu de Amoroso Lima, numa das sessões da Academia Brasileira de Letras, precisamente a 26 de abril de 1940. E, pouco depois, também numa das suas crônicas para *O Jornal*, também do início de 1940. Dele também trata o Padre Leopoldo Aires nas páginas do *Jornal do Brasil*. A esse respeito, conferir: Amoroso Lima, A. Comunicação a Academia Brasileira de Letras, a propósito do volume Farias Brito. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 29/4/1940, p.5. 1940; e também: Aires, Pe. L. A obra de Jonathas Serrano. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 19/5/1940, p.6. 1940. Em seu artigo, após vários elogios, o Padre Leopoldo Aires defende a entrada de Serrano para a Academia Brasileira de Letras e o coloca ...entre os nomes mais significativos da cultura e das letras nacionais.

Apenas quatro dias depois de Azevedo fechar seu envelope, escreveu Serrano:

Muito prezado primo e amigo padre Fernando.

Venho solicitar de sua boa vontade um obséquio, contribuição valiosa para uma homenagem a essa residência justamente célebre, em que viveu os seus últimos anos o extraordinário Anchieta. Trata-se do seguinte: Fernando de Azevedo, diretor da Brasiliana, está organizando as ilustrações para o seu volume “Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil”, em que presta a devida justiça ao papel relevante da Companhia, e em especial [a] Nóbrega e Anchieta. Escreve-me agora de S. Paulo, pedindo com urgência que eu obtenha dos meus amigos daí uma boa fotografia dessa antiga residência. Textualmente diz ele: “Vi uma no excelente livro de Pe. Aristides Greve. Mas, muito pequena, não se presta à reprodução”. (...) Muito agradeço, em meu nome e no de Fernando de Azevedo, antecipadamente, qualquer contribuição, ou sugestão aproveitável, com a urgência que o caso exige, por estar já em provas o trabalho.

Pode enviar a resposta e — se possível — a fotografia — para o meu endereço (Rua Pires de Almeida 15, ap. 40, Laranjeiras, Rio) ou diretamente ao Dr. Fernando de Azevedo, Companhia Editora Nacional, Rua Gusmões, 639, S. Paulo. Nesta última hipótese, seria grande gentileza do primo e amigo prevenir-me, para não ficar eu em dúvida quanto ao resultado deste pedido.¹¹⁰

Serrano, valendo-se da relação de parentesco, trata da questão de forma bem mais objetiva. Pelo teor da sua escrita, fica claro que entendera a pressa do pedido. Aliás, essa objetividade no trato das questões é uma característica da correspondência expedida por Jonathas Serrano e também da sua atuação como educador e homem público. Econômico no estilo, sem rodeios. Desse modo é que ele redige também seus livros, uma marca que se acentua com a passagem do tempo e o amadurecimento do educador. Sempre abordando seus temas de forma polida, mas indo direto ao ponto. Neste caso, por exemplo, não omite suas condições, ao mesmo tempo fazendo ver as vantagens para o primo e para a própria Companhia de Jesus ao atender o obséquio, colaborando com um intelectual de renome e coordenador da Brasiliana.

Para não deixar o problema sem solução efetiva, apenas transferindo-a para a boa vontade de um terceiro — o Pe. Fernando... —, Serrano continua sua busca por uma fotografia que atendesse às especificações de Azevedo entre seus conhecidos no Rio de Janeiro. Na margem inferior da cópia da carta enviada ao

¹¹⁰Serrano, J. Carta ao Pe. Fernando, de 22 de setembro de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/9/1942. 1942. (Original datilografado de carta)

primo no Espírito Santo, está anotado a lápis: “26 Set. - mandei fotografia obtida com o Pe. Franca”.¹¹¹ Um dia a menos de quantos precisou o seu primo para resolver o problema em Anchieta. Pois, o Pe. Fernando escreveu a Serrano no dia 27 de Setembro:

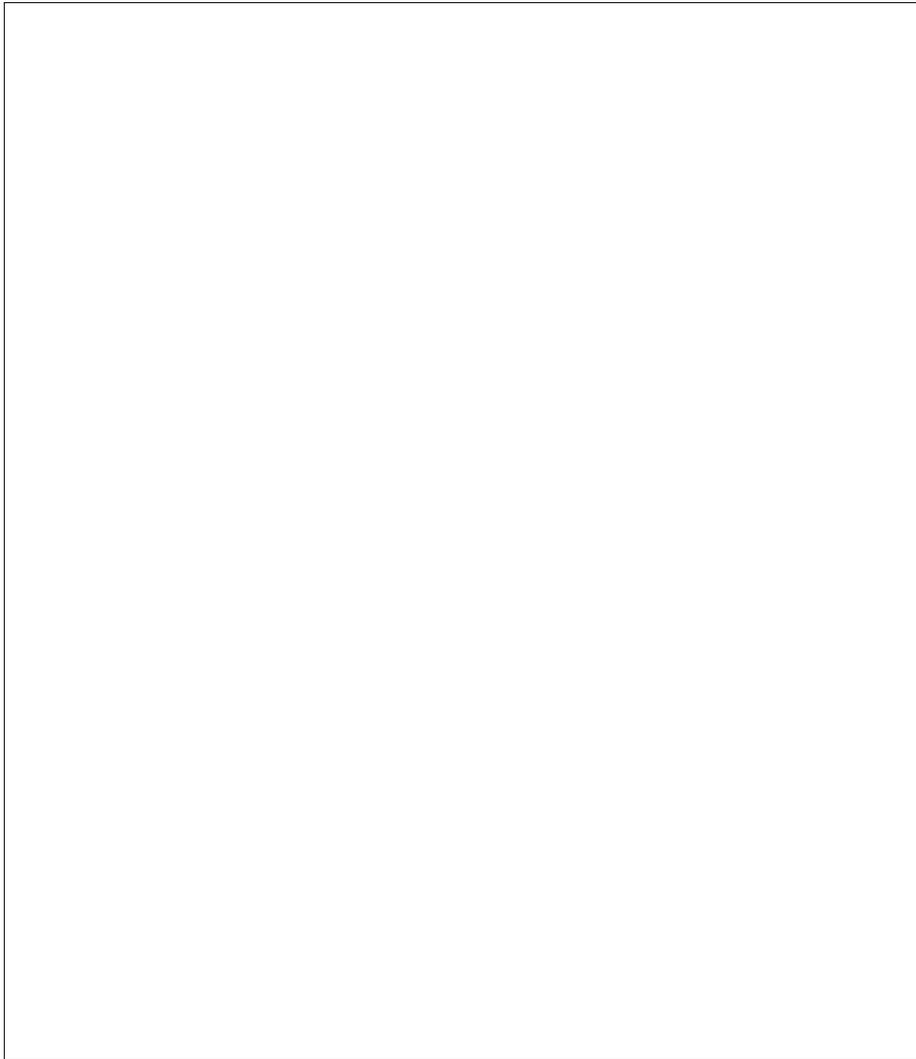
*Mandei hoje, diretamente para evitar demoras, a fotografia que o Dr. Fernando de Azevedo pediu por seu intermédio. A fotografia da igreja e da residência jesuíta e da cela do Venerável. [referindo-se ao padre Anchieta]*¹¹²

Deste modo Serrano conseguiu enviar a Azevedo, num curto prazo, pelo menos três diferentes fotos, três diferentes alternativas, para o livro. Esse lado prestativo e dedicado aos amigos era uma forte marca da personalidade de Serrano, que o fazia bem ajustar-se bem a um determinado modo de fazer política no Brasil desta época e que lhe valeu uma trajetória profissional tranqüila durante toda a década de 1930.

¹¹¹Pe. Leonel Franca, intelectual católico radicado no Rio de Janeiro, com o qual Jonathas mantinha intenso relacionamento.

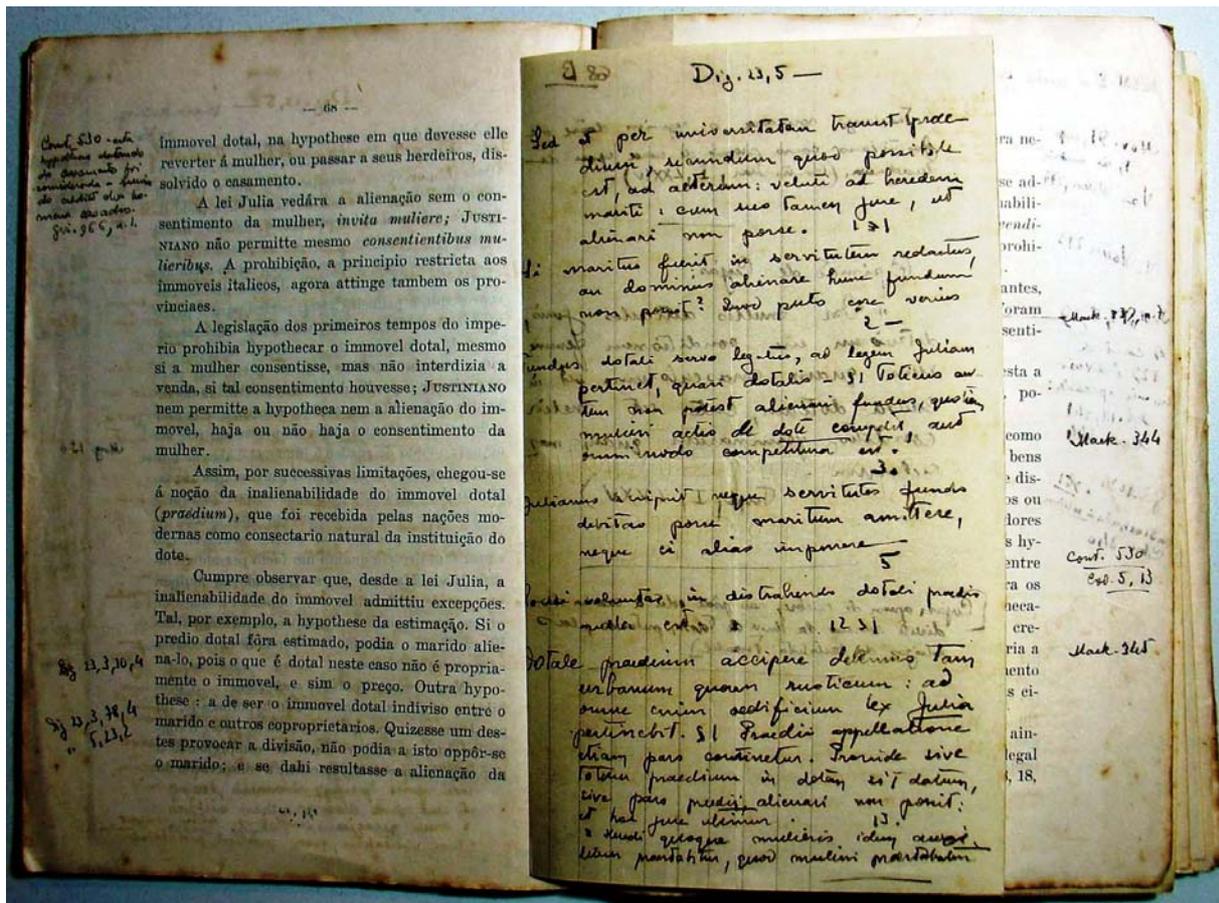
¹¹²Pe. Fernando. Carta de 27 de setembro de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Anchieta: 27/9/1942. 1942. (Original manuscrito de carta)

BILHETE DE FERNANDO DE AZEVEDO A JONATHAS SERRANO



Com letra caprichada, num bilhete remetido do Hotel Central, Fernando de Azevedo agradece “ao ilustre amigo Dr. Jonathas Serrano”, as felicitações recebidas.

TESE DE CONCURSO COM ANOTAÇÕES PARA ARGÜIÇÃO



Tese elaborada por Jonathas Serrano para o concurso de 1921. Neste exemplar, destaca-se o cuidadoso trabalho de preparação para a argüição, com anotações na lateral das páginas e a inserção de folhas coladas entre as folhas impressas, onde ele dá maior detalhamento a algumas das questões tratadas no texto entregue à banca examinadora.

3.6 Proteção aos amigos, guerra aos inimigos

Com o seu jeito solícito, sempre disposto a facilitar, Serrano se esforçava para dar conta de todos os pedidos que recebia. Entre os papéis que conservou estão inúmeras solicitações de favores aos quais ele procurava sempre atender. Estão lá os pedidos de alunas da escola normal, para que o professor Serrano contribua com suas rifas de formatura, mas também os bilhetes de senadores e outras pessoas influentes, em busca de favorecimentos com os quais estão obrigados a lidar os gestores públicos. Jonathas Serrano atendeu a muitos destes pedidos, e também ocupou muitos cargos. Além de Sub-Diretor Técnico da Instrução Pública, como indicado acima, foi membro do Conselho Superior de

Ensino do Estado do Rio de Janeiro, desde 1914. Foi professor de História da Civilização na antiga Escola Normal do Distrito Federal — depois Instituto de Educação —, desde 1916 até 1931, sendo que, de 1927 a 1928 dirigiu essa mesma instituição.¹¹³ É de lá que segue para o trabalho com Fernando de Azevedo na Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal e depois para vários cargos comissionados junto ao governo federal, no Ministério da Educação, durante as gestões de Francisco Campos e Gustavo Capanema, como veremos adiante.

Serrano também atuou como professor substituto da Faculdade de Direito do Estado do Rio de Janeiro, situada em Niterói, desde 1921, quando foi aprovado em primeiro lugar num concurso para provimento do cargo. Em meio aos seus papéis pessoais, conservou recortes de jornais da época, com notícias sobre o concurso. Como uma que foi publicada pelo Jornal do Commercio em 27 de setembro de 1921, onde se lê:

Encerrou-se no sábado último o concurso da Faculdade de Direito de Niterói, para o preenchimento da vaga da cadeira de Filosofia do Direito Romano, a que compareceram o Desembargador Affonso Cláudio e o Dr. Jonathas Serrano. A congregação, reunida para deliberar, resolveu considerar habilitados ambos os candidatos e classificou em primeiro lugar o Dr. Jonathas Serrano, e em segundo lugar o Desembargador Affonso Cláudio.¹¹⁴

A partir de 1926, Serrano tornou-se Professor Catedrático de História da Civilização do Colégio Pedro II, cargo que exerceu até a sua morte. O concurso no qual conquistou a colocação ganhou espaço na imprensa do Distrito Federal. Reunindo os recortes de jornal e as anotações pessoais colecionadas por Serrano, é possível perceber que a seleção foi bastante difícil e disputada. Analisando o comportamento de Serrano no processo deste concurso podemos compreender melhor sua personalidade e a forma como atuava para resolver os problemas com os quais se comprometia, assim como o contexto político-social da capital da república.

Pelos procedimentos adotados para este concurso, inicialmente, os candidatos apresentaram à comissão examinadora duas teses escritas, uma delas, com tema de livre escolha dos candidatos, em cuja argüição Jonathas Serrano acabou como a maior pontuação, como noticiou a imprensa:

¹¹³Serrano, J. Anotações autobiográficas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 11/1935, p.1-5. 1935. (Original manuscrito)

¹¹⁴FJS/AN. Nota sobre o concurso na Faculdade de Direito de Niterói. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1921. (Recorte do Jornal do Commercio)

Foi argüido na noite de ontem, perante a congregação do Colégio Pedro II, na tese de livre escolha “O ensino da história na formação do caráter”, apresentada ao concurso para o provimento na cadeira de história universal o Dr. João Batista de Mello e Souza. (...) Foram essas as notas conferidas pela mesma [comissão examinadora]: Silvestre e Gabaglia 7; Delpech 8; Couto 9. Pela soma das notas conferidas pela comissão examinadora aos dois últimos candidatos, Drs. Rego Monteiro e Jonathas Serrano, podemos fazer a seguinte classificação: Jonathas Serrano, 35 pontos; Rego Monteiro, 32 pontos; Mello e Souza 31 pontos.¹¹⁵

Para o ponto de livre escolha, pelo qual Serrano foi tão bem avaliado, ele escolhera abordar “O movimento corporativo na França Medieval”. Mas, Serrano também foi bem sucedido no ponto escolhido pela banca, como informou a imprensa:

Chamado à defesa da segunda tese apresentada ao concurso de História Universal no Colégio Pedro II, compareceu na noite de ontem o professor Jonathas Serrano. A tese, sorteada para todos os candidatos, versou sobre “A idéia de independência na América”.

O pretendente a uma das vagas de professor catedrático daquela disciplina [Jonathas Serrano] percorreu obtendo agora, da comissão examinadora, as seguintes notas: Delpech e Silvestre 7; Gabaglia e Couto 10; num total de 34 pontos contra 35 da vez passada [da apresentação da tese de tema livre].

Houve nesse julgamento um incidente interessante, provocado pelas palmas frenéticas da assistência, quando o professor Gabaglia conferiu o grau dez ao candidato [Jonathas Serrano].

Dada a insistência do auditório, que parecia delirar, o presidente da mesa e diretor do externato, Dr. Euclides Roxo, inadvertidamente quis suspender a votação, para continuá-la em sala reservada, ao que o professor Floriano de Brito lembrou que a lei mandava proceder as provas publicamente, o que se fez.¹¹⁶

Para Jonathas Serrano, no entanto, as aventuras trazidas por esta seleção não se encerrariam por aí. Mesmo tendo sido selecionado em primeiro lugar, com a pontuação mais alta, sua aprovação foi objeto de um recurso impetrado pelo terceiro colocado, Mozart Monteiro. Em meio aos papéis com anotações pessoais que foram conservados por Serrano, encontra-se uma folha de rascunho onde está manuscrita uma versão do recurso por ele apresentado frente ao que sucedeu:

Concurso de História Universal do Colégio Pedro II

Foi classificado em 1º lugar o candidato Jonathas Serrano, com média 9 23/47. O candidato Mello e Souza, classificado em 2º lugar, com média 8 54/57, já foi

¹¹⁵FJS/AN. O concurso de História Universal no Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d . 1926. (Recorte de jornal não identificado)

¹¹⁶FJS/AN. Concurso de História Universal do Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d . 1926. (Recorte de jornal não identificado)

nomeado, devendo tomar posse no dia 11 do corrente. O candidato Jonathas Serrano não foi ainda nomeado, alegando-se que há recurso do 3º classificado, o Sr. Mozart Monteiro, que pretende ser promovido numa das duas vagas existentes. Ora o candidato Jonathas Serrano foi classificado em 1º lugar e devia ser o 1º nomeado para a 1ª vaga, por disposição expressa de lei: art. 170 do Decreto 16.782 A, que determina: “o candidato escolhido... será o que tenha obtido maior média”. O candidato Mozart Monteiro, além de ter ficado em 3º lugar, teve média inferior a 8 (7 41/57).

A nomeação do Sr. Mello e Souza implica a aprovação do concurso e portanto obriga à nomeação do 1º candidato, Jonathas Serrano, por disposição taxativa da lei.¹¹⁷

A reclamação contra a aprovação de Serrano baseava-se no fato de ele estar acima da idade permitida para ingressar no quadro de professores do colégio. Tendo ele nascido em 1885 e o concurso se realizado em 1926, estava, portanto, quando aprovado, com um ano de idade a mais que o permitido: 41, quando o edital pedia menos de 40. Foram suas habilidades jurídicas que facilitaram a solução do problema. Como se pode observar em outra de suas folhas de rascunho, Serrano defendeu que a idade deveria ser verificada no momento da abertura da vaga e não naquele, da realização das provas, no qual se fundamentava o argumento do reclamante.

[parágrafo datilografado] A inscrição do candidato Jonathas Serrano foi feita de acordo com a letra C do art. 151 do Dec. 16.782 A, (...). A sua inscrição foi aprovada pela Congregação. Aliás, o candidato, no momento da verificação da vaga contava 39 anos, estando dentro, também por esse lado, das condições legais de inscrição [o texto segue manuscrito] (art. 318, letra D do Regimento Interno do Colégio Pedro II). O artigo 318, pré-citado, diz que: os candidatos que estão em geral incluídos na letra D devem ter menos de 40 anos no momento em que haja ocorrido a vaga por desdobramento ou criação da cadeira... etc. Ora, a cadeira de História foi desdobrada em dias (História Universal e História do Brasil) em virtude do Decreto 16.782 A (que é de 13 de janeiro, publicado em abril de 1925) e nessa ocasião o candidato Jonathas Serrano ainda não completara 40 anos, tendo nascido a 8 de maio de 1885.¹¹⁸

O candidato Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, filho do Capitão de Mar e Guerra Frederico Guilherme de Souza Serrano e Ignez da Silveira Serrano, estava com a razão.¹¹⁹ Em seu discurso de posse como professor catedrático do

¹¹⁷Serrano, J. Anotações pessoais com rascunho de alegação sobre aprovação no concurso do Colégio Pedro II e nomeação de candidatos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Documento original manuscrito)

¹¹⁸Serrano, J. Anotações pessoais sobre recurso do 3o. colocado no concurso do Colégio Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Documento original, parte datilografado parte manuscrito)

¹¹⁹Serrano, J. Anotações autobiográficas. Op. cit.

Pedro II, ele relembra todas as suas passagens pela instituição e retoma os acontecimentos, de forma irônica, reafirmando princípios e valores aos quais se esforçava para associar sua figura pública: “...hoje sorrio ao pensar em curiosidades recentes e incertezas calculadas de há pouco” ele inicia, para continuar rememorando:

Aqui [no Externato Pedro II] iniciei o curso secundário. Nesta casa venci as primeiras pugnas intelectuais de maior dificuldade. Prestei aqui os exames necessários ao ingresso no vestibulo de uma Faculdade. A que optei, aqui naquele tempo funcionava e aqui, portanto, fui acadêmico, eu que já fora aqui estudante secundarista e do preparatório. Aqui coleí grau e recebi prêmios, aqui sofria a ansiedade dos exames; como a outra menor das sabatinas.¹²⁰

Serrano fez curso superior de 1905 a 1909. Diplomou-se em 1909, em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, obtendo distinção em todas as cadeiras e ganhando o Prêmio Conselheiro Portela (Medalha de Ouro) por ter alcançado as melhores notas de sua turma.

Sobre as dificuldades do concurso que acabara de enfrentar, acrescenta: “...e aqui ainda quis Deus que experimentasse a outra [provação], maior que todas, de um renhido concurso”, partindo para uma fala mais dura com relação ao que havia vivido no processo:

Senhores, se a coerência entre palavras e atos é virtude, eu me sinto bem em recordar perante vós, neste momento, que já em 1915, faz agora onze anos, escrevi pelas colunas de um de vossos diários o que sempre julguei do valor dos concursos. Discordando da opinião de Ruy Barbosa — que dos concursos foi constante e extremo adversário — dizia eu que, apesar das múltiplas objeções e dos reais inconvenientes que não raro se deparam na prática, o concurso é o menos defeituoso e o mais solene dos processos de seleção. (...) Concurso bem feito assusta e afasta incompetentes; e os que acaso se aventuram às surpresas do desconhecido sem o devido preparo, têm no amargor do ridículo a justa pena da temeridade. Ainda hoje, volvidos mais de dez anos, não mudei de opinião. Perdoai-me lembrar-vos que, nesse intervalo, fiz três concursos e de nenhum me queixo.¹²¹

Mas, como Serrano afirma: “...do último aqui prestado, particularmente me ufano”. Se o caminho foi áspero e grande o esforço empregado, “...mais doce é a

¹²⁰Serrano, J. Discurso proferido pelo Dr. Jonathas Serrano ao ser empossado no cargo de Professor Cathedrático do Colégio Pedro II. Op. cit

¹²¹Serrano, J. Discurso proferido pelo Dr. Jonathas Serrano ao ser empossado no cargo de Professor Cathedrático do Colégio Pedro II. A escola primária, v.X, p.211-213. 1926. p. 211

polpa do fruto ambicionado e colhido afinal, mercê de Deus, na plenitude da justiça graças ao *veredictum* da vossa consciência de juízes”. A oportunidade de se manifestar publicamente sobre o fato é aproveitada por Serrano para se colocar como pessoa de princípios sólidos, com coragem para assumí-los e por eles lutar. Se aos amigos ofertava a proteção, aos inimigos oferecia a guerra.

Sabeis que não sou amigo de hipérboles e entusiasmos fáceis; mas não compreendo o silêncio acomodaticio nem que se possa ser plenamente homem sem profundas e bem afreidas convicções, e muito menos sem a nobre coragem de manifestá-las.¹²²

Para Serrano, essas características de sua personalidade se assemelhavam à da profissão que havia escolhido, pois “...paciência, tenacidade, discernimento, senso psicológico, imparcialidade sem indiferença” seriam algumas das tremendas exigências colocadas ao ofício do professor de História.

Nem se confunda a serenidade de julgamento com o ceticismo de quem não possuísse uma escala de valores humanos, nem tampouco a severidade no profligar com as veementes retóricas incompatíveis com a linguagem de verdadeira ciência. (...) Sem ocultar minhas repensadas convicções filosóficas deixando bem claro aqui desde as primeiras provas a sinceridade do meu credo religioso...¹²³

No discurso, para encerrar, revela e assume a formação humanista de tradição católica, sem perder o patriotismo que caracterizou os principais expoentes do seu tempo.

E parece-me sentir ainda, sem fantasia oratória, mas real e impressionante, a alma mesma da pátria que nos vê e de nós espera a afirmação resoluta de que vamos trabalhar, de que temos consciência da nossa responsabilidade, com fé, com otimismo, com estudo, com entusiasmo, pelo Brasil maior que nos cabe ir plasmando.¹²⁴

Desde a aprovação no certame do Colégio Pedro II, os concursos já não foram mais os mesmos para Serrano. Se assumir o cargo de Professor Catedrático do Externato Pedro II e a direção da Escola Normal facilitou a sua chegada à Sub-Diretoria Técnica de Instrução do Distrito Federal, por outro lado, foram, muito

¹²²Idem. p. 212. Não encontramos referência ao vocábulo *afreidas* em dicionários atuais da língua portuguesa.

¹²³Idem. p. 212. Verbete: profligar [Do lat. profligare.] V. t. d. 1. Lançar por terra; abater, prostrar, destruir, derrotar.

¹²⁴Idem. p. 213

provavelmente, os dissabores decorrentes dos concursos para professor de sociologia e de literatura da Escola Normal que o levaram a retirar-se do trabalho junto a Fernando de Azevedo, já no final da gestão deste último à frente da DGIP/DF.

Desta vez Serrano não era o candidato e sim o responsável pela seleção para a qual se inscreveu, dentre outros, seu amigo Alceu Amoroso Lima. O próprio Amoroso Lima explica o acontecimento em carta de setembro de 1930, onde requeria ao Diretor Geral de Instrução, Fernando de Azevedo, que os exames fossem realizados uma segunda vez:

Ilmo. Sr. Dr. Fernando de Azevedo
D. Diretor Geral de Instrução Pública
Tendo um dos candidatos do concurso de Sociologia da Escola Normal manifestado receio de que a presença de examinadores católicos na banca do referido concurso, [venha?] favorecer de qualquer modo, não um só, como ele o diz, mas os dois ou três candidatos católicos inscritos — venho, na qualidade de concorrente ao mesmo concurso solicitar de V. Excia. a reorganização da referida banca, no sentido de não ser incluído nenhum examinador católico, a fim de se tranquilizarem os preconceitos do referido candidato.
Aguardando acolhimento favorável a esta solicitação, subscrevo-me com a maior estima e consideração. Alceu Amoroso Lima¹²⁵

Obviamente, Amoroso Lima se refere com a expressão “católicos” a intelectuais que publicamente manifestavam sua predileção pelo discurso atribuído ao movimento da renovação católica.

Na parte superior esquerda da primeira página da carta está uma anotação de próprio punho de Fernando de Azevedo. Uma orientação ao seu Sub-Diretor: “...Ao Dr. Jonathas Serrano para resolver. Não penso que seja motivo para reorganização da banca. 20/set/30”, escreveu Azevedo.

Os jornais deram ampla cobertura ao debate em torno destes concursos. O Candidato Clóvis Monteiro, aprovado para o cargo de professor de literatura, cuja aprovação foi questionada pelo candidato Oswaldo Orico, explicou ao jornal A Noite:

...tive o ensejo de verificar o escrúpulo com que procede nos concursos o subdiretor técnico da instrução municipal, senhor professor Jonathas Serrano. Sem que me conhecesse pessoalmente e sem que eu o houvesse procurado para lhe dizer

¹²⁵Lima, A. A. Carta de setembro de 1930. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 20/09/1930. 1930. (Original de carta manuscrito)

que temia injustiça, porquanto as bancas examinadoras me inspiram sempre toda confiança, deu-me a honra de assistir à minha prova de aula, em vista de ter sido eu o candidato que obtivera a maior nota na prova escrita. Às provas de outros, que haviam obtido notas altas, fui informado que esteve também presente.¹²⁶

Jonathas Serrano viveu e atuou em um contexto histórico de intensa disputa de interesses. No Perfil de Fernando de Azevedo, escrito por Nelson Piletti para a revista Estudos Avançados, em 1994, ele resume o ambiente de debates e disputas, no qual se inseriu a Reforma Fernando de Azevedo. Para o autor, amparando-se também em depoimento de Antônio Cândido, e referindo-se a Fernando de Azevedo, a “...sua obstinação ficou evidente (...) quando lutou tenazmente para modernizar o sistema de ensino, enfrentando poderosos interesses fincados no Conselho Municipal, a famosa 'gaiola de ouro', quando chegou a sofrer um atentado”.¹²⁷ Para perseverar em seus ideais estes homens experimentaram dissabores e contrariedades. Assim foi com Serrano, pouco mais de um mês depois dos concursos da Escola Normal, o Diário da Noite noticiava a nomeação de um novo Sub-Diretor Técnico para a Instrução Municipal.

Instrução Pública Municipal tem novo sub-diretor técnico.

O dr. Mozart Monteiro tomará posse amanhã.

Foi exonerado, a pedido, o docente da Escola Normal, bacharel Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, do lugar de sub-diretor técnico, em comissão, da Diretoria Geral de Instrução Pública Municipal.

O interventor do Distrito Federal, dr. Adolpho Bergamini nomeou para o mesmo cargo o docente, também da Escola Normal, bacharel Francisco Mozart do Rego Monteiro.¹²⁸

Seu substituto na sub-diretoria era justamente aquele terceiro colocado do concurso para o Colégio Pedro II, que intentara desclassificar Serrano e contra o qual fora-lhe necessário lutar para garantir a vaga almejada. O descontentamento do professor Serrano é tal que leva-o também a demitir-se da Escola Normal, como podemos observar pela resposta que recebeu do diretor da mesma em 31 de março de 1931:

¹²⁶FJS/AN. O concurso de literatura da Escola Normal. Fala-nos o professor Clóvis Monteiro, classificado em 1º lugar. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/1930. 1930. (Recorte do jornal Diário da Noite)

¹²⁷Piletti, N. Fernando de Azevedo (perfis de mestres). Estudos Avançados, v.8, n.22. 1994. p 182

¹²⁸FJS/AN. A Instrução Publica tem novo Sub-Diretor Thecnico. O Dr. Mozart Monteiro tomará posse amanhã. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/11/1930. 1930. (Recorte do jornal A Noite) Grifo meu.

Lamentando embora privar esta Escola de um professor digno e competente como o prezado colega, sou forçado a conceder-lhe a dispensa que solicitou, de regência de turma de História da Civilização, atendendo aos termos decisivos empregados na carta sobre o assunto que me enviou.

Resta-nos o consolo de que futuramente, cessadas as razões de ordem particular que alega, em sua carta, voltará o distinto amigo a prestar os seus valiosos serviços a Escola Normal.¹²⁹

O calvário de Jonathas Serrano prosseguiu pelas sindicâncias nas obras para novos prédios escolares construídos durante sua gestão na DGIP/DF, que foram requeridas pelo seu substituto no cargo de Sub-Diretor Técnico, o Mozart Monteiro.

3.7

Próprios escolares: concretização da Reforma Fernando de Azevedo

Para implantar as medidas preconizadas pela Reforma Fernando de Azevedo, seria necessário dotar o Distrito Federal de uma rede eficiente de escolas e profissionais para realizar a instrução pública. Serrano, enquanto Sub-Diretor Técnico de Instrução Pública e braço direito de Fernando de Azevedo, terá papel de destaque nessa tarefa. Por isso mesmo, a construção de próprios escolares será, após sua exoneração, utilizada como uma arma contra sua gestão.

Ao examinar mais de perto esse ponto, tive grande dificuldade em determinar a quantidade exata de prédios escolares edificadas entre 1928 e 1930. Alguns dados constam do Boletim de Estatística do Distrito Federal, especificamente do Resumo dos Boletins Mensais, Ano I, n. 1, 1928-29, publicado pela Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Ali, à página 32, há informação de que, no ano de 1928, foram iniciadas no município um total de 34 construções em prédios escolares na categoria próprios municipais, das quais 20 foram concluídas neste mesmo ano. Para o ano de 1929, segundo a mesma fonte, foram iniciadas apenas 2 construções, não havendo apontamento de nenhuma conclusão de obra para este período. Com relação a consertos e reparos em instalações escolares, consta que 280 foram iniciados em 1928, dos quais 145 foram concluídos. Em 1929 foram iniciados 121 reparos e

¹²⁹Carlos [?]. Carta de 31 de março de 1931. Pedido de dispensa das aulas junto à Escola Normal. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 31/3/1931. 1931. (Original de carta datilografada)

concluídos 47. Tais dados apontam para 1928 como um ano de grandes investimentos em instalações escolares, atingindo, no total, o vultuoso orçamento de 1.031:128\$000.¹³⁰

No Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, encontra-se também o Livro de Atas de Concorrências Públicas para a construção de escolas no município do Rio de Janeiro, pertencente à antiga Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. O livro foi aberto no ano de 1928 e em sua folha de rosto há um termo de abertura onde foi registrado:

Contêm este livro cem folhas e servirá para a lavratura das atas de concorrências públicas, estando todas as folhas rubricadas por mim com a rubrica que uso [autógrafo não identificado]. Diretoria Geral de Instrução Pública, 14 de maio de 1928.¹³¹

Ao final da primeira das atas constantes do livro, lavrada no dia 14 de maio, o mesmo em que o livro foi aberto, além dos oficiais designados pela Diretoria de Obras do Distrito Federal para acompanhar o procedimento, o documento também é assinado pelo Segundo Oficial da Diretoria de Instrução Pública, Oscar Athayde, que secretariou essa sessão pública de apresentação de propostas de construção por empresas do setor da construção civil.

A partir da segunda ata lavrada no livro, datada de 23 de Junho de 1928, as assinaturas são encabeçadas por Jonathas Serrano, que ali aparece já como Sub-Diretor Técnico da Diretoria Geral de Instrução Pública, presidindo as sessões de concorrência pública para a construção de escolas no município.

Deste livro — que foi o único deste teor que esta pesquisa localizou —, constam concorrências para as construções de dois grupos escolares; dois edifícios escolares novos, anexos às escolas Paulo de Frontin e Rivadávia Corrêa; a instalação de energia elétrica nos dois grupos construídos e também nos tais anexos; a edificação do Almoxarifado e Oficinas da Diretoria Geral de Instrução Pública; mais um grupo escolar e, por fim, o prédio a ser utilizado pela Escola Normal do Distrito Federal (posteriormente denominado Instituto de Educação). Como se pode concluir, uma quantidade bastante inferior ao volume de obras

¹³⁰Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Boletim de estatística do Distrito Federal, resumo dos boletins mensais 1928-1929. Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro: 1929. (Ano I, número 1)

¹³¹AGCRJ. Livro de Atas de Concorrências Públicas para a Construção de Escolas no município do Rio de Janeiro. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: s/d. 1928

relatado no Boletim de Estatística, citado acima.

As informações sobre o projeto das edificações disponíveis no livro de atas são exíguas, sendo as atas apenas um breve relato da reunião de apresentação das propostas formuladas pelos concorrentes. As propostas, pelo que é informado, sempre eram encaminhadas para análise da administração municipal, cabendo à Diretoria Geral de Instrução Pública, nesta etapa da concorrência, apenas chamar a apresentação das propostas e recolhê-las para serem examinadas por outro órgão.

Algumas das atas trazem recortes de jornal soltos entre as folhas do livro, tratam-se dos editais públicos para a concorrência. Ali se informa sempre “...de acordo com o projeto aprovado por essa diretoria”, indicando que os projetos eram previamente preparados pela administração municipal, e resultantes do trabalho conjunto da Diretoria de Instrução Pública e da Diretoria de Obras, antes de serem motivo de concorrência sob coordenação da Sub-Diretoria Técnica ocupada por Jonathas Serrano.

Não havia projetos em concorrência, mas apenas a execução daqueles já preparados pelos engenheiros da Diretoria de Obras a partir de um plano inicial da equipe da Instrução Pública. A equipe da Diretoria Geral de Instrução Pública estava bastante preocupada com os detalhes arquitetônicos dos projetos de prédios escolares. Ou de próprios escolares, como eram denominados estas novas edificações. Havia grande demanda por instalações escolares no Rio de Janeiro deste tempo. Boa parte das escolas funcionava em prédios precários, alugados a terceiros, ou casas improvisadas em escolas.

Num discurso por ocasião de ser inaugurada a Escola Antônio Prado Junior, na Quinta da Boa Vista, proferido por Jonathas Serrano, vários aspectos deste esforço de correspondência — entre o projeto de instrução e saúde pública que se tentava implementar e a solução arquitetônica mais adequada para tal —, são evidenciados pelo orador:

Aqui tendes exemplo e dos mais belos. Este parque encantador (...) era sem dúvida o cenário predestinado, pela sua formosura múltipla, expressiva e sadia, a abrigar a esta escola de tão alta e bela finalidade.

Presentiu-o e procurou realizá-lo, desde os primeiros dias, o espírito de Fernando de Azevedo, administrador e esteta, homem de ação e homem de pensamento, cheio de todo o entusiasmo e do seu idealismo construtor.¹³²

O primeiro aspecto enunciado no discurso de Serrano é o da localização. A Quinta da Boa Vista, pela sua beleza cênica, aparece como o lugar mais adequado à instalação de uma escola. Aí já um segundo elemento emerge: o desejo de identificar a escola e o que ela significa para a sociedade com o “belo”, com o que é “bom” e “bonito”. Para o orador, essa Escola Antônio Prado Junior é uma demonstração clara do padrão pedagógico que se quer estabelecer através do projeto encabeçado por Fernando de Azevedo: “...esta escola que hoje inauguramos (...) ela é bem uma eloqüente demonstração do espírito de nossa época e da solicitude com que hoje encaramos o problema da infância”. Um outro elemento importante é a forte vinculação entre escola, instrução pública e saúde:

...um dos traços característicos da civilização contemporânea é a preocupação com a saúde das crianças, e não só da criança feliz, privilegiada, que abriu olhos à luz em ambiente de conforto, mas ainda e principalmente a criança pobre, desamparada, desordenada física e moralmente.¹³³

A escola em inauguração visava, principalmente, o atendimento de crianças de saúde frágil, crianças “débeis”, na expressão do próprio Serrano. Ali, além da localização privilegiada, contariam também com o equipamento escolar adequado, sendo esse mais um dos elementos fundamentais do projeto de instrução pública encabeçado por Fernando de Azevedo: “...é [o prédio escolar] aparelhado com todos os recursos da ciência experimental, [que] proporcionam assistência e educação, vida ao ar livre, alimentação sadia, repouso, banhos de mar, banhos de sol, banhos de luz”.

Logo depois, Serrano parte para um detalhamento do prédio e de seu entorno:

Percorrer esta escola, observar-lhe a construção, analisar-lhe peça por peça, cada um dos seus elementos, é verificar o rigor científico de seu plano, o apurado gosto de suas linhas arquitetônicas, a impressionante nobreza de sua finalidade.

¹³²Serrano, J. Discurso proferido pelo Sub-Diretor Técnico de Instrução, Sr. Jonathas Serrano por ocasião de ser inaugurada a Escola Antonio Prado Junior, na Quinta da Boa Vista. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1928? p.1-4. (Original datilografado de discurso pronunciado em cerimônia pública)

¹³³Idem.

Salas de aula, em que se estudou cuidadosamente cada uma das condições técnicas de maior eficiência — acústica, aeração, iluminação natural, distribuição de mobiliário, facilidade de circulação —; varandas e salas de repouso, gabinete médico e dentário, refeitório, cozinha, pavilhão de ginástica, cercado de árvores frondosas que espalham sombra e dão uma nota de especial beleza ao pátio de recreio; pérgula, solário, tanque de vadiar — vede bem, senhores, nada foi esquecido. E em tudo o encanto artístico a serviço da ciência.¹³⁴

Até mesmo o estilo arquitetônico foi planejado para atender, a um só tempo, às exigências científicas da nova pedagogia e ao papel da escola na valorização do sentimento pátrio e na formação do caráter dos brasileiros.

...no elevado propósito de recordar às novas gerações que vão surgindo a beleza e poesia incomparável do velhos solares de nossa terra. O emprego das varandas de colunata não é mero elemento ornamental característico: construtivamente, em nosso clima, é de valor indiscutível para o edifício escolar...¹³⁵

Após pedir exoneração do posto de Sub-Diretor Técnico de Instrução, em Setembro de 1930, houve, na sub-diretoria que ocupou, uma grande sindicância onde se procurava “apurar irregularidades em escolas profissionais da Prefeitura”. O próprio Jonathas Serrano foi chamado a dar explicações no mês de Dezembro, mas o relatório só foi terminado em março de 1931, mesmo mês em que ele se desliga da Escola Normal e em que a imprensa carioca publicou uma carta sua, opondo-se veementemente ao mesmo relatório. Com a ida de Fernando de Azevedo para São Paulo, após sua saída de Diretoria de Instrução, Serrano passou à função de “defensor público” das realizações da gestão que comandaram na DGIP/DF. Serrano escreveu:

Sr. redator — apesar de impressionantes exemplos em contrário, ainda pertenço ao número dos que pensam que a opinião pública merece respeito. Quem exerce ou exerceu cargos públicos deve dar satisfações de seus atos. Eis porque escrevo estas linhas, não para os que me conhecem pessoalmente, mas para quantos poderiam ser levados a formular, desconhecendo-me, um juízo desfavorável sobre meu nome, que, com a graça de Deus, espero legar impoluto a meus filhos.¹³⁶

¹³⁴Idem.

¹³⁵Idem.

¹³⁶FJS/AN. As sindicancias nas escolas profissionaes da prefeitura. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/3/1931. 1931. (Recorte de jornal)

De um modo pouco usual para seu estilo, Serrano inicia sua carta ao jornal citando nomes, valendo-se de ironias, sendo até sarcástico:

Suponho eu, na minha incorrigível ingenuidade de homem honesto, que iria prestar informações a uma comissão de juízes dignos e imparciais, dispostos a escutar, ponderar e proferir um *veredictum* sereno. Logo se me desfez a ilusão ao encontrar na comissão o inspetor Pedro Deodato de Moraes. Ainda assim, além de uma exposição de duas horas, fiz uma defesa escrita de 18 páginas de papel almaço, de que me requeri juntada aos autos do inquérito, assim como dos dois primeiros números do Boletim de Educação Pública. (...) Nesse infeliz relatório publicado em vosso jornal, vejo com surpresa e indignação que não há uma referência sequer às exposições e defesas apresentadas. Ao contrário: sistematicamente se omitiram todos os fatos que poderiam constituir prova da lisura e do zelo da Sub-Diretoria Técnica e da própria Diretoria Geral.¹³⁷

Os desentendimentos passam por questões como a demissão de professores interinos (não efetivos); pela acusação de má gestão e falta de fiscalização nestas escolas; e pela ausência de escrita contábil relativa às escolas profissionais.

Sobre este último tópico Serrano se defende afirmando que por sua responsabilidade havia sido punido o *Guarda-Livros*, quando se percebeu que o mesmo não cumpria com as suas obrigações da escrita contábil.

Eis porque, sr. redator, não posso rler o relatório da Comissão de Sindicância sem veemente indignação. Dos seus três membros, aliás, um é apenas um notário, que de pedagogia nada absolutamente entende. Outro é o jovem sr. Povina Cavalcanti, cujo nome supus fosse engano meu houvesse também subscrito o relatório. Esfreguei bem os olhos: não fora engano. Lá estava com todas as letras... O terceiro é o inspetor Pedro Deodato de Moraes. Aqui está tudo coerente e bem de acordo com a psicanálise. Nem me admira que até hoje nada haja oposto às graves acusações, estampadas com “clichés” em diários desta capital, relativas à sua atuação como Técnico em Vitória, na passada administração do Espírito Santo. (...) A Sub-Diretoria Técnica arranjou-me dezenas de inimigos gratuitos e mil e um dissabores, até este prêmio final de um relatório injusto e que sonega a verdade dos fatos.¹³⁸

¹³⁷Idem.

¹³⁸FJS/AN. As sindicancias nas escolas profissionais da prefeitura. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/3/1931. 1931. (Recorte de jornal)

3.8

Ensinar pelo trabalho, ensinar com os filmes, criar e renovar um sistema de ensino

O tema das escolas profissionais já havia mobilizado a opinião pública da Capital da República. Um ano antes destes acontecimentos, o próprio Jonathas Serrano escrevera na Revista Excelsior sobre as obras e a administração destas unidades escolares, prestando contas à população. As várias disputas políticas que acompanharam e se seguiram a Reforma Fernando de Azevedo exigiam que a equipe se esforçasse para deixar claro à população os resultados de tantos esforços e investimentos de recursos públicos, por isso, 1929 foi o ano em que se realizaram várias exposições, abrindo à visitação pública os “resultados” da reforma na instrução. As duas mais importantes foram a 1ª Exposição de Cinematografia Educativa e a exposição de trabalhos e instalações das Escolas Profissionais.

Como comenta o próprio Serrano em seu texto na Revista Excelsior: “...relativamente, porém, às múltiplas e reais dificuldades do meio, pode-se dizer, sem receio, que foi belíssima vitória”. Com vitória o autor está se referindo aos resultados concretos e até prematuros das escolas profissionais recém-instaladas, sobre os quais ele afirma: “...até mesmo no círculo mais restrito dos que acompanham de perto as coisas do ensino, o resultado excedeu a expectativa”.

A exposição realizada em 1929, das atividades e produtos das escolas profissionais, pelo prisma de Serrano, era uma contraposição à crítica feita pelos “adversários gratuitos da recente reforma do ensino”, que afirmavam não existir ensino profissional no Rio de Janeiro. Para os críticos, cada instituto ou escola não passava de uma aparência mentirosa: “Oficinas? Desaparelhadas. Cursos teóricos? Entregues a professores interinos, nomeados por mera proteção política”.

Para Serrano, contra a crítica, nada melhor que a evidência dos fatos, daí a importância das exposições. Mas, como as críticas, para ele, sempre têm “alguma parcela de realidade”, também na sua avaliação o ensino no Distrito Federal ainda apresentava deficiências, como o resultado de desacertos históricos que estavam sendo corrigidos. Pois, quanto à recente Reforma Fernando de Azevedo, “...tão combatida em seu projeto e princípio de execução, já pouco a pouco vai mostrando seus frutos”.

Certo para Serrano é que não se poderia alterar abruptamente, em meses, os efeitos de muitos anos de ação descontinuada, sem plano de conjunto, e até não raro também contraditória e perturbadora. Serrano ainda informa em seu texto sobre a onda de inaugurações que se esperava para 1929 — o texto é do mês de janeiro daquele ano:

Em 1928, já com a experiência enriquecida, fez-se a regulamentação. 1929 será o ano das inaugurações: prédios escolares novos, instalações imponentes para duas grandes escolas profissionais, escolas especiais para débeis, almoxarifado privativo da instrução pública, rádio-escola, escola dramática, cinema educativo... Em 1930 a obra de realização culminará com a nova Escola Normal, que em seu edifício magnífico abrigará as novas fileiras da falange renovadora do ensino primário.¹³⁹

Como informa em seu texto, “...este propósito de educar pelo trabalho”, abrangia um grande conjunto de especialidades: desenho, modelagem, flores, chapéus, costuras, rendas, bordados, tecidos de malha, obras em madeira, vime, tornearia, ajustagem, tipografia, composição e impressão, horticultura, jardinagem, avicultura, apicultura, sericultura, zootecnia etc. Tudo isso fruto dos esforços de “elaboração, regulamentação, instalação, realização: — é a obra de um quadriênio. Será continuada?” Pergunta-se Serrano ao final de seu artigo, como que antevendo os questionamentos que, sobre tal tema, sofreriam após deixar a DGIP/DF.

No entanto, nada se compara ao brilho e acolhimento público à 1ª Exposição de Cinematografia Educativa. Com a Reforma Fernando de Azevedo, Serrano havia também assumido a presidência da Comissão de Cinema Educativo da DGIP/DF. À frente da mesma, sonhou realizar uma revolução nos métodos de ensino do Distrito Federal. Como parte das ações de difusão da metodologia do uso do filme na escola, fez realizar em 1929 uma grande exposição de aparelhos de projeção fixa e animada, filmes e catálogos, além de promover um curso para a formação dos professores, de modo a estimulá-los na adoção do ensino combinado com o cinema em sala de aula. Sobre o acontecimento, escreve em seu livro *Cinema e Educação*:

¹³⁹Serrano, J. *Educação e Trabalho*. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 01/1929. 1929. (Recorte da revista 'Excelsior')

Realizada a Exposição, em Agosto de 1929, obteve extraordinário êxito, muito superior ao que lhe augurara a própria Comissão organizadora.

A escolha do local foi objeto de especial cuidado. Não se tratava de criar um ambiente cinematográfico qualquer, desses que do ponto de vista moral são quase sempre censuráveis, mas sim de realizar um conjunto equilibrado e sugestivo, que desse logo aos visitantes a sensação de um meio realmente educativo, sem todavia nada sacrificar de quanto o pudesse tornar atraente. Eis porque se escolheu uma escola situada em distrito central, de fácil acesso — a Escola José de Alencar, no Largo do Machado, oferecia também a vantagem de possuir salas amplas, entre as quais um magnífico salão, de capacidade adequada à projeção de filmes de mais longa metragem, com aparelhos de todos os tipos. (...) Para os visitantes em geral e muito particularmente aos professores, a vantagem de ver funcionar tantos aparelhos de marcas tão diversas era incontestável e constituía a mais eloqüente das demonstrações do valor pedagógico do cinema. (...) Distribuiu-se, durante a exposição, grande cópia de catálogos, opúsculos de propaganda, notas bibliográficas referentes a livros e revistas cinematográficas etc. À noite realizaram-se palestras sobre questões de educação e possibilidades do cinema aplicado ao ensino, todas acompanhadas de projeções.¹⁴⁰

3.9 Mantendo-se junto ao poder

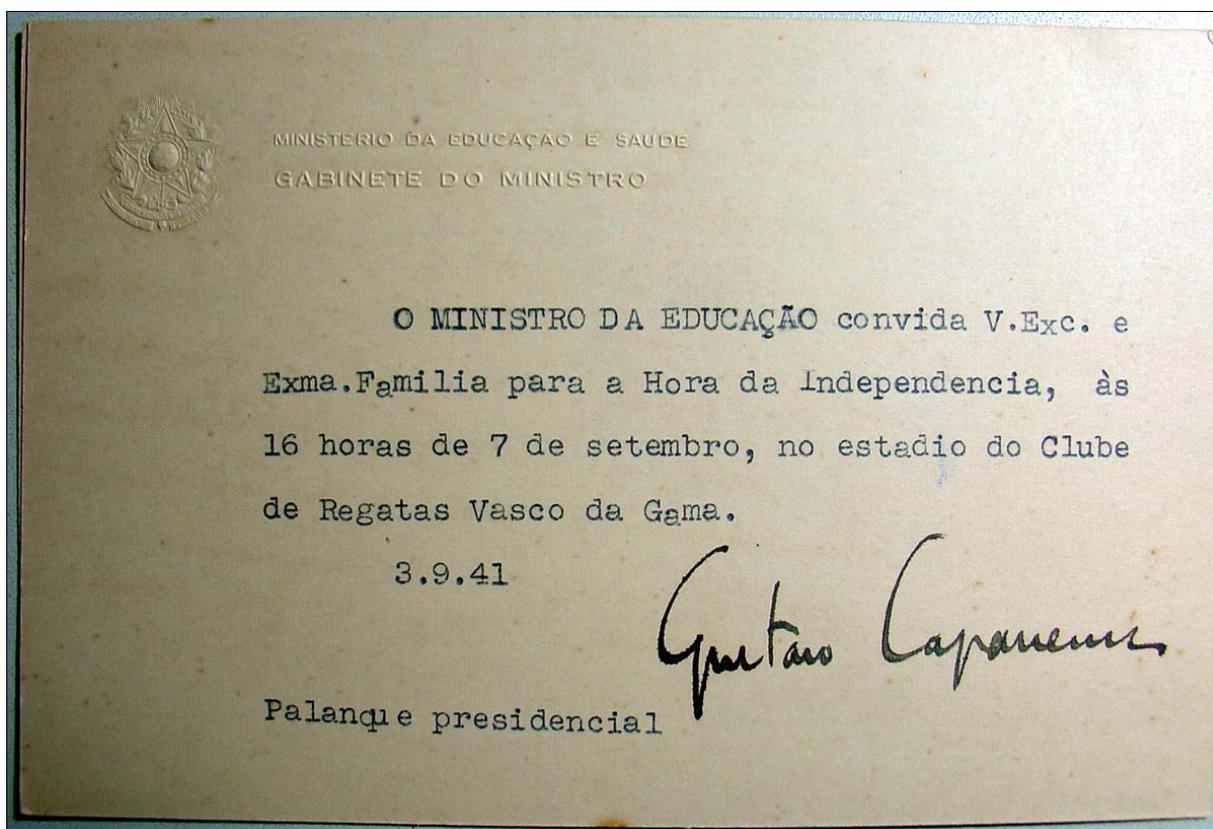
Apesar das provações, os ventos políticos foram favoráveis a Serrano e ao grupo ao qual estava ligado. Frente ao governo federal que se instalou após 1930, foi membro da Comissão Nacional de Censura Cinematográfica desde o ano de 1932; colaborou ativamente para as discussões do Convênio Cinematográfico Educativo de 1934; foi um dos responsáveis por dar estatuto jurídico ao Instituto Nacional de Cinema Educativo; pertenceu à Comissão de Ensino Secundário — vindo a relatar a parte referente ao ensino secundário do Plano Nacional de Educação em 1937 — quando foi nomeado para o Conselho Nacional de Educação. Deste modo, mantendo-se, por toda a década de 1930, em cargos públicos federais ligados à educação e ao cinema educativo.

Serrano mantém também uma correspondência com o Ministro Capanema. É a ele que o ministro atribui várias tarefas importantes, às quais discute ponto a ponto em suas cartas. Como na correspondência de 30 de janeiro de 1943, onde expõe detalhadamente sua opinião sobre o arranjo proposto por Serrano para os conteúdos do ensino médio de História do Brasil. Capanema vai discordando e

¹⁴⁰Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. p. 34-36.

sugerindo mudanças, pois suspeita que os professores não darão conta de cumprir no período letivo toda a matéria prevista por Jonathas Serrano no projeto. “Desejaria que meu prezado amigo alterasse ou refizesse alguns pontos das instruções. Antes, peço que me perdoe tamanha impertinência”, diz Capanema.¹⁴¹ E segue, indicando, um a um, com quais pontos concorda e com quais discorda. Se por um lado o Ministro se mostra realmente impertinente nos comentários, por outro não deixa de ser um privilégio para Serrano ter sua proposta comentada pelo próprio Gustavo Capanema, que poderia ter delegado a avaliação a um auxiliar.

7 DE SETEMBRO NO PALANQUE PRESIDENCIAL



Durante muitos anos Jonathas Serrano manteve-se em íntimo relacionamento com o poder estabelecido no país, não só exercendo cargos públicos comissionados como vivendo em proximidade das figuras de maior relevo. Acima se vê o convite feito pelo Ministro Gustavo Capanema para que comparecesse às festividades do 7 de setembro, em companhia de sua família, no palanque presidencial.

¹⁴¹Capanema, G. Carta de 30 de janeiro de 1943. Discussão sobre o programa de ensino de história. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/1/1943, p.1-4. 1943. (Original manuscrito de carta)

3.10

Por trás do Dr. Serrano, um Jonathas tímido e discreto

Com seu jeito metódico de organizar o trabalho e o arquivo pessoal, muitas vezes anotava, à margem das cartas recebidas, o encaminhamento que havia dado às demandas, as datas em que o fizera, se havia respondido à correspondência ou a quem havia direcionado a questão. Sempre atento, sempre solícito e disponível, mesmo com o passar dos anos e a ascensão a cargos mais decisivos. É o que nos comprova o tom agradecido de Câmara Cascudo, em 1942:

Solicito ao ilustre amigo, na forma habitual com que estuda e decide papéis submetidos à sua apreciação, um exame, se possível ainda mais atento, antecipando este seu velho admirador, os melhores agradecimentos.¹⁴²

Ou, então, o modo como se dirige a ele Anísio Teixeira, dez anos antes, quando o baiano ocupava o posto que fora de Fernando de Azevedo, no Distrito Federal:

Venho agradecer, muito penhorado, a gentileza com que atendeu ao meu pedido, (...) Com o movimento de meu gabinete, que se acentuou ultimamente, não lhe pude dar essa resposta com a brevidade desejada. (...) Sempre muito agradecido, sou com estima e consideração.¹⁴³

Já como Diretor Geral de Instrução Pública, Anísio Teixeira havia pedido a Serrano que respondesse a um questionário sobre ensino de história e patriotismo no Brasil, demanda de pesquisadores norte-americanos para a Diretoria de Instrução Pública. Alguns meses depois, os próprios pesquisadores se encarregaram de agradecer a dedicação com que suas questões foram tratadas por Serrano:

Dear Sir:

Please accept my sincere and profound thanks for the excellent statement which you were so kind as to send me, in response to my inquiry about the teaching of history, civics, and patriotism in the schools of Brasil. (...) Very cordially yours, Henry W. Lawrence.¹⁴⁴

¹⁴²Câmara Cascudo, L. Carta de 21 de agosto de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Natal: 21/8/1942. 1942. (Original datilografado de carta)

¹⁴³Teixeira, A. Carta de 29 de fevereiro de 1932. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 29/2/1932. 1932. (Original de carta, datilografado)

¹⁴⁴Lawrence, H. w. Carta de 3 de maio de 1932. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/5/1932. 1932. (Original de carta datilografado)

Essa carta, tão logo chegou ao gabinete de Anísio Teixeira, foi encaminhada a Serrano. No original pode-se observar, na margem superior do documento, o despacho manuscrito por Anísio Teixeira: “Transmita-se ao Dr. Jonathas Serrano”. Pois, o Dr. Jonathas Serrano recebeu a carta de Henry Lawrence e conservou-a em meio aos seus papéis, bem junto do agradecimento enviado anteriormente por Anísio Teixeira.

Esse lado metódico da personalidade de Jonathas Serrano às vezes tomava ares pitorescos. Como na tabela de horários que preparou para organizar o tempo e os afazeres pessoais, onde constavam detalhes como: “feriados: limpeza geral — arrumação das revistas e papéis”; ou o horário padrão que criou para as segundas, quartas e sextas-feiras: “...no Pedro 2º das 10 ¼ - 12; sair para tomar lanche 12 ¼ (café, sanduíche, chá); voltar a 1 ¼ - aulas até 3 ¼”.¹⁴⁵ E assim por diante, detalhando compromissos fixos e rotineiros, como missas, aulas, encontros, hora para comer, escrever, ler, responder cartas, submetendo o trabalho e o descanso ao rigor da razão. Pitoresca também é a anotação intitulada Mala de Friburgo, onde Serrano organiza uma lista de tudo que pretende levar na bagagem numa viagem até a cidade do interior do estado do Rio de Janeiro:

Guia Lévy.
 Livro de orações.
 Revistas para Luiz.
 Cartões. Manilha. Papel para apontamentos diários.
 Chinelos. Sapatos pretos.
 Camisas, cuecas, ceroulas.
 Colarinhos, gravatas, lenços.
 Meias, pijamas, toalhas.
 Terno preto. Sobretudo escuro.
 Óculos novos. Água de Colônia.
 Loção, sabonete, Odol, Mistol.
 Calfix, Gillette, estojo de barba, pincel, pedra hume, pente, escova de dentes, de unhas, de cabelo e de roupa.
 Tesourinha, elásticos, celofane.
 Algodão, fósforos, palitos.
 Alfinetes, pano para os sapatos.

¹⁴⁵Serrano, J. Horário. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d,. (Folha com anotações pessoais)

Talco, quina, lixa de unhas, mataborrão, copos de viagem.
 Canivete, cordão, biscoitos, vinho digestivo, água mineral.
 Balas, frutas, jornais e revistas para ler. Aristolino. TROCO. Calçadeira. Lápis.
 Papel e envelopes. Esparadrapo. Salofeno. Cabide para calça.

Dinheiro. Vapex.¹⁴⁶

É através destes apontamentos pessoais que se pode vislumbrar o ser humano discreto e tímido por trás da figura pública do professor Serrano. Em 24 de março de 1938, após uma visita a Anísio Teixeira, ele datilografou:

A ida à casa de Anísio na Urca. A conversa, dias antes, com Lourenço Filho. O que ele me dissera sobre a sua impressão pessoal do caso do Anísio. O longo repouso forçado, na Bahia, o nascimento da primeira filhinha. A visão do mundo para quem é pai. (...) O encontro com Venâncio. Vamos juntos. A casa, o bairro, o aspecto geral. A surpresa dele e a alegria com minha visita. A conversa e os problemas filosóficos, a propósito de Farias Brito e da minha recente viagem ao Norte. O problema da graça. O caso dele e do Venâncio.¹⁴⁷

Em outro pedaço de papel, Serrano anotou algumas reflexões sobre as relações pessoais e a vida social, sobre o modo como as pessoas formam juízos de valor umas sobre as outras.

O que o público em geral aprecia: a força, a beleza, o dinheiro e o êxito. Não vencem os tímidos, os fracos, os virtuosos. Mesmo quando o público os admira, não há afinidade e o acordo é rápido e instável de parte a parte. O homem superior é por isso mesmo um isolado e um incompreendido em vida. Há exceções, mas são as dos grandes ativos, que impressionam pela própria atividade. O público é como as mulheres: quer fatos, sentimentos e não idéias.¹⁴⁸

Estaria Serrano se referindo aos seus próprios dramas pessoais? Sempre a servir, a atender. Humildade ou timidez? Qualidade ou fraqueza? Força ou insegurança?

Ele prossegue nas anotações, de modo a impelir o leitor a estabelecer relações com a enumeração da Mala de Friburgo: “O indivíduo que se veste com certo apuro atrai a atenção e a maledicência. Ninguém admite que um homem

¹⁴⁶Serrano, J. Mala de friburgo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. (Original datilografado de anotações pessoais)

¹⁴⁷Serrano, J. Anotações pessoais sobre visita a Anísio Teixeira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 24/03/1938. 1938. (Original datilografado de anotações pessoais)

¹⁴⁸Serrano, J. Anotações pessoais sobre os julgamentos das pessoas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1938. (Original datilografado de anotações pessoais)

traje bem só pelo senso de dignidade própria...”¹⁴⁹

Para Serrano não foi difícil abordar temas acadêmicos e cumprir convenções sociais, porém, o orador brilhante, capaz de envolver imensas platéias, retrai-se e perde brilho quando mergulha na seara complexa da intimidade. São vários os pequenos bilhetes no FJS/AN onde Maria Celeste Duprat Serrano, sua esposa, expõe detalhadamente os gastos mensais com o apartamento em Laranjeiras, com os filhos, com a alimentação. É com respeito que ela demanda um aumento na mesada, que ela expressa o desejo de ir visitar sua mãe — a Viscondessa de Duprat — em Friburgo.¹⁵⁰ Ao falar sobre o falecimento de Serrano, Durval Moraes confirma:

A tarde de sábado estava cinzenta, mas alegre. A sessão fora marcada para as quinze horas. As catorze, acadêmicos federados de todos os estados apareceram na sala. Um quarto para as três, o homem pontual, que nunca faltou a um encontro, apareceu. Jonathas, sorridente, veio a nós. Era sempre assim. Anuviasse-lhe a alma o constrangimento, ele procurava envolver a mácula num sorriso. Era o segredo de sua serena atitude e de sua cortesia.¹⁵¹

Em 14 de outubro de 1944 Jonathas Serrano iria assumir uma representação da Academia Carioca de Letras frente à Federação das Academias de Letras. Em meio ao seu discurso sofreu um derrame cerebral. Tinha 59 anos de idade e, apesar de prontamente socorrido e levado para o Hospital Beneficência Portuguesa, faleceu dois dias depois, em 16 de outubro.

Deste modo viveu, deste modo morreu, como descreve Corrêa Filho:

...comentam os que lhe ouviram a impressionante alocução final, à maneira do canto de despedida lendária dos cisnes golpeados de morte. Emudeceu como desejou talvez, siderado em plena apoteose da palavra, cuja força emotiva percebia espelhar-se nos aplausos e encantamento do auditório maravilhado.¹⁵²

¹⁴⁹Idem.

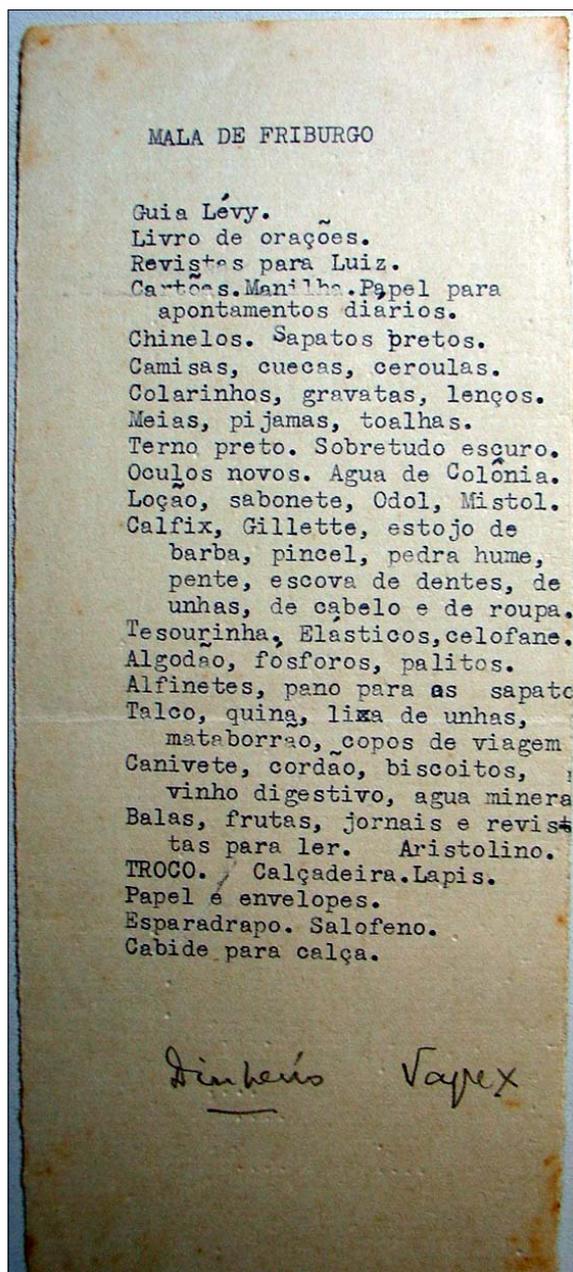
¹⁵⁰Jonathas Serrano casou-se a 1 de Maio de 1912 com Maria Celeste Duprat, tendo com ela quatro filhos: Luiz Duprat Serrano, Celeste Duprat Serrano, Paulo Duprat Serrano e Flávio Duprat Serrano.

¹⁵¹Moraes, D. Discurso do Dr. Durval Moraes em Sessão realizada no Centro D. Vital por ocasião da morte de Jonathas Serrano. Op. cit.

¹⁵²Correa Filho, V. Nota sobre Jonathas Serrano publicada após sua morte. Op. cit.

A cinematografia educativa e o projeto de industrializar o cinema nacional

MALA DE FRIBURGO



Lista de objetos enumerados para a Mala de Friburgo.

4.1

Todo filme brasileiro deve ser visto

Noite escura e calorenta do verão paulista. O trenzinho caipira da Sorocabana mergulhou no oceano de cafezais. Pedro Lima, um jovem jornalista carioca da *Cinearte*,¹⁵³ relata que adormeceu pesadamente com a cabeça apoiada contra o vidro da janela, enquanto o trenzinho foi desenhando um traçado de caminho em meio à escuridão da noite...

O jovem acordou repentinamente, assustado sem razão, em meio a um vagão sem mais um outro passageiro sequer. Amanhecera. Pela janela tentou distinguir uma ou outra coisa que não fosse a massa homogênea dos pés de café e lá estava, ao longe, a pequena Ipauçu.

Seus companheiros de trabalho e credo cinematográfico, aquartelados na redação da revista *Cinearte* no Rio de Janeiro, estavam descrentes do sucesso da missão: "...encontrar um elemento nosso, uma morena brasileira, cheia de vida e que sentisse de acordo com a maneira de sentir da nossa gente, com as mesmas sutilezas e as mesmas expressões características de nossa alma".¹⁵⁴ Embrenhar-se pelo interior do país, para o *far west* paulista, como se dizia na revista, em busca da brasileirinha que fora escolhida através de um concurso promovido pela *Cinearte* entre suas leitoras em todo o Brasil, para então escolher a nova estrela de um filme brasileiro dirigido por Adhemar Gonzaga, essa era a tarefa da qual Pedro Lima deveria desobrigar-se.

Dois telegramas e uma cartinha precederam Pedro Lima. Mas, até o momento da viagem não haviam recebido resposta alguma. O que teria acontecido? Ela teria desistido? Sofrido algum impedimento?

¹⁵³Um excelente trabalho sobre a revista *Cinearte* é a dissertação de mestrado de Taís Campelo Lucas. Ali ela resume bem a revista, publicada entre 1926 e 1942, ao dizer: *Cinearte* é um periódico voltado ao público freqüentador das salas de cinema de todo o país, trazendo reportagens sobre filmes em exibição, fotos de atores e atrizes, informações sobre as técnicas cinematográficas e a organização da indústria ao redor do mundo. Seu primeiro número circulou em 03 de março de 1926. Além dos quinientos e sessenta e um fascículos publicados, também circularam seis álbuns e quatro edições especiais. Conferir em: Lucas, T. C. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2005. p. 15

¹⁵⁴Pedro Lima. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.206. 1930.

Durante a viagem, Pedro Lima também duvidou se teria êxito nessa busca por um território tão rico e estranho, sobre cujos habitantes se contavam terríveis histórias de brutalidades e desmandos. Traria para o Rio de Janeiro a esperada estrelinha do cinema nacional ou seria expulso da cidadela pelos pais e os irmãos da moça? Teria pais? Irmãos, quiçá? De tão apreensivo e cansado, quase não se deu conta da chegada a Ipauçu.

Tomou um táxi e logo indagou o motorista sobre Maria de Lourdes Campos Viana, a Didi Viana, a quem fora buscar. Soube que era conhecida e admirada pelos moradores de Ipauçu. Que era jovem, bonita e ajudava o pai nos afazeres do cartório local. Então pediu ao taxista que o conduzisse até o tal cartório. Não os tendo encontrado no trabalho, seguiram para a casa da garota. Ali Pedro Lima conheceu a mãe de Didi, quase uma dezena de irmãozinhos menores e, por fim, àquela a quem fora buscar.

Ela, com uma desenvoltura de admirar, sorrindo o mais belo sorriso do mundo, estendeu-me a mão e disse-me com a voz mais sincronizada ao seu tipo:

— Como vai operador?¹⁵⁵

(...) E que olhos ela tem! Se os olhos não falassem silenciosamente eu estaria maluco. O seu tipo? Juntem a vivacidade de Clara Brow mais a malícia de Alice White, a simpatia de Sue Carol e a suavidade de Billie Dove, e todas as pequenas de “it”. Todas somadas juntas, multiplicadas entre si. Não pensem que é exagero, vão ver...¹⁵⁶

Buscando evidenciar como seus ideais estéticos e técnicos poderiam se transformar em sucessos de bilheteria, os jovens que atuavam na Cinearte, como Pedro Lima e Adhemar Gonzaga, acabaram por se transformar em roteiristas, diretores e até em empresários do cinema brasileiro. Na Cinearte o Brasil, sua imensidão, sua gente, aparece como o principal diferencial na proposição de uma indústria cinematográfica brasileira. Diz Pedro Lima ao voltar de Ipauçu: “...senti-me orgulhoso da minha missão. E também [pensei] na necessidade de termos um cinema bem brasileiro, pelo menos para que conheçamos melhor a nós mesmos”.¹⁵⁷ Mas, ao redescobrir o Brasil acabaram por inventar um outro país. Um país que sonhavam ver nas telas. Mais limpo e mais belo do que julgavam ser

¹⁵⁵Pedro Lima não era *operador* da revista *Cinearte*, função essa similar à do editor/redator chefe atualmente e, na época, ocupada por Mário Behring e Adhemar Gonzaga. Pedro Lima era um dos redatores da revista.

¹⁵⁶Pedro Lima. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.206. 1930.

¹⁵⁷Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.206. 1930.

o país real.

O filme americano se apresenta filmado no jardim que é Hollywood. O filme europeu se apresenta em becos de um metro de largura, sujos, realistas... (...) Nós não podemos apresentar tipos asquerosos e maltrapilhos como delegados de polícia, como nos filmes realistas europeus. Precisamos apresentar um Brasil bonito, bem vestido, moderno, com os seus arranha-céus e suas fábricas, muitas fábricas... (...) Esse aspecto de país novo e fotogênico que também possuímos. Nós contamos com a nossa inteligência a nossa cultura... E temos uma vantagem. Além de orientação comercial e publicidade, maior do que se pensa, maior do que na Europa, é a nossa fotogenia ou aspecto característico como uma vez foi classificado pela Cinearte. Pode-se observar isso nos jornais cinematográficos.¹⁵⁸

Assim tem início o penoso exercício de criação de uma cinematografia genuinamente nacional. Eram muitos os problemas para enfrentar. A qualidade e a penetração do filme estrangeiro, que contava com uma estrutura de distribuição e exibição já instaladas no país. A ausência de estúdios devidamente aparelhados, com equipamentos atualizados; e o custo que significava a aquisição destes recursos. O desinteresse do público e a reprovação ao filme nacional feita pela crítica especializada (em função de uma história de cavações e experiências malfadadas). Os preconceitos sociais que os atores e, principalmente, as atrizes enfrentavam ao optarem por atuar no cinema, desmotivando a contribuição de alguns talentos nacionais.

Por outro lado, havia uma promissora perspectiva trazida pelo pequeno sucesso alcançado por algumas das produções locais realizadas na virada da década de 1920 para a de 1930. Os filmes realizados pelos jovens de Cataguases, em Minas Gerais, revelando novos profissionais como o diretor Humberto Mauro e também belezas da terra, como a jovem estrela Gracia Morena. Havia o sucesso *avant garde* do filme *Limite*, dirigido por Mário Peixoto, e degustado com prazer pelos aficionados brasileiros do filme mudo. Corre a lenda que até Eisenstein o teria admirado numa sessão ocorrida em Paris. Acontecimentos que indicavam que nem tudo estava perdido.

No enfrentamento destas questões, a revista e seu corpo editorial assumem o papel de difundir um discurso de valorização e aceitação social do filme brasileiro. A partir daí desenvolve-se um esquema de produção liderado pela *Cinearte* e seus profissionais, com a participação de alguns jovens brasileiros interessados em cinema e com o incentivo da criação de alguns estúdios

cinematográficos, que surgem no Rio de Janeiro e São Paulo.

Mantendo-se fiel a um padrão de produção externo, o modelo de narrativa audiovisual forjado em Hollywood, a *Cinearte* parte para a invenção de uma versão glamourizada da realidade brasileira. Nas páginas da revista, o Brasil transforma-se num país moderno e saudável, inteligente, rico e industrializado. Distante das vergonhas que os modernistas e reformadores do pós 1930 identificavam na Primeira República. Sem o Jeca Tatu, sem o analfabetismo, sem a irracionalidade dos trópicos.

A revista faz a apologia do cinema da continuidade, da influência e clareza narrativas, do subentendimento que permite ousar nos temas fortes sem exibir detalhes chocantes ou grosseiros. Celebra-se em especial, o sustentáculo principal de Hollywood, o estrelismo (*star system*), veiculado na revista através da produção de material fotográfico sobre a vida dos astros e estrelas. Na defesa desse sistema a noção de fotogenia era sempre identificada com ideais de beleza associados ao luxo, higiene e juventude, qualidades todas presentes na “boa aparência” que qualquer filme deveria ter. (...) nesse esquema não sobra lugar para a sujeira das ruas européias (e brasileiras) mal calçadas, nem para a feiúra de certas figuras humanas, características visuais apontadas e criticadas, por exemplo, nos filmes soviéticos.¹⁵⁹

O Brasil da *Cinearte* é o projeto político-econômico da era Vargas que se materializa nas telas. O Brasil Didi Viana, das riquezas naturais incomensuráveis, da beleza morena e dos sentimentos simples, característicos da “nossa gente” e da “nossa alma”. Mais importantes que todas as estrelas do cinema mudo, que todas as histórias encenadas pelos filmes estrangeiros, os “valores brasileiros”, tornar-se-iam os mais oportunos. Seguindo os padrões de Hollywood havia todo um universo a ser erigido e a *Cinearte* começa arregimentando um *star system* tupiniquim; avalizando diretores; defendendo as empresas e os interesses de seus proprietários; fazendo filmes. A meio caminho entre a pura invenção e as reais condições do país, a *Cinearte* e suas crias encontram uma solução ao vislumbrar um cinema oportuno e viável para aquele tempo e com as condições que dispunham.

Desde que o nosso mercado cubra as despesas de confecção de um filme brasileiro apresentável, é quanto basta. Nossa indústria cinematográfica, já o disseram, será feita dentro das proporções de nosso mercado. E em filmes, nem sempre a qualidade, a oportunidade ou o curioso valem mais. (...) No tempo de Barro

¹⁵⁸Operador da *Cinearte*. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.310. 1932.

¹⁵⁹Vieira, João Luís. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: Ramos, F. (Ed.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p. 132

Humano, Gracia Morena valia mais que Glória Swanson em Ben-Hur...¹⁶⁰

Este cinema de oportunidade pode ser definido sob dois aspectos: o aspecto temático (o assunto escolhido) e o aspecto da viabilidade econômica da produção. O filme brasileiro torna-se oportuno do ponto de vista temático ao aliar-se ao projeto nacional do governo Vargas. Mostrando nossas belezas naturais como ambiente cenográfico; valorizando a fotogenia nacional e as belezas naturais; valendo-se dos tipos humanos brasileiros para formar o *star system* tupiniquim; apontando as maravilhas do desenvolvimento urbano e seus personagens-chave, como são os empresários, os profissionais liberais e os trabalhadores urbanos. Tudo engrandecido, hiper-dimensionado, submetido a uma lógica narrativa filtrada dos filmes norte-americanos. Sempre ressaltando o filme como um meio de divulgação e propaganda dos recursos econômicos que constituíam a riqueza do país, sua política agrícola de produtos para exportação, e em alguns casos demonstrando interesse explícito em defender o governo e dele obter benefícios econômicos.

Cinema é a imprensa internacional, a opinião de um país. É o melhor aparelho de publicidade até hoje conhecido. Com ele poderemos vender mais café, muitos outros produtos, e dizer o que somos e o que queremos.¹⁶¹

Nas páginas da revista Cinearte tudo no país aparentava ser industrializado e moderno. O próprio cinema nacional deveria se industrializar e deixar para trás seu arcaísmo característico. A revista defende a remodelação dos estúdios; a formação de quadros técnicos especializados e permanentes; a aquisição de equipamentos de tecnologia de ponta para as filmagens, captação do som, revelação e montagem do filme. Cobra das salas de projeção instalações adequadas para uma boa reprodução dos filmes, exigindo que invistam nos sistemas de som, na refrigeração e ventilação dos ambientes de projeção. Chega a criar uma coluna onde os donos de cinema apresentam suas salas, publicam fotografias das mesmas, exibem suas modernas técnicas de propaganda e de anúncio dos filmes (letreiros, fachadas, cartazes iluminados, pré-estréias etc.).

¹⁶⁰Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.310. 1932.

¹⁶¹Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.310. 1932.

Mas, até se tornar sustentável, ou seja, autofinanciada pela rentabilidade do mercado de exibição e ainda render lucros suficientemente expressivos para justificar a inversão de capitais em infra-estrutura, meios de produção, mão de obra e filmes, o cinema nacional teria um longo caminho a percorrer, obedecendo o ritmo vagaroso dos baixos ganhos das primeiras produções desta “nova fase” da cinematografia brasileira.

Para tornar a produção sustentável, os realizadores nacionais foram obrigados a aceitar determinados limites à sua vontade de reproduzir no Brasil o modelo e o sucesso das produções hollywoodianas. Aos poucos, dá-se um relaxamento no projeto propalado nas páginas da Cinearte e no padrão de exigência crítica que os editores da revista impunham inicialmente à produção nacional de filmes. É justamente quando se desenvolve na revista um “outro” discurso, para justificar, frente aos leitores, a baixa qualidade narrativa e técnica dos “novos” filmes brasileiros. “Todo filme brasileiro deve ser visto”, independente de ser bom ou ruim, é a palavra de ordem que passa a vigorar nas páginas da Cinearte. Uma inversão de discurso, que aparece mascarada sob discussões que passam a ganhar mais espaço na orientação editorial, como a da cinematografia educativa:

Não fossem as eternas perturbações financeiras que freqüentemente assolam a União e os Estados, a eterna falta de recurso para as mais urgentes necessidades administrativas, e a aplicação do cinema como auxiliar pedagógico seria desde muito um fato, porque a convicção sobre as vantagens desse aparelho de divulgação de conhecimentos, cremos que ninguém mais conteste. Muito teríamos a dizer sobre o assunto. Preferimos entretanto, abordá-lo de leve apenas nas páginas desta revista que vem fazendo a mais antiga propaganda do filme educativo no Brasil.¹⁶²

Num outro trecho, o cinema aparece como agente de civilização e integração nacional, o que também é apontado como resultado das possibilidades educativas do filme:

Nós, especialmente aqui no Brasil, terras vastíssimas de populações escassas, podemos afirmar, com segurança, que os verdadeiros desbravadores do nosso sertão foram o automóvel e o filme. Foram estes dois aparelhos civilizadores que tiraram a maior parte das teias de aranha que obscureciam os cérebros de nossos patrícios do interior.

¹⁶²Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. *Cinearte*, n.306. 1932.

Os hábitos de higiene, as noções de conforto, os ensinamentos práticos das coisas mais mezinhas, foi com o filme que as auriram as populações do nosso *hinterland*. Sem o filme existiriam o carro de boi, o carretão, a zorra, a cama forrada de couro cru de boi espichado, o mocho de três pés ou o grosseiro banco sem encosto como assento, a comida jogada sobre a mesa para a bruteza do engorgitamento animal às refeições, as mulheres retidas em gineceus, os Lampiões, os Antônio Conselheiros, as Santas Dicas, questões forenses liquidadas a faca, as de família a bala, o cangaço, o fanatismo, o atraso e o primitivismo ainda hoje.¹⁶³

E deste modo, em 1932, replicam o discurso que já era repetido pelos educadores envolvidos com a cinematografia, como Jonathas Serrano, desde a década de 1920. Uma aproximação discursiva que não ocorreu por acaso, como se verá adiante.

Os fins justificam os meios. Para conseguir colocar de pé o “negócio” da produção cinematográfica, o grupo de jovens empreendedores que se reuniu ao redor da revista estava disposto a quase tudo. Para Cinearte, o cinema não deveria ser um retrato fiel da realidade. Não era este o objetivo do filme. Se o país é feio, analfabeto, sujo, doente, maltrapilho... Não é isto o que se deve fotografar. Não é o real que importa na tela, mas a representação. Nem país nem indústria cinematográfica brasileira, quando retratados na Cinearte, correspondem aos seus referentes na realidade nacional. O cinema brasileiro torna-se questão de fé.

E sempre temos dito que o nosso cinema se estabilizará, mesmo com a entrada livre de produções de todo o mundo, porque não é um caso econômico nem financeiro. É uma manifestação espontânea da nossa nacionalidade.¹⁶⁴

É para esse universo de sonho encantado, sempre ameaçado pela dureza da realidade, que Pedro Lima quer atrair a mocinha de Ipauçu. E consegue. Passados apenas alguns dias da viagem do jovem redator da Cinearte, Didi Viana chegou ao Rio acompanhada de seu pai. Na capital da república fez três ou quatro filmes, foi contratada pela Cinédia e terminou sua carreira como esposa. Casou-se com Adhemar Gonzaga e passou para o outro lado das câmeras, ajudando nos cenários dos filmes dele, cozinhando para a equipe, costurando figurinos, exatamente como convinha à uma estrela, neste caso, a uma estrela do lar.

¹⁶³Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.345. 1932.

¹⁶⁴Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.310. 1932.

DIDI VIANA DURANTE FILMAGEM DO FILME SAUDADE



Na fotografia acima, dos arquivos da Cinédia, vemos Didi Viana durante as filmagens de Saudade. Na câmera está Paulo Botelho, à sua direita Adhemar Gonzaga, por trás de Botelho Humberto Mauro (de chapéu) e em primeiro plano, segurando uma placa para rebater a luz, está Pedro Lima.

4.2

Uma indústria em câmera lenta, o avesso do discurso da Cinearte

No ensaio “O chamado cinema nacional”, um dos capítulos do livro *Câmera Lenta*, publicado por Henrique Pongetti no ano de 1930,¹⁶⁵ o autor equaciona o cinema que se pretendia realizar no Rio de Janeiro e arredores e ao qual acabei de me referir. Segundo este autor, uma breve reflexão sobre estas “mocinhas” e “mocinhos”, que lêem revistas de cinema e aprendem a repetir termos como *plot*, *close-up*, *climax* etc., e estão convencidos que só não temos o “tal” cinema nacional por falta de capitais, revela a ingenuidade de seus sonhos, que não passam de discursos vazios.

¹⁶⁵Pongetti, H. *Câmara lenta*. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. Este trabalho já foi comentado no primeiro capítulo desta tese, o ensaio a que nos referimos neste ponto encontra-se entre as páginas 249 e 255 do mesmo exemplar.

Na opinião de Pongetti a cinematografia nacional apresentava-se, no início dos anos 1930, episódica e insignificante. Ao contrário do que afirmava a equipe da Cinearte, a população do Brasil seria a menos fotogênica do mundo, isto sim, com seus traços de tipo deficiente e anódino, os primeiros ensaios de uma raça se amalgamando com dificuldade e lentidão. Um cinema cuja tentativa de industrialização se dava em “câmera lenta”...

Dêem dinheiro aos fãs do bairro Serrador e eles ensoparão com fitas a América do Norte e a Alemanha. Foi pensando assim que Humberto Mauro, Luiz Sorôa, Nita Ney, Fantol, juntaram oitocentos mil réis e foram transformar Cataguases em Hollywood. Com oitocentos mil réis um fã brasileiro tem certeza de fazer Ben-Hur. Com novecentos e vinte mil réis ele faz O Rei dos Reis, deixando ainda um saldo de seiscentos réis para uma média pão e manteiga. O capital da Benedetti Film para a produção de Barro Humano — que se iniciou em 1922 e ficou pronto em 1929 — é de quinhentos mil réis em passes de ônibus e selos de trezentos réis. O estúdio ainda não tem câmera e a câmera ainda não tem estúdio. Em compensação abundam os roteiristas, os supervisionadores, os diretores, “estrelas”, “estrelas” e os admiradores das “estrelas”. A fábrica é mais ambulante que um mascate. Cada dia é instalada num lugar, segundo a conveniência de um dos artistas.¹⁶⁶

Além disso, na opinião de Pongetti, o afamado “cinema nacional” corresponderia, isso sim, a uma série de interesses pessoais e de autopromoção. E é por pensar assim que, impondo uma pecha a Adhemar Gonzaga, ele diz: “ali o Gonzaga vira a pala do boné sobre a nuca, faz da mão um megafone e sente descer no seu espírito o gênio cinemático incomparável de Ernesto Lubitch”.¹⁶⁷ A mesma ironia que utiliza ao comentar a pobreza ufanista da Phebo Film de Cataguases: “com oitocentos mil réis a Phebo Film de Cataguases tinha a robustez industrial da Paramount. Nem mais nem menos. Mas Deus é grande... Quando começamos a fazer cinema mudo Ele mandou o falado”.¹⁶⁸

O objetivo de Pongetti não é desmerecer o cinema em si, ou mesmo o cinema nacional, ainda que o texto permita uma primeira aproximação neste sentido. O conjunto das crônicas do livro, na sua diversidade temática, procuram apreender uma dinâmica social conturbada, reveladora das controvérsias estabelecidas entre as diferentes maneiras de conceber o país, colocando tendências intelectuais em combate.

¹⁶⁶Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 253

¹⁶⁷Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 255

¹⁶⁸Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930. p. 255

Também para Pongetti o filme é um veículo de comunicação respeitável, aceito pela população, e com alto poder de influência sobre o senso comum. O autor revela sua preocupação com a americanização dos costumes através da penetração de filmes de Hollywood. A questão principal para este autor é a incapacidade dos produtores locais em superar as próprias mazelas de produção e impor-se ao mercado. Além disso, as fitas aqui realizadas estariam ainda muito longe de responder à necessidade de elaboração estética a partir da realidade brasileira, uma exigência para que se formasse uma cinematografia brasileira. Para ele, esteticamente, o cinema brasileiro de então, estava a anos luz de atraso frente à formulação modernista de uma nova sensibilidade estética para o Brasil e os brasileiros. A bem da verdade, esses filmes procuravam ser genuinamente norte-americanos e não brasileiros.

O texto de Pongetti altera a pergunta fundamental dos cineastas da época de “como realizar o melhor filme possível mesmo estando no Brasil?” para “como realizar o melhor filme possível para o público nacional e estando produzindo no Brasil?”. Apenas a disponibilização de recursos financeiros e técnicos seriam suficientes para resolver a equação? Certamente não. Seria necessário encontrar uma solução narrativa mais adequada à expressão de nossa cultura e às características do público consumidor de cinema no Brasil.

4.3 A musa do silêncio

Num ensaio do final dos anos vinte, Alceu Amoroso Lima primeiro realiza uma síntese da história do cinema universal — avalia autores e críticos estrangeiros — para então opinar sobre as feições locais da musa do silêncio. Apesar do método e das referências do pensamento católico, bem distantes das que compõem a ótica de Pongetti, a problemática é a mesma: Amoroso Lima está preocupado com a transformação do cinema em alavanca para o progresso nacional. Ele afirma:

Hoje em dia, no mais remoto sertão brasileiro, no Paranapanema, por exemplo, quando se quer formar um povoado começa-se montando um cinema.¹⁶⁹

Com tantos interesses assolando a produção de filmes brasileiros, como garantir que cada uma das salas de projeção, mesmo aquelas nos confins dos sertões, colaborassem na formação dos cidadãos brasileiros? Perdidas, distantes, embrenhadas pelo interior do país, como saber ao certo o que ocorria em cada uma delas?

O estudioso Amoroso Lima procura sintetizar, na primeira parte do texto, uma história resumida do cinema universal. Em seguida, dedica-se a organizar a sétima arte, e o faz dividindo a cinematografia em três gêneros: “o cinema político, o cinema comércio e o cinema arte”. A sua intenção, ao “separar o joio do trigo”, é indicar um caminho para os jovens realizadores brasileiros.

Ao contrário das outras artes, que teriam começado como arte e só depois se desenvolvido como comércio, o cinema teria começado como comércio e somente muito tempo depois extravasado sua natureza artística. O “cinema comércio” seria o filho natural e herdeiro universal do cinematógrafo da feira de curiosidades. Apenas um divertimento popular. Sem intenção educativa ou artística. Neste sentido contraposto à “verdadeira cultura da elite”, e desafeto da nobre missão de educar os indivíduos, deformando pessoas pelo mundo afora.

A maior preocupação de Amoroso Lima, no entanto, é o “cinema político”, gênero que ele define a partir da produção cinematográfica soviética pós 1917. Essa produção, para o autor, estava voltada para o aliciamento das massas incultas que, despreparadas e sem capacidade para construir uma visão crítica do conteúdo cinematográfico que recebiam nas salas de projeção, caíam vítimas do engodo político, da propaganda fraudulenta e enganosa promovida pelo regime comunista.

Na lógica de Amoroso Lima, a incapacidade do povo, carente de educação, básica que fosse, tornava-o mais suscetível a este tipo de filme. Uma cinematografia de corrosão social, comparável à vaga de fitas eróticas que assolou a Europa depois da Primeira Grande Guerra. Um “...clima permissivo de relaxamento muscular do Ocidente” após as tensões do conflito mundial. A

¹⁶⁹Amoroso Lima, A. A musa do silêncio. In: *Estudos, 3a série*. Rio de Janeiro: A Ordem, v.I, 1930. p.182. Estas e outras observações deste tópico baseiam-se neste mesmo texto.

mesma conjuntura social que permitiu a “charlatões” como Epstein e Ledesmo Ramos caracterizar “hereticamente” o cinema como uma nova religião; e a Bela Baláz indicar uma nova cultura mundial sob influência do cinema.¹⁷⁰

...estamos hoje, portanto, entre a extrema vulgarização do cinema pelos que o transformaram em simples ramo de negócios e a sua sub-utilização pelos pseudo-filósofos da nova arte dos olhos, que o querem grotescamente converter em religião e cultura.¹⁷¹

A saída para uma indústria que já acumulava tantos equívocos estaria no movimento incipiente dos que, esforçando-se para arrancar o cinema a essa baixa exploração da sensualidade e da ignorância das massas, buscavam transformá-lo em uma “forma de arte”. Eis, por fim, o anunciado “cinema arte”. Puro, imaculado, distante das questões políticas e sociais, da sensualidade, da carne e da vida. Mas, como enquadrar a incipiente cinematografia nacional neste esquema?

Por ocasião do aparecimento do cinema sonoro, ganhou evidência no Rio de Janeiro um grupo, o Chaplin Club, responsável pela publicação do periódico cinematográfico *O Fan*. Os membros do Chaplin Club sobressaíram-se na defesa da pureza estética do filme mudo. Amoroso Lima comenta prazerosamente a iniciativa destes moços da fina sociedade carioca. Contrapõe-nos a outras alternativas locais de produção. Condena os outros em defesa desta arte pura e, literalmente, silenciosa. Na sua visão, certamente, não haveria espaço para as elaborações sensuais dos filmes de Humberto Mauro em Cataguases; para as comédias de tradição *vaudeville* realizadas por Luís de Barros, onde as insinuações de caráter sexual e político — “pouco educativas” — provocavam o riso lascivo da população carioca e paulista.

O autor exige um cinema patriótico, sem relação com as figuras populares do cinema brasileiro — os caipiras na cidade grande, os italianinhos de São Paulo, os crimes burlescos das primeiras ficções nacionais... Um cinema sem a ameaça à moral católica contida nas cenas de sedução em meio à caracterização tropical, onde a água, a terra, as plantas, as mãos nos troncos das árvores, a roupa molhada dos personagens, a forma sinuosa dos corpos arfantes, transporta o público para o

¹⁷⁰Textos de Jean Epstein e outros dos primeiros teóricos do cinema podem ser encontrados na excelente coletânea Xavier, I. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme; Graal. 1983

¹⁷¹Amoroso Lima, A. A musa do silêncio. In: *Estudos, 3a série*. Rio de Janeiro: A Ordem, v.I, 1930. Estudos, 3a série, p.189

jogo lúdico da atração sexual.

Amoroso Lima está mais para o lado de Mário Peixoto. Mais conceitual, mais abstrato, menos carnavalesco, mais elitista na problemática ontológica do argumento, sisudo na apresentação, sem interlocução com a população das grandes cidades brasileiras.

Esta postura exacerba o traço elitista do pensamento de Amoroso Lima. Com uma nação por conformar, onde apenas uma minoria ínfima da população tinha acesso à escola, onde a mistura genética e cultural de ameríndios, negros africanos e brancos europeus pariu uma população marcada pela miscigenação, uma tal rigidez na produção cinematográfica estaria fadada ao insucesso. Estavam os ex-escravos, o mulatinhos e o brancos pobres muito mais interessados nas piadas e mangações, na sátira da política. Nada queriam saber sobre qualquer outra discussão, seriíssima, que se lhes quisesse impor.

Pois, então, “...o grupo de rapazes [do Chaplin Club] apaixonados pelo cinema e ansiosos (...) por tentarem um movimento pela criação do cinema nacional...” foi tirado de cena pelo cinema nacional que já se fazia. A década de 1930 trará o cinema cantado, dançado, permissivo e brincalhão dos primeiros musicais carnavalescos. Esses filmes vieram para ficar. A musa do silêncio foi desbancada pelas geringonças falantes e rebofantes do artesanato cinematográfico nacional. Enquanto Amoroso Lima e o Chaplin Club saíam em defesa do cinema mudo, era produzido o primeiro filme falado do Brasil.

GENÉSIO ARRUDA

Nesta foto do arquivo da Cinédia, Genésio Arruda, ator e cineasta, que interpretou Bentinho, um dos protagonistas de Acabaram-se os otários! O primeiro filme sonoro realizado no Brasil.

4.4 Acabaram-se os otários

Trinta e cinco mil! Contando ninguém acreditaria. Nem filme estrangeiro faria tanto sucesso. Uma semana apenas e o Cine Santa Helena quase explodiu com toda aquela gente. Trinta e cinco mil pessoas em sete dias. Após tanto trabalho, não era para menos. Próximo aos projetores foi instalado um aparelho para tocar os discos. Discos previamente gravados com falas depois sincronizadas às imagens dos rolos de filme. O projecionista teria de ajustar as primeiras imagens da fita com o início do disco de falas, assim, iniciada a sessão, os sons seriam ouvidos juntamente com a cena à qual correspondiam.

Acontece que cada disco de falas durava um pouco menos que um rolo de filme. Por isso era preciso substituí-lo antes que o pequeno carretel de história

chegasse ao final. Por isso entremearam seqüências mudas à trama, usando um segundo projetor. Enquanto o projetorista trocava rapidamente o disco das falas por outro, dando prosseguimento às cenas com diálogo, umas cenas sem som eram exibidas ao público.

Bentinho, Samambaia e Xixílio Spicafuoco chegaram a São Paulo em setembro de 1929. Dois caipiras e um assanhado coloninho italiano em visita à cidade grande. A viagem à capital paulista foi animada: teve piada, trocadilho político, música e culminou com a compra de um bonde do serviço de transporte público pelos três amigos da roça. Um conto do vigário que lhes foi aplicado por um malandro que queria surrupiar-lhes as economias conseguidas no suor dos cafezais do interior.

Como se pode observar pelo parágrafo acima, Menotti del Picchia, o roteirista, conseguiu reunir num só argumento duas tradições: Acabaram-se os Otários! combina a aventura do caipira na cidade grande, muito explorada pelo filme brasileiro, com a fórmula promissora da comédia musical, o futuro incontestável da cinematografia nacional naquele momento.

Está aí o que estas trinta e cinco mil pessoas foram ver no Cine Santa Helena: um projetorista veloz e uma histórica alegre, com inserções musicais, que merece ser tratada com o respeito condizente a uma avó da chanchada.

A definição mais remota daquilo que veio a se chamar chanchada cinematográfica, possivelmente foi cunhada por Alex Viány: “...comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais”.¹⁷² Em outro momento, Paulo Emílio Salles Gomes usaria de maior concisão: “...comédia popularesca, vulgar e frequentemente musical”.¹⁷³ Mais tarde Jean-Claude Bernardet ampliou essas fronteiras conceituais ao afirmar: “...que a chanchada é um nome que se dá a todas as comédias e comédias musicais de apelo popular, feitas no Brasil entre 1900 e 1960, em que apareciam astros do tipo Oscarito”.¹⁷⁴

Esse traço depreciativo na definição do gênero chanchada já foi superado e revisto pelos críticos. Não há como negar a importância de tal filmografia para o

¹⁷²Viány, A. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro. 1960.

¹⁷³Gomes, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra. 1986

¹⁷⁴Bernardet, J.-C. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979

cinema nacional, inclusive para a cinematografia educativa e a de propaganda política.

Em uma fase de total domínio do mercado cinematográfico pelo filme americano, a chanchada habituou o público a ouvir sua língua no cinema e a ver os tipos com os quais, bem ou mal, se identificava. O malandro, o suburbano, o virador, o compositor que desce o morro para tentar sucesso na cidade, todo este universo de virações eram fatos culturalmente mais importantes que os que provocavam Geny Kelly e Rita Heyworth com epidemias nacionais de sapateados e penteados a la Gilda.¹⁷⁵

A chanchada brasileira tem raízes nas primeiras comédias do cinema nacional, antes da sincronização do som. Mas, a presença marcante dos cantores do rádio, e o significado da música no formato final de tais filmes, levam a crer que foi somente com o cinema sonoro que a chanchada pôde se constituir enquanto um gênero narrativo específico.

...as chanchadas transpiravam brasilidade por todos os poros — e não apenas ao colocar em relevo aspectos e problemas do cotidiano de sua claqué, como a carestia, a falta de água, as deficiências do transporte urbano, a demagogia eleitoreira, a corrupção política, a indolência burocrática. Até quando pretendiam ser meros pastiches de tolices estrangeiras, algo lhes traía inconfundivelmente nacionalidade.¹⁷⁶

A comédia musical brasileira, encurralada pela ironia de Henrique Pongetti e desclassificada pelo pensamento de Alceu Amoroso Lima foi, para Paulo Emílio Salles Gomes, o único movimento do cinema nacional que “...teve um desenvolvimento harmonioso, devido à sua melhor adequação e submissão à condição geral do subdesenvolvimento”.

O cinema de feira de curiosidades cresceu, processou influências externas, acabou por expressar, através da paródia e da sátira, uma visão bastante crítica e popular da sociedade brasileira. Num contexto quase sempre autoritário, a utopia de um cotidiano mais justo estava sempre presente nestes filmes musicais, e não só no sindicato ou no partido político. No filme nacional, toda a cidade rebolou no ritmo da marchinha e o mundo travestiu-se numa fantasia de carnaval.

¹⁷⁵ Augusto, S. Este mundo é um pandeiro, a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 15

¹⁷⁶ Augusto, S. Este mundo é um pandeiro, a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras. 1989. p. 16

Acabaram-se os Otários!, realizá-lo não foi nada fácil. Luís de Barros, o diretor, era um sujeito brincalhão, e foi com uma piada que introduziu o filme sonoro no Brasil. Certo dia, numa rua de São Paulo, deparou-se com um banqueiro seu conhecido. Conversa vai, conversa vem, o banqueiro desabou em críticas ao cinema nacional, ao seu atraso técnico frente aos recentes filmes falados e cantados produzidos em Hollywood. Impertinente como sempre, Luís de Barros respondeu-lhe que a situação não continuaria assim por muito tempo mais, pois, ele mesmo, estava produzindo um filme falado e cantado em português, que se chamaria “acabaram-se os otários”, era esperar para ver. Para sua surpresa, o banqueiro fez uma oferta de investimento na produção do filme colocando o diretor em maus lençóis. A sorte de Luís de Barros foi encontrar Moacyr Fenelon: um especialista em gravações que trabalhava para uma fábrica de discos de São Paulo. Juntos eles desenvolveram uma aparelhagem para fazer o filme brasileiro falar. Esta solução consistia na gravação antecipada das falas e das músicas e depois, orientados pelo som dos discos já gravados, tocados em *playback*, os atores encenavam as situações e eram filmados. Na hora de exhibir a fita, os discos voltavam a ser sincronizados às imagens, como já expliquei antes. Da sociedade de Luís de Barros e Moacyr Fenelon nasceu uma produtora de filmes sonoros, a Synchronicinx de São Paulo. Foi com o famoso “jeitinho brasileiro”, na viração, que se acabaram os otários e começou o cinema sonoro no Brasil.

4.5

O filme sonoro: promessa de salvação para a cinematografia nacional

Os distribuidores de filmes não se cansavam de repetir: Greta Garbo e Marlene Dietrich poderiam ser ouvidas, não apenas admiradas nas telas. Haveria música nos cinemas, dança, e até quem cantasse e sapateasse sob a chuva. Amiúde as salas de projeção foram sendo adaptadas para reproduzir o som e o filme sonoro intensificou a promessa de surgimento de uma cinematografia nacional forte.

...se o público desejar que o cinema brasileiro tenha fala, então façamos os nossos filmes falar. Temos sobre os americanos a vantagem de sermos compreendidos...¹⁷⁷

¹⁷⁷Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.202. 1930.

Temos uma opinião de muito assento, e que cada vez mais vai se firmando: essa coisa do filme sonoro, esse formidável progresso da indústria cinematográfica será talvez o maior incentivo para a nacionalização da indústria cinematográfica em cada país. (...) Após as experiências feitas lá fora com filmes para o Brasil a nossa convicção cimenta-se. O filme brasileiro só pode ser, só será feito no Brasil.¹⁷⁸

O desenvolvimento da fita falada é o suicídio de Hollywood, argumentavam os realizadores brasileiros, para logo em seguida apresentarem a explicação: quase totalidade do público local não conhecia outros idiomas. Tínhamos uma população sem escolaridade, que mal sabia ler uma coisinha ou outra, o que comprometia também a hipótese de colocar legendas com a tradução das falas. Além do mais, ler e assistir ao filme de uma só vez era impensável. É o momento para se investir nos grandes estúdios, dizia-se.

Um dos que primeiro a se aventurar foi Adhemar Gonzaga, criando a Cinédia em 1930. O investimento inicial — de 500 contos de réis — representava parte da herança a que Gonzaga tinha direito junto ao pai. Na Cinédia criou uma empresa de produção de filmes nos moldes americanos, trabalhando com equipamento de qualidade e mantendo funcionários e pessoal técnico em atividade permanente. Cada caixote, cada novo equipamento que aportava ao Rio de Janeiro com destino à Cinédia era comemorado com alarido pela imprensa, sempre ocorrendo uma cerimônia de abertura para renovar o espírito empreendedor que fizera surgir a empresa.

A minha empresa foi fundada para edificar o verdadeiro cinema brasileiro. Ela foi lançada exclusivamente com o nosso esforço e capitais. Vamos mostrar como podemos criar uma arte nossa, nossa e legítima, capaz de transformar o sorriso dos pessimistas num grito de entusiasmo.¹⁷⁹

Esta vontade industrialista não era gratuita. O Estado mostrava disposição de intervir na sociedade para fomentar e proteger a produção. Após a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930, o país passava por uma reestruturação administrativa que abria espaço para um diálogo entre o governo federal e as organizações corporativas na gerência dos interesses nacionais. Foram as sucessivas mudanças na conjuntura econômica internacional e o comportamento

¹⁷⁸Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. *Cinearte*, n.309. 1932.

¹⁷⁹Adhemar Gonzaga em depoimento ao jornal *A Ordem*. Apud: Gonzaga, A. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record. 1987. p. 10

do Governo Provisório de Getúlio Vargas que incentivaram uma mudança de atitude da iniciativa privada. Para viabilizar a “sua” indústria, os capitães da cinematografia nacional também criaram uma associação.

ADHEMAR GONZAGA RECEBE EQUIPAMENTOS DO EXTERIOR



Os primeiros estúdios cinematográficos organizados no início da década de 1930 buscavam adequar o processo de produção ao padrão da indústria cinematográfica norte-americana. Para isso buscavam importar equipamentos adequados à produção e formar equipes e técnicos. Na foto acima, Adhemar Gonzaga abre os caixotes de uma remessa de equipamentos importados pela Cinédia.

4.6 Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros

Após 1930, os empresários brasileiros intensificaram sua organização em associações pela natureza da atividade produtiva à qual estavam vinculados, no que foram estimulados pelo governo de Getúlio Vargas. Os produtores de filmes nacionais apenas externaram essa preocupação por volta de 1932. A produção nacional de filmes não conseguia superar o volume de filmes estrangeiros exibidos no circuito brasileiro de salas de cinema, mesmo sendo estes últimos falados em outros idiomas. Então, os produtores locais reuniram suas forças para reivindicar o protecionismo estatal.

Em janeiro de 1932 circulou a notícia que os distribuidores de filmes seriam beneficiados em sua atividade por um projeto de lei do Governo Provisório que isentava de impostos a importação de filmes educativos. Essa medida, apoiada pelos educadores envolvidos com a cinematografia educativa, beneficiava aos importadores e exibidores de filmes estrangeiros.

Preocupados com a perda de espaço no mercado cinematográfico, os poucos produtores nacionais se reuniram e criaram a Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros [ACPB], que entrou em ação imediatamente.

Quando Getúlio Vargas assinou o Decreto 21.240, em abril de 1932, a ACPB já tinha escrito e registrado seus estatutos, constituído diretoria e conquistado benefícios no texto da lei recém promulgada. Não tantos quanto os educadores que, final-mente, haviam conseguido incluir na legislação federal o reconhecimento do cinema como um instrumento importante para a educação, reafirmando através da legislação vários de seus pressupostos a esse respeito, além de terem garantido — através de um serviço único e centralizado de censura — abrir a possibilidade de atuar diretamente no conteúdo dos filmes, como fica claro pela leitura dos “considerando” que introduzem o decreto identificado acima:

Considerando que o cinema, sobre ser um meio de diversão, de que o público já não prescinde, oferece largas possibilidades de atuação em benefício da cultura popular, desde que convenientemente regulamentado.

Considerando que os favores fiscais solicitados pelos interessados na indústria e no comércio cinematográfico, uma vez concedidos mediante compensações de ordem educativa, virão incrementar, de fato, a feição cultural que o cinema deve ter;

Considerando que a redução dos direitos de importação dos filmes impressos irá permitir a reabertura de grande número de casas de exibição, com o que lograrão trabalho numerosos desempregados;

Considerando, também, que a importação do filme virgem, negativo e positivo, deve ser facilitada, porque é matéria prima indispensável ao surto da indústria cinematográfica no país;

Considerando que o filme documentário, seja de caráter científico, histórico, artístico, literário e industrial, representa, na atualidade, um instrumento de inigualável vantagem, para a instrução do público e propaganda do país, dentro e fora das fronteiras;

Considerando que os filmes educativos são material de ensino, visto permitirem a assistência cultural, com vantagens especiais de atuação direta sobre grandes massas populares e, mesmo, sobre analfabetos;

Considerando que, a exemplo dos demais países, e no interesse da educação popular, a censura dos filmes cinematográficos deve ter cunho acentuadamente cultural; e, no sentido da própria unidade da nação, como vantagens para o público, importadores e exibidores, deve funcionar como um serviço único, centralizado na capital do país, decreta...¹⁸⁰

Este decreto nacionalizou o serviço de censura cinematográfica, reduziu as taxas de importação de filmes virgens e comprometeu o Estado brasileiro com o futuro da produção nacional de filmes e com a chamada cinematografia educativa. Do texto legal destaco, especialmente, o reconhecimento à importância e à aceitação social do filme, bem como a identificação do cinema como um recurso de comunicação estratégico para a educação nacional, capaz de atingir, ao mesmo tempo, um grande volume de pessoas, inclusive os analfabetos. Estes são elementos do discurso dos educadores sobre a cinematografia educativa, como já foi apontado anteriormente, delatando o claro envolvimento de alguns de seus representantes na redação da legislação sobre o cinema, como ocorreu durante toda a década de 1930.

Como a principal demanda vem dos educadores, o órgão que é inicialmente encarregado de realizar a censura de filmes em âmbito nacional é o Ministério da Educação e Saúde Pública, como reza o art. 2º do decreto. Já no art. 3º, parágrafo único, “...em nenhum ponto do território nacional os filmes certificados pelo Ministério da Educação e Saúde Pública podem ser sujeitos a outra qualquer censura ou revisão”, fica garantido, de uma vez por todas, que a censura cinematográfica deixa de ser atribuição da polícia local, exercida sem regras e princípios, ao gosto do delegado de polícia, do pároco ou do prefeito, para ser um serviço nacional sob responsabilidade de um governo envolvido com a educação da população.

Ao descrever a composição da Comissão de Censura, no art. 6º, o decreto ainda é mais revelador sobre seus articuladores e gestores, principalmente ao explicitar uma participação significativa de educadores na composição da comissão. A composição da Comissão de Censura ficou assim definida:

¹⁸⁰Brasil. Decreto 21.240 - Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 4 de abril. 1932. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)

1. um representante do chefe de polícia;
2. um representante do Juízo de Menores;
3. o diretor do Museu Nacional;
4. um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
5. e uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação (ABE).

É Jonathas Serrano quem representará o Ministério da Educação e Saúde na Comissão Nacional de Censura Cinematográfica, em sintonia com o papel social que vinha desempenhando no Distrito Federal e no Brasil como defensor e propalador dos benefícios da cinematografia educativa.

Mas no que consistia o trabalho da comissão? Bem, estava previsto no Decreto que à comissão caberia visualizar os filmes realizados no Brasil ou importados do exterior, aos quais produtores e distribuidores pretendessem colocar em exibição. Após cada visualização de filme a Comissão de Censura decidiria:

1. se o filme poderia ser integralmente exibido ao público;
2. se deveria sofrer cortes, e quais;
3. se deveria ser classificado, ou não, como filme educativo (caso em que seria beneficiado por incentivos fiscais);
4. se deveria ser declarado como impróprio para menores;
5. se a exibição deveria ou não ser inteiramente interditada.

Na lista das razões que orientam o trabalho da Comissão Nacional de Censura, que poderiam, inclusive, levar à interdição de determinados títulos, encontra-se um conjunto de tópicos já bem conhecido daqueles que vinham buscando, desde os primeiros anos do século XX criar as condições para regular a produção cinematográfica no Brasil e sua circulação, bem como dar aos filmes um uso educacional. Os censores membros da comissão deveriam observar se os filmes visualizados resultavam em:

1. ofensa ao decoro público;
2. capacidade de influenciar e provocar sugestão para os crimes e maus costumes;

3. alusões que prejudiquem a cordialidade na relação com outros povos;
4. insultos a particulares e a coletividades, o desrespeito a credos religiosos;
5. prejuízo à dignidade nacional e os incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

Aquele que tem acompanhado esse relato de pesquisa desde os primeiros capítulos, reconhecerá nestes tópicos dilemas que estavam em discussão desde, pelo menos, 1912.

Essa foi a primeira tentativa de classificação indicativa para audiovisuais de que se tem notícia no Brasil. A lista acima deixa bem claro o entendimento que se fazia, a partir de determinadas representações sociais, do impacto e efeito dos conteúdos dos filmes sobre suas platéias. A definição de um serviço nacional de censura é pensada a partir do desejo de proteção dos menores e dos menos letrados, que sobreviviam bem na ausência da religião, ou sem poder cursar a escola, mas que já não eram capazes de viver sem o cinema, como admitiu Amoroso Lima com grande pesar.

Curiosamente, no parágrafo 3º do art. 7º, o texto abre a possibilidade do uso educativo dos filmes que não haviam sido realizados com essa finalidade:

...serão considerados educativos, a juízo da comissão, não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

Porém, apesar de abrir a possibilidade para a comissão entender estes filmes como educativos, o texto da lei não oferece maiores informações sobre esses aspectos. Essa, aliás, é uma questão à qual voltarei no próximo capítulo: se o drama, filme de enredo, poderia, ou não, ser considerado filme educativo, e quando, e quanto. Educadores e realizadores cinematográficos várias vezes se digladiaram sobre essa questão, com os primeiros, na maior parte das vezes, tendendo para a indicação educativa apenas do gênero documental.

Nos arts. 12º e 13º, o Governo Provisório acenava com uma possível obrigatoriedade de exibição anual de uma cota de longas metragens nacionais e de filmes educativos brasileiros, proporcional ao total de filmes estrangeiros em cartaz.

Art. 12º - a partir da data que for fixada, por aviso, do Ministério da Educação e Saúde Pública, será obrigatório, em cada programa, a inclusão de um filme considerado educativo, pela Comissão de Censura;

Art. 13º - anualmente, tendo em vista a capacidade do mercado cinematográfico brasileiro, e a quantidade e a qualidade dos filmes de produção nacional, o Ministério da Educação e Saúde Pública fixará a proporção da metragem de filmes nacionais a serem obrigatoriamente incluídos na programação de cada mês.

Essa foi uma das conquistas dos produtores em comum acordo com os educadores. Avaliavam que com mecanismos protecionistas como esse sua indústria sofreria um grande impulso. Nesta mesma direção se determinava, no art. 15º, a celebração de um convênio cinematográfico educativo, visando futuramente uma programação infantil e a organização de um cine-jornal brasileiro. Seriam os principais fins deste Convênio Cinematográfico Educativo:

1. a instituição permanente de um cine-jornal, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros;
2. a instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa;
3. a instituição de incentivos e facilidades econômicas às empresas nacionais produtoras de filmes e aos distribuidores e exibidores de filmes em geral;
4. o apoio ao cinema escolar.

De imediato, o único resultado benéfico conquistado pelos produtores da ACPB foi o barateamento do filme virgem importado. A realização do convênio cinematográfico educativo determinado pelo Decreto 21.240 ficou sob responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde Pública e só começou a ser discutido no ano seguinte. Já a exibição obrigatória de cine-jornais, entendida como uma fonte de renda permanente para a manutenção da indústria cinematográfica brasileira, só veio a ocorrer em 1934, após as discussões do convênio cinematográfico educativo que não chegou a ser celebrado. E, como se pode perceber pelo exposto até este ponto, com a instalação do Governo Provisório a discussão sobre a cinematografia educativa revestiu-se de enorme complexidade, não mais seria possível pensá-la da maneira independente e livre das questões de mercado, como ocorreu até o final da década de 1920. Nos anos 30, viabilizar o projeto da apropriação da cinematografia para uso educacional obrigou os educadores a uma articulação política e institucional com o Estado

nacional e o mercado de produção cinematográfica e distribuição de filmes que estava em formação no Brasil. Neste contexto, como presença obrigatória nos principais processos de tomada de decisão sobre políticas públicas para a cinematografia comercial e educativa, Jonathas Serrano se afirmará como um líder incontestado.

4.7 A ACPB apresenta reivindicações

As reuniões para celebrar o Convênio Cinematográfico Educativo aconteceram em 1933. A associação convocou uma prévia, para que os sócios sistematizassem suas reivindicações e nomeou uma comissão de negociação, antes de apresentar suas reivindicações aos representantes do governo. A Cinearte defende a ACPB:

E foi visando o cinema-utilidade, o cinema benfeitor, o cinema transformador, o cinema-progresso, o cinema-civilização, que se consagraram [os membros da comissão] à tarefa de que resultarão para o país, estão todos certos, seguras e reais utilidades.¹⁸¹

Nos dias da esperada reunião, foram convidados à mesa de negociações os representantes dos importadores e exibidores de filmes, os representantes dos produtores e os representantes do governo brasileiro. Os associados da ACPB apresentaram aos representantes do governo uma extensa lista de solicitações. Aliás, uma lista bastante esclarecedora do tipo de intervenção no mercado cinematográfico que os realizadores brasileiros esperavam do governo comandado por Getúlio Vargas.

Estiveram presentes às discussões os delegados do Governo Federal e dos Governos do Distrito Federal, Estados e Território do Acre, os membros da Comissão de Censura Cinematográfica, os representantes de empresas e instituições privadas, e os aderentes individuais, reunidos na sala de conferências da Escola Nacional de Belas Artes, no período de 3 a 5 de Janeiro de 1933, tendo em vista o disposto no art. 15 do Decreto 21.240, de 4 de Abril de 1932, bem

¹⁸¹ Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. Cinearte, n.308. 1932.

assim de acordo com as Instruções de 20 de dezembro de 1932, do Ministro da Educação e Saúde Pública.

Roquette-Pinto foi o presidente nomeado para as discussões do Convênio Cinematográfico Educativo. Como um dos representantes do Ministério da Educação e Saúde Pública e membro da Comissão Nacional de Censura estava Jonathas Serrano.¹⁸² Os dois operadores da revista Cinearte também foram escalados: Mário Behring, compondo a representação do Ministério da Educação, e Adhemar Gonzaga, representando a ACPB.

Primeiro a assembléia abordou a instituição permanente de um cine-jornal. Algumas propostas refletiam a preocupação com a regulamentação profissional e com vantagens extra-salariais que poderiam ser concedidas pelo Estado: instituição de uma identidade de fotógrafo cinematográfico; equiparação profissional com os repórteres da imprensa; passe livre para esses profissionais e seus instrumentos de trabalho nos meios de transporte públicos federais.

As outras propostas colocadas em discussão neste item pretendiam favorecer as empresas, a saber:

1. o Estado deveria assumir a responsabilidade de adquirir e distribuir os cine-jornais produzidos;
2. os cine-jornais estariam isentos de censura, devido à sua natureza noticiosa e educativa;
3. o Estado isentaria de impostos, por três anos, as duas primeiras empresas que instituíssem cine-jornais.

Todas as três proposições têm, evidentemente, um fundo econômico: não correr o risco de prejuízo pela falta de colocação em salas de exibição; escapar à taxa que era recolhida para a censura dos filmes; fugir à tributação federal sobre o negócio de produção cinematográfica.¹⁸³

¹⁸²A representação completa do Ministério da Educação, nesta discussão foi composta por: Roquette-Pinto, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Teixeira de Freitas e Lourenço Filho.

¹⁸³As informações detalhadas acerca das discussões internas da ACPB encontram-se em: Carijó, A. M. Relatório da diretoria para o biênio 1934-1936. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros. 1937. A diretoria da ACPB, presente às discussões, era composta por: Armando de Moura Carijó (presidente); Adhemar Gonzaga (vice-presidente); Eurico de Oliveira (secretário); Alberto Botelho (tesoureiro); Jayme A. Pinheiro (procurador).

Quanto à discussão sobre a instituição permanente de espetáculos infantis, o segundo ponto da pauta, as propostas revelam preocupações típicas do período em estudo quanto se tratava de cinema e infância:

1. nenhum filme de intensa emoção, que exaltasse a guerra, a violência ou as aventuras de bandidos deveria ser permitido às crianças;
2. também não lhes seria permitida a presença em filmes que excedessem duas horas de duração e nenhum garoto com menos de seis anos de idade poderia ir ao cinema;
3. a comissão de censura mandaria afixar, à porta dos cinemas, o limite mínimo de idade para se assistir ao espetáculo anunciado.

O lado financeiro foi brevemente mencionado na discussão deste ponto: pedia-se que a taxa de censura para filmes infantis fosse reduzida, e que a instalação de cinemas educativos se tornasse isenta de impostos.

O item mais revelador no debate presidido por Roquette-Pinto tratou dos incentivos e facilidades econômicas que poderiam ser destinados às empresas produtoras de filmes brasileiros. Os membros da ACPB demandavam:

1. o auxílio da Força Pública na proteção gratuita das filmagens promovidas pelas empresas nacionais;
2. a obrigatoriedade de exibição semanal de filmes brasileiros em todas as salas em território brasileiro;
3. a isenção de taxas de importação de filme virgem e de equipamento cinematográfico;
4. a isenção de impostos durante três anos para os produtores e distribuidores de filmes exclusivamente nacionais.

Além disso, propunha-se, em contraposição a outros interesses do mercado cinematográfico, principalmente aqueles de importadores, distribuidores estrangeiros e exibidores:

1. que a taxa de importação de filmes produzidos no exterior fosse aumentada;

2. que o Estado promovesse diversas premiações para o filme nacional;
3. e que o governo arcasse com a subscrição incondicional de 50% das ações das sociedades anônimas que se organizassem com capital entre dois e cinco contos de réis.

Como avalia o editorial da Cinearte:

As medidas levadas à consideração do Governo representam uma sincera contribuição de amigos do cinema; amigos, porém, que vão muito além dos que no espetáculo cinematográfico enxergam apenas um motivo de diversão para as horas de lazer; para eles a grande função do cinematógrafo no seu formidável poder de sugestão reside essencialmente nas suas possibilidades educativas especialmente para as massas populares.¹⁸⁴

4.8

O Estado da mediação de interesses

Para o desespero dos estúdios cinematográficos associados a ACPB, ao contrário de tomar medidas práticas, acatar suas demandas, por exemplo, o Governo Provisório demonstrou estar mais interessado na conciliação dos interesses divergentes, mas sem optar por um ou por outro grupo em conflito.

As propostas feitas no debate de janeiro de 1933 pela ACPB visavam desestruturar o modelo de contrato existente entre os produtores e os exibidores. Para atingir seus objetivos, alinhavam-se ao discurso dos educadores sobre o potencial educativo do filme, bem aceito nas esferas de decisão do governo federal, valendo-se para isso de seu principal veículo de comunicação: a Cinearte.

Até esta data era comum que os cinemas recebessem, sem nenhum ônus, as cópias dos filmes que compunham o programa de exibição semanal. Em troca da garantia da programação passavam aos distribuidores a metade do dinheiro obtido com a venda das entradas. O distribuidor é que se encarregava do programa e da sua colocação nas salas de cinema. Este sistema deu origem à relações de exclusividade entre determinadas redes de salas de cinema e distribuidores, na maior parte das vezes impedindo o acesso do público à produção nacional. No final do ano de 1933, a ACPB endereçou um memorando ao Chefe do Governo

¹⁸⁴Operador da Cinearte. *Filmagem brasileira*. Cinearte, n.308. 1932.

Provisório em que afirmava:

A produção de filmes brasileiros não progride, antes definha porque não é exibida. E não é exibida por pressão dos importadores estrangeiros sobre os exibidores.

Essa pressão se exerce de um modo interessante.

Os programas cinematográficos são organizados pelas empresas estrangeiras, aqui estabelecidas, como agentes de suas matrizes, que os impõem aos exibidores, completos, sem lugar para mais nada, com jornal, desenho animado, natural, drama e comédia. O sistema do negócio é o da sociedade na bilheteria. O exibidor entra com o cinema, o importador com o programa, e dividem o produto das entradas. Senhores absolutos do mercado de filmes, sua autoridade sobre os exibidores não tem contraste.

Mandam e desmandam. Põem e dispõem. Felicitam ou arruinam qualquer empresário dono de cinema, brasileiros em sua quase totalidade, que de tal sorte, não têm, senão, que submeter-se a todos os seus caprichos.¹⁸⁵

A obrigatoriedade de exibição de complementos — o cine-jornal e outros curta-metragens — e de fitas nacionais de longa-metragem criava um fato novo: quanto custaria aos cinemas a exibição destes filmes? Como não havia nenhum interesse dos proprietários das salas em aumentar seus gastos, muitos contrapunham-se às razões da ACPB e ao próprio interesse do governo em investir na cinematografia educativa e de propaganda, principalmente pela inclusão de cine-jornais nos programas das salas de cinema.

A indisposição foi resolvida após lenta negociação da diretoria da associação dos produtores com o Sindicato dos Exibidores Brasileiros [SEB]. Novamente com a mediação do Estado, sob a batuta de Roquette-Pinto, os dois grupos chegaram a uma tabela de preços para o aluguel dos filmes nacionais e sua conseqüente exibição. Publicada no calor das discussões entre exibidores e produtores nacionais, no final do Boletim do Sindicato Cinematográfico de Exibidores no. 44, está a transcrição de um ofício enviado ao Sindicato Cinematográfico de Exibidores pela Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros.

Tabela de preços de filmes nacionais

A Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros acaba de nos enviar o seguinte ofício, que, pela alta relevância e dizer de perto aos interesses dos senhores associados, nos permitimos a transcrever, na íntegra, o seu teor:

"Sr. Luiz André Giomard, etc.

De ordem do Sr. Presidente desta Associação, solicito a V.S. se digne convocar a

¹⁸⁵Carijó, A. M. Relatório da diretoria para o biênio 1934-1936. Rio de Janeiro: Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros. 1937. p. 30

Diretoria desse Sindicato a fim de reunião conjunta com a Diretoria desta Associação elaborarmos a tabela de preços que deverá vigorar ao iniciarem-se as exibições dos filmes nacionais a que se referem as últimas Instruções baixadas pelo Digno Governo Provisório.

Queira V.S. comunicar-nos o dia e a hora que determinar para esse fim.

Cordialmente,

(ass.) Adhemar A. Gonzaga - Secretário"¹⁸⁶

Só após os entendimentos alcançados entre os representantes destas categorias ocorreu a regulamentação dos artigos 12º e 13º do Decreto 21.240 de 1932. Isto apenas no ano de 1934. O acordo entre as duas associações foi publicado no Diário Oficial, colocando em vigência a exibição obrigatória de curtas e longas metragens realizados por produtores brasileiros. Porém a exibição de longas metragens brasileiros sempre enfrentou grande dificuldade. O ativismo da ACPB definiu após as batalhas por benefícios protecionistas entre 1932 e 1934. Mas a Cinearte continuou reivindicando o apoio do Estado à produção de todo tipo de filme brasileiro, principalmente ao se constatar que as reais intenções do Governo Provisório no apoio às reivindicações de educadores e produtores brasileiros diziam respeito à propaganda oficial. A revista flerta abertamente com o regime ao tentar colocar à disposição do governo os filmes de ficção de longa metragem, que poderiam estar “a serviço” da propaganda nacional.

O Governo, que apenas viu com os complementos a propaganda, a difusão dos acontecimentos e coisas brasileiras, para os próprios brasileiros, deve lembrar-se que, maiores serão os resultados se pudermos apresentar os filmes de grande metragem, porque neles cabe melhor a propaganda, mais indireta e, portanto, mais eficiente.¹⁸⁷

Nos dez anos da década de 1930 os estúdios cariocas produziram aproximadamente setenta filmes de longa metragem, acomodando-se. Manter Hollywood como um parâmetro de comparação seria um fiasco. Quanto ao Governo, ampliando seus interesses, partiu para a produção própria de filmes.

¹⁸⁶Sindicato Cinematográfico de Exibidores. Boletim Semanal. n. 44. Reprodução de carta de Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: 14 de junho. 1934. (Boletim Mimeografado)

¹⁸⁷Operador da Cinearte. Filmagem brasileira. Cinearte, n.406. 1935.

ENCONTRO DE GETÚLIO VARGAS COM PRODUTORES BRASILEIROS DE CINEMA, EM 1934



Em 1934 Getúlio Vargas recebeu membros da Associação Brasileira dos Produtores Cinematográficos, para ouvir suas reivindicações. Da esquerda para a direita estão: Vittorio Vega; Carmen Santos; José Américo; Getúlio Vargas; Oswaldo Aranha; Luís Seel; Góes Monteiro; Adhemar Gonzaga; Juarez Távora, entre outros.

4.9

O livro de imagens luminosas

Por ocasião de um encontro com o produtores brasileiros no ano de 1934, o presidente Getúlio Vargas fez um pronunciamento no qual situou o papel do cinema e dos filmes em seu projeto de governo e de nação. O Chefe do Governo tinha uma visão bem pragmática do que esperava ver estampado na tela nacional. Para Vargas o cinema estava entre as mais úteis fatores de instrução de que dispõe o “Estado moderno”. Porque, na acepção por ele defendida, a fita cinematográfica “influi diretamente sobre o raciocínio e a imaginação dos espectadores de qualquer classe social”. O filme torna apurada, no público, a sua qualidade de observação, aumenta os cabedais científicos, divulga o conhecimento das coisas

sem exigir o esforço e as reservas da erudição que o livro requer. Ao contrário das gerações do passado, que eram obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado dos textos, os acontecimentos da história e a evolução das pesquisas científicas, por exemplo, já poderiam ser conhecidas pela sua representação na “tela sonora”.

Para Vargas, a realidade do flagrante fotográfico, colhido no próprio tecido das circunstâncias seria, no futuro, o documento privilegiado dos cronistas e historiadores. Esta aparente ingenuidade epistemológica na compreensão do produto cinematográfico como um retrato fiel da realidade — à época já questionada por vários críticos e teóricos do cinema — obscurece a consciência a respeito do filme como uma elaboração discursiva, também presente no pronunciamento do Chefe da Nação. O que o governo pretende é reunir o povo brasileiro ao redor de um projeto político para o país.

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, a fim de avaliarmos as riquezas das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão.¹⁸⁸

Na voz de Vargas, inspirada na argumentação dos educadores que se dedicavam à cinematografia, o cinema seria “o livro de imagens luminosas”, no qual nossas populações praieiras e rurais aprenderiam a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da pátria. Para a massa dos analfabetos seria essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da administração que liderava, um recurso admirável, toda uma escola em imagens.

Associando ao cinema o rádio e o culto racional dos esportes, completará o governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil de seus instrumentos imprescindíveis à preparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil.¹⁸⁹

O governo, o presidente, os políticos, a imprensa, os educadores e os produtores brasileiros interessavam-se pelo cinema e seu potencial educativo e

¹⁸⁸Vargas, G. D. A nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938. p. 188

¹⁸⁹Vargas, G. D. A nova política do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938. p. 189

aliciante. Mas, como se viu, nem todos queriam educar com o cinema. Alguns pretendiam, simplesmente, ganhar dinheiro. Outros, através do uso do cinema na propaganda, alimentavam o projeto de estabelecer uma nova ordem moral e política de obediência e silêncio social.

O Governo Provisório é um período importante para os educadores que se interessavam pela cinematografia educativa, pois nesse período eles alcançaram grandes conquistas. A principal delas foi, sem dúvida, a reintrodução de um Ministério da Educação, que podia pleitear junto ao núcleo do governo medidas efetivas de regulação do cinematografia comercial e da cinematografia educativa. Foi assim que, em 1932, se chegou a um Serviço Nacional de Censura sob comando do Ministério da Educação. Porém, à medida que o governo tende para uma solução autoritária para se manter no poder — o que acabou se concretizando com o Estado Novo em 1937 — torna-se mais importante ter uma forte presença na sociedade, e isto é feito através da propaganda oficial. O cinema, assim como o rádio, passam então para a alçada do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, onde serão criados, consecutivamente, vários departamentos de comunicação para propagar os interesses do Chefe da Nação e seu grupo político. Essa alteração enfraquece o aspecto educacional do filme, minimizado frente às questões de segurança nacional, desviando a atenção dos censores do conteúdo moral e disciplinar-científico para a censura de natureza político-ideológica. Já em 10 de Julho de 1934, através do Decreto Lei 24.651, é criado o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural [DPDC], que será sucedido, já no Estado Novo, pelo conhecido Departamento de Imprensa e Propaganda [DIP].

O DPDC teve sua direção entregue a Lourival Fontes, sob sua responsabilidade ficou a Imprensa Nacional, a Radiodifusão e a Censura Cinematográfica. Em 1939, é o mesmo Lourival Fontes quem assumirá a chefia do DIP, organizando o trabalho do órgão a partir de cinco grandes divisões administrativas: a Divisão de Divulgação; a Divisão de Radiodifusão; a Divisão de Cinema e Teatro; a Divisão de Turismo e a Divisão de Imprensa. O DIP atuará na cinematografia nacional pela intervenção direta na produção, criando o Cine-Jornal Brasileiro e financiando a produção de longas metragens. Com a criação do DIP é que se normalizará a obrigatoriedade de exibição de um curta-metragem brasileiro a cada película estrangeira de metragem superior a mil metros, pois havia o próprio interesse do Estado em incluir nas salas de exibição do seu cine-jornal.

Com a sincronização do trabalho de suas cinco divisões, o DIP não só impede a divulgação de notícias e opiniões contrários ao regime, como se esforça para difundir o projeto do Estado Novo. A criação destes órgãos públicos de gestão, voltados para o controle da produção de bens culturais, completa o grande movimento de transformações ocorrido durante a década de 30, que tentei apontar até aqui. Reunindo o que restava de suas forças, mais uma vez os educadores partem para um projeto de cinematografia educativa: a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo, o famoso INCE.

4.10 Pela criação do Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa

Em correspondência datada de 27 de Abril de 1935 e assinada por Teixeira de Freitas, quando este já ocupava a Diretoria Geral de Informação Estatística e Divulgação, ligada ao Ministério da Educação e Saúde Pública de Gustavo Capanema, fica clara a intenção do ministro de encampar a criação de um instituto de cinematografia educativa e quais procedimentos estavam sendo adotados.¹⁹⁰ Escreve Teixeira de Freitas a Carlos Drummond, Chefe de Gabinete de Capanema:

Tive, há dias, oportunidade de prestar algumas informações ao sr. Ministro sobre cousas relacionadas com a cinematografia educativa. E isso por ser pensamento de S. Excia. organizar no Ministério um Instituto de Cinematografia. Lembrei-me mais tarde de que deve existir na Diretoria Geral do Expediente um 'dossier' muito interessante sobre o assunto, contendo todas as sugestões levadas ao 'Convênio Cinematográfico' realizado em janeiro de 1933. Esse 'convênio' não passou, afinal, de um congresso de pessoas interessadas direta ou indiretamente no progresso da cinematografia entre nós. Nessa reunião, assim, nada se 'convencionou', mas muita coisa foi 'sugerida'. Da minha parte tentei evitar esse fracasso apresentando o projeto de um verdadeiro 'convênio' entre as delegações presentes, do qual resultasse algo prático. Mas o meu alvitre não foi aceito.

¹⁹⁰Teixeira de Freitas chegou à capital da República para atuar junto a Francisco Campos, primeiro Ministro da Educação de Getúlio Vargas. Era da equipe que Campos organizou para realizar a reforma educacional que promoveu na Província de Minas Gerais. Foi um ator importante nas discussões relativas à educação durante a década de 1930 e mais tarde recebeu a incumbência de organizar o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística [IBGE], o qual chefiou por muitos anos. Teixeira de Freitas foi membro de primeira hora e um dos presidentes da Associação Brasileira de Educação, envolvendo-se em várias ocasiões com a discussão sobre a cinematografia educativa que encontrava ecos no ambiente da ABE.

Peço-lhe, pois, que refira esses fatos ao sr. Ministro, oferecendo-lhe também a cópia junta, do aludido projeto. Talvez nesse esboço encontre S. Excia. uma ou outra idéia que lhe pareça interessante para os fins da organização que tem agora em vista.

Agradecendo ao prezado amigo o obséquo, envia-lhe um cordial aperto de mão.

(a) Teixeira de Freitas¹⁹¹

Aposto no canto superior direito da folha da correspondência está um despacho do Ministro Capanema: “Remeter aos drs. J. Serrano e Venâncio Filho. (a) Capanema”. E foram justamente Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho os encarregados pelo Ministério da Educação de propor um anteprojeto para a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE].

Teixeira de Freitas, como o próprio informa na correspondência acima, conservara, em seus arquivos pessoais, uma cópia do estudo de convênio cinematográfico educativo que ele organizara por ocasião das discussões ocorridas cerca de dois anos e meio antes, em janeiro de 1933.¹⁹² Este documento foi um dos pontos de partida de Serrano e Venâncio Filho para a elaboração de um projeto para o INCE.

No que diz respeito à natureza da atuação deste instituto, pensava-se, desde 1933, que ele deveria incentivar a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar a exibição em todos os meios sociais, de filmes educativos. Seriam atribuições do INCE:

1. entrar e manter-se em entendimento com todos os serviços, instituições e empresas, oficiais ou particulares, que se devam ou possam interessar direta ou indiretamente pela cinematografia educativa, procurando promover, segundo diretrizes orgânicas, um largo plano de educação popular — física, médico sanitária, profissional-técnica, econômica, social, intelectual, artística e moral — por meio de cine-gravação, das imagens e dos sons, isolada ou conjugadamente;
2. manter um registro das produções importadas e nacionais a que fossem dadas a classificação oficial de "filme educativo";

¹⁹¹Teixeira de Freitas. Correspondência a Carlos Drummond de Andrade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/4/1935, p.1-1. 1935. (Ofício)

¹⁹²Teixeira de Freitas. Convênio Cinematográfico Educativo. Anteprojeto proposto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 5/1/1933, p.1-6

3. aumentar a contribuição cultural e educativa da arte cinematográfica promovendo o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país, mas alinhando todos os interesses envolvidos: importadores, distribuidores e produtores nacionais;
4. facilitar o surto da cinematografia nacional e da indústria nacional de filmes virgens;
5. garantir o uso do idioma nacional em filmes sonoros realizados ou exibidos no Brasil;
6. contribuir para a formação de profissionais para a cinematografia nacional;
7. promover e garantir a inclusão obrigatória e quinzenal nos programas das salas de exibição de todo o território nacional do cine-jornal brasileiro, em versões preferencialmente sonoras;
8. regularizar a realização de espetáculos infantis, de finalidade recreativa, cultural e educativa, nos cinemas públicos, em hora apropriada, sem prejuízo das sessões regulares;
9. facilitar a instituição em todo o país do Cinema Escolar, para isso devendo ser dotados obrigatoriamente das competentes instalações todos os estabelecimentos escolares e ficando assentado um sistema de medidas pelas quais cada estabelecimento de ensino deva:
 1. adquirir à vista ou à crédito, o seu aparelhamento de fotografia, cinematografia e fonografia;
 2. organizar o serviço regular de sessões fono-cinematográficas, de recreio, informação e educação, para crianças e adultos incultos, mediante a módica remuneração de \$200 (salvo para as crianças amparadas pela Assistência Escolar, que terão ingresso gratuito), destinando-se esta renda metade para o pagamento e custeio dos aparelhos e dos serviços de exibição, e a outra metade a Fundos Estaduais de Cinema Escolar, para a aquisição e circulação de Filmotecas e Discotecas Escolares e fornecimento de material aos 'ateliers' escolares de fotografia;
10. manter relacionamento com instituições internacionais congêneres, como o Instituto Internacional de Cinema Educativo [IICE];

11. organizar e manter, em condições de constituir completa documentação da geografia e história nacionais, e eficiente instrumento de cultura popular, a Disco-filmoteca Brasileira.
12. produzir filmes;
13. editar e fazer circular a Revista Nacional de Educação.

A retomada deste documento pelos técnicos designados pelo Ministério da Educação é importante. Ele consiste no registro mais organizado sobre as discussões de janeiro de 1933, desde o ponto de vista dos educadores. Após as discussões do frustrado Convênio Cinematográfico Educativo, a discussão se polarizou na disputa de interesses econômicos protagonizada por produtores brasileiros, distribuidores estrangeiros e exibidores, fazendo com que o foco na cinematografia educativa perdesse importância. Mas, com a retomada das discussões, a partir da documentação conservada por Teixeira de Freitas, os educadores voltam a ter condições de concentrar-se na abordagem do potencial educacional da cinematografia.

Como se verificará, ao ser retomado, o documento conservado por Teixeira de Freitas fundamentou a organização do INCE, indicando, além disso, que um determinado grupo de educadores brasileiros manteve-se alinhado na defesa de um projeto de educação que envolvia a cinematografia, pelo menos durante as décadas de 1920 e 1930, como demonstra uma nota de imprensa publicada à época do esforço de realização do convênio cinematográfico educativo:

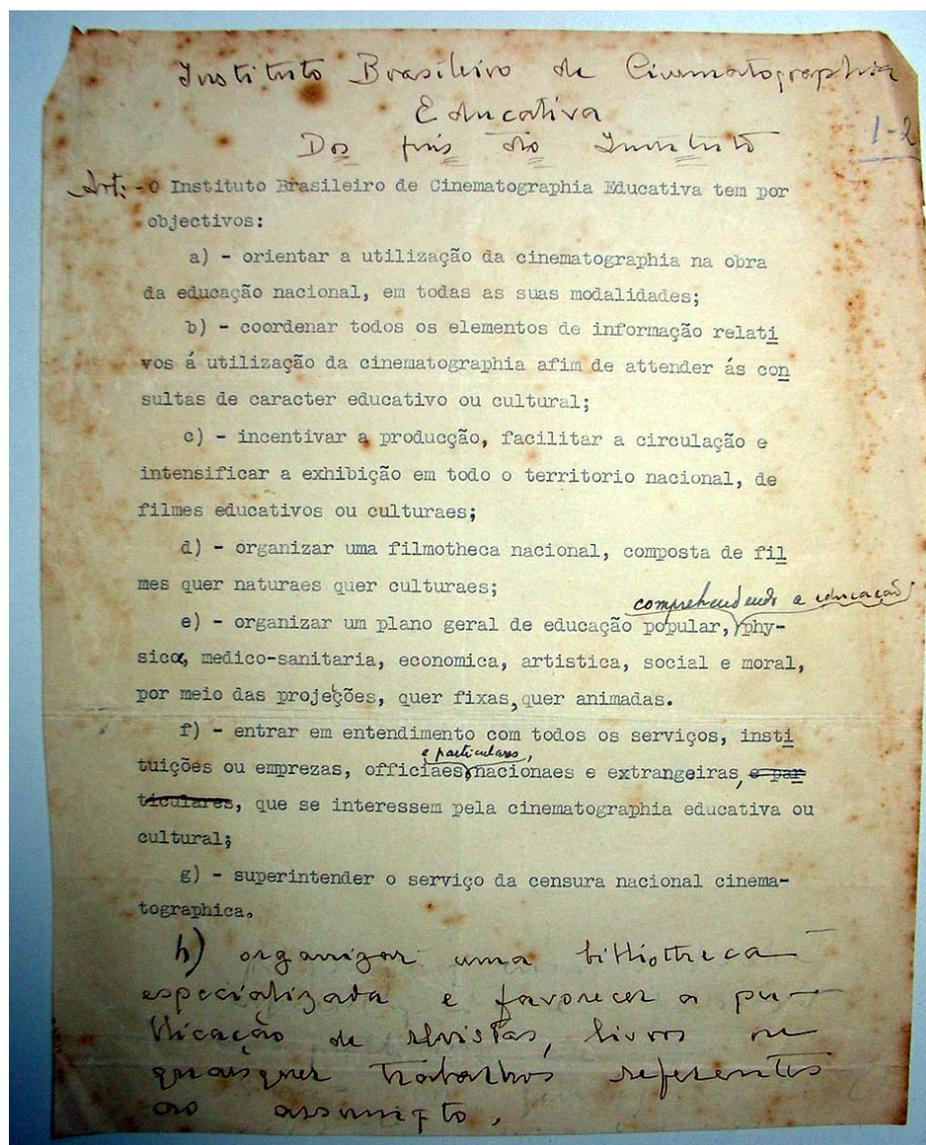
O Sr. Francisco Campos, Ministro da Educação, designou os Srs. Drs. Roquette-Pinto, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Teixeira de Freitas e Lourenço Filho para em comissão apresentarem um estudo preliminar das medidas a serem tomadas pelo Governo, no sentido de incrementar a ação educativa do cinema. Essa comissão, que já se reuniu ontem pela primeira vez, na sala do Diretor do Gabinete do Ministério, procurará entender-se, desde logo, com os representantes dos importadores de filmes e produtos nacionais, a fim de que o estudo que lhe é solicitado possa reunir todas as informações úteis à solução do problemas.¹⁹³

Pela sua eficiente atuação em conjunto e a ocupação de lugares estratégicos nas esferas de comando do país, estes educadores foram responsáveis, no Brasil,

¹⁹³FJS/AN. O Sr. Francisco Campos, Ministro da Educação... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2 de janeiro. 1932. (Recorte de jornal não identificado)

pela institucionalização do uso educacional da cinematografia. Não tendo conseguido viabilizar seu projeto através de um acordo de cooperação comprometendo a iniciativa privada e o Estado com a cinematografia educativa, buscam, com a criação do INCE, viabilizar o projeto apenas com a participação do Estado.

ANOTAÇÕES DE JONATHAS SERRANO PARA A CRIAÇÃO DO INCE



Nesta figura, podemos observar uma página com anotações de Jonathas Serrano realizadas durante os estudos, a pedido de Capanema, para a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE], do qual o professor foi um dos encarregados.

4.11 O IICE da Sociedade das Nações

Além do documento disponibilizado por Teixeira de Freitas, no Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional, encontram-se várias outras anotações do próprio Serrano e de outros colaboradores, também envolvidos na criação do INCE.¹⁹⁴ Um dos mais interessantes registros contido neste acervo é o da articulação da proposta de criação do INCE com as premissas do Instituto Internacional de Cinematografia Educativa [IICE], ligado à Sociedade das Nações [SN].¹⁹⁵

No Brasil, a criação do IICE foi noticiada pelo *Jornal do Brasil* em agosto de 1929.¹⁹⁶ Segundo o artigo, a finalidade principal do instituto seria “...a troca de filmes com caráter exclusivamente educativo”. O editor do *Jornal do Brasil* avalia que a iniciativa teria um resultado duplo: “a educação popular por intermédio do cinema, e a aproximação entre os povos de todo o mundo através de produções mais variadas da indústria cinematográfica”.

Segundo informa Serrano em *Cinema e educação*, foi em 1927, no decurso dos trabalhos da Assembléia da Sociedade das Nações, que o Senador italiano Cippico anunciou os propósitos do governo de seu país: a criação, em Roma, de um Instituto de Internacional de Cinematografia, exclusivamente de finalidade educativa. Para Serrano essa proposta afigurava-se de real utilidade, quer para a Itália quer para os demais Estados. Pois, em várias reuniões e congressos internacionais já se haviam emitido votos expressivos em tal sentido.

¹⁹⁴Serrano, J. Ante-projeto de lei tratando de cinematografia educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1935-37, p.1-14. . (Ante-projeto de lei, original manuscrito incompleto). Serrano, J. Anotações pessoais sobre Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa, propostas e idéias. . Rio de Janeiro: c. 1935, p.1-2. . (Folha de rascunho com anotações pessoais). Serrano, J. Rascunho de artigos para legislação sobre cinema educativo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1932, p.1-1. . (Folha com anotações pessoais datilografadas).

¹⁹⁵Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa por José Roberto de Macedo Soares, Encarregado de Negócios do Brasil na Itália, em colaboração com Prof. Dr. Luciano de Feo, Presidente do Instituto Internacional de Cinematografia (S. das N.). Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro; Roma: 17/11/1934, p.1-22. 1934. (Ante-projeto de lei, original datilografado).

¹⁹⁶FJS/AN. Educação pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/6/1929. 1929. (Recorte do *Jornal do Brasil*) Com relação ao consórcio de nações que se organiza após a Primeira Guerra Mundial, é possível encontrar menções na imprensa brasileira também à denominação Liga das Nações. A duplicidade do nome se deve mais do que qualquer outra razão ao idioma do qual partiu a tradução: Sociétè des Nations, em francês, e League of Nations, em inglês.

Por outro lado, na avaliação de Serrano, o excelente êxito alcançado na Itália com a aplicação do cinema para fins educativos confirmava de modo irrefragável esses mesmos votos. Convencido portanto das vantagens da criação do Instituto, o Governo italiano decidira propô-la e submeter o projeto a Sociedade das Nações. Para custear as despesas resultantes da gestão normal do Instituto, a Itália forneceria os fundos necessários. Os estatutos foram aprovados em agosto de 1928. Elaborados pelo Governo Italiano, sujeitos à aprovação do Conselho da Sociedade das Nações. Serrano alerta que em sua redação houve o cuidado de tomar na devida conta as sugestões da Comissão de Cooperação Intelectual, assim como as da Junta de Proteção à Infância e as do Ofício Internacional do Trabalho.

O Instituto, de acordo com os estatutos aprovados, ficou sob a direção da Sociedade das Nações, que, se for preciso, consultará o Conselho Administrativo de 14 membros de diferentes nacionalidades, designados pela Sociedade das Nações. Dirige os trabalhos desse Conselho um Presidente de nacionalidade italiana.¹⁹⁷

Na cerimônia de inauguração do Instituto, em 5 de novembro de 1928, Mussolini falou sobre a importância do cinema educativo e das suas vantagens frente à imprensa e ao livro. Em primeiro lugar falar uma língua compreensível a todos os povos da terra. E pelo fato de “falar aos olhos” é que ganha um caráter de comunicação universal, oferecendo inúmeras possibilidades para uma “colaboração educativa de ordem internacional”.

Foi o representante do Presidente do Conselho da Sociedade das Nações, um embaixador chileno identificado como M. E. Villegas, quem definiu o papel do instituto: “...favorecer a produção de filmes educativos, na mais larga acepção do termo, facilitar-lhes a difusão no mundo por meio de permutas internacionais e, ainda, estudar o aperfeiçoamento constante da técnica cinematográfica”. Num dos discursos da cerimônia, aquele feito pelo Ministro italiano da Justiça, Alfredo Rocco, indicou o papel do cinematógrafo “...como o mais perfeito meio de documentação que existe”.

Uma das mais importantes deliberações do IICE foi a de publicar, a partir de

¹⁹⁷Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação) p. 28-31

julho de 1929, uma revista consagrada especialmente ao cinema em seus aspectos científicos, artísticos, sociais e técnicos. A revista foi editada em cinco idiomas: italiano, francês, inglês, espanhol e alemão, foi bastante lida no Brasil e Jonathas Serrano passou a colaborar com essa publicação a partir do ano de 1931.¹⁹⁸ Então, ao reunir idéias e materiais para a criação do INCE, requisita à embaixada do Brasil em Roma, que Luciano de Feo — presidente do IICE — seja procurado para auxiliar na elaboração de uma proposta de legislação para criação de um instituto similar no Brasil, como revela a observação que encerra o documento assinado por Macedo Soares:

Este projeto foi elaborado por José Roberto de Macedo Soares, Encarregado de Negócios do Brasil na Itália, de acordo com o prof. Dr. Luciano de Feo, Presidente do Instituto Internacional de Cinematografia (Sociedade das Nações), com sede em Roma.¹⁹⁹

Anexadas à proposta de legislação elaborada em Roma, estão duas folhas de indicações assinadas por Luiz Simões Lopes, com orientações do governo brasileiro, detalhes para a tarefa que Macedo Soares assumiu:

1º - reunir a legislação sobre cinema (decretos do Governo Provisório).

2º - submetê-la aos técnicos do Instituto [refere-se ao IICE] e, em colaboração com os mesmos preparar dois projetos de lei:

a) uma lei geral sobre cinema no Brasil, suas relações com o Estado, favores ao cinema nacional, censura cinematográfica, tendo em vista a orientação, generalista, da "nacionalização" do cinema, favores à fabricação do filme virgem e, enquanto não existirem as fábricas nacionais, isenção de direitos aduaneiros à importação de filme virgem. Regulamentação desta mesma lei, estabelecendo as taxas (por metro) a serem pagas pela censura, prêmios aos bons filmes, estabelecimento de uma filosofia etc., etc.

b) Lei especial sobre cinema educativo (que pode também ser encaixada na lei

¹⁹⁸*Rivista internazionale del cinema educatore*, publicação mensal do IICE, Sociedade das Nações. Publicada de 1929 a 1934. O próprio Serrano mantinha correspondência com o Presidente do IICE, Luciano de Feo, como mostra a carta de 1930: *Monsieur, J'ai l'honneur de vous accuser réception de votre lettre du 28 février 1930 et je vous en remercie. Je tiens a vous informer que vous recevrez toujours régulièrement notre Revue et je vous serais très reconnaissant si vous pouviez nous envoyer le Bulletin de l'Education Publique. Ce serai avec plaisir que je recevrai l'article que vous avez bien voulu nous promette et je serai extrêmement heureux qu'une collaboration toujours plus intime et plus importante puisse s'établir avec le Brésil e notre Institut.* Feo, L. de. Carta de 31 de março de 1930. Instituto Internacional de Cinematografia Educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 31/3/1930. 1930. (Original datilografado de carta).

¹⁹⁹Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa... Op. Cit. p. 7

geral, como capítulo). Concedendo ao filme educativo todos os favores previstos na convenção de [?] e outros maiores e especiais quando se tratar de filmes educativos nacionais, científicos, etc. Criação (diretamente ou bafejada pelo Estado) de um órgão semelhante a "Luce", destinado principalmente à confecção e controle do filme educativo, de filmes científicos, para o ensino nos diversos graus, filmes sobre a pecuária, principais culturas (café, cana, etc.) e indústrias do país, pequenos jornais de "novidades" (resenha semanal dos acontecimentos desenrolados no país), filmes naturais (belezas naturais, cidades, aspectos da vida rural, cachoeiras, propaganda turística), filmes especializados de propaganda político-sociológica (campanha contra o comunismo, separatismo, etc.), propaganda contra as moléstias infecciosas (venéreas etc.), [?] endemias reinantes no Brasil (ancylostomiase, impaludismo, etc.), em prol da higiene, enfim, da boa alimentação, etc.²⁰⁰

Considerando em detalhes o tamanho e a natureza da tarefa, é possível supor que o governo brasileiro quisesse aprender com a equipe de Mussolini sobre a produção de filmes "educativos" de propaganda, além de buscar apoio para a formulação do INCE. Porém, pelo que foi possível apurar, nem um nem outro objetivo foram viabilizados com esse luxuoso apoio do presidente do IICE. A criação do INCE baseou-se no resultado das rodadas de negociação com o grupo de educadores brasileiros que atuavam em consonância com o ministério de Capanema, valendo-se, principalmente, da experiência acumulada durante as várias tentativas de se implementar um projeto de cinematografia educativa no país.

4.12 Instituto Nacional de Cinematografia Educativa

Criado em 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo deixará de existir apenas cerca de 30 anos depois. Apesar de contar com a colaboração de nomes como Pedro Calmon, Portinari, Villa-Lobos e Roquette-Pinto, a figura de maior destaque no INCE será Humberto Mauro, que realiza para o Instituto cerca de 800 filmes educativos em 18 anos de trabalho ininterrupto. O INCE foi criado através da Lei 378, que dava nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, inclusive com a criação deste Instituto prevista no artigo 40:

²⁰⁰Lopes, L. S. e J. R. Macedo Soares. Ante-projeto de legislação sobre cinematografia educativa... Op. Cit. p. 1-2

art. 40 - Fica criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo, destinado a promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino e ainda como meio de educação popular em geral.²⁰¹

Ao ser instalado, foram definidas como finalidades do INCE:

1. manter uma filmoteca educativa para servir aos institutos de ensino oficiais e particularmente nos termos desta lei;
2. organizar e editar filmes educativos brasileiros;
3. permutar cópias dos filmes editados ou de outros, com estabelecimentos congêneres municipais, estaduais e estrangeiros;
4. editar discos e filmes sonoros com aulas, conferências e palestras de professores e artistas notáveis, para venda avulsa ou aluguel;
5. permutar discos ou filmes sonoros de que fala o item "4";
6. publicar uma revista consagrada à educação pelos modernos processos técnicos: cinema, fonógrafo, rádio etc.

Portanto, seria, apesar do nome aparentemente restritivo ao cinema e filmes, uma agência governamental ligada ao Ministério da Educação e Saúde e voltada para a produção, organização e disponibilização de materiais auxiliares do ensino, envolvendo a produção cultural relativa às tecnologias da comunicação.

O INCE tinha uma organização simples, estando suas atividades divididas em apenas quatro áreas: Secretaria, Contabilidade, Biblioteca e Arquivo. O plano de trabalho do Instituto envolvia:

1. a edição de filmes de 16 e 35mm;
2. a sonorização e modificação de filmes adquiridos a terceiros;
3. adaptações de filmes;
4. demonstrações práticas de uso para professores;
5. a redação de roteiros e
6. a manutenção de um auditório.

²⁰¹Brasil. Lei 378 - dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde e cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (art. 40). Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 13 de janeiro. 1937

O INCE seria responsável por realizar filmagens silenciosas e sonoras, mantendo um laboratório responsável por reduções de 35mm para 16mm, adaptação de aparelhos, um laboratório de pesquisas e ensaios, micro fotografia e produção de diafilmes.

Segundo informa Araújo:

Para que se possa bem avaliar o progresso que isso representa basta lembrar que até então não se faziam filmes sonoros de tamanho escolar, no Brasil. Antes do INCE não se realizava também no país a cópia dos mesmos filmes. (...) Adquirido no mercado, material indispensável à edição de filmes silenciosos e no estrangeiro o referente à edição de filmes sonoros, principiou logo o INCE a produzir.²⁰²

A produzir filmes para uso escolar e popular, ou seja, passíveis de serem utilizados nas salas de projeção comerciais, como complemento nacional à programação regular. No que se refere às características técnicas do filme educativo realizado pelo INCE, ele deveria ser:

1. nítido, minucioso, detalhado;
2. claro, sem dubiedades para a interpretação dos alunos;
3. lógico no encadeamento de suas seqüências;
4. movimentado, porque no dinamismo existe a primeira justificativa do cinema;
5. interessante no seu conjunto estético e nas suas minúcias de execução, para atrair em vez de aborrecer.

Essas pequenas definições, que hoje podem parecer singelas, levaram décadas até que fossem formuladas e aceitas. Com o objetivo de perceber melhor como isso se deu, no próximo capítulo, retomo o processo através do qual os educadores brasileiros chegaram à uma solução metodológica para o emprego da cinematografia educativa na escola, como auxiliar valioso da instrução pública no Brasil.

²⁰²Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. Op. cit. p. 92

5 Cinematografia educativa

A imprensa aperfeiçoa-se, a telefonia e a rádio-telefonia desenvolvem-se, progride a fonografia, o teatro renova-se, o cinema reúne os dons de todos e multiplica-se de atrativos, desponta a televisão para, em breve, modificar o aspecto dos espetáculos cinematográficos e torná-los ainda mais populares. O século, nós o vemos, é do cinema. O educador não pode desprezá-lo: deve introduzi-lo na escola, modificando processo e métodos de educação; e deve introduzir a educação no cinema, para orientá-lo e desviá-lo dos desacertados atalhos a que o levam os interesses mercantis do capitalismo mundial.²⁰³

5.1 Cinematografia científica e cinematografia educativa

Quando o cinematógrafo chegou, em 1895, a imagem já era considerada um importante auxiliar do ensino. No último quartel do século XIX a lanterna mágica ameaçava reduzir o espaço da palmatória. O profissional docente passou a receber uma formação voltada ao uso de métodos educacionais onde a observação — ao natural e através de representações visuais — tornava-se cada vez mais importante para a aprendizagem.²⁰⁴

Com a popularização da imagem-técnica e dos novos processos de impressão e reprodução de fotografias e ilustrações, a sala de aula e o material didático empregado no ensino foram invadidos por figuras. O cinematógrafo veio somar-se a essa tendência, como uma promessa para tornar as lições ainda mais interessantes.

Nos primórdios da história do cinema, duas diferentes formas de expressão cinematográfica de natureza científica e pedagógica, a cinematografia científica e a cinematografia educativa, se confundiam. Hoje se faz uma diferenciação que não estava tão presente na produção intelectual do início do século XX. A cinematografia científica refere-se ao uso do cinematógrafo na investigação científica, ou então para documentação e difusão da mesma. A cinematografia

²⁰³Almeida, J. C. M. *Cinema contra cinema*. Op. cit. p. 146-47

²⁰⁴Villela, H. de O. S. *Da palmatória à lanterna mágica: a Escola Normal da Província do Rio de Janeiro entre o artesanato e a formação profissional (1868-1876)*. (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

educativa, grosso modo, refere-se ao uso do cinematógrafo para a educação em geral e, principalmente, para a instrução pública, neste último caso com o emprego da cinematografia no ambiente escolar.²⁰⁵

Ao pensar em cinematografia educativa desde uma perspectiva histórica, por exemplo, Serrano afirma, em sintonia com os estudos de Coissac,²⁰⁶ que as primeiras experiências com o que depois viria a ser classificado como cinematografia educativa teriam começado com um fato protagonizado pelo cirurgião francês Eugène-Louis Doyen, que em 1898 deixou que uma cirurgia realizada por ele fosse registrada em filme.

A fita, realizada por Clément-Maurice Gratioulet, com cerca de quatro minutos de duração, mostra a separação de duas irmãs siamesas e ficou conhecida pelo título *La séparation de Doodica-Radica*. Doodica e Radica Neik nasceram em 1888 no estado de Orissa, nordeste da Índia e viviam, à época da cirurgia, como atrações do circo Barnum & Bailey, na França.²⁰⁷

A cirurgia filmada provocou grande polêmica na França, sendo o Dr. Doyen submetido a vários questionamentos, aos quais respondeu justificando a filmagem pela necessidade de observar as imagens posteriormente, como um recurso para seus estudos pessoais e para o ensino de técnicas de cirurgia a seus discípulos.

²⁰⁵Voltaremos a nos ater com mais profundidade no conceito de cinematografia educativa, defendendo uma determinada concepção para o mesmo no período da história a que nos dedicamos.

²⁰⁶Coissac, M. G. *Le Cinématographe et l'enseignement*. Paris: Larousse. 1926 (Editions du Cinéopse)

²⁰⁷Lefebvre, T. *La Chair et le celluloïd. Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*. Brionne: J. Doyen Edições. 2004. Há uma certa discordância sobre se a cirurgia com as irmãs Neik teria sido a de 1898 ou se, bem diferente disto, só teria ocorrido em 1902. Porém, pelas fontes consultadas e pelos livros mais recentes, parece não haver dúvida que em 1898 Doyen já realizava sua primeira, dentre várias outras, cirurgias filmadas. T. Lefebvre informa em seu *site* pessoal que as imagens ainda estão disponíveis para serem consultadas, em filme e também em vídeo: *Un fragment du film "La séparation de Doodica-Radica" fait désormais partie des collections de l'Institut de la cinématographie scientifique (ICS, Meudon) et est conservé aux Archives du film du Centre national de la cinématographie (CNC) de Bois-d'Arcy. Un enregistrement vidéo est consultable dans l'anthologie "Les origines du cinéma scientifique" (dir. Virgilio Tosi), produite par l'IWF, le CNRS et l'Institut Luce.* [<http://lefebvre-th.monsite.wanadoo.fr/>]

Atualmente, seria mais correto manter este evento como um exemplo de cinematografia científica. De qualquer modo, foi, sem sombra de dúvida, uma das primeiras aplicações científicas e educativas do cinematógrafo. A cirurgia do Dr. Eugène-Louis Doyen encaixa-se perfeitamente numa série inicial de experimentos do uso do filme para a documentação de acontecimentos, processos científicos e fenômenos da natureza, e posterior utilização das fitas em diferentes situações de difusão de conhecimentos científicos e acadêmicos.

Numa condição diferente estariam os filmes que Thomas Edison teria realizado para a educação do neto, documentando experiências relativas à física, química e história natural, mas com um objetivo bem claro de utilização dos mesmos na instrução “escolar” do neto. O pioneirismo de Edison foi imediatamente seguido por um dos primeiros exemplos de empresa estruturada em função da produção de filmes educativos, por volta de 1900: a também norte-americana De Vry School Films Incorporated, que produziu filmes sobre assuntos como cidadania americana; eletricidade; estadistas americanos; estudos da natureza; geografia; guias de aptidão profissional e ciências. A empresa também colocou no mercado uma variada linha de equipamentos para uso do filme na escola.

Roberto Assumpção Araújo registra que em 1901 Garrigon Lagrange utilizou o cinematógrafo para o registro de fenômenos físicos e o estudo da meteorologia.²⁰⁸ Que Lucien Bull realizou, entre 1904 e 1911, as primeiras experiências com cinematografia ultra-rápida filmando insetos; que em 1909 o Dr. Comandon realizava estudos sobre bacilos e células com auxílio de técnicas cinematográficas e que Roberto Omegna, em 1911, realizou pequenos filmes com a aceleração de imagens do crescimento das plantas e de uma rosa se abrindo.²⁰⁹ Essas diferentes possibilidades de olhar para o mundo, ralentando o tempo e estendendo-o; enxergando o que o olho humano não poderia ver; abre novas possibilidades de investigação científica dos fenômenos naturais e de sua posterior apresentação a um público maior.

²⁰⁸Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939.

²⁰⁹Muitas informações sobre os principais envolvidos nestes experimentos, as máquinas por ele utilizadas e os filmes que realizaram podem ser encontradas em <http://www.victorian-cinema.net>.

No caso do Brasil a experiência pioneira resultou dos esforços de Roquette-Pinto que, pensando na utilização educativa do filme, em 1910, iniciou uma filmoteca de caráter científico e pedagógico no Museu Nacional.²¹⁰

A filmoteca do Museu Nacional foi enriquecida pela produção de filmes realizados por vários dos primeiros cinematografistas brasileiros e aqueles realizados pelo próprio Roquette-Pinto. Um dos colaboradores para o acervo da Filmoteca do Museu Nacional foi a Comissão Rondon.²¹¹ Em 1912, o próprio Roquette-Pinto trouxe de Rondônia, como resultado de uma viagem que fizera em companhia da Comissão Rondon, os primeiros filmes sobre os índios Nanbikuaras. Essas películas passaram a integrar a Filmoteca Educativa e foram projetadas por ele em 1913, no salão de conferências da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, quando abordou o assunto.

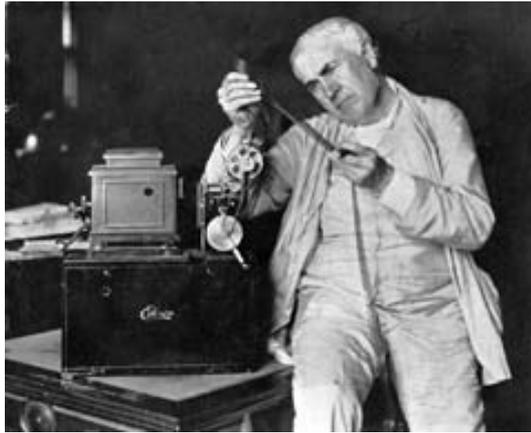
Dentre as realizações de pioneiros brasileiros na produção de películas de natureza científica e pedagógica, consta ainda que o prof. Aloysio de Castro que, documentando estudos de moléstias nervosas, conseguiu na Policlínica Geral do Rio de Janeiro, realizar uma coleção de filmes sobre neuropatologia, entre 1913 e 1920. Várias iniciativas de produção de filmes como estes se seguiram, mostrando que também no Brasil, nos primórdios do cinema, houve uma cinematografia para uso científico e pedagógico. Com estas diferentes colaborações, desenvolvia-se, em técnicas e procedimentos, a cinematografia científica e educativa, fortalecendo a crença no potencial do filme.

Se por um lado aumentava o número de experimentos de utilização do cinematógrafo para o registro de fenômenos naturais e processos científicos, por outro, começavam a despontar as primeiras manifestações de intelectuais e educadores que “descobriam” a possibilidade de um aproveitamento destes e de outros filmes para a educação. Não houve grande dificuldade em reconhecer o potencial educativo do cinematógrafo e do filme, mas foi preciso pelo menos mais duas décadas para que se desenvolvesse uma metodologia de apropriação da cinematografia pela instituição escolar.

²¹⁰Araújo, R. A. *O cinema sonoro...* Op. Cit.

²¹¹Em 1907 Rondon concluiu a ligação telegráfica entre a capital federal e o Amazonas, via Mato Grosso, percorrendo 997 quilômetros pela selva. Durante este trabalho estrutura-se a Comissão Rondon — que organiza novas expedições pelo país após a conclusão da linha de telégrafo —, vindo a contribuir largamente para a produção e difusão de imagens e sons de povos indígenas, paisagens naturais e habitantes do interior do Brasil.

THOMAS EDISON E O SEU KINETOSCÓPIO DOMÉSTICO



Thomas Edison inventou dezenas de aparelhos de uso doméstico, colaborando intensamente com a grande transformação de hábitos ocorrida nas primeiras décadas do século XX. O kinetoscópio doméstico foi criado para o consumo familiar de filmes. Provavelmente o aparelho onde seu neto se encantou com as experiências que o avô havia transformado em filmes para ele.

5.2 O temor ao conteúdo dos filmes

PLACA DE PROJEÇÃO FIXA PREPARADA POR ROQUETTE-PINTO



Placa para projeção fixa preparada por Roquette-Pinto e constante do acervo de imagens para uso científico e pedagógico mantido pela Filмотeca do Museu Nacional. Roquette-Pinto foi um dos maiores incentivadores do uso educacional das novas tecnologias de produção e reprodução da imagem e do som durante as primeiras décadas do século XX no Brasil.

Serrano e Araújo concordam em dizer que tal movimento de idéias já pode ser percebido na França por volta de 1906. Como afirma textualmente Serrano: “...em 1906 já se discutia apaixonadamente, em França, a questão do emprego da maravilhosa invenção com fins educativos. Dos primeiros apologistas foram, entre outros, Coissac, Bénóit-Levy e Léopold Bellan”.²¹² Os mesmos dois autores informam que em 1910, durante o Troisième Congrès International d'Education Familiale, que aconteceu em Bruxelas, já se discutia a questão do cinema escolar. No mesmo evento foi objeto de discussão uma proposta de reforma cinematográfica, visando à classificação das fitas pelo seu conteúdo, apresentada por Mme. Bertinot, uma professora parisiense.²¹³ “...a experiência demonstrara o poder sugestivo da tela e a crescente difusão de películas inconvenientes provocara apreensão”. De fato, nos seguintes anos de 1911 e 1912, ao mesmo tempo em que se estabelecia uma das primeiras experiências de uso regular de projeções em sala de aula, quando no Lyceu Hoche, em Versailles, Brucker, catedrático de história natural, empregou projeções animadas em suas aulas, também era criado o primeiro serviço nacional de censura cinematográfica do mundo, na Inglaterra, o British Board Film of Censors [BBFC].²¹⁴

²¹²Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 24; Araújo, R. A. O cinema sonoro... Op. Cit. p. 48

²¹³Está disponível na internet relatório das conclusões do congresso, relativamente aos efeitos do cinema na educação: Troisième Congrès International d'Education Familiale - vol. IX. Comptes Rendus. Bruxelles, 1910

²¹⁴O mesmo instituto ainda está em atuação, como se pode observar pela sua página na internet: <http://www.bbfc.co.uk/>. Outro aspecto interessante é o fato de, apesar de o BBFC ser uma organização não-governamental, ele foi instituído, já independente, pela indústria cinematográfica. Na página da internet se informa: “*The British Board of Film Classification is an independent, non-governmental body, which has classified cinema films since it was set up in 1912, and videos since the passing of the Video Recordings Act in 1984. The British Board of Film Censors was set up in 1912 by the film industry as an independent body to bring a degree of uniformity to the classification of film nationally. (...) In 1984 Parliament passed the Video Recordings Act. This act stated that, subject to certain exemptions, video recordings offered for sale or hire commercially in the UK must be classified by an authority designated by the Secretary of State. The President and Vice Presidents of the BBFC were so designated, and charged with applying the new test of 'suitability for viewing in the home'. At this point the Board's title was changed to British Board of Film Classification to reflect the fact that classification plays a far larger part in the Board's work than censorship.*”

No Brasil, as primeiras menções ao uso sistemático do cinematógrafo em sala de aula estão no livro didático Epítome de História Universal, para o ensino de História, publicado por Jonathas Serrano, também no ano de 1912.²¹⁵ Posteriormente numa outra publicação de Serrano — Metodologia da História —, o uso educativo do filme voltava a ser abordado.²¹⁶ Outro precursor do uso sistemático do filme em sala de aula foi Venerando da Graça, que realizou uma série de experiências com este intuito entre 1916 e 1918.²¹⁷

A preocupação com o conteúdo dos filmes e sua influência sobre o público estava presente também entre os intelectuais brasileiros. No livro Cinema contra Cinema, numa nota de rodapé, o autor transcreve um relato publicado pelo Diário de S. Paulo em 8 de Agosto de 1930 pelo professor Gastão Strang, mas que se referia a uma experiência vivida ainda neste mesmo ano de 1912:

...há dezoito anos [1912], quando eu dirigia o grupo escolar de Leme, tive oportunidade de constatar a grande influência exercida pelo cinema no espírito infantil. Levamos, certa vez, cerca de 60 meninos ao cinema local, que anunciava a exibição de uma das películas em que aparecem muitos cavalos e se disparam muitos tiros... No dia seguinte, qual não foi meu espanto quando, no recreio, deparei com uma porção deles a imitar as cenas de aventuras dos cangaceiros da tela? Resolvemos então, em vista disso, por curiosidade, dar em aula um trabalho escrito em que os alunos deveriam, com toda a liberdade de ação reproduzir as impressões da fita a que haviam assistido. O resultado que obtive, estudando através do escrito a alma impressionável da criança, foi o seguinte: sensíveis 7; indiferentes 16; com tendências mórbidas 37. Confrontando, mais tarde, esses resultados com as informações que sobre o temperamento dos meninos que nos forneceram os respectivos pais, a conclusão final da experiência constitui uma prova de que fora extrema, nesses pequenos, a impressão [provocada pelo filme].²¹⁸

²¹⁵Serrano, J. Epítome de História Universal. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1912

²¹⁶Serrano, J. Metodologia da História. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1917

²¹⁷Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1931. p. 185-86

²¹⁸Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 147. Grifo meu.

É este o primeiro registro que tenho — para o Brasil — de uma investigação sobre os efeitos do cinema na infância. Pesquisas como estas só se tornarão comuns na próxima década, principalmente nos EUA e em alguns países da Europa. Na década de 1920, no entanto, muitas delas serão patrocinadas por empresas organizadas para a produção de filmes para uso escolar, como se verá adiante.²¹⁹

Na discussão sobre o conteúdo dos filmes e na possibilidade de censura e classificação dos mesmos a partir desta variável, para que então se tornassem verdadeiramente educativos, muito influenciou a Igreja Católica. No Brasil, durante todo o século XX, a Igreja Católica, a exemplo de outros segmentos da sociedade, estabeleceu uma relação contraditória com o cinema e os filmes. Geralmente em oposição à cinematografia.

Em 1957, Paulo Emílio Sales Gomes publicou no jornal O Estado de São Paulo, em sua coluna no Suplemento Literário, um texto intitulado Catolicismo e Cinema.²²⁰ Como afirma Paulo Emílio “...é grande o número de padres e religiosos, incluindo chefes de diocese, cuja desconfiança pelo cinema assume, por vezes, a forma de total rejeição”. Este autor destaca a importância que teve, neste sentido, a atuação da organização católica norte-americana intitulada National Legion of Decency, que se encarregou, nos Estados Unidos, durante a primeira metade do século XX, da censura do conteúdo de filmes realizando um julgamento dos mesmos a partir de preceitos de moral e decência preconizados pelo catolicismo.

²¹⁹Como é o caso da pesquisa realizada por Thos. E. Finegan, presidente da Eastman Teaching Films, uma empresa da Eastman Kodak Company, em colaboração com a National Education Association uma das primeiras e mais completas investigações no campo. Este colossal inquérito, talvez a maior experiência realizada até hoje em pedagogia, foi feito em 12 cidades da república, com 11.000 crianças, divididas em dois grupos, sob as mesmas condições, às quais se ministravam conhecimentos gerais e geografia, a fim de avaliar a eficiência da utilização dos 'movies'. A prova de 'test' executada, sob criteriosa direção, apresentou um aproveitamento de 100% para aqueles que tinham aprendido com o cinema". Conferir: Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 26-27; Rivista Internazionale del Cinema Educatore, Agosto 1929, pgs. 131-148; Venâncio Filho relata a mesma experiência na revista Fan de junho de 1930.

²²⁰Gomes, P. E. S. Catolicismo e cinema. In: Crítica de cinema no suplemento literário. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, v.1. 1981. pp. 71-74

A atuação desta organização levou a uma encíclica de Pio XI — *Vigilanti Cura*²²¹ — que veio a tornar-se para os católicos um texto básico em questões cinematográficas. Mas, como ressalva Paulo Emílio:

...o aprofundamento cultural do fenômeno cinematográfico provocou um alargamento dos horizontes nos meios católicos e a tendência moderna, ainda minoritária mas certamente a mais vigorosa, é a de substituir cada vez mais a repressão negativa e moralizante por uma ação positiva de formação cultural.²²²

Desde os primórdios, segmentos minoritários do clero haviam estabelecido com o cinema uma relação íntima. No Brasil, várias iniciativas para regulamentar uma censura católica aos filmes em cartaz ocorrem, inclusive com a criação, em 1917, da revista *A Tela*, editada em Petrópolis e especializada em cinema. Porém a publicação de uma crítica regular a filmes, feita por religiosos e católicos praticantes, se afirmará apenas com a criação do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, no final da década de 1930.²²³

Um exemplo destas iniciativas isoladas ocorreu na cidade de Salvador e foi relatado pela pesquisadora Angeluccia Habert.²²⁴ Em 1922, a Obra Social Católica instalou, naquela cidade, uma sala de exibição com 1.600 lugares, com o objetivo de formar espectadores. Diante da reação contrária de alguns setores da sociedade a revista *Artes & Artistas* — publicada em Salvador e especializada em cinema — saiu em defesa da iniciativa, argumentando que era importante que “o povo” tivesse uma “outra fonte” onde poderia “beber lições de educação e conhecimento” e que, ao contrário do que supunham os que viam na Igreja uma concorrente do mercado de exibição de filmes, aquele novo cinematógrafo tinha apenas propósitos “educativos e generosos”.²²⁵

²²¹Papa Pio XI. *Vigilanti Cura*. Aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em paz e comunhão com a Sé Apostólica: sobre o cinema. Roma; Catedral de São Pedro: 29 de junho. 1936. (Encíclica Papal). Papa Pio XI nascido Achille Ratti (Desio, Província de Milão, 31 de Maio de 1857 - Vaticano, 10 de Fevereiro de 1939). Foi Papa entre 6 de Fevereiro de 1922 e a data da sua morte.

²²²Gomes, P. E. S. *Catolicismo e cinema*, *Op. cit.*, p. 71

²²³O *Secretariado de Cinema* foi criado e dirigido por Jonathas Serrano imediatamente após ele ter trabalhado na criação do Instituto de Cinema Educativo, mais adiante retomaremos esse assunto em detalhes.

²²⁴Habert, A. B. *A Bahia de outr'ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20*. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do estado da Bahia. 2002

²²⁵Habert, A. B. *A Bahia de outr'ora, agora...*, *Op. cit.*, p. 114

Neste caso estava também em discussão, além da polêmica aproximação entre religião e cinema, a possibilidade dos filmes atuarem como fonte de inspiração para a formação de valores morais cristãos. Em defesa de tal utilização do filme, uma crônica, também publicada na mesma revista *Artes & Artistas*, defendia a idéia de que “o efeito de um bom filme exemplificando questões morais valia mais que 10 sermões”, em estranha similaridade com o quase herege João do Rio, que chegou a defender a mesma coisa em crônica já analisada no início deste trabalho.²²⁶ Não há como negar que boa parte do que foi definido como um “bom” filme, como filme educativo, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, teve a ver com o conjunto de preceitos morais difundidos pela Igreja Católica.

Seguindo com o professor Strang, antes de concluir seu relato, o mesmo acrescenta uma conclusão sobre a importância da censura para a qualificação da cinematografia educativa.

Reconhecendo, na multidão de conseqüências boas e más das fitas, o extraordinário valor do cinema, os países civilizados têm adotado medidas para dele tirar o melhor partido em benefício da educação e contra seus malefícios opor regulamentos e agentes policiais, fiscais de moral e costumes [isso em 1930].²²⁷

Realizar a cinematografia educativa seria, também, opor o “bom” ao “mau” cinema. Ou como explica Lourenço Filho no prefácio que escreveu para o livro *Cinema contra Cinema*:

...este livro defende uma tese de grande interesse para todos quantos se preocupam com as coisas da educação: a de que o cinema deve curar-se com o próprio cinema, ou seja a de que, às exibições de mau efeito, sobre crianças e adolescentes, deve contrapor-se o cinema educativo. Daí, o título assaz expressivo de "cinema contra cinema".²²⁸

²²⁶Habert, A. B. *A Bahia de outr'ora, agora...*, *Op. cit.*, p. 114

²²⁷Almeida, J. C. M. *Cinema contra cinema...* *Op. Cit.* p. 151

²²⁸Lourenço Filho. Prefácio. In: Almeida, J.C.M. *Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931. p.5

Após várias experiências e tentativas, no início da década de 1920, já se havia estabelecido um discurso social sobre cinema e o filme educativo. No entanto, é durante esta década que se fará um grande esforço para sistematizar seu uso regular para a instrução e para a educação. Em 1920 surge a primeira cátedra universitária dedicada ao assunto, na Universidade de Colúmbia, nos Estados Unidos. Ocorre a organização, em vários países, de um serviço oficial de censura cinematográfica, são relatados os primeiros estudos de metodologia do uso do cinema na sala de aula, são realizadas as primeiras pesquisas acadêmicas sobre o efeito do filme na instrução e na formação do caráter das crianças, adolescentes e adultos e, finalmente, aparecem também os aparelhos portáteis de projeção e tomada de vistas, permitindo uma certa popularização do consumo privado e doméstico das fitas e da sua produção nas mesmas condições.

Ao final da década “parece que já ninguém duvida da influência educadora do cinema”, como informa o *Jornal do Brasil* em agosto de 1929.²²⁹ “A convicção ganha vários círculos pedagógicos”, prossegue, afirmando a seguir que até os mais relutantes em assumir sua crença “...já não escondem seu entusiasmo por essa nova forma de transmissão dos conhecimentos”. Mas, como, na prática, o filme poderia ser empregado como um auxiliar visual na instrução?

5.3 Projeção fixa, projeção animada

Como informei acima, a partir do final do século XIX, o ensino visual atingiu na escola um lugar de grande destaque. E, segundo a organização levada a cabo por Araújo em seu livro do final da década de 1930, com a evolução técnica dos meios de produção e reprodução da imagem, no início do século XX o ensino passou a contar com um conjunto de auxiliares visuais que poderiam ser divididos em:²³⁰

1. quadros murais;
2. exemplares instrumentais;

²²⁹FJS/AN. Educação pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/6/1929. 1929. (Recorte do 'Jornal do Brasil')

²³⁰Araújo, R. A. O cinema sonoro... Op. Cit. p. 10

3. mapa-mundi;
4. cartas em relevo;
5. acervos museológicos;
6. imagens para projeção fixa (diascopia e epidiascopia);
7. imagens para projeção animada (cinematografia)

Como é possível observar a partir da lista elaborada por Araújo, a imagem fixa teve grande importância na renovação dos métodos de ensino. São relativos à imagem fixa a maior parte dos auxiliares visuais enumerados pelo autor, tendo sido ainda muito empregada no ensino mesmo após a possibilidade do uso da imagem animada. No terceiro capítulo do livro *Cinema e Educação*, Serrano aborda a importância do uso da imagem no ensino:

Os manuais escolares, sobretudo os deste século [XX], por toda a parte se valem fartamente deste recurso precioso. Os norte-americanos apresentam requintado luxo de técnica. Ao lado dos mapas murais de toda espécie, os álbuns, as fotografias de periódicos, os postais. Mas em tudo isto a visão é, de certo modo, individual, obrigando longo tempo para o seu exame, além de, às vezes, acumular em pequeno espaço muitos detalhes cuja percepção escapa ao aluno.²³¹

Ao contrário das imagens estampadas em materiais didáticos — como o livro e o mapa —, mais adequados à consulta individual, as técnicas de projeção fixa constituíam uma alternativa para a ampliação das imagens e sua visualização coletiva. Sobre a projeção fixa disponível para uso escolar na primeira metade do século XX, o professor Serrano destaca três princípios elementares:²³²

1. a projeção fixa deve ser empregada para demonstrações estáticas;
2. a projeção animada só deve ser utilizada para aspectos em que o movimento seja fator imprescindível;
3. a projeção, fixa ou animada, constitui auxiliar precioso da educação, mas que se deve ajustar, em entrosamento exato, com os outros meios, contribuindo para que a refração entre a escola e a vida seja a menor possível;

²³¹Serrano, J. e F. Venâncio Filho. *Cinema e educação*. Op. cit. p. 37

²³²Serrano, J. e F. Venâncio Filho. *Cinema e educação*. Op. cit. p. 38

Em primeiro lugar reforço essa conclusão, consensual entre os educadores que adotaram o uso de auxiliares visuais no ensino, que só se deveria utilizar o filme quando houvesse necessidade de projeção de imagens em movimento. Caso contrário, para exame de imagens estáticas, o mais adequado seriam os aparelhos de projeção fixa.

Outro consenso diz respeito aos limites da imagem como um auxiliar para o ensino. A imagem deveria ser ajustada, em seu uso, aos outros meios disponíveis, de modo a permitir uma ampliação do repertório de recursos para se alcançar uma “sala de aula do tamanho do mundo”.

Para Almeida, em concordância, cada diferente auxiliar do ensino — o quadro negro, os mapas e também os filmes — deve ter seu lugar no processo e uma forma específica de uso, para que se possa obter dos mesmos tudo o que podem oferecer. A imagem, fixa ou animada, não substitui o professor, mas pode fazer prescindir de descrições verbais sobre os objetos de estudo. Se o cinema não substitui a sala de aula, a “própria coisa” ou o experimento real dos fenômenos físicos e químicos, pode, no entanto, reproduzindo uma imagem, valer mais que mil palavras. Para Almeida, o cinema era inadequado na abordagem de conteúdos abstratos, mas excelente para o ensino primário, onde os temas são mais concretos e tangíveis.

Além de sua capacidade de reter a atenção e produzir grande encantamento no grupo de alunos, sobre ensino, imagem e cinema, Almeida teoriza:

O homem, sentidos abertos para o mundo, vive cercado de imagens. Do que vê, do que sente, do que experimenta, extrai idéias, à luz das quais se orienta no intrincado caminho da vida. (...) Ora, a educação visa justamente adaptar o indivíduo à sociedade. (...) Procura ordenar para o educando as imagens das coisas e dos fatos, consoante a experiência da humanidade ou do grupo social e não do indivíduo; de maneira que todos tenham, mais ou menos, o mesmo ângulo de apreciação do mundo, e, na medida da capacidade de abstração de cada um, possam das imagens das coisas e dos fatos, extrair idéias e originar princípios de conduta individual, favoráveis à socialização.

O educador sabe que deve coordenar, em face do educando, não só as imagens das coisas e dos fatos reais, mas também, quando é preciso, sugerir-lhe ordenadamente, à imaginação, imagens semelhantes das coisas e dos fatos ausentes ou passados. (...) Melhor precisão não se pode obter na descrição de objeto distante ou fato ausente que a que nos dá a fotografia animada. Nem melhor coordenador do que o cinema, tão ligadas, nítidas e perfeitas surgem suas imagens, como não as retém a memória individual mais límpida, nem as reproduz a mais viva expressão verbal,

mímica ou pictórica!

À vista disso, não há como negar a utilidade do cinema à obra educativa. Nem ninguém a nega. Nós vamos além. O cinema é, hoje, necessário à educação.²³³

Uma vez na escola, a projeção substitui o transporte dos alunos até locais distantes e perigosos, para que pudessem ver “ao natural” o que podem observar na tela. Amplia as possibilidades de visão, em razão dos vários recursos fotográficos de que dispõe o cinema — como a câmera lenta e rápida, a macro e a micro fotografia. Para Almeida, o cinema na escola até substitui com sucesso os museus, as exposições e outros recursos também utilizados. Seguindo no mesmo espírito, numa síntese abrangente, Lourenço Filho aponta um significativo conjunto de vantagens para o processo educativo que se vale do auxílio da cinematografia:

Certamente, o cinema não é, na escola, um fim, mas um meio, e meio delicado, que exige explicação cuidadosa. Quanto aos recursos que oferece, no seu aspecto instrutivo, não será preciso realçar-lhe os méritos, tanto são conhecidos. O cinema nos transporta às mais longínquas distâncias, e nos dá a conhecer homens, costumes, habitações, processos de trabalho, flora e fauna de todas as regiões do globo. Faz-se, desse modo, o mais precioso auxiliar do ensino da geografia. Volta as páginas do tempo, e pode apresentar-nos, sob forma intuitiva e, não raro salientando aspecto verdadeiramente humano dos episódios, a vida de outras épocas. Com isso, fornece elementos para a verdadeira compreensão histórica. Permite fazer desenrolar aos nossos olhos maravilhados, passo a passo, com a velocidade que se desejar, fenômenos ultra rápidos, impossíveis de serem observados diretamente em todas as suas fases; como pode, também, abreviar, em minutos, fenômenos que se passaram lentamente, como o da germinação de uma semente e os da transformação da flor em fruto... Com o auxílio da micro-fotografia pode ainda apresentar, de uma só vez, a toda uma classe, sob forma cômoda e atraente, fatos que, de outro modo, só o pesquisador paciente e avisado logrará descobrir debaixo das lentes de um microscópio. (...) Desse modo, presta seu auxílio às ciências físicas, à higiene, à biologia, aos mais diversos conhecimentos humanos, e tanto à ciência pura, como à ciência aplicada.²³⁴

Outro aspecto da discussão dizia respeito à adequação ou não da cinematografia à uma ou outra diferente disciplina. Sobre esse aspecto afirma o professor Serrano em seu livro: “...entre todas as disciplinas aquelas que se enquadram nos princípios pré-estabelecidos, são principalmente a geografia e as ciências naturais, em que nem sempre é possível ter a natureza presente [em

²³³Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 11-13

²³⁴Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 6-7

sala]”.²³⁵ Para prosseguir trazendo à tona, mais uma vez, o recorrente argumento relativo a transporte e acessibilidade:

Além da fotografia animada das mais remotas regiões, algumas inacessíveis, ou apenas permitidas a investidas penosas e difíceis, há também a contribuição dos mapas que se vão traçando à vista do espectador, dos desenhos animados, para os mesmos recursos gráficos, onde os valores relativos dos números tomam um sentido mais vivo. Assim as variações no tempo ou no espaço de determinados fenômenos, como a produção, a população, as indústrias, se revestem de uma feição dinâmica, clara e impressionante.²³⁶

Para algumas disciplinas, na opinião de Serrano, o cinema se mostra, em muitos casos, pouco adequado. Numa visão bastante diferente de Lourenço Filho e Almeida, para o professor Serrano este é caso da disciplina à qual se dedicou, a História:

Na História, que estuda o passado, o cinema cabe pouco. Caberá, sim, de agora para diante para fixar os acontecimentos contemporâneos, que já deviam ter exigido o recolhimento dos filmes que fossem documentos para a História, como já há em Haia. Os de restauração histórica não são aconselháveis. Por maior que seja o luxo de alguns, há sempre larga porção de fantasia, em que não é possível marcar a linha divisória de realidade.²³⁷

Com a expressão “restauração histórica” Serrano está se referindo à grande produção de filmes de enredo com temática histórica, que marcou o início do cinema narrativo norte-americano. Como se pode observar, Serrano era contrário ao uso deste tipo de filme para o ensino de história. Isto nos coloca uma pequena discussão sobre a validade ou não dos filmes de enredo na aprendizagem. Mesmo porque os filmes de enredo trazem a produção comercial para dentro da escola num contexto onde o filme educativo estava pensado como um tipo de produção específica, resultante da mútua atuação profissional e criativa do educador e do realizador cinematográfico.

É uma discussão que diz respeito à verossimilhança da imagem técnica realizada pelo cinematógrafo, dando força a um dos primeiros e mais fortes argumentos utilizados a seu favor: através do cinema, afirmaram seus defensores, se poderia ter acesso em imagens a tudo o que existe, mesmo que se tratasse de

²³⁵Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 69

²³⁶Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 69-70

²³⁷Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 79.

um simples, mas delicioso, pedaço de melancia.

É de fazer água na boca, tão bem reproduzida está e tão natural é a cena “Um comedor de melancias”, quadro exibido no Animatografo Super Lumière no Paris no Rio.

Ontem um espectador tão iludido ficou que, aproximando-se do quadro disse:

— Ó Amigo, você me dá um pedaço dessa melancia?²³⁸

Essa crença justifica a cinematografia educativa e tem uma explicação científica. Já se sabia à época que as impressões que recebemos através dos sentidos resultam de fenômenos físicos e químicos causados em nosso organismo pelas vibrações da matéria exterior.

Uma força que se exerce não apenas na sensibilidade animal, mas também sobre todas as coisas: um tiro de canhão é capaz de despedaçar vidraças com o estrondo e enegrecer certos sais de prata com a claridade. Tais propriedades permitiram observar como as coisas se intercomunicam, confiando, umas às outras, lembranças ou vestígios de sua passagem, recordações concretas, materiais, positivas, duradouras.

Desse tipo de fenômeno valeram-se os homens para documentar a “imagem real das coisas”. Daí, desse conhecimento e controle dos fenômenos da natureza, nasceu a gravação da luz (fotografia) e a do som (fonografia). O gênio humano, nesse caso — acreditava-se à época —, intervém apenas como agente ordenador. O que predomina neste tempo é a caracterização das sessões de imagem animada como um espetáculo de realidade, do qual pessoa alguma deve se furtar.

A verossimilhança é uma característica intrínseca à imagem técnica, aquela imagem produzida sem a intervenção direta da mão humana. O fotograma, a menor unidade do filme, é uma imagem técnica, por isso, nos primórdios, as imagens exibidas no cinema vêm revestidas de uma forte impressão de realidade.

Para Almeida, o cinematógrafo é uma invenção original cuja principal conquista está na capacidade de reconstituir o movimento, por um processo de síntese mecânica, e de o emular através da projeção do conjunto de figuras elementares em que o movimento foi reduzido no processo fotográfico. Portanto, uma tecnologia que permite analisar movimentos. Para o autor, trata-se, portanto, da “projeção luminosa da síntese mecânica da figura analítica do movimento”. Ao

²³⁸ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1897.

tratar da etimologia da palavra cinematógrafo, Almeida reafirma:

Cinematógrafo (do grego: kinema, kinematos — movimento; graphein — registrar) é o registro do movimento. Não indica, simplesmente, por sinais ou símbolos, a trajetória, a direção ou a intensidade do movimento mas o reproduz objetivamente, em sua figura natural, gravando-lhe previamente as sucessivas posições e aspectos.²³⁹

Para entender melhor essa reflexão é preciso lembrar que a análise do movimento com auxílio de aparelhos de medição era usual no período. O sismógrafo, por exemplo, ou o barômetro, os termômetros, manômetros e outros aparelhos, já conhecidos e utilizados à época, registravam uma descrição do movimento em gráficos, sinais e símbolos. Aspectos da sua trajetória, direção ou intensidade do movimento, como escreve Almeida, mas não o reproduziam “em sua figura natural”.

Realiza o cinema, assim, a reprodução objetiva da imagem do movimento, velho ideal dos homens e das artes, por meio da projeção luminosa da síntese mecânica da figura analítica do movimento.²⁴⁰

Partindo dessa capacidade de reprodução do movimento em imagens, as fitas eram divididas, neste período, em “naturais” e “dramáticas”. Essa divisão diz respeito à natureza da imagem-técnica de que se vale cada um destes gêneros: imagens “naturais” ou “artificiais”. As imagens naturais existem nas coisas ou nos fatos, cujo aspecto é aquele que a própria natureza lhes deu, e que o cinema reproduz com perfeição. As imagens artificiais, por outro lado, têm a forma que a mente e o artifício humano infundiram às coisas e aos fatos. Para estes primeiros educadores, quando as imagens são naturais o filme é documental, quando as imagens são artificiais o filme é dramático. Como se a imagem-técnica fosse desprovida de intencionalidade.

O livro de Joaquim Canuto Mendes de Almeida inclui uma concepção de cinema educativo que se baseia nas relações de mercado: “...quando visando lucro financeiro, os homens o transformam [ao cinema] num objeto de comércio: o cinema é mercantil. Posto a serviço do aperfeiçoamento material, intelectual e

²³⁹Joaquim Canuto M. de Almeida. Cinema contra cinema... *op. cit.* p. 18

²⁴⁰Joaquim Canuto M. de Almeida. Cinema contra cinema... p. 19 [grifo meu]

moral do indivíduo e da sociedade: o cinema é educativo”.²⁴¹ Bem semelhante ao que defendeu Alceu Amoroso Lima ao tentar definir um cinema arte, como mostrei no capítulo anterior.

Há para Almeida um cinema educativo absoluto e um cinema educativo relativo. Essa é, justamente, a diferenciação elogiada por Lourenço Filho, como uma grande novidade para a discussão sobre o cinema educativo, quando escreve o prefácio de *Cinema contra Cinema*.

Para Almeida, o cinema educativo absoluto está entregue apenas aos educadores, exclusivamente às ordens da educação. Diferente deste é o cinema educativo relativo: produzido como qualquer outro cinema, apenas passando pela sujeição à censura educativa.

Já para o professor Serrano, o filme educativo ainda deveria incorporar algumas características específicas, pensadas desde uma ótica escolar de forte componente didático:

1. estar de acordo com o programa escolar;
2. ser curto, 200 a 300 metros, com cerca de 10 minutos;
3. ser sugestivo;
4. ter o mínimo de legendas, só as indispensáveis, pois, no filme escolar a legenda pode ser totalmente substituída pela explicação do professor.

A força da tela, a capacidade de impressionar que tem o cinema, sempre presente neste debate, é onde reside a promessa de educação das massas através do filme e, a um só tempo, também a ameaça de perversão do público, que se poderia deixar seduzir pelo espetáculo de valor moral duvidoso, ou se deixar atravessar por valores culturais exóticos aos da própria pátria.

Para estes educadores, porém, não havia dúvida sobre a necessidade de boa realização do filme educativo. O cinema educativo deveria ser bom cinema, não bastando, para atingir o público, obrigar sua exibição junto aos exibidores, pois sendo mau cinema não seria visto.

²⁴¹Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema. Op. cit. p. 20

Talvez seja partindo deste tipo de preocupação que Lourenço Filho encare com tranquilidade o uso do filme comercial na educação, inclusive escolar.

Bem escolhidas, mesmo as películas comuns, exibidas no ambiente escolar, com explicações adequadas, poderão dar sugestões morais e estéticas, assim como servir para apurar o gosto pelo arranjo das habitações, do vestuário, e correção das maneiras; poderão tornar conhecidas novas formas de trabalho, despertando tendências profissionais ainda mal suspeitadas, ou excitando iniciativas para maior e melhor forma de produção.²⁴²

O próprio professor Serrano, que sempre se manteve fiel à sua certeza da inadequação do filme de enredo para o ensino escolar, admite algum valor em determinadas produções feitas para exploração comercial. Como quando comenta sobre Berlim, a sinfonia da metrópole:

Ainda de outro gênero, mas de alto valor documentário o filme "Berlim, a sinfonia da metrópole", em que Ruttmann, o notável cineasta alemão, sem legenda alguma, dá uma visão rítmica integral da vida na grande cidade.²⁴³

Como se pode perceber, mesmo neste caso, é pelo fato de valer-se de imagens documentais que Serrano atribui valor positivo a este filme. Deste modo, mantém-se coerente com sua posição, sem ao menos citar o caleidoscópio de experimentações de montagem e linguagem cinematográfica que celebrizaram a obra de ficção à qual se refere. Esta é uma posição muito distinta daquela defendida por Almeida, para quem a produção de enredo deveria ser fartamente utilizada na escola:

E assim, em cada região do mundo, onde haja traços de um país ou de uma raça desaparecida, cabe, na fita, um parênteses para a reconstituição dramática do episódio histórico remoto: Babilônia, Fenícia, Pérsia, Índia, Grécia, Roma, Bizâncio renascem especialmente para os alunos; os lances da Idade Média, o brilho da Renascença, a descoberta da América, a Revolução Francesa, a independência do Brasil, a queda do Império com D. Pedro II, tudo volta ao mundo, na alva superfície da tela a que os estudantes têm presos os sentidos.²⁴⁴

²⁴²Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 8

²⁴³Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 70

²⁴⁴Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 192

Nas palavras de um e de outro é que se pode reconhecer, por um lado, a voz do professor que estava interessado em se valer do filme para o ensino e, por outro lado, a compreensão que os realizadores — como Almeida — faziam do uso do cinema para a educação. Para Serrano a precisão do conteúdo está em primeiro plano, para Almeida, é o encantamento que se pode produzir com a correta utilização dos recursos da narrativa cinematográfica que ganham destaque na proposição.

Quase uma década depois, em 1939, Roberto de Assumpção Araújo retoma o debate lançando luz sobre a evolução da questão do uso ou não do filme de enredo para o ensino, principalmente aquele que se dedica a reconstituir acontecimentos históricos.

Até bem pouco tempo, a opinião unânime julgava o cinema (...) como elemento importante para fixar os acontecimentos contemporâneos, mas com pouca aplicação no estudo do passado; de alguns anos para cá, a aceitação do filme histórico diante das platéias de todo o mundo exigiu que dentro do próprio gênero "filme histórico" fossem demarcadas fronteiras. (...) Esse cinema histórico condenado por Fallex Lasnier, Jalabert, Petit e Lepas e Jonathas Serrano. Cinema histórico desaconselhável e sem função educativa.

Mas daí para cá ele evoluiu tanto... (...) Pode-se assim estabelecer a cadeia que vai de "Cleópatra", a pior produção no gênero sobre qualquer aspecto, até o "Descobrimento do Brasil", produção histórica aconselhável à educação popular... (...) "Descobrimento do Brasil" apóia-se em documentos rigorosamente exatos, com assistência imediata de especialistas no assunto e sem adulteração da verdade em benefício do sucesso financeiro. O cenário [roteiro] do filme — a carta de Pero Caminha —, foi observada com absoluta honestidade.²⁴⁵

Ao escrever em 1939, Araújo podia referir-se a essa produção, o *Descobrimento do Brasil*, filme de longa metragem dirigido por Humberto Mauro utilizando recursos públicos. O longo trecho da citação se destaca pela ingenuidade crítica do seu autor, especialmente pelo fato de não perceber intenção e autoria nas representações imagéticas construídas a partir do texto de Pero Vaz de Caminha. Talvez, simplesmente, não fosse possível para ele discordar da “qualidade educativa” de uma película sobre a História do Brasil que fora produzida pelo governo durante o Estado Novo. Talvez fosse mesmo uma limitação ao não perceber que a construção da narrativa cinematográfica, e mesmo da narrativa histórica, traz em si intenção e produção de sentido, impossibilitando

²⁴⁵Araújo, R. A. *O cinema sonoro...* Op. Cit. p. 34

a reconstituição pura de fatos do passado. Neste caso específico seria ainda necessário pressupor uma “verdade absoluta” também da narrativa poética de Pero Vaz de Caminha.

Para os educadores, desde o início do século XX, envolvidos que estavam com a necessidade de civilizar o povo brasileiro, a cinematografia educativa também deveria estar investida de expressão nativista. Educadores preocupados com a cinematografia educativa denunciam o enfadonho cinema oficial, pronto para render mais aos cofres dos vendedores que às almas do público. Por isso tanto se militou pela organização de um serviço público de cinematografia educativa, como se viu no capítulo anterior. Na prática, até o final da década de 1920, uma tal organização não passava de sonho, um belo sonho. O próprio Serrano comenta sobre as iniciativas de cinematografia educativa em território brasileiro que justificavam uma ação de unificação nacional:

Tentativas esparsas, desconexas, aqui e ali, sem proteção oficial, lograram apenas produzir alguns filmes, não de todo maus, dignos de louvor até um ou outro, mas nunca em condições de suportar confronto com as películas estrangeiras, maxime com as americanas.

A verdade é que o cinema educativo até agora não teve, em nosso país, organização sistemática, plano definitivo, com recursos capazes de lhe garantir êxito.²⁴⁶

Essa avaliação retoma os termos da entrevista que concedeu em 1929, após a realização da exposição de cinematografia educativa, quando apelou para a mobilização nacional em prol da cinematografia educativa. No livro, o autor prossegue em sua avaliação:

Não basta reconhecer e proclamar o valor educativo do cinema, nem tampouco inserir em leis e regulamentos disposições referentes ao assunto. Para aplicar de fato o cinema à educação nacional (propositadamente dizemos educação e não apenas instrução), cumpre resolver toda uma série de problemas preliminares.

- a) aparelhos: tipos, vantagens e inconvenientes de cada tipo, conforme finalidade visada, preços, facilidade de manejo e transporte etc.;
- b) filmes: aquisição, aluguel, produção, adaptação aos diferentes cursos, distribuição regular pelas escolas;
- c) programas: seleção dos filmes, organização de séries, adaptação ou redução de películas etc.;

²⁴⁶Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 31-32

d) orientação do professor no manejo e utilização dos aparelhos: escolha dos operadores, conservação e reparo das máquinas, cuidados com as películas, possibilidades de filmagem direta, revelação, redação de legendas etc.,²⁴⁷

Para Serrano, o cinema enriqueceria a educação com magníficos recursos de reprodução de imagens e a educação enriqueceria o cinema dando-lhe o sentido moral da socialização do homem. Como também afirma textualmente Almeida: “O ajuste do Cinema à obra educativa se há de fazer, pois, por dois processos: introduzindo o cinema na educação; introduzindo a educação no cinema”.²⁴⁸

Seus argumentos mais usuais, como procurei identificar acima, foram:

1. A cinematografia educativa transporta os alunos para longe da sala de aula, no tempo e no espaço, permitindo que observem acontecimentos, processos naturais, fenômenos físicos e químicos, experimentos e objetos que não teriam condições de visualizar a olho nu;
2. A cinematografia educativa e científica permite uma ampliação do olhar, para a visão micro e macro; ultra-rápida ou lenta, permitindo uma condição de observação jamais antes imaginada e particularmente interessante para a educação;
3. A cinematografia educativa retém a atenção, produz encantamento, incentiva a participação e a imaginação dos educandos, aproximando a sala de aula do verdadeiro mundo lá fora.

No início, uma das primeiras tarefas destes educadores foi, justamente, identificar e definir qual cinema, qual filme era adequado ao ensino e depois, como utilizá-lo de modo a tirar dele o melhor proveito. Alguns criam que o filme para ser utilizado na escola deveria ser adaptado ao ensino. Pois, o filme, não é igual à lição e nem pode substituí-la. Para ser adequado ao uso escolar, o filme deveria ser realizado em colaboração pelo educador e pelo cineasta e ser utilizado apenas para aquilo onde seja o movimento um fator essencial.

²⁴⁷Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 32

²⁴⁸Almeida, J. C. M. Cinema contra cinema... Op. Cit. p. 152

Para tudo que pudesse ser visto ao natural ou onde a forma fosse o principal ponto de observação e estudo, deveriam ser escolhidas a observação ou a projeção fixa, por ser o seu custo bastante inferior. O custo do filme estava no centro da problemática do seu uso generalizado. Por outro lado, o volume de cópias — realizar uma grande quantidade de cópias — era a maneira mais eficiente de baratear seu custo unitário e facilitar disseminação.

Um bom filme educativo deveria ser curto e, para isso, sacrificar:

1. tudo o que não tenha relação direta com o que se busca ensinar;
2. tudo que é do domínio da palavra;
3. tudo que pode ser apresentado pela imagem fixa;
4. tudo que pode ser mostrado ao natural.

Fica principalmente para Jonathas Serrano o pioneirismo de tantas vezes ter mencionado as possibilidades de os próprios professores, em companhia de seus alunos, também se tornarem realizadores de filmes. Para ele a cinematografia educativa não poderia deixar de incluir esse outro aspecto, tão interessante, do uso escolar do cinema. Seguindo as pistas da plataforma de trabalho de Serrano, apresentada na última citação acima, sigo detalhando aparelhos, organização de filмотecas e produção amadora de filmes.

5.4 Aparelhos e técnicas de projeção fixa

Serrano informa o uso de três diferentes modelos de aparelhos e técnicas de projeção fixa no espaço escolar: diascopeia, episcopio e epidiascopeia. Seguindo a própria descrição do autor sobre cada um destes recursos, os aparelhos de diascopeia são aqueles em que o objeto se torna luminoso por transparência, “...nos instrumentos de diascopeia a figura está ou em placa de vidro, constituindo o diapositivo, ou em película, que é o diafilme ou filme-fixo”.²⁴⁹

Já os aparelhos de episcopio, também chamados de aparelhos de cartoscopia, o objeto se torna luminoso pela reflexão da luz. O objeto, no caso, é geralmente um cartão contendo ilustração e, muitas vezes, também um texto informativo sobre o conteúdo ao qual a figura está relacionada.

Serrano indica, em seu livro, editores de séries de cartões para uso escolar da Alemanha e da França, valorizando principalmente os franceses, em razão do baixo custo. Em meio aos "guardados" pessoais de Jonathas Serrano, disponíveis em seu acervo de documentos no Arquivo Nacional, estão uma grande quantidade de envelopes temáticos, com recortes de revistas e jornais, documentos originais, cartões e outras imagens os quais, provavelmente, chegou a utilizar em sala de aula por projeção através de episcopio.

Por fim os aparelhos de epidiascopeia, que seriam aqueles onde as duas possibilidades de projeção — por transparência e por reflexão — estão disponíveis. Estes últimos, é fácil concluir, se destacam por sua praticidade e maior flexibilidade de uso, permitindo que o professor se aproveitasse das coleções de diafilmes produzidas para o uso em sala de aula e, além disso, lançasse mão de fotografias, anotações pessoais, figuras impressas, cartões postais, páginas de livros e uma infinidade de outros objetos planos com informações de interesse para o conteúdo a ser ministrado.

²⁴⁹Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 45

À época, estavam disponíveis várias coleções de diafilmes e filmes-fixos, utilizados para a projeção fixa em sala de aula, abrangendo diferentes disciplinas e conteúdos dos currículos escolares regulares. Dentre eles, Serrano destaca “...geografia, transportes, parques nacionais, história, arte e literatura, estudos da natureza, saúde e higiene, educação física, ciências e matemática, cursos primário, religião, miscelânea”. Em outro trecho ele acrescenta ainda outros campos, abrangendo também formação técnica e profissional:

...agricultura, animais, arquitetura, biografia, botânica, vida das crianças, cidades e vida urbana, aperfeiçoamento cívico, composição de inglês, geologia, história geral, história da América, habitações e vida dos povos, economia doméstica, literatura, trabalhos manuais, mitologia, estudos da natureza, geografia física, produtos e indústrias, raças humanas, assuntos para classes, transportes e zonas de vida.²⁵⁰

Na segunda metade da década de 1920, quando a equipe da DGIP/DF empreendia esforços na difusão e implementação de novas práticas educacionais com o uso de auxiliares visuais, algumas escolas do Rio de Janeiro possuíam coleções de imagens fixas. Segundo Serrano informa numa nota de rodapé à página 48 de seu livro *Cinema e educação*, “...a Escola de Comércio Amaro Cavalcanti possui coleção selecionada destes diafilmes, bem como alguns alemães e também (...) o Colégio Pedro II possui boa coleção de diapositivos”. Caracterizando, logo a seguir, como “boa coleção”, mais o volume — um total de cerca de 1200 unidades — que alguma característica de qualidade ou adequação da mesma. Em outra nota de rodapé, informa que “...o Colégio Bennett possui excelente coleção em uso desde 1920”.

A posse destas coleções não era muito comum, a ponto de as aquisições de materiais deste tipo serem noticiadas pelos jornais, como um grande diferencial desta ou daquela instituição de ensino. Em 1930, um diário carioca publicou sobre o próprio Jonathas Serrano e a aquisição de diafilmes feita pelo Colégio Pedro II:

²⁵⁰Serrano, J. e F. Venâncio Filho. *Cinema e educação*. Op. cit. p. 46 e 47

A cinematografia e o ensino na História.

Oitocentos e oitenta diapositivos para o Colégio Pedro II. O Dr. Jonathas Serrano, sub-diretor técnico da Instrução, que vem se batendo pelo desenvolvimento da cinematografia educativa, acaba de receber da Alemanha, encomendados ao editor Benzinger, de Stuttgart, 880 diapositivos para o ensino da História no Colégio Pedro II, de que é o professor catedrático, sendo 400 sobre História da Arte e 480 sobre História Universal. O professor Serrano vai começar o emprego desses diapositivos ainda esse ano [1930], logo que fique terminada a catalogação.²⁵¹

5.5

Aparelhos e técnicas para projeção animada

A cinematografia educativa também contava com diferentes modelos de aparelhos e técnicas de projeção. Em primeiro lugar os equipamentos estavam divididos segundo a largura da fita de projeção, isto é, a “bitola” da película, podendo ser de tamanho profissional ou de formato reduzido. O tamanho profissional utilizava película de 35 milímetros de largura (como o é ainda hoje). Já o formato reduzido contava com uma pequena variedade de alternativas disponíveis no mercado brasileiro. Em 16 milímetros estavam disponíveis os aparelhos e filmes norte-americanos dos fabricantes De Vry e Kodak. Por fim uma alternativa francesa criada pela Pathé: o pequeno projetor portátil conhecido como Pathé-Baby, onde se utilizava fitas de 9,5 milímetros de largura.²⁵²

Projetores de bitola profissional alcançavam projeções de grandes dimensões, já os de 16 e 9,5 mm, nem tanto. À época, o principal empecilho para projeções em grandes proporções era a fonte luz. Utilizavam-se dois tipos principais de fontes de luz: o arco voltaico e a lâmpada incandescente. Quanto mais forte a luz, maiores as dimensões da projeção. Como a rede elétrica urbana era deficiente e nem todas as escolas dispunham de eletricidade, muitas estavam impedidas de contar com projetores profissionais e projeções de grandes dimensões. Havia, além disso, extremo cuidado com as dimensões da projeção,

²⁵¹FJS/AN. A cinematographia e o ensino de história. Oitocentos e oitenta diapositivos para o Colégio Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1930. (Recorte de jornal não identificado)

para que elas não excedessem as medidas adequadas para o ambiente da sala de aula: “Convém, pois, que os quadros não sejam muito grandes, para espectadores próximos da tela. Não devem ultrapassar de 3 a 4 m de alto. A questão será examinada criteriosamente em cada caso, de acordo com as condições locais”. Como orienta o sub-diretor técnico de instrução pública.

O Pathé-Baby, era um equipamento muito versátil, com vários diferenciais, que fizeram com que se tornasse, em muitos casos, uma escolha quase obrigatória para uso nas escolas. Alcançava projeções de até um metro de lado, bastante adequada para uma pequena sala de aula. Possuía um baixo custo de compra e instalação, ao que se somava uma grande facilidade de operação. Era um aparelho portátil, de fácil transporte, podendo ser levado de uma para outra sala de aula pelo próprio professor, por um auxiliar ou até por um aluno.

Os aparelhos Pathé-Baby utilizavam película incombustível — que permitiam, inclusive, parar a projeção num determinado fotograma para falar sobre uma imagem fixa — o que atendia perfeitamente às condições de segurança das quais deveria se revestir a projeção em sala de aula. A manutenção também era barata, pois o aparelho tinha baixo consumo de energia e utilizava uma lâmpada elétrica de apenas 6 watts. Quando a escola não dispunha de energia elétrica o aparelho podia ser adaptado para iluminação a magneto (o que era uma ótima solução para as escolas rurais).

Havia para as projeções com esse aparelho, disponível no mercado, uma excelente filmoteca — a própria Pathé francesa, fabricante dos aparelhos e filmes, disponibilizava cerca de mil títulos educativos, além de a mesma empresa reproduzir, em 9,5 mm, filmes de longa duração, como Napoleão, de Abel Gance e fitas de Charles Chaplin.

As fitas de 9,5 mm colocavam a possibilidade de organizar, também a baixo custo, uma filmoteca própria para a escola. O Pathé-Baby poderia ser utilizado também para filmagem, como os antigos cinematógrafos, possibilitando que a escola que o possuísse realizasse pequenos filmes para seu próprio uso.

Sobre esse aspecto, cito novamente o professor Serrano:

²⁵²Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 126 e seguintes.

Mais do que qualquer outro tipo o Pathé-Baby oferece a vantagem da facilidade da filmagem própria, pelas condições de baixo custo. (...) A técnica da filmagem não oferece dificuldade em si mesma. Com os aparelhos Moto-Câmera a operação é automática, não sendo necessário regular a velocidade da manivela. (...) Embora, por enquanto, não se possa obter filmes bons para o ensino, contudo serve desde já o Pathé-Baby para o registro de fatos da vida escolar, interna ou externa.²⁵³

Apesar de todo o conhecimento técnico sobre aparelhos e técnicas de projeção, bem como o esforço de associar a isto um conhecimento pedagógico sobre o uso do cinema e do filme na escola, que começava a ser sistematizado, a situação das escolas públicas do Rio de Janeiro, no relativo ao uso de projeções para o auxílio visual do ensino, era precária.

Ao iniciar-se o movimento promovido pela Sub-Diretoria Técnica de Instrução, em 1928, na administração Fernando de Azevedo, apuramos, pelas declarações prestadas oficialmente pelos Inspetores Escolares, constantes hoje do arquivo, não haver em nenhuma escola da nossa capital aparelhos de projeção fixa de tipo moderno completo (episcopia e diascopeia). Quanto a aparelhos cinematográficos, eram uma meia dúzia, alguns de tipo antigo — como, por exemplo, o Kinox manual —, sem recursos para funcionar, por falta de boas películas.²⁵⁴

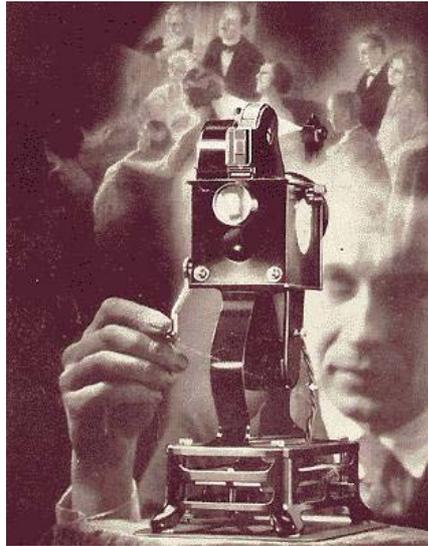
Os membros da DGIP/DF, enquanto não dispunham de verbas públicas para enfrentar este problema, optaram por mobilizar a sociedade, para que professores, pais e a sociedade civil organizada contribuísse para a causa da cinematografia educativa:

Estimulada a cooperação dos "Amigos do Cinema Educativo", verificou-se, após a Exposição de 1929, um surto de entusiasmo. Em vários distritos a iniciativa dos Círculos de Pais e Professores permitiu a aquisição de aparelhos, quer de projeção fixa, quer propriamente cinematográficos.²⁵⁵

²⁵³Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 129

²⁵⁴Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 99

²⁵⁵Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 99

PATHÉ-BABY

Pela figura é possível perceber as pequenas dimensões do equipamento Pathé-Baby, muito indicado para uso escolar.



Toda a linha de produtos Pathé-Baby era extremamente portátil e de fácil operação por amadores, tendo sido desenvolvida para uso doméstico, mas bastante indicada para uso escolar.

5.6

Projeção fixa e projeção animada: orientações para o uso em sala de aula

As projeções fixas, de imagens estáticas, e as projeções animadas, de imagens em movimento, deveriam obedecer a uma série de detalhes, para que seu uso fosse correto e produtivo do ponto de vista pedagógico.

Em primeiro lugar se distingue a chamada “projeção direta” da “projeção por transparência”. A projeção direta podendo ser realizada sobre uma tela especial ou diretamente sobre a parede da sala. “Na parede é muito mais simples e cômodo”, avalia Serrano. Neste caso, a parede deve ser lisa, bem plana e revestida de branco, “...podendo ser cal ou branco de zinco, de preferência sem brilho, ou mesmo forrada com papel nas mesmas condições”. No caso da tela, “...comumente de pano, sem rugas ou dobras que deformem a imagem”.

A projeção por “transparência” é aquela realizada em tela translúcida de vidro fosco. “A projeção por transparência apresenta a vantagem de permitir a colocação do aparelho junto à mesa do professor, diante dos alunos, ao contrário da projeção direta, em que a máquina fica no fundo da sala”, criando, por outro lado, a grande dificuldade de transporte e instalação de uma superfície de vidro de proporções razoáveis no interior da sala da aula.

A De Vry School Films Inc. chegou a desenvolver uma metodologia para o uso de filmes em sala de aula, que orientou a produção do seu catálogo. Os filmes da De Vry eram planejados para ter apenas um rolo. Cada um dos filmes, preparado com a direção de especialistas, era produzido para ser utilizado numa aula de 45 minutos de duração. Pelo método De Vry, o professor deveria fazer uma introdução de 5 minutos, antes da projeção do filme. À introdução se seguia a própria projeção, durando entre dez e quinze minutos. Por fim o professor deveria conduzir um inquérito sobre o quê os alunos haviam assistido, com uma discussão ponto a ponto dos principais aspectos abordados.

As coleções De Vry estavam organizadas em séries temáticas. Para orientar o trabalho do professor, cada série de filmes da fábrica De Vry era acompanhada de uma brochura explicativa, escrita por autoridades no assunto a que se dedicavam. Nas primeiras páginas estava uma explicação sobre o modo de preparar a aula e os objetivos a serem alcançados com a mesma. Seguia-se uma

sinopse do tema abordado, o questionário elaborado para verificar o aproveitamento dos alunos e, por fim, na última parte, uma bibliografia sobre o assunto, para complementar as possibilidades de aprofundamento no tópico abordado pelo filme.²⁵⁶

A imprensa também se ocupou de difundir maneiras de empregar o filme na escola, trazendo ao conhecimento público relatos dos procedimentos adotados nesta “nova” sala de aula. Em 1924, no final do *Álbum Cinematográfico Para Todos* de 1925,²⁵⁷ que era uma publicação anual com o objetivo de divulgar as novidades cinematográficas para o ano de 1925 e fazer um balanço cinematográfico do ano de 1924, o editor incluiu um artigo sobre o uso do cinema em sala de aula, tratando esse fato como uma das novidades para o ano seguinte.

O autor do artigo nos informa: “...vou contar como depois de ter completado meus trinta e seis anos, voltei atrás vinte e cinco”, ou seja, voltou aos onze anos de idade, tendo o prazer de se sentar outra vez nos bancos escolares e “...tomar parte de um curso de composição, de geografia e de história natural, ensinado tudo pelo cinema, a uns trinta estudantes”.

Primeiro destaca a consciência, manifestada pelos alunos, que traçam uma clara diferenciação entre o produto da cinematografia educativa e o do cinema de “verdade”: “...estou sentado ao lado de um rapazinho de doze anos que me afirma que isso é muito mais interessante do que as histórias que se vêem no cinema de 'verdade”’.

Depois surpreende ainda uma vez o leitor do almanaque ao mostrar a aplicação nada usual que o professor faz do filme que escolheu: “Vamos, diz ele [o professor], proceder a um exercício de vocabulário e de composição. Olhem para a tela e leiam em voz alta o que ali virem escrito”. Mas não há lá nada escrito, apenas imagens. Queria, portanto, o professor, referir-se à uma “escrita” das imagens. Depois o professor coloca o aparelho de projeção em funcionamento, “...e as imagens começam a aparecer na tela, rápidas, lentas ou imóveis; o professor fala, explica, comenta e interroga”.

²⁵⁶Conforme informações disponíveis em Serrano, J. e F. Venâncio Filho. *Cinema e educação*. Op. cit. p. 126 e seguintes.

²⁵⁷Operador da revista *Para-Todos*. *O cinema na escola. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho, 1924.

Surge na tela um homem, em traje de alpinista, com uma sacola, curvando-se ele afasta as pedras e apanha um escorpião que se debate.

Como se chama, pergunta o mestre, aquele que se ocupa de história natural?... Não... Não... Historiador, não... Naturalista... Qual é a atitude deste naturalista? Curvado... inclinado... dobrado... abaixado... Respondem as crianças. O mestre escolhe o termo preciso e manda-as repetirem-no: curvado. O filme continua.

Vejam agora a natureza do solo... É rochoso, arenoso, pedregoso? Pedregoso, muito bem... Que faz o naturalista? Não, não “levanta” as pedras, “desloca-as” (cinco minutos de interrupção para explicar as diferentes ações e formar uma frase resumindo-as) Ah! E agora, que faz ele? “Vê” alguma coisa, bem, e depois?

E assim prossegue a lição.

Depois do vocabulário temos a geografia, e depois da geografia a história natural.

Toda essa descrição permite uma boa compreensão das possibilidades de uso dos auxiliares visuais no ensino. Não como uma mera ilustração do conteúdo que se pretendia alcançar, mas como uma forma de estímulo visual à aquisição de conhecimento pelos alunos. Em outros casos, como o que ilustraremos a seguir, o auxílio visual da cinematografia educativa estava articulado a um conjunto variado de recursos para tornar a educação e a escola mais interessantes e eficazes. José Piragibe escreveu, em 1930, um relato detalhado da utilização do filme no Instituto Ferreira Vianna:

Este ano (...) assisti no Instituto Ferreira Vianna, a uma aula acompanhada de projeções animadas. (...) Era uma aula de 5ª série primária. O centro de interesse era "A Casa". A professora D. Josephina de Castro Silva. Penso que não há hoje no Rio quem ignore o desenvolvimento de um centro de interesse. Começa-se pelo trabalho de observação. Os alunos do Instituto são internos: observam naturalmente a própria casa onde funcionam as aulas. Seguem-se os trabalhos de associação: os materiais de construção, por exemplo, e entre estes a madeira.

Mostram-se aos alunos as diversas espécies de madeira do Brasil. Fala-se nas madeiras do Pará. Há no instituto um filme sobre estas madeiras. Os alunos foram levados à sala de cinema. A professora, hábil no manejo do aparelho, projeta o filme. Interrompe a projeção. Ilumina-se a sala. Fazem-se perguntas sobre o Amazonas, sobre o Pará. Enquanto um menino aponta na carta do Brasil estes estados, e diz alguma coisa sobre os rios, montanhas e florestas da Amazônia, um outro faz no quadro o esboço cartográfico dos mesmos Estados, e um outro, com um jogo de paciência, de peças embaralhadas, arma com rapidez a carta do Brasil. Continua a projeção... Tudo aquilo que o filme ensinou, quando e como poderia ser visto por aquelas crianças? Vistas uma vez, quando é que eles vão esquecer todas aquelas coisas? Quais os livros, quais as gravuras, capazes de substituir a documentação cinematográfica?²⁵⁸

²⁵⁸Piragibe, J. Cinema educativo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 23/9/1930. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

A exibição sempre deveria ser acompanhada de explicação, precedendo ou seguindo-se à exibição do filme, com a interlocução de professores e alunos. A lição acompanhada de filme deveria ser dada apenas à classe a que o assunto interessava, evitando os agrupamentos numerosos e heterogêneos. Ou seja, é preciso “...não abusar do cinema”, mas, quando utilizado, ser utilizado com regularidade. “Assim, não será o *hors-d'oeuvre* apenas de dias especiais, sem ligação com o todo. Poderá ser, a mais, distração de recreio, em certos dias, quando de caráter geral”.²⁵⁹

O uso do cinema no ensino deveria condicionar-se aos preceitos gerais da “nova” pedagogia. O filme não constitui meio exclusivo de aprendizagem. O conceito é “o cinema no ensino” e não “o ensino pelo cinema”.

Uma vez na escola, o uso do cinema também estava sujeito a certas regras de higiene nas práticas escolares. Para crianças de menos de 12 anos de idade, as sessões não deveriam exceder 20 minutos de duração; para os maiores podendo chegar a 30 minutos.

O processo da focalização da projeção deveria se dar com destreza e rapidez, evitando-se ficar em tentativas, colocando e tirando a imagem de foco até que fosse encontrado o ponto correto. Os alunos mais próximos da tela não deveriam estar a menos que 3 ou 4 metros de distância da mesma.

Sobre a projeção, as regras orientavam que o filme não fosse exibido em grande velocidade, para que a observação pudesse ser feita facilmente, sendo o adequado, na maior parte das vezes, que se o exibisse duas vezes seguidas, uma com velocidade normal, outra lenta.

Durante a sessão, a projeção deveria ser iluminada regularmente, evitando-se a luz muito fraca ou, então, ofuscante. A passagem da sala do “claro” para o “escuro”, e vice-versa, deveria ser feita gradativamente. O professor deveria optar por filmes em bom estado de conservação e, quando os mesmos contivessem legendas, estas deveriam conter “...os caracteres grandes, quadrados, bem espaçados e bem legíveis”.²⁶⁰

²⁵⁹Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 66

²⁶⁰Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 68

5.7 Filotecas

Uma vez feita a opção pelo uso das projeções animadas na escola e após providenciar toda a infra-estrutura necessária, o profissional docente viveria um problema: contar com uma coleção suficiente de filmes educativos que viabilizasse a utilização regular de projeções escolares.

Poucas escolas poderiam dispor do luxo de uma coleção própria de filmes. Mas, quando a possuíssem deveriam bem organizar uma “filoteca escolar”. Uma boa filoteca deveria ser composta de filmes que obedecessem às características do filme educativo, já apresentadas, e deveria ser organizada segundo o currículo escolar em uso.

No Rio de Janeiro, durante o período por mim estudado, tive notícia de três filotecas de natureza científica e pedagógica: a Filoteca do Museu Nacional; a Filoteca Central da Diretoria Geral de Instrução Pública organizada na gestão de Fernando de Azevedo e, por fim, a Filoteca da Biblioteca Central organizada durante a gestão de Anísio Teixeira à frente do mesmo órgão responsável pela instrução pública no Rio de Janeiro. Àquela sobre a qual nos deteremos será a filoteca organizada por Jonathas Serrano.

Para driblar o problema financeiro e disponibilizar uma coleção de filmes adequados às escolas do município do Rio de Janeiro, a sub-diretoria técnica comandada por Serrano criou uma filoteca central. Assim como uma filoteca escolar, esta última, quando operando para atender a todo um conjunto de escolas, requeria um local adequado, com armários próprios para comportar todos os tipos de película, pessoal especializado e também um local de projeção, com projetores de todas as bitolas de filme. Uma filoteca como esta deveria dispor de dezenas, senão centenas de bons filmes em acordo com os programas escolares.

Sem tais recursos, as projeções nas escolas e colégios não terão maior proveito, os aparelhos porventura existentes ficarão inúteis (...) ou então — o que é pior — serão organizadas sessões cinematográficas sem critério educativo, com fitas comuns, para mera distração, comprometedoras, não raro, da própria eficácia do cinema aplicado ao ensino.²⁶¹

Em nota de rodapé em seu livro *Cinema e Educação*, o professor Serrano traça um retrato da situação do município do Rio de Janeiro por volta de 1930, no que diz respeito à disponibilidade de filmes para o uso escolar.

Sem verba especial, apenas com reduzidíssimos recursos ocasionais, e graças também a esse espírito de cooperação, em cerca de um ano [desde 1928] conseguimos reunir, na incipiente Fimoteca Central da Sub-Diretoria Técnica, algumas dezenas de bons filmes-tipo, de fabricação nacional, americana e européia. Tais, entre outras, as películas a que já aludimos do Museu Agrícola e Comercial, das quais adquirimos cópias, com metragem reduzida, conforme indicação nossa, a fim de obter projeções de 10 a 15 minutos no máximo.

De um excelente filme relativo ao Chile, em 8 longas partes, evidentemente impróprio pela extensão para ser utilizado em classe, obtivemos — decompondo-o, suprimindo letreiros inúteis e cenas de menor interesse educativo — cinco fitas das melhores para modelo de películas de assunto geográfico. (...) Além desses filmes, a Sub-Diretoria Técnica adquiriu uma das melhores películas da fábrica italiana Luce, — Maravilhas do fundo do mar, com aspectos da flora e fauna submarina; cerca de mil metros de pequenos filmes exemplificativos de assuntos geográficos (...) e ainda a película Educação e Trabalho, de propaganda do ensino profissional, preparada sob a nossa direção por Botelho Film e a fita de combate à febre amarela da autoria do Dr. François Norbert.²⁶²

Apesar da descrição da fimoteca do DGIP/DF ter recebido um tratamento de texto que a engrandece, fazendo bem as contas percebe-se que era bem pequeno o acervo de que dispunha. Mesmo estando escrito, logo à primeira frase da citação anterior, que dispunha de algumas dezenas de filmes, Serrano detalha apenas 13 deles: 5 filmes obtidos a partir de um longa sobre o Chile; 1 película italiana sobre o fundo do mar; 1 fita sobre a febre amarela; 5 a 6 filmes (os cerca de mil metros) também sobre geografia; 1 película sobre educação e trabalho. Nesta pequena lista não inclui aqueles do Museu Agrícola, mas, se fossem mais 10 filmes teríamos um total de cerca de 23 filmes. Seriam estes 23 filmes as dezenas de filmes da fimoteca da DGIP/DF? Provavelmente, se a fimoteca possuísse maior quantidade de filmes em seu acervo, Serrano os teria detalhado melhor, como o faz com as sessões realizadas por seus profissionais:

²⁶¹Serrano, J. e F. Venâncio Filho. *Cinema e educação*. Op. cit. p. 99

Durante a campanha profilática de 1929, este último filme [sobre a febre amarela] foi projetado por iniciativa da Sub-Diretoria Técnica em 35 escolas, no Instituto Orsina da Fonseca (internato feminino) e no Lyceu de Artes e Ofícios. Foram empregados aparelhos Debie e Kinox da Fimoteca Central e os operadores oficiais (elementos do quadro, em comissão, nada pesando no orçamento).

De abril a dezembro de 1929, fizeram-se, além dessas, sem verba especial, mais 74 sessões cinematográficas educativas, em vários distritos, fornecendo a Fimoteca Central películas, aparelhos e operadores. O número das exibições aumentou em 1930. Sem esquecer a exibição, em janeiro de 1929, do filme Educação e Trabalho no Cinema Odeon, perante cerca de 2.000 pessoas, e a Exposição de Cinematografia Educativa, em Agosto do mesmo ano.²⁶³

Bastante interessante é perceber que, mesmo operando em situação precária, a DGIP/DF já havia se envolvido com a produção de filmes para uso na educação, como é o caso dessa película Educação e Trabalho, realizada pela Botelho Film sob o comando da Sub-Diretoria de Instrução Técnica da DGIP/DF. Logo adiante, o professor Serrano conclui:

Imagine-se o que se teria feito, com verbas próprias, instalação definitiva da Fimoteca Central e pessoal suficiente.²⁶⁴

²⁶²Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 99

²⁶³Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 99

²⁶⁴Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. Op. cit. p. 99

5.8 Filme sonoro e educação

O filme sonoro é um fator de apresentação de objetos, acidentes, acontecimentos ou idéias, com o recurso simultâneo da visão e da audição. Recebendo impressões por meio destes dois sentidos, o espectador aproxima-se da realidade, acompanha com interesse sempre crescente o desenrolar dos acontecimentos, identifica-se com o assunto, tornando-se apto a tirar o máximo proveito da exibição.²⁶⁵

O autor, Roberto A. Araújo, insiste na afirmação do cinema como um auxiliar no ensino. Lembra que com o advento do filme sonoro, falou-se, mais uma vez, na substituição do professor, já que agora se poderia gravar e reproduzir explicações junto com as imagens. Porém, também para esse autor, sendo do cinema mudo ou sonoro, os filmes e outros auxiliares visuais da educação não substituem o lugar específico de atuação do profissional docente na aprendizagem e na formação moral dos alunos. Valendo-se de relatórios e artigos de pesquisadores norte-americanos, Araújo termina por fortalecer o professor:

As pesquisas demonstraram com clareza a eficiência potencial do filme educativo sonoro como auxiliar do ensino. Mas a adoção pela escola, do filme sonoro, deverá obedecer a idéia que esse fator, aliás como qualquer outro instrumento, terá melhor resultado funcionando em condições de trabalho apropriadas e nas mãos de um professor competente. A contribuição dos mais antigos auxiliares visuais, em muitos casos, resultou mínima pela falta de compreensão e de organização do seu emprego. O estudo do filme sonoro como matéria de instrução compreende o caráter do filme e, a função que pode assumir no processo de ensino, e as responsabilidades do professor e do diretor no desenvolvimento de seu emprego no sistema escolar local.²⁶⁶

Na imprensa brasileira são muitas as referências ao intenso uso de filmes com fins educacionais nos Estados Unidos. O que seria aconselhável em toda parte, na opinião dos editores, pois “A representação plástica é, em muitos casos, de maior eficácia do que as explicações verbais.”

O filme sonoro aparece na imprensa como uma grande promessa de melhoria para os filmes educativos. Primeiro porque permitirão ouvir o que antes era apenas exibido (cantos de povos exóticos, por exemplo), assim alcançando

²⁶⁵Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 58

²⁶⁶Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 81

uma reprodução ainda mais perfeita das realidades e fenômenos que se quer evidenciar; depois pelo fato de com o som se poder retirar das fitas as explicações escritas, às vezes extensas, trocando-as por explicações sonoras mais completas e detalhadas, muito mais adequadas à compreensão do assunto.²⁶⁷

²⁶⁷*Talking picture tested in role of educator*, diz a manchete do *Herald Tribune*, cujo recorte artigo Serrano colecionou entre as folhas de seus álbuns de recortes. O pequeno artigo, publicado em 28 de julho de 1929, fala sobre o uso do cinema sonoro em educação a partir de uma demonstração ocorrida no *Teachers College* da *Columbia University*, a um público formado por professores e gestores de escolas públicas norte-americanas. A sessão foi promovida pelo *Educational Research Department* da *Electrical Research Products Company*, uma subsidiária da *Western Electrical Company*. O conteúdo apresentado, realizado pela empresa com a cooperação do Dr. H. D. Kitson, professor do *Teachers College*, aparece registrado pelo jornal como o primeiro esforço da indústria cinematográfica no sentido de reunir técnicos e educadores com a finalidade de produzir filmes sonoros para serem utilizados na educação. O artigo relata que o filme impressionou aos professores que o assistiram, principalmente pelas possibilidades do uso do filme sonoro em educação. O filme exibido abordava a orientação vocacional: *...scenes in the film showed workers in a automobile factory, a carpet factory and a newspaper plant at their tasks as an illustration of the use of the innovation in the development of vocational guidance*. Após a sessão foram distribuídos questionários de avaliação entre o público presente e o Dr. Kitson afirmou que no ano escolar de 1930 *...talking pictures would be adopted by some of the most progressive schools and colleges in the country in an experimental way*. Portanto, o uso do filme em situações de aprendizagem escolar e, neste caso, do filme sonoro, ainda aparecia para os especialistas do *Teachers College* como uma opção para *escolas progressistas*. O que talvez traduzisse uma certa afinidade entre o uso do filme na educação e a busca de renovação pedagógica em curso neste período. Numa de suas respostas ao jornalista, o Dr. Kitson detalha possibilidades de utilização do filme sonoro educativo: *Telephone engineers have given the 'talkies' [o filme sonoro] to educational leaders. We shall have to determine how it may be used in cultivating a better international understanding, in the development of finer [?] citizenship, in the teaching of health, in the standardization of our English speech and in the improvement of the quality of instruction in school everywhere. O professor do Teachers College prossegue em sua descrição, agora abordando a capacidade do filme sonoro abordar os conteúdos curriculares regulares das escolas: The talking picture has obvious possibilities in advancing the teaching of virtually every subject in the curriculum. Geography, chemistry, physics, history and social sciences, all languages and literature, manual training, domestic art and domestic science all can be taught better with the aid of this new medium of communication. A formulação do Dr. Kitson aponta em direção à redução do papel do docente, ao afirmar a possibilidade irrestrita, que se apresenta com o filme sonoro, que os profissionais e especialistas passam a dispôr no tratamento de qualquer assunto, sempre de modo a propiciar um ensino melhor: ...all can be taught better with the aid of this new medium of communication.* Conferir em: FJS/AN. Talking picture tested in hole of education. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Nova Iorque: junho 1929. 1929. (Recorte de jornal 'Herald Tribune')

O que chama a atenção neste recorte é a intenção de valer-se do filme sonoro também para uma standardização do idioma. Essa certeza que o filme sonoro contribuiria com a difusão do idioma do seu realizador confirma uma das grandes preocupações de educadores de outros países com a capacidade do filme norte-americano em promover uma disseminação, em nível mundial, da língua e dos costumes daquele povo, contra as culturas e idiomas locais, como já mostrei em diferentes pontos deste texto essa era também uma preocupação dos educadores e intelectuais brasileiros.

No Correio da Manhã, há notícia, publicada em junho de 1929, de uma entrevista feita na Hungria com um conhecido diretor de filmes de Hollywood, Ludvig Berger. Na citada entrevista, segundo o jornal brasileiro, Berger teria afirmado, acerca da polêmica sobre a escolha de idiomas para os filmes falados, ou sua realização em diferentes versões: “...penso que o filme falado internacional só será uma realidade quando sua língua for o esperanto”.²⁶⁸ A mesma opinião anteriormente externada por Clarence Brown e Fred Niblo, outras figuras de Hollywood, indicando que o esperanto seria necessário à internacionalização do filme sonoro. O artigo acrescenta ainda, sobre a existência de filmes em esperanto, que experiências bem sucedidas estavam sendo já realizadas, com distribuição internacional sem custos e para a exploração não comercial:

...à vista do extraordinário sucesso alcançado por um pequeno filme sobre Budapeste com textos explicativos em esperanto, estão sendo preparados dois novos filmes sobre Budapeste e Hungria, os quais serão remetidos aos grupos que os solicitar e se comprometerem a enviá-los a outros.²⁶⁹

²⁶⁸FJS/AN. Os filmes falados e o esperanto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 25/6/1929. 1929. (Recorte do jornal 'Correio da Manhã')

²⁶⁹FJS/AN. Os filmes falados e o esperanto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 25/6/1929. 1929. (Recorte do jornal 'Correio da Manhã')

Em junho de 1929 o professor Everardo Backheuser realizou, na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, uma conferência sobre o efeito cultural dos meios de comunicação. Na conferência, após examinar os vários meios de comunicação desenvolvidos pelo gênio humano, o professor referiu-se ao cinema e ao cinema sonoro.²⁷⁰ Em sua conferência, como se ouviu amiúde no período da invenção do filme sonoro, Backheuser aposta no Esperanto como uma solução para o problema da variedade de idiomas falados em diferentes países consumidores de filmes.

Alinhado à uma das tendências de pensamento mais intrigantes, no que se refere ao modo de pensar a internacionalização dos produtos culturais de comunicação de massa na década de 1930, Jonathas Serrano também partilha da utopia da construção multilateral de um idioma universal: o esperanto. Em seus arquivos pessoais estão cartas e convites para participar das atividades oficiais do movimento internacional pró-esperanto, bem como a carteira de associado à Internacia Centro Komitato de la Esperanto-Movato, com sede na Suíça. Inclusive a carta-convite para participar do Congresso Universal de Esperanto, realizado em Oxford, Inglaterra, no mês de agosto de 1930.²⁷¹

O esperanto foi um dos idiomas mais cogitados para uso cinematográfico, quando se começou a produção de filmes sonoros. O próprio Serrano chegou a verter para o Esperanto uma ou outra crônica que escreveu sobre o cinema durante essa mesma década. Como o original manuscrito que se encontra em anexo à referida carta: *Unua parolanto filmo en esperanto*, que dá notícia sobre um primeiro filme realizado em Esperanto em território norte-americano:

La Paramount Famous Lasky Corporation kiu enregistris la unuan parolantan filmon en Esperanto dum nia Nacia Kongreso en Nov-York, dum Julio, invitis ôiujn Gesamideanojn en aparta ôambrego, de tiu filmo lastan semajnon. Estis proksimume 30 ôeestantoj: la filmo konsistas el triminuta dialogo kaj saluto al la tutmonda Esperantistaro.²⁷²

²⁷⁰FJS/AN. Sociedade de geographia do Rio de Janeiro. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: junho 1929. 1929. (Recorte de jornal não identificado)

²⁷¹Comitê Internacional de Esperanto. Carta-convite para participação em congresso. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/5/1930, p.1-1. 1930. (Original datilografado de carta)

²⁷²Serrano, J. Unua parolanta filmo en esperanto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/5/1930, p.1-1. 1930. (Original datilografado de artigo de jornal - em esperanto)

5.9 Cinema para educação extra-escolar

No Brasil, a classe média e sub-média tem um único divertimento: o cinema. De preço relativamente baixo, o cinema no Brasil é acessível ao grande público que dele aúfere toda a vantagem e todo o malefício.²⁷³

Como em outros países, o cinema teve grande aceitação no Brasil, tornando-se uma alternativa de lazer de massa para grande número de trabalhadores urbanos e suas famílias. As crianças e o público feminino, que eram considerados mais frágeis na reação contra os malefícios que os filmes poderiam conter, foram, em várias situações, motivo de preocupação dos educadores e da opinião pública. Inclusive pelo fato de constituírem, também em número, dois dos segmentos majoritários no consumo de filmes. Principalmente a criança preocupava aos educadores, por avaliarem que em sua mente se inscrevia, paulatinamente, todo um conjunto de informações e valores, educando, enquanto o filme era considerado, muitas vezes, e pela maior parte das famílias, apenas um divertimento.

...o cinema representa uma verdadeira obcecação para a criança moderna. "Ir ao cinema" é para o menino de hoje, um hábito perfeitamente enraizado. (...) Tudo isso é tão comum, tão banal, que todos vão se deixando levar, sem que atendem que o cinema está semanalmente, paulatinamente, sorrateiramente trazendo o **máximo de influência** a estes cérebros em formação; é ele que está lhes ensinando o bem e o mal, o belo e o feio; **é ele que lhes está moldando o caráter, que lhes está desenvolvendo as aptidões**. E essa influência é suave, vai agindo naturalmente, por esse motivo simples: **a criança gosta do cinema**.²⁷⁴

O alerta se referia aos "dramas", a preferência do público feminino, com suas fortes sensações, e também aos "filmes de aventuras", geralmente importados, em cujo conjunto ganhava destaque o *far west* e os filmes de *gangster* com seus conflitos, duelos, lutas, bebidas, mulheres, mocinhos e bandidos. Mesmo quando o "bem" superava o "mal", ainda havia razões para se preocupar com o que as crianças estavam aprendendo com estas fitas.

²⁷³Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 31

²⁷⁴Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 31 [grifo no original]

Serrano deixa bem claro como os educadores entendiam o gosto destes segmentos do público, ao comentar sobre a mulher em uma das passagens de seu livro sobre o cinema:

Supomos que a grande maioria (meninas, moças e também muitas matronas) votariam pelo drama forte, passional, empolgante até as lágrimas, com a condição, já se vê, de acabar bem, isto é, com a felicidade (ingenuamente identificada com o casamento) dos dois personagens principais. Pequena seria a votação a favor do filme natural, geográfico, de aspectos pitorescos, ou da película documentário, sem enredo apreciável.²⁷⁵

A mesma certeza de que um final feliz não repõe os valores no seu lugar está na opinião de Araújo sobre os filmes de aventura.

...o filme de aventuras não é imoral, desde que o "bandido" acabe sempre preso ou morto e o "mocinho" bom seja sempre vencedor. O mal é punido e o bem recompensado. Mas para chegar-se a esse desfecho, quanto crime, assassinato, roubo e metralhadora!²⁷⁶

Outra denominação que recebiam os filmes de aventura, os mais exibidos nas vesperais do final de semana, era a de filmes sensação. Ou seja: o similar para as crianças daqueles filmes de emoções fortes preferidos pelas senhoritas. Como afirma Otávio de Faria em 1930 na revista O Fan:

Os donos de cinema, infelizmente, exibem nas vesperais de domingo os "filmes-sensação", verdadeiras escolas de crimes e banditismo.²⁷⁷

Quem bem resume a opinião de conjunto é o próprio Jonathas Serrano:

A maior dificuldade em matéria de filmes educativos está na escolha de boas comédias e de bons dramas. Todos sabemos quanto é escassa a produção de películas que provoquem o riso ou distraiam os assistentes sem arranhões na moral. A imensa maioria das comédias (como dos romances) são idiotas ou prejudiciais. (...) Pior ainda é a praga dos filmes policiais, escola de todas as velhacarias e crimes, com o absurdo de erigir em heróis os apaches e bandidos. E ao lado desses filmes ou identificados com eles, os dramas aterrorizantes de casas misteriosas ou subterrâneos mal assombrados, com monstros de capuz e tipos da Ku-Klux-Klan, para desequilíbrio de sistemas nervosos já perturbados pela febre dos grandes centros urbanos.

²⁷⁵Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação) p. 91

²⁷⁶Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 33

²⁷⁷Sentido filosófico do far west. Otavio de faria. Fan, 9 dezembro 1930

Observem-se com olhos de psiquiatra certas matinées infantis: a gritaria ensurdecadora da sala, a exaltação desvairada dos garotos, presos de intensa emoção.²⁷⁸

Para se opor a essas influências que educavam ao avesso dos interesses sociais e da nação, propunha-se uma produção de filmes de educação extra-escolar. Estes deveriam ser, como informa Araújo, filmes que obedecessem a um determinado conjunto de características, em vários aspectos semelhantes àquelas indicadas para os filmes para utilização na instrução pública escolar. Em primeiro lugar clareza e simplicidade. Depois acessibilidade à compreensão dos espectadores. Ora, não pertencendo a platéia à mesma categoria social, intelectual e espiritual, o filme precisa ser realizado de modo a abranger o todo, interessando ao mesmo tempo as várias classes da sociedade. Como se pode perceber por essa segunda característica indicada por Araújo, além de as crianças serem consideradas, potencialmente, um público mais frágil frente ao poder de influência dos filmes, ainda se imaginava que, dentre eles, aqueles que contassem com mais formação poderiam se antepor com mais força aos efeitos do cinema.

O autor segue indicando que no filme sonoro ou falado, a explicação verbal igualmente precisa ser breve, simples, desprovida de retórica. O comentário sonoro, deveria ser conduzido inteligentemente, sem fugir ao tema e sem embrenhar-se nos domínios transcendentais da música, que se tornariam incompreensíveis para a maioria dos espectadores

Ao contrário do que defende o autor, o musical foi o grande destaque da produção mundial de filmes na década de 1930. Inclusive na produção nacional, pois, nessa década se organizou o primeiro gênero narrativo genuinamente brasileiro: o musical, ou chanchada, carnavalesco, como mostrei no capítulo anterior.

Por fim, Araújo indica que o filme de educação extra-escolar deveria seguir diretrizes profunda e rigorosamente sociais, humanas e morais.²⁷⁹

²⁷⁸Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação) p. 91-92

²⁷⁹Araújo, R. A. O cinema sonoro e a educação. (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939. p. 36

Para os educadores deste tempo era bastante importante pensar nesse cinema de educação extra-escolar, pois esta era uma solução eficiente e eficaz de comunicação com um grande volume de pessoas. Por isso se poderia utilizá-lo com sucesso em campanhas públicas, por exemplo, como defende Serrano.

Na higiene, quer no ensino escolar, quer para o grande público, nas épocas normais, ou como propaganda nos momentos de epidemias, o cinema é elemento de primeira ordem.²⁸⁰

Valendo-se dos discursos sociais sobre a impropriedade do filme para a boa formação das crianças, os próprios produtores e distribuidores de filmes encontravam oportunidade de ampliar seus negócios, como se pode perceber pelo anúncio publicado pela Fox no Álbum Para Todos do final de 1924:

'Filmes educativos': Filmes de 1 parte, mas tão preciosos que formam um grande prestígio para todo programa.

O valor altamente educativo do cinematógrafo é um fato reconhecido por todos, e que vai dia a dia tomando maior incremento e ganhando a mais arraigada estima entre os afeiçoados da tela. E com efeito, embora somente a pouco se prestar verdadeira atenção ao poder instrutivo do cinema, as assistências modernas vêm às salas de projeção como que na expectativa de 'aprendimentos' inestimáveis, seja sobre assuntos industriais, viagens, costumes dos povos remotos, paisagens, descobertas científicas, etc.

Os 'Filmes Educativos', dia a dia, tendem a maior sucesso alcançar.

Para a temporada de 1925, a Fox apresentará 26 filmes dessa série.²⁸¹

Sendo o cinema tão importante e influente e não conseguindo, os educadores, enfrentarem os exibidores no momento da organização dos programas de filmes a serem exibidos em suas salas de projeção, vislumbravam uma solução na produção de películas de educação extra-escolar e no consumo doméstico de filmes. O próprio Serrano defende em Cinema e Educação, que “...no próprio lar, através do Pathé Baby, a influência do cinema pode ser grande e proveitosa, com dispêndio mínimo”.

²⁸⁰Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. (Bibliotheca de Educação) p. 80

²⁸¹Operador da Para-Todos. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1924. Edição não paginada.

De fato, é bastante comum encontrarmos nas revistas ilustradas que tratavam de cinema e filmes, anúncios como o que se segue e que sugerem existir, já nesse período, um mercado relativo ao consumo doméstico de filmes e o hábito de “tomar vistas” animadas.

Optica Inglesa.

Kodaks. Revelações, cópias e ampliações para amadores. Material fotográfico dos mais afamados fabricantes. Aparelhos para tomada e projeção de vistas cinematográficas. Peçam nosso catálogo. Rua do Ouvidor 127, Rio de Janeiro.²⁸²

Além do filme na escola, um dos maiores desejos dos educadores era interferir diretamente na produção dos filmes que seriam exibidos no circuito comercial das cidades. Deste modo também garantiriam uma influência educativa sobre toda a sociedade, contribuindo para o projeto de nação em curso no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930. Como vimos no capítulo anterior, para isso se organizaram de forma eficiente, chegando ao final dos anos 30 na criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo.

O INCE foi uma grande síntese, o ponto de culminância e de encerramento de toda uma trajetória de apropriação da imagem-técnica para a instrução pública e a educação do povo brasileiro. Para que isso se mostrasse possível foi preciso todo um processo de desenvolvimento de um aparato material, técnico e metodológico, ajustando a educação no Brasil às transformações pelas quais ela passava em vários pontos do ocidente. Até este ponto, em diferentes movimentos de aproximação e distanciamento, busquei conduzir o leitor em meios às diferentes variáveis desse processo histórico. No próximo capítulo retomaremos todas as informações apresentadas anteriormente neste “O livro de imagens luminosas” de modo a correlacioná-las propondo, assim, uma conclusão para o trabalho.

²⁸²Operador da Para-Todos. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1923. p. 124

6

Apontamentos finais

Concluo esse texto sem a pretensão de esgotar um tema vasto e complexo como este ao qual está dedicada a pesquisa: a gênese da cinematografia educativa no Brasil. Admito, no entanto, que somente após o amadurecimento de algumas questões durante a redação foi que me acostumei a entender e aceitar algumas lacunas. As ausências que identifico têm a ver com a natureza e volatilidade do trabalho acadêmico, sempre apontando novas oportunidades de estudo e pesquisa para um horizonte próximo. Meu principal esforço aqui foi o de alcançar uma primeira visão de conjunto, que acredito bem sucedida, apesar de incompleta.

No bojo deste processo de transformações culturais e sociais que levaram um grande número de pessoas a atribuir ao filme um potencial educativo incomum — o qual procurei, em parte, reconstituir —, deparei-me com a figura impar do professor Jonathas Serrano. Desde o início da pesquisa, chamou-me a atenção a sua capacidade de argumentação e organização de idéias, além do esforço de sistematização de uma metodologia para o uso educacional dos meios de comunicação e seus produtos, principalmente o cinema e o filme, no ambiente escolar e fora dele.

Jonathas Serrano integrou-se a um determinado segmento de intelectuais e educadores brasileiros oriundos de várias regiões do Brasil e radicados no Rio de Janeiro na época em que viveu. Alguns, como ele próprio, de orientação católica, outros nem tanto, mas todos comprometidos com o que para eles era uma grande causa: a civilização brasileira. Desde as primeiras luzes do século XX este grupo se encantou com a possibilidade de apropriar-se da cinematografia para a tarefa da instrução pública e da educação do povo, cujo objetivo final seria o de viabilizar um projeto de civilização que propiciasse um corpo de cidadãos a um Estado nacional republicano, unificado, independente e forte.

Priorizando os interesses em comum e minimizando suas diferenças intelectuais, mas sem chegar a se organizar formalmente para este fim, os educadores encantados com a imagem-técnica em movimento partiram para a defesa pública de um conjunto de propostas para formar uma cinematografia educativa brasileira. A boa notícia é que, apesar dos revezes, alcançaram êxito em

várias das suas empreitadas. Mas como?

Valendo-se da grande aceitação social dos primeiros filmes para aprender sobre cinematografia científica e cinematografia educativa, para depois praticá-las e diferenciá-las, cavando espaço na imprensa para lançar o tema do uso do cinema e dos filmes para a instrução pública e a educação. Aproveitando-se do conjunto de reformas educacionais nos sistemas de instrução pública que ocorreram em vários pontos do país nas primeiras décadas do século XX, como Jonathas Serrano fez no Rio de Janeiro durante a Reforma Fernando de Azevedo com a criação da Comissão de Cinema Educativo e a inclusão de alguns artigos sobre cinematografia educativa na legislação sobre educação no Distrito Federal. Todas essas foram maneiras de atuar tática e estrategicamente em defesa de seus interesses em comum.

O material empírico editado, analisado e apresentado neste texto sugere que houve um conjunto de práticas educacionais envolvendo tecnologias da comunicação, já nas três primeiras décadas do século XX, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, a cujo estudo me dediquei. Estes homens, como o professor Serrano, ensaiaram um primeiro conjunto de políticas públicas voltadas para a adoção da cinematografia educativa nas escolas federais, estaduais e municipais. Se nem sempre bem sucedidas, estas iniciativas tiveram o mérito de exigir que a sociedade e o Estado se posicionassem sobre o tema, chegando, através de estudos e debates públicos, a uma definição sobre o que fazer em sala de aula, para que professores e alunos pudessem se beneficiar do uso das várias ferramentas e conteúdos oriundos dos meios de comunicação e seus processos (estes últimos também passavam por uma grande transformação neste período).

Arrisco-me a afirmar que o livro Cinema e Educação, publicado em 1931, traz a mais completa sistematização de uma proposta metodológica para a cinematografia educativa, conforme era pensada então. Ficando a cargo do físico Venâncio Filho o conteúdo técnico do trabalho, coube a Serrano a tarefa de propor uma metodologia para a cinematografia educativa. E isso que foi feito com uma riqueza de detalhes surpreendente, reunindo experiências internacionais à idéias sobre a questão que eram correntes no Brasil, conforme mostrei no capítulo que se dedica a esse aspecto da discussão.

Foram estes primeiros experimentos e definições que fundamentaram a grande conquista para a cinematografia educativa no Brasil que representou o

Decreto 21.240 de 1932. Como mostrei em sua análise, este Decreto definia, entre várias outras medidas, que a decisão sobre qual seria o bom e o mau cinema deixasse de ser resultado de ação da polícia, de políticos ou dos interesses dos poderosos de cada localidade, como acontecia até o final dos anos 1920 no Brasil, para ser uma definição de especialistas vinculados à mais alta autoridade educacional do país, reconquistada com o Governo Provisório a partir de 1930.

A Comissão Nacional de Censura, instituída por este decreto, a qual Jonathas Serrano integrou como representante do Ministério da Educação, assumiu um tal poder de decisão que estava sob sua responsabilidade definir quais filmes estrangeiros poderiam receber isenção fiscal a partir do seu enquadramento no gênero “filme educativo”. Assim, além de regular o acesso do público aos diferentes conteúdos cinematográficos, definindo cortes, mudanças na narrativa e a faixa etária mais indicada para o público, os membros da comissão também podiam interferir diretamente no mercado cinematográfico, coisa antes inimaginável para os educadores.

Para conseguir consolidar várias de suas propostas, como estas enumeradas nos exemplos acima, e que ilustram sua forma de atuação, estes intelectuais e educadores se viram diante da necessidade de interlocução com os diferentes governos que se sucediam em âmbito federal, estadual e municipal; com os interesses privados do mercado de produção e distribuição de filmes; com a imprensa e a opinião pública.

Em contínuas interações sociais, seduziram protetores incondicionais e fizeram inimigos ferozes. Nisso tudo demonstraram exímia habilidade. Aproveitaram bem as poucas oportunidades, principalmente nas situações em que assumiram cargos públicos e, além disso, mantiveram-se próximos de seus ideais por muito tempo. Com avanços e recuos, às vezes mais estratégicos, às vezes mais táticos, seus movimentos me fazem sugerir que havia um projeto em comum com o objetivo de transformar a realidade educacional e promover a cinematografia educativa no Brasil, ao redor do qual se mantiveram firmes por pelo menos duas décadas, 1920 e 1930.

O Governo Provisório, que inicialmente representou uma grande promessa para a cinematografia educativa, revelou-se também sua maior ameaça. Transcorria um tempo muito favorável à incipiente indústria nacional de filmes e havia uma disposição a favor do próprio presidente Getúlio Vargas em direção à

cinematografia educativa. Porém, evoluindo para uma solução autoritária de continuidade, o interesse do grupo político no poder voltou-se mais à capacidade de aliciamento político do filme que para sua potencialidade educativa.

A idéia de “censura cinematográfica”, por exemplo. A partir de meados dos anos 1930 a censura ganha um forte caráter político-ideológico, afastando-se do exercício pedagógico e moral, conteudista, que havia caracterizado o trabalho da Comissão Nacional de Censura criada em 1932 sob influência dos educadores. Aliás, os educadores logo perderam o controle da censura cinematográfica para os ideólogos do Governo Provisório. Já em 1934 a Comissão Nacional de Censura vai do Ministério da Educação para o da Justiça e Negócios Interiores, e o Convênio Cinematográfico Educativo de 1933, uma grande esperança para todos que sonhavam em interferir também na produção nacional, não passou de um congresso sem resultados práticos.

Para conquistar novamente uma ação sistemática em âmbito nacional, foi necessário aos educadores vencer mais uma grande batalha e criar, três anos mais tarde, novamente junto ao Ministério da Educação, o Instituto Nacional de Cinema Educativo [INCE].

A criação do INCE, feita por Decreto Lei em 1937, trará a possibilidade de reunir em uma única instituição todo o conhecimento acumulado desde os primórdios do cinema por aqueles educadores brasileiros que buscavam dar à cinematografia um uso educativo. Suas propostas eram, finalmente, transformadas em políticas públicas, assim se encerrando aquele que pretendi caracterizar como o processo da gênese da cinematografia educativa no Brasil. Mais uma vez lá estava o professor Serrano, como um dos principais responsáveis pela formulação do projeto de criação do INCE e a definição de suas funções.

Neste ponto proponho a releitura das três hipóteses nas quais me apoiei para a realização deste trabalho e que foram introduzidas ao leitor na Apresentação.

Como hipótese principal propus, tendo como marcos inicial e final, respectivamente, a Reforma Fernando de Azevedo [1927] e a criação do INCE [1937], que:

...é neste entreatos que se dá a formulação de uma proposta e de uma prática organizada e sistemática de cinematografia educativa no Brasil, a partir de uma nova experiência de produção e de consumo cultural — a da modernidade — e do jogo social de idéias que envolve educadores, formadores de opinião, produtores de cinema, exibidores de filmes e organizações da sociedade civil.

Ao examiná-la mais uma vez, após a organização dos dados da pesquisa e sua apresentação nos quatro capítulos anteriores, percebo que foi possível reunir uma quantidade significativa de informações favoráveis à hipótese, a ponto de me permitir considerá-la sustentável até que novos materiais e pesquisas possam refutá-la. No entanto, o mesmo conjunto de dados e informações me obriga a atribuir mais valor às duas primeiras décadas do século, que antecedem meu primeiro marco, percebendo que a sistematização que ocorre entre 1927 e 1937 não teria sido possível sem o tortuoso caminho que a precedeu.

É a ocasião adequada para reforçar a afirmação de alguns historiadores que entendem o período do Governo Provisório mais no sentido de uma continuação em relação ao processo iniciado com a chamada República Velha, não deixando que as trocas sucessivas de grupos políticos no poder determinem uma segmentação excessiva do processo histórico a partir de uma demarcação preponderantemente política.

Também para a educação seria importante estar atento a este modo de abordar o período que vai da Proclamação da República ao final do Governo Provisório. Como nos informam diferentes relatos da professora Marta Maria Chagas de Carvalho, por exemplo, no contexto das muitas reformas dos sistemas de ensino que se deram neste período (promovidas pelos governos provinciais no Brasil durante as primeiras décadas do século XX), foi uma prática comum, na dinâmica de grupos que se sucediam na tarefa de reformar a educação, que uns contra outros buscassem afirmar cortes histórico-sociais exagerando nas diferenciações entre si, que nem sempre se verificavam. As tais diferenças, tão alardeadas, não passando, em muitos casos, apenas de uma construção discursiva para disputa e oposição política.

O que ocorre é que muitos pesquisadores têm se deixado influenciar por estas rupturas auto-referidas, também retalhando o movimento de conjunto que compõe um painel das intensas transformações vividas nessa época. Havia pressupostos em comum e grupos que se alternavam no poder, mas também se pode identificar uma linha de continuidade nas transformações que buscavam a

universalização do ensino no Brasil.

Avalio que o mais correto para estas considerações finais seria dizer que essa primeira hipótese de trabalho ficaria fortalecida se recuperasse a importância da atuação dos educadores nas duas primeiras décadas do século XX para o sucesso da cinematografia educativa no Brasil entre 1927 e 1937. Assim deixamos de pensar a Reforma Fernando de Azevedo apenas como uma ruptura, no que diz respeito à cinematografia educativa, e passamos a entendê-la também como uma primeira culminância da trajetória em prol da cinematografia educativa, que já se havia iniciado anteriormente no Distrito Federal, como se pôde aferir pelos fatos relatados nos capítulos anteriores. Também é importante reconhecer que o conjunto de transformações sócio-culturais, pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro, neste caso principalmente com a popularização do filme, da revista ilustrada, a grande frequência às salas de cinema, o fonógrafo... Enfim, essa mudança veloz de hábitos de consumo cultural, certamente favoreceu e antecedeu a proposição do uso educativo das tecnologias da comunicação.

Em minha segunda hipótese de trabalho afirmo, sobre a natureza e abrangência do conceito de cinematografia educativa:

...que o conceito de cinematografia educativa é formulado durante a década de 1920 e ao começar a ser utilizado já abrange mais que um conjunto de apontamentos sobre a recepção organizada do filme — mesmo quando realizada com fins educacionais —, pois também inclui uma apropriação dos processos de criação e produção de filmes e da própria economia cultural cinematográfica, pelos educadores e educandos, buscando influir na produção de filmes educativos nacionais a cargo dos profissionais do cinema e também naquela realizada por cinematografistas amadores envolvidos com a educação.

Na releitura desta segunda hipótese o sentimento que me ocorre é de acerto, similar àquele manifestado frente à primeira. Também de modo semelhante ao que já fiz anteriormente, reconheço a necessidade de ajustá-la.

Um bom caminho para isso é buscar apreender e sintetizar o conceito de cinematografia educativa, conforme as fontes o expressam e sobre o qual tratei extensamente no capítulo anterior, mas sem procurar, naquele ponto do texto, propor uma conceituação. Aqui, ao contrário, percebo a importância desse exercício. O que seria, então, a cinematografia educativa?

Como se pode concluir pela leitura do quarto capítulo, a cinematografia educativa consiste num conjunto de conhecimentos de natureza teórica e prática,

que abrangem diferentes meios de comunicação social, seus processos de produção e consumo, e a educação, tanto num aspecto mais abrangente, de educação para a civilização dos povos, como num sentido mais estrito, de educação escolar. O plano destes educadores partidários da cinematografia previa o seu uso para a educação de todos os cidadãos, inclusive daqueles que não freqüentavam as escolas, mas que poderiam ser encontrados nas salas de cinema dispersas por todo o vasto território nacional.

Entender a cinematografia educativa apenas como o uso educacional da imagem-técnica em movimento, o filme, é um reducionismo frente à maneira como ela foi proposta. A expressão serviu para denominar uma dinâmica complexa, que envolvia todo o conjunto dos recursos de produção e consumo de imagens e sons.

A cinematografia educativa inclui a fonografia, a fotografia (em movimento ou não), o rádio e até mesmo a imprensa em vários de seus aspectos. Sua produção e consumo. Para além do consumo organizado e orientado dos produtos (o filme, o disco, a fotografia etc.), a cinematografia educativa pressupõe conhecimento técnico dos equipamentos, sua operação e até a realização de novos produtos a partir do domínio dos processos de produção que caracterizam essas tecnologias da comunicação.

Essa perspectiva da realização protagonizada por professores e alunos pode parecer desajustada para a época, mas, em realidade, está bastante presente nos escritos de Serrano e nos de alguns outros educadores. Por outro lado, pelo exame da imprensa de época foi possível constatar uma certa popularização de equipamentos e insumos que permitiam uma produção doméstica (ou escolar) de filmes, fotos e áudio-gravações, dando força à afirmação que essa produção não só era possível como também viável. Em especial após o lançamento dos projetores e câmeras que operavam com películas de 9,5mm.

Neste sentido, é incomparável a riqueza das páginas de anúncios da revista Cinearte, que trazem ao público de todo o país várias opções para a aquisição de aparelhos de fotografia e projeção animada doméstica, bem como a possibilidade de comprar negativos e filmes para mantê-los em funcionamento. O próprio Pathé-Baby, o mais bem avaliado aparelho para uso escolar foi desenvolvido inicialmente para uso doméstico.

Jonathas Serrano também se envolveu na produção de filmes. Já informei

como ele orientou a formação do acervo da Filmoteca Central da Diretoria de Instrução Pública, indicando adaptações, cortes e ajustes técnicos em fitas recebidas como doação, indicando o mesmo conhecimento técnico sobre o processo cinematográfico que seu livro *Cinema e Educação* apresenta aos educadores aos quais se destinava. Mas, sua experiência vai além. Serrano esteve envolvido com a criação de uma Empresa Cinematographica Cephas S.A., de orientação católica, que visava promover “...um comércio e uma indústria cinematográficas, de orientação educativa e artística, de acordo com as aspirações do Povo, os interesses culturais da Nação e as recomendações e conselhos incessantes da Igreja Católica na encíclica *Vigilanti Cura*”.²⁸³ A palavra Cephas, além de corresponder ao primitivo nome de São Pedro nos primórdios da Igreja, também era uma espécie de acróstico para abreviar a expressão “cinema popular honesto artístico e social: cephas”. Como foi noticiado pela imprensa, os fins da empresa eram “...manter uma agência importadora de filmes, salas de exibição e produção própria”.²⁸⁴

Nos anos 1940, Serrano ainda se envolveu com a criação do Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematográficas Interamericanas, de cujo estatuto foi um dos formuladores, onde consta como principal objetivo “...fazer todos os estudos relativos à realização de filmes cinematográficos tendentes a realçar as mais belas páginas da História do Brasil e das Américas”.²⁸⁵ Ao final do manifesto de lançamento deste comitê estão as assinaturas de Alceu Amoroso Lima, Annibal Falcão, Pedro Calmon, Afrânio Peixoto, Jorge Lima e Jonathas Serrano, entre outros, comprovando que pelo menos parte dos educadores envolvidos com as propostas do cinema educativo ensaiaram entrar para o negócio da produção de filmes.

Por fim é importante lembrar que esse conjunto de saberes e práticas que compunham a cinematografia educativa, do modo como foi concebida neste período, chegou a ser imaginado quase como um campo específico do conhecimento, ou uma disciplina, que poderia, por exemplo, fundamentar a

²⁸³Empresa Cinematographica Cephas S.A. Estatutos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Publicação do autor. s/d

²⁸⁴FJS/AN. Empresa Cinematographica Cephas. A União. Rio de Janeiro, 19/01/1940.

²⁸⁵Comitê brasileiro de estudos de produções cinematográficas interamericanas. Manifesto de lançamento. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 21/11/1940, p.1-5. 1940. (Original reproduzido fotograficamente)

censura cinematográfica.

Apesar da tentadora proximidade entre esse modo de conceber a cinematografia educativa e as falas contemporâneas sobre a mídia-educação, neste momento avalio que minha terceira hipótese de trabalho foi aquela que me resultou a mais frágil. Em sua formulação inicial afirmei:

...a análise da gênese da cinematografia educativa no Brasil sugere que o modo contemporâneo de pensar as tecnologias da comunicação aplicadas aos projetos educacionais, em nosso país, vem de uma longa tradição de pensamento e prática de produção cultural.

Se por um lado não há como negar que as proposições contemporâneas têm seus antecedentes históricos, por outro, devo admitir que o alcance da pesquisa não me permite estabelecer uma ponte sustentável entre passado e presente. Nem há elementos evidentes o suficiente para defender uma afiliação dos pressupostos e práticas deste campo emergente da mídia-educação à cinematografia educativa da qual nos ocupamos nesta pesquisa.

Isso não significa dizer que a terceira hipótese de trabalho não seja válida, e sim que será preciso ampliar em muito a pesquisa, inclusive estendendo-a a períodos posteriores ao que foi colocado em foco, para que seja possível reunir os elementos necessários à afirmação da linha de continuidade ali sugerida. Não tendo sido possível já ter dado conta desta tarefa, fica a agradável sensação de que se abre uma desafiadora perspectiva de prosseguimento dos trabalhos e que há muita coisa por fazer nesse sentido.

Este trabalho teve o mérito de voltar o olhar em direção a um determinado processo histórico ainda pouco conhecido e explorado. Esse desbravamento traz consigo imperfeições que, certamente, serão revistas e corrigidas por outras pesquisas e, quiçá, por outros pesquisadores. Porém, durante todo o processo procurei vigiar-me para não fugir de meu objetivo maior e para não escapar para um campo científico que não fosse aquele escolhido inicialmente e explicado na apresentação do trabalho. Neste momento sinto-me motivado a voltar à ação, propondo novas pesquisas inspiradas nestas questões ainda sem uma resposta plausível.

Foi também produtivo lançar luz sobre um figura importante para a história da educação brasileira em um de seus períodos mais profícuos, como o foi Jonathas Serrano. Nesse sentido ainda fiz pouco e certamente darei mais alguns

passos em direção à análise de sua obra e vida. Acabo de reunir os capítulos do último livro que preparou sobre cinematografia educativa: *O Cinema e a Vida*, o qual não chegou a publicar. É mais um presente que recebo do acervo de seus documentos pessoais conservado pelo Arquivo Nacional. Os capítulos estavam em folhas dispersas por todo o conjunto de documentos e, pouco a pouco, foi possível reuni-los, recompondo integralmente a obra.

Debruçar-me sobre esse livro inédito será, sem dúvida, minha próxima investida. A maior contribuição que espero estar fazendo com este trabalho consiste nas várias possibilidades de novas pesquisas que ele pode suscitar. Qual seria exatamente a produção de cinematografia científica no Brasil e seus realizadores? Onde teriam ido parar os acervos de filmes da cinematografia educativa? Seria possível encontrá-los e analisá-los? E aqueles da Filmoteca Científica e Pedagógica do Museu Nacional? Seria possível localizar e analisar a produção de *Venerando Graça*? Teria o INCE cumprido seus objetivos? E Roquette-Pinto? E Humberto Mauro, cineasta reconhecido pela sua produção nos anos 20 e 30 que passou 18 anos no INCE produzindo centenas de filmes, como poderíamos revisitar sua obra desde a perspectiva da cinematografia educativa? Pensando bem, ao invés de “apontamentos finais” talvez o título correto para ser utilizado aqui fosse “novos apontamentos”.

7

Referências Bibliográficas

Alberti, Verena (1)

Gomes, A.d.C., Pandolfi, D.C. and Alberti, V. Eds. *A República no Brasil* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV2002
Gomes, A.d.C., Pandolfi, D.C. and Alberti, V. Eds. *A República no Brasil* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV. 2002.

Alegria, João (1)

Alegria, J. Decifra-me ou devoro-te. *Caderno Cedes*, v.25, n.65, p.59-70. 2005.

Almeida, Joaquim Canuto Mendes (1)

Almeida, J. C. M. *Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1931

Amaral, Aracy A. (1)

Moura, C. E. M. d. e A. A. Amaral, et al. *Retratos quase inocentes.* São Paulo: Nobel. 1983

Araújo, Roberto Assumpção (1)

Araújo, R. A. *O cinema sonoro e a educação.* (tese para seleção em concurso de técnico em educação). São Paulo, 1939.

Araújo, Vicente de Paula (1)

Araújo, V. d. P. *A béla época do cinema brasileiro.* São Paulo: Perspectiva. 1985

Assis, Machado de (1)

Assis, M. d. *Esaú e Jacó.* São Paulo: Abril Cultural. 1984

Belloni, Maria Luiza (1)

Belloni, M.L. Mídia-educação ou comunicação educacional? Campo novo de teoria e de prática. In: Belloni, M.L. (Ed.). *A formação na sociedade do espetáculo.* São Paulo: Edições Loyola, 2002. A formação na sociedade do espetáculo, p.27-45

Benjamin, Walter (1)

Benjamin, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: Benjamin, W., Horkheimer, M., Adorno, T.W. and Habermas, J. (Ed.). *Textos escolhidos.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. Textos escolhidos, p.5-28

Bernardet, Jean-Claude (2)

Bernardet, J.-C. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979

Moura, C. E. M. d. e A. A. Amaral, et al. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel. 1983

Bomeny, Helena (1)

Schwartzman, S. e H. Bomeny, et al. Tempos de Capanema. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas. 2000

Bosi, Alfredo (1)

Bosi, A. O tempo e os tempos. In: Novaes, A. (Ed.). Tempo e História. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Tempo e História, p.19-32

Bourdieu, Pierre (1)

Bourdieu, P. O campo científico. In: Ortiz, R. (Ed.). Pierre Bourdieu Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983. Pierre Bourdieu Sociologia, p.122-155

Buckingham, David (1)

Buckingham, D. A posição da produção. A educação para a mídia e a produção de mídia pelos jovens no Reino Unido. In: Feilitzen, C.V. and Carlsson, U. (Ed.). A criança e a mídia: imagem, educação, participação. São Paulo; Brasília: Cortez; Unesco, 2002. A criança e a mídia: imagem, educação, participação, p.251-262

Carlsson, Ulla (2)

Feilitzen, C.V. and Carlsson, U. Educação para a mídia, participação infantil e democracia. In: Feilitzen, C.V. and Carlsson, U. (Ed.). A criança e a mídia: imagem, educação, participação. São Paulo; Brasília: Cortez; UNESCO, 2002. A criança e a mídia: imagem, educação, participação, p.19-35

Feilitzen, C. V. e U. Carlsson. A criança e a mídia: imagem, educação, participação. São Paulo; Brasília: Cortez; UNESCO. 2002

Carvalho, Marta Maria Chagas de (2)

Carvalho, M. M. C. Modernidade pedagógica e modelos de formação docente. São Paulo em Perspectiva, v.14, n.1, p.111-120. 2000.

Carvalho, M. M. C. e M. R. d. A. Toledo. A coleção como estratégia editorial de modelos pedagógicos: o caso da Biblioteca de Educação organizada por Lourenço Filho. Primeiro seminário editorial brasileiro sobre livro e história. Rio de Janeiro: novembro. 2004. (Comunicação em evento)

Castells, Manuel (2)

Castells, M. Fluxos, Redes e Identidades: uma teoria crítica da sociedade informacional. In: Castells, M. (Ed.). Novas perspectivas críticas em educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. Novas perspectivas críticas em educação, p.3-32

Castells, M. Prefácio. In: Abramovay, M. (Ed.). Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília. Rio de Janeiro: Garamond, 1999. Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília, p.9-10

Ceram, C. W. (1)

Ceram, C. W. Arqueología del cine. Barcelona: Ediciones Destino. 1965

Certeau, Michel de (1)

Certeau, M. d. A invenção do cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Vozes, v.1 - Artes do fazer. 1994

Charney, Leo (1)

Charney, L. e V. R. Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify. 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade)

Coissac, Michel G. (1)

Coissac, M. G. Le Cinématographe et l'enseignement. Paris: Larousse. 1926 (Editions du Cinéopse)

Costa, Marisa Vorraber (1)

Costa, M. V. Ensinando a dividir o mundo; as perversas lições de um programa de televisão. Revista Brasileira de Educação, n.20. 2002.

Costa, Vanda Maria Ribeiro (1)

Schwartzman, S. e H. Bomeny, et al. Tempos de Capanema. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas. 2000

Debord, Guy (1)

Debord, G. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal, (2)

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Boletim de estatística do Distrito Federal, resumo dos boletins mensais 1928-1929. Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1929. (Ano I, número 1)

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Boletim

de estatística do Distrito Federal, resumo dos boletins mensais 1930-1931. Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1931. (Ano II, número 2)

Feilitzen, Cecilia Von (2)

Feilitzen, C.V. and Carlsson, U. Educação para a mídia, participação infantil e democracia. In: Feilitzen, C.V. and Carlsson, U. (Ed.). A criança e a mídia: imagem, educação, participação. São Paulo; Brasília: Cortez; UNESCO, 2002. A criança e a mídia: imagem, educação, participação, p.19-35

Feilitzen, C. V. e U. Carlsson. A criança e a mídia: imagem, educação, participação. São Paulo; Brasília: Cortez; UNESCO. 2002

Ferro, Marc (1)

Ferro, M. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992

FJS/AN (1)

FJS/AN. Cinematographia educativa. Resultados e possibilidades do primeiro movimento iniciado oficialmente no Brasil. Entrevista a Jonathas Serrano. O Jornal. Rio de Janeiro 1929.

Fox do Brasil, (1)

Fox do Brasil. Anúncio. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1924 (Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925)

França, Vera Veiga (1)

França, V. V. Paradigmas da comunicação, conhecer o quê? Ciberlegenda, n.5. 2001.

Freitas, Celi Silva Gomes de (1)

Freitas, C. S. G. d. Entre a Vila Quilombo e a Avenida Central: a dupla exterioridade em Lima Barreto. (Dissertação de Mestrado). Curso de Pós-Graduação em História Política, Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2002.

Gomes, Angela de Castro (2)

Gomes, A.d.C. A escola republicana: entre luzes e sombras. In: Gomes, A.d.C., Pandolfi, D.C. and Alberti, V. (Ed.). A República no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV, 2002. A República no Brasil, p.385-450

Gomes, A.d.C., Pandolfi, D.C. and Alberti, V. Eds. A República no Brasil Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV. 2002.

Gomes, Paulo Emílio Salles (4)

Gomes, P. E. S. Crítica de cinema no suplemento literário. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, v.1. 1981

Gomes, P. E. S. Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte. São Paulo:

Perspectiva/EdUSP. 1974

Gomes, P. E. S. Crítica de cinema no suplemento literário. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, v.2. 1981

Gomes, P. E. S. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra. 1986

Habert, Angeluccia Bernardes (1)

Habert, A. B. A Bahia de outr'ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20. Salvador: Academia de Letras da Bahia; Assembleia Legislativa do estado da Bahia. 2002

Hall, Michael M. (1)

Hall, M. M. Trabalhadores imigrantes. Trabalhadores, n.3. .

Jacquinet, Geneviève (1)

Jacquinet, G. Lês Jeunes e les médias: perspective de la recherche dans le monde. Paris: L' Harmattan; Injep. 2002

João do Rio, (5)

João do Rio. Os dias passam. Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1912

João do Rio. A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1908

João do Rio. Psychologia urbana, o amor carioca, o figurino, flirt, a delícia de mentir. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier Livreiro Editor. 1911

João do Rio. A correspondência de uma estação de cura. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo. 1918

João do Rio. Cinematographe (chronicas cariocas). Porto: Livraria Chardron, Lello & Irmão. 1909

Kumar, Krishan (1)

Kumar, K. Da sociedade pós-industrial à pós-moderna. Novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997

Lemos, Carlos A. C. (1)

Moura, C. E. M. d. e A. A. Amaral, et al. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel. 1983

Lima Barreto, (4)

Lima Barreto. O prefeito e o povo. Revista Careta, n.15 de janeiro. 1921.

Lima Barreto. Bailes e Divertimentos Suburbanos. Gazeta de Notícias,

n.15 de janeiro. 1922.

Lima Barreto. De Cascadura ao Garnier. Revista Careta, n.29 de julho. 1922.

Lima Barreto. Obras de Lima Barreto. Vol XII: Marginália (Artigos e Crônicas). São Paulo: Brasiliense. 1962

Lobato, Ana Lúcia (1)

Lobato, A.L. Os ciclos regionais de Minas, Norte e Nordeste (1912-1930). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. História do cinema brasileiro, p.63-96

Lourenço Filho, (1)

Lourenço Filho. Prefácio. In: Almeida, J.C.M. (Ed.). Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1931. Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil, p.5-9

Lucas, Tais Campelo (1)

Lucas, T. C. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942). (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2005.

Machado, Gilka (1)

Machado, G. Poesias completas. Rio de Janeiro: L. Christiano; Funarj. 1991

Machado, Rubens (1)

Machado, R. O cinema paulistano e os ciclos regionais Sul-Sudeste (1912-1933). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. História do cinema brasileiro, p.97-128

Mannoni, Laurent (1)

Mannoni, L. Le grand art de la lumière et de l'ombre. Paris: Nathan. 1994

Martín-Barbero, Jesús (3)

Martín-Barbero, J. Comunicación, educacúon y cultura. Bogota: Facultad de Comunicación y Lenguaje; Pontificia Universidad Janveriana. 1999

Martín-Barbero, J. e G. Rey. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC. 2001. 182 p.

Martín-Barbero, J. e G. Rey. Televisión Pública, Cultural, de Calidad. Revista Gaceta, n.57, p.50-61. 2000.

Martins, William de Souza Nunes (1)

Martins, W. d. S. N. Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. 171 p.

Minayo, Maria Cecília de Souza (1)

Minayo, M. C. d. S. Fala, galera: juventude, violência e cidadania. Rio de Janeiro: Garamond. 1999

Moles, Abraham (1)

Moles, A. Rumos de uma cultura tecnológica. São Paulo: Editora Perspectiva. 1973 (Coleção Debates)

Moraes, Vinicius (1)

Moraes, V. Crônicas para a história do cinema no Brasil. Revista Clima, n.13, p.9. 1944.

Moura, Carlos Eugênio Marcondes de (1)

Moura, C. E. M. d. e A. A. Amaral, et al. Retratos quase inocentes. São Paulo: Nobel. 1983

Moura, Roberto (1)

Moura, R. A Bela Época (Primórdios - 1912), Cinema Carioca (1912 - 1930). In: Ramos, F. (Ed.). História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora, 1987. História do cinema brasileiro, p.9-62

Oliveira, Antoniette Camargo de (1)

Oliveira, A. C. d. Despontar, (des) fazer-se, (re)viver... a (des)continuidade das organizações anarquistas na Primeira República. (Dissertação de Mestrado). Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia - UFU, Uberlândia, 2001.

Optica Inglesa, (1)

Optica Inglesa. Anúncio. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho, 1923. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924,

Orozco Gómez, Guillermo (1)

Orozco Gómez, G. La audiencia frente a la pantalla. Una exploración del proceso de recepción televisivo. Diálogos de la comunicación, n.30. 1991.

Pandolfi, Dulce Chaves (1)

Gomes, A.d.C., Pandolfi, D.C. and Alberti, V. Eds. A República no Brasil Rio de Janeiro: Nova Fronteira; CPDOC-FGV. 2002.

Papa Pio XI, (1)

Papa Pio XI. Vigilanti Cura. Aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em paz e comunhão com a Sé Apostólica: sobre o cinema. . Roma; Catedral de São Pedro: 29 de junho. 1936. (Encíclica Papal)

Peixoto, Afrânio (1)

Peixoto, A. Um sonho, um belo sonho. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/9/1929. 1929. (Recorte d'O Jornal'. Texto publicado também no 'Diário de São Paulo')

Piletti, Nelson (2)

Piletti, N. Fernando de Azevedo (perfis de mestres). Estudos Avançados, v.8, n.22, p.181-184. 1994.

Piletti, N. História da educação no Brasil. São Paulo: Ática. 1996

Pongetti, Henrique (1)

Pongetti, H. Câmara lenta. Rio de Janeiro: Paulo, Pongetti & Cia. 1930

Primeira Seção da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal - Almoxarifado, (1)

Primeira Seção da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal - Almoxarifado. Livro de cópias de Ofícios da 1a. Seção da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. Prefeitura Municipal do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1927

Rey, Germán (2)

Martín-Barbero, J. e G. Rey. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Editora SENAC. 2001. 182 p.

Martín-Barbero, J. e G. Rey. Televisión Pública, Cultural, de Calidad. Revista Gaceta, n.57, p.50-61. 2000.

Rivoltella, Pier Cesare (3)

Rivoltella, P. C. Media education: modelli, esperienze, profilo disciplinare. Roma: Carocci Editore. 2001

Rivoltella, P. C. Convidada, intrusa, ou o quê? Os efeitos da televisão na infância: entre a realidade e os discursos sociais. Parte 1. Psicologia Clínica, v.16, n.2. 2005.

Rivoltella, P. C. Convidada, intrusa, ou o quê? Os efeitos da televisão na infância: entre a realidade e os discursos sociais. Parte 2. Psicologia Clínica, v.17, n.1. 2006.

Romanelli, Otaíza de Oliveira (1)

Romanelli, O. d. O. História da educação no Brasil. Petrópolis: Vozes. 1993

Santos, Milton (1)

Santos, M. Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record. 2001

Schwartz, Vanessa R. (1)

Charney, L. e V. R. Schwartz. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify. 2004 (Coleção cinema, teatro e modernidade)

Schwartzman, Simon (1)

Schwartzman, S. e H. Bomeny, et al. Tempos de Capanema. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas. 2000

Serrano, Jonathas (1)

Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação)

Silva, Maria Abádia da (1)

Silva, M. A. d. Do projeto político do Banco Mundial ao projeto político-pedagógico da escola pública brasileira. Caderno Cedes, v.23, n.61, p.283-301. 2003.

Silverstone, Roger (1)

Silverstone, R. Por que estudar a mídia?. São Paulo: Edições Loyola. 2002

Soares, Ismar de Oliveira (1)

Soares, I. d. O. La gestión de la comunicación en el espacio educativo. Diálogos de la comunicación, n.52. 1998.

Süssekind, Flora (1)

Süssekind, F. Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 1987

Venâncio Filho, Francisco (1)

Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação)

Viany, Alex (1)

Viany, A. Introdução ao cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro. 1960

Vidal, Diana Gonçalves

Vidal, D. G. e L. M. Faria Filho. História da Educação no Brasil: a constituição histórica do campo (1880-1970). Revista Brasileira de História, v.23, n.45, p.37-70. 2003.

Vidal, D. G. e S. Gvirtz. O ensino da escrita e a conformação da modernidade escolar. Brasil e Argentina, 1880-1940. Revista Brasileira de

Educação, v.8, p.13-30. 1998.

Vidal, D. G. e A. L. Paulilo, et al. A 'cultura escolar' como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira. Educação e Pesquisa, v.30, n.1, p.139-159. 2004.

Xavier, Libânia Nacif

Xavier, L. N. Retrato de corpo inteiro do Brasil: a cultura brasileira por Fernando de Azevedo. Revista da Faculdade de Educação, v.24, n.1, p.70-86. 1998.

Fontes e documentos citados, organizados por autor

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (1)

AGCRJ. Livro de Atas de Concorrências Públicas para a Construção de Escolas no município do Rio de Janeiro. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: s/d. 1928
AGCRJ. Livro de Atas de Concorrências Públicas para a Construção de Escolas no município do Rio de Janeiro. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: s/d. 1928

Aires, Pe. Leopoldo (1)

Aires, P. L. A obra de Jonathas Serrano. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro: 19/5/1940, p.6. 1940

Amoroso Lima, Alceu (1)

Amoroso Lima, A. Comunicação a Academia Brasileira de Letras, a propósito do volume Farias Brito. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro: 29/4/1940, p.5. 1940

Anderson, E. H. (1)

Anderson, E. H. Carta de 1 de abril de 1930. The New York Public Library. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Nova Iorque: 1/4/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Assis, Alberto de (1)

Assis, A. d. O cinema e o rádio na escola. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/1930. 1930. (Recorte do jornal 'A Tarde')

Azevedo, Fernando (13)

Azevedo, F. Carta de 3 de abril de 1944. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. São Paulo: 3/4/1944. 1944. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Bilhete de 27 de janeiro de 1928. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/1/1928. 1928. (Bilhete original manuscrito)

Azevedo, F. Carta de 14 de abril de 1935. Agradece livro enviado. Fundo

Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/4/1935. 1935. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 1 de agosto de 1941. Comenta livro sobr Pe. Maria. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1/8/1941. 1941. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 07 de dezembro de 1937. Acertos e comentários sobre "Farias Brito". Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 7/12/1937. 1937. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 9 de abril de 1943. Agradece "Antologia Brasileira". Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1943. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 17 de janeiro de 1937. Agradece felicitações. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 17/1/1937. 1937. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 10 de setembro de 1931. Crítica ao governo provisório. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/9/1931, p.1-4. 1931. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 9 de julho de 1932. Rebates críticas de Serrano e fala da luta armada em SP. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/6/1932, p.1-4. 1932. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 25 de outubro de 1943. Agradece comentário a "Introdução à Cultura Brasileira". Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 25/10/1943. 1943. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 20 de setembro de 1942. Agradece a fotografia da csa dos jesuítas em Anchieta. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 20/9/1942. 1942. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 18 de setembro de 1942. Solicita foto da residência de Anchieta. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 18/9/1942. 1942. (Carta original manuscrita)

Azevedo, F. Carta de 18 de dezembro de 1937. Confirma a publicação de Farias Brito. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1937. (Carta original manuscrita)

Câmara Cascudo, Luís (1)

Câmara Cascudo, L. Carta de 21 de agosto de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Natal: 21/8/1942. 1942. (Original datilografado de carta)

Capanema, Gustavo (5)

Capanema, G. Carta de 28 de outubro de 1938. Envia antologia de

poemas organizada por Manuel Bandeira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 28/10/1938, p.1-1. 1938. (Original datilografado de carta)

Capanema, G. Carta de 29 de dezembro de 1938. Envia livro publicado pelo Ministério da Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 29/12/1938, p.1-1. 1938. (Original datilografado de carta)

Capanema, G. Carta de 3 de setembro de 1941. Convite para o Palanque Presidencial nas comemorações da independência. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/9/1941, p.1-1. 1941. (Original datilografado de carta)

Capanema, G. Carta de 3 de setembro de 1941 (b). Convite para o palanque presidencial nas comemorações da independência. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/9/1941, p.1-1. 1941. (Original datilografado de carta)

Capanema, G. Carta de 30 de janeiro de 1943. Discussão sobre o programa de ensino de história. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/1/1943, p.1-4. 1943. (Original manuscrito de carta)

Carlos [?], (1)

Carlos [?]. Carta de 31 de março de 1931. Pedido de dispensa das aulas junto à Escola Normal. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 31/3/1931. 1931. (Original de carta datilografada)

Coelho, Simões (1)

Coelho, S. Commentando... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 08/1929. 1929. (Recorte do jornal 'A Pátria')

Comitê Internacional de Esperanto, (1)

Comitê Internacional de Esperanto. Carta-convite para participação em congresso. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/5/1930, p.1-1. 1930. (Original datilografado de carta)

Companhia Melhoramentos de São Paulo, (1)

Companhia Melhoramentos de São Paulo. Leia 'Cinema e Educação'. A mais recente obra da Bibliotheca de Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. São Paulo; Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Folheto de propaganda)

Correa Filho, Virgílio (1)

Correa Filho, V. Nota sobre Jonathas Serrano publicada após sua morte. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

Couto, Ribeiro (1)

Couto, R. Carta de abril de 1930. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 17/4/1930, p.1-2. 1930. (Carta original datilografada)

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal, (2)

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Boletim de estatística do Distrito Federal, resumo dos boletins mensais 1928-1929. Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1929. (Ano I, número 1)

Diretoria de Estatística e Arquivo da Prefeitura do Distrito Federal. Boletim de estatística do Distrito Federal, resumo dos boletins mensais 1930-1931. Prefeitura do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1931. (Ano II, número 2)

Feo, Luciano de (1)

Feo, L. d. Carta de 31 de março de 1930. Instituto Internacional de Cinematografia Educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 31/3/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Figueiredo, Fidelino (2)

Figueiredo, F. Carta de 6 de maio de 1936. Historiador português. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 6/5/1936. 1936. (Original de carta datilografada)

Figueiredo, F. Carta de 16 de junho de 1936. Historiador português. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 16/6/1936. 1936. (Original de carta datilografada)

Fundo Jonathas Serrano no Arquivo Nacional (40)

FJS/AN. Nota sobre o concurso na Faculdade de Direito de Niterói. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1921. (Recorte do 'Jornal do Commercio')

FJS/AN. Nota sobre Jonathas Serrano publicada após sua morte - 4. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional/d. 1944. (Recorte do jornal A Cruz)

FJS/AN. Professor Jonathas Serrano. O falecimento do ilustre educador ontem, nesta capital. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional/d. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Nota sobre Jonathas Serrano publicada após sua morte - 3. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional/d. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Várias notas. Nota sobre o falecimento de Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional/d. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Escola Antônio Prado Junior, sua próxima inauguração. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1928 [?]. 1928. (Recorte de jornal)

FJS/AN. Concurso de História Universal do Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. O concurso de História Universal no Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Nota de felicitações pelo aniversário de Jonathas Serrano. A Noite. Rio de Janeiro 1930.

FJS/AN. Nota de felicitações pelo aniversário de Jonathas Serrano. Beira Mar. Rio de Janeiro 1930.

FJS/AN. Visitas. O País. Rio de Janeiro: 10/5/1930. 1930

FJS/AN. Reunião educacional. Os diretores de instrução e os delegados de hygiene de todos os estados encontrar-se-ão em Julho nesta cidade. Balanço sobre o que há em instrução primária no Brasil. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1930 [?]. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Escola Antônio Prado Junior, sua inauguração ontem, á tarde. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1928 [?]. 1928. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Escola Antônio Prado Junior. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1928. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Metodo de ensino. O sistema de ensinar divertindo da Sra. Maria da Glória Ribeiro de Almeida. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: [?]. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Reunião educacional. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 11/10/1930. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Conferências. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. A cinematographia e o ensino de história. Oitocentos e oitenta diapositivos para o Colégio Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. O concurso de literatura da Escola Normal. Fala-nos o professor

Clóvis Monteiro, classificado em 1o lugar. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/1930. 1930. (Recorte do jornal Diário da Noite)

FJS/AN. A Instrução Publica tem novo Sub-Diretor Thecnico. O Dr. Mozart Monteiro tomará posse amanhã. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/11/1930. 1930. (Recorte do jornal A Noite)

FJS/AN. Uma conferência sobre a educação pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Cinematographia educativa. Resultados e possibilidades do primeiro movimento iniciado oficialmente no Brasil. Entrevista a Jonathas Serrano. O Jornal. Rio de Janeiro 1929.

FJS/AN. Films educativos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2/1930. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. A indústria cinematographica. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 26/6/1929. 1929. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. A cinematographia a serviço da instrucção. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1929. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Ha possibilidade de se filmar o coração humano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1929. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. A morte de um inventor. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 6/8/1929. 1929. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. O invento do cinema falado. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 08/1929. 1929. (Recorte do 'Jornal do Brasil')

FJS/AN. Educação pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/6/1929. 1929. (Recorte do 'Jornal do Brasil')

FJS/AN. Os filmes falados e o esperanto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 25/6/1929. 1929. (Recorte do jornal 'Correio da Manhã')

FJS/AN. O governo da Russia adoptou... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/1/1929. 1929. (Recorte do 'Jornal do Commercio')

FJS/AN. O gosto brasileiro pelo cinema. Fundo Jonathas Serrano do

Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Sociedade de geographia do Rio de Janeiro. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: junho 1929. 1929. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Talking picture tested in hole of education. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Nova Iorque: junho 1929. 1929. (Recorte de jornal 'Herald Tribune')

FJS/AN. No edifício da Escola de Belas Artes... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 12/9/1929. 1929. (Recorte de 'O Jornal')

FJS/AN. A Escola Nova de Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 24/9/1932. 1932. (Recorte do jornal)

FJS/AN. O cinema sonoro conquistou o oriente. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recortes de jornal não identificado)

FJS/AN. O cinema falado. Sua aplicação na propaganda comercial. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

FJS/AN. Jonathas Serrano (Missa de 7o dia). O Jornal. Rio de Janeiro: 22/10/1944. 1944. (Recorte de 'O Jornal')

FJS/AN. As sindicancias nas escolas profissionais da prefeitura. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 9/3/1931. 1931. (Recorte de jornal)

Fox do Brasil, (1)

Fox do Brasil. Anúncio. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1924 (Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925)

Grieving, Hermann (1)

Grieving, H. O futuro da cinematographia cultural alemã. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1929. (Recorte de jornal não identificado)

Guimarães, Arthur (1)

Guimarães, A. A evolução do cinematographo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/11/1929. 1929. (Recorte de jornal não identificado)

Lawrence, Henry w. (1)

Lawrence, H. w. Carta de 3 de maio de 1932. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/5/1932. 1932. (Original de carta

datilografado)

Lima, Alceu Amoroso (1)

Lima, A. A. Carta de setembro de 1930. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 20/09/1930. 1930. (Original de carta manuscrito)

Moraes, Durval (1)

Moraes, D. Discurso do Dr. Durval Moraes em Sessão realizada no Centro D. Vital por ocasião da morte de Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional/d. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

Não assinado, (2)

Não assinado. Foto de Jonathas Serrano, década de 1940. 2006.

Não assinado. Foto de Jonathas Serrano, década de 1920. 2006.

Oeppert, O. E. (1)

Oeppert, O. E. Carta de 7 de abril de 1930. Scientific School Map Makers. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 7/4/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Operador da Para-Todos, (4)

Operador da Para-Todos. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1923

Operador da Para-Todos. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho. 1924

Operador da Para-Todos. O cinema na escola. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho, 1924. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1925,

Operador da Para-Todos. A censura cinematográfica. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho, 1923. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924,

Optica Inglesa, (1)

Optica Inglesa. Anúncio. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas d'O Malho, 1923. Álbum cinematográfico do Para-Todos 1924,

Pe. Fernando, (1)

Pe. Fernando. Carta de 27 de set de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Anchieta: 27/9/1942. 1942. (Original manuscrito de carta)

Peixoto, Afrânio (1)

Peixoto, A. Um sonho, um belo sonho. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/9/1929. 1929. (Recorte d'O Jornal'. Texto publicado também no 'Diário de São Paulo')

Piragibe, José (1)

Piragibe, J. Cinema educativo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 23/9/1930. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

Polo, H. (1)

Polo, H. Carta de 9 de abril de 1930. Sistema rápido de aprender a ler e escrever. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 9/4/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Price, R. (1)

Price, R. Carta de 8 de Abril de 1930. The Mapography Company Ltda. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 8/4/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Primeira Seção da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal (1)

DGIP/DF. Livro de cópias de Ofícios da 1a. Seção da Diretoria Geral de Instrução Pública do Distrito Federal. Prefeitura Municipal do Distrito Federal. Rio de Janeiro: . 1927

Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, (3)

SCI/ACB. Boletim Semanal, n.54. 1944.

SCI/ACB. Boletim Semanal, n.63. 1944.

SCI/ACB. Boletim Semanal, n.53. 1944.

Serrano, Jonathas (24)

Serrano, J. Discurso proferido pelo Sub-Diretor Thecnico de Instrução, Sr. Jonathas Serrano por ocasião de ser inaugurada a Escola Antonio Prado Junior, na Quinta da Boa Vista. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1928?, p.1-4. 1928. (Original datilografado de discurso pronunciado em cerimônia pública)

Serrano, J. Mala de friburgo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. . (Original datilografado de anotações pessoais)

Serrano, J. Anotações autobiográficas 2. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-5. 1935. (Original manuscrito)

Serrano, J. Capa de caderno de utilizado para colecionar recortes de jornal. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: iniciado em. 1930. (Original manuscrito de capa de caderno de recortes)

Serrano, J. Anotações autobiográficas, lista de citações de comentários

às suas obras. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. 1942. (Original de anotações pessoais datilografado e manuscrito)

Serrano, J. Discurso proferido pelo Dr. Jonathas Serrano ao ser empossado no cargo de Professor Cathedrático do Colégio Pedro II. A escola primária, v.X, p.211-213. 1926.

Serrano, J. Brochura com edição de teses do autor. Contém anotações à margem das folhas e várias folhas soltas com observações posteriores à edição. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1921. (Teses de Direito e Filosofia)

Serrano, J. Quesitos. Segundo Congresso Catholico Brasileiro. Segunda Secção - Círculos para a mocidade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1908, p.1-3. 1908. (Folheto de divulgação de evento)

Serrano, J. Escola e jornal. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1/2/1925. 1925. (Recorte do jornal 'A Cruz')

Serrano, J. Anotações pessoais sobre os julgamentos das pessoas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1938. (Original datilografado de anotações pessoais)

Serrano, J. Anotações pessoais sobre recurso do 3o. colocado no concurso do Colégio Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Documento original, parte datilografado parte manuscrito)

Serrano, J. Horário. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Folha com anotações pessoais)

Serrano, J. Farias Brito. São Paulo: Cia. Editora Nacional. 1939 (Brasiliiana)

Serrano, J. Balanço. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1927, p.1-7. 1927. (Original manuscrito de artigo de jornal)

Serrano, J. Anotações pessoais sobre visita a Anísio Teixeira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 24/03/1938. 1938. (Original datilografado de anotações pessoais)

Serrano, J. Anotações pessoais com rascunho de alegação sobre aprovação no concurso do Colégio Pedro II e nomeação de candidatos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1926. (Documento original manuscrito)

Serrano, J. A escola nova. Rio de Janeiro: Editora Schmidt. 1932

Serrano, J. Educação e Trabalho. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo

Nacional. Rio de Janeiro: 01/1929. 1929. (Recorte da revista 'Excelsior')

Serrano, J. Unua parolanta filmo en esperanto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/5/1930, p.1-1. 1930. (Original datilografado de artigo de jornal - em esperanto)

Serrano, J. Anotações autobiográficas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-5. 1944. (Original manuscrito)

Serrano, J. Carta ao Pe. Fernando, de 22 de setembro de 1942. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/9/1942. 1942. (Original datilografado de carta)

Serrano, J. Caderno de brochura pautado utilizado para organização de recortes de jornal com contribuições ao 'O Tagarela'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: iniciado em. 1904. (Original de caderno de recortes)

Serrano, J. Carta a D. Sebastião Leme sugerindo o culto, no Brasil, de Nossa Senhora do Bom Cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 24/5/1939, p.1-5. 1939. (Carta original manuscrita)

Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação)

Simões Coelho, (1)

Simões Coelho. Municipalização dos cinemas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1930. (Recorte de jornal não identificado)

Sindicato Cinematográfico de Exibidores, (2)

Sindicato Cinematográfico de Exibidores. Boletim Semanal. n. 44. Reprodução do Capítulo V do Decreto 24.531. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/6/1934. 1934. (Boletim Mimeografado)

Sindicato Cinematográfico de Exibidores. Boletim Semanal. n. 44. Reprodução de carta de Adhemar Gonzaga. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/6/1934. 1934. (Boletim Mimeografado)

Távora, Baltazar (1)

Távora, B. Da minha antologia. Nota publicada após a morte de Jonathas Serrano e dita por ocasião do sepultamento de Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional, s/d. 1944. (Recorte de jornal não identificado)

Teixeira de Freitas, (3)

Teixeira de Freitas. Convênio Cinematográfico Educativo. Anteprojeto. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 5/1/1933, p.1-6. 1933. (Anteprojeto de lei)

Teixeira de Freitas. Carta de 31 de maio de 1932, em agradecimento ao livro recebido em doação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 31/5/1932. 1932. (Original datilografado de carta)

Teixeira de Freitas. Correspondência a Carlos Drummond de Andrade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 27/4/1935, p.1-1. 1935. (Ofício)

Teixeira, Anísio (1)

Teixeira, A. Carta de 29 de fevereiro de 1932. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 29/2/1932. 1932. (Original de carta, datilografado)

Uchôa, Júlio (1)

Uchôa, J. Carta de 17 de setembro de 1930. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Roma: 17/9/1930. 1930. (Original datilografado de carta)

Venâncio Filho, Francisco (2)

Serrano, J. e F. Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação)

Venâncio Filho, F. Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-5. 1940. (Original datilografado de texto sobre história da educação no Brasil, com revisões do autor)

Outras fontes e documentos examinados, por autor

Comitê brasileiro de estudos de produções cinematográficas interamericanas, (1)

Comitê brasileiro de estudos de produções cinematográficas interamericanas. Manifesto de lançamento. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. -51940 Comitê brasileiro de estudos de produções cinematográficas interamericanas. Manifesto de lançamento. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 21/11/1940, p.1-5. 1940. (Original reproduzido fotograficamente)

Costa, Dante (1)

Costa, D. A infância e o cinema. Lisboa: Seara Nova. 1939 (Cadernos da 'Seara Nova', Secção de Estudos Pedagógicos)

Delamare, Alcebíades (1)

Delamare, A. Comentário sobre censura de filmes. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro 1937.

Empresa Cinematographica Cephas S.A., (1)

Empresa Cinematographica Cephas S.A. Estatutos. Rio de Janeiro: Publicação do autor.

Ernesto, Pedro (1)

Ernesto, P. Prédios escolares. A escola primária, v.XVII, n.9, p.161-165. 1933.

Falcão, Luiz Annibal (1)

Falcão, L. A. Carta de 2 de junho de 1941 sobre estatutos do Comitê Brasileiro de Estudos de Produções Cinematographicas Inter-Americanas. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2/6/1941, p.1-1. 1941. (Original de carta datilografada)

Fundo Jonathas Serrano no Arquivo Nacional (7)

FJS/AN. Due documenti di Pio XII sui problemi del cinema. Oservatore Romano. Roma 1939.

FJS/AN. IV Conferência Nacional de Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: [?]. . (Recorte de jornal)

FJS/AN. O Sr. Francisco Campos, Ministro da Educação... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2/1932. 1932. (Recorte de jornal)

FJS/AN. A campanha em prol do cinema nacional. A Associação Cinematographica de Productores Brasileiros entregará, hoje, um memorial ao Ministro da Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 12/2/1932. 1932. (Recorte do jornal 'O Globo')

FJS/AN. Escola Nova - Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/7/1932. 1932. (Recorte do jornal)

FJS/AN. Empresa Cinematographica Cephas. A União. Rio de Janeiro 1940.

FJS/AN. Notícias sobre a nomeação para vice-diretor do Pedro II. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1931. (Recorte de jornal)

Gabablia, Raja (1)

Gabablia, R. Ordem de serviço. Colégio Pedro Segundo, Externato. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Circular do Gabinete do Diretor do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro)

Garcia, Ramon (1)

Garcia, R. Carta de 30 de outubro de 1939. Um agradecimento do proprietário da Botelho Film. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 30/10/1939. 1939. (Original de carta datilografada)

Junta Nacional de la Acción Católica Argentina, (1)

Junta Nacional de la Acción Católica Argentina. La lucha contra el cine inmoral. Buenos Aires: Publicación de la Junta Nacional de la Acción Católica Argentina. 1934

Kelly, Celso (1)

Kelly, C. O cinema na educação de adultos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1935, p.1-8. 1935. (Original datilografado de conferência)

Legion of Decency, (1)

Legion of Decency. Films reviewed. Rio de Janeiro. 1941 (Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional)

Marinho [?], (1)

Marinho [?]. Carta de 3 de agosto de 1931. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 3/8/1931. 1931. (Original de carta manuscrita)

Não assinado, (2)

Não assinado. Recortes de jornal sobre cinema sonoro. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: , p.1. . (Recortes de Jornal)

Não assinado. Inauguração da Escola Uruguay revestiu-se de imponência e solenidade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: [?]. 1938. (Recorte de jornal)

Rego, José Lins (1)

Rego, J. L. Cinema brasileiro. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: [?]. . (Recorte de jornal)

Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, (1)

Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira. Relatório de atividades do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 20/12/0939, p.1-14. 1939. (Original manuscrito)

Serrano, Jonathas (39)

Serrano, J. Pensamento e ação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-11. . (Original manuscrito de artigo de jornal)

Serrano, J. A unidade histórica do Brasil. Quarto Congresso de Brasilidade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro:

s/d, p.1-6. . (Original datilografado de conferência em evento)

Serrano, J. Recortes de Jornal. 1935-1936. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1935-36, p.1-1. 1936. (Caderno de recortes)

Serrano, J. Saudação aos congressistas, proferida pelo Sr. Jonathas Serrano no dia 22 de Setembro de 1934, na recepção dada pela A.P.C. do Districto Federal durante o Primeiro Congresso Católico de Educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/9/1934, p.1-8. 1934. (Discurso)

Serrano, J. Rascunho de artigos para legislação sobre cinema educativo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1935?, p.1-1. 1935. (Folha com anotações pessoais datilografadas)

Serrano, J. Anotações pessoais sobre Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa, propostas e idéias. . Rio de Janeiro: c. 1935?, p.1-2. 1935. (Folha de rascunho com anotações pessoais)

Serrano, J. O diário católico e a publicidade cinematográfica. Palestra durante a "Semana da Imprensa Católica". Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-10. . (Original manuscrito de palestra)

Serrano, J. Secretariado de cinema da Ação Católica. A Nação. Rio de Janeiro 1939.

Serrano, J. Aquém e além Atlântico. A União. Rio de Janeiro: 3-3 p. 1940.

Serrano, J. O rádio e sua alta importância social. Resposta ao inquérito d'A Tarde. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1943?, p.1-1. 1943. (Original datilografado resposta a entrevista de jornal)

Serrano, J. Jonathas Serrano. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Posterior 1940, p.1-1. 1940. (Nota autobiográfica, original datilografado)

Serrano, J. Do diário de um idealista. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 29/6/1942, p.1-2. 1942. (Original manuscrito)

Serrano, J. Eis alguns dados recentes sobre a obra de Frei Hildebrando. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 7/1940, p.1-1. 1940. (Folha com anotações pessoais datilografadas)

Serrano, J. O cinema e a vida. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d. 1940. (Original datilografado de livro inédito)

Serrano, J. Pasta contendo originais datilografados de artigos e palestras sobre cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de

Janeiro: .

Serrano, J. Extremismos criticos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1939. (Folheto da Legion Mexicana e la Decencia, com crítica de filmes para católicos)

Serrano, J. Saudação aos Congressistas, na recepção pela A.P.C. do Distrito Federal durante o Primeiro Congresso Católico de Educação. Discurso proferido em 22 de setembro de 1934. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/9/1934. 1934. (Original de discurso, datilografado)

Serrano, J. O cinema e os problemas sociais. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/9/1934. 1934. (Recorte do jornal 'A União')

Serrano, J. Discurso proferido pelo prof. Jonathas Serrano a 18 de março de 1934 no Instituto de Educação, ao oferecer, em nome das antigas alunas desse Instituto, o busto de José de Anchieta, destinado a figurar na galeria dos grandes educadores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 18/3/1934. 1934. (Original de discurso, manuscrito)

Serrano, J. A censura e os seus censores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 19/2/1939. 1939. (Recorte do jornal 'A União')

Serrano, J. Impróprio para menores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 14/7/1940. 1940. (Recorte do Jornal do Brasil, p. 5)

Serrano, J. O problema da censura nos filmes. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 11/6/1939. 1939. (Recorte do jornal 'A União')

Serrano, J. Casos de consciência no cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 12/11/1939. 1939. (Recorte do jornal 'A União')

Serrano, J. O cinema e a vida. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1/7/1940. 1940. (Recorte do Jornal do Brasil, p. 5)

Serrano, J. A posse do Dr. Raja Gabaglia, novo diretor do externato do Colégio Pedro II (Saudação). A escola primária, v.XVII, n.9, p.166-169. 1933.

Serrano, J. Voltendo páginas. Vozes de Petrópolis, v.XXXV, p.102-105. 1941.

Serrano, J. Ante-projeto de lei tratando de cinematografia educativa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1934,

p.1-14. 1934. (Ante-projeto de lei, original manuscrito incompleto)

Serrano, J. La psicología y el cine. Apreciaciones sobre películas cinematográficas. Legion Mexicana de la decencia, v.VI, n.30, p.2-2. 1939.

Serrano, J. Cartão de visita do Presidente do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939. 1939. (Original de cartão de visita de Jonathas Serrano)

Serrano, J. O cinema e a vida. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. El Papa y el cinema. Apreciaciones sobre películas cinematográficas. Legion Mexicana de la decencia, v.VI, n.21, p.2-2. 1939.

Serrano, J. Um tema digno de meditação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939, p.1-2. 1939. (Original datilografo de artigo para jornal)

Serrano, J. Um programa de ação eficaz. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939, p.1-2. 1939. (Original datilografado de artigo para jornal)

Serrano, J. Relatório de atividades internacionais do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1939. (Cópia datilografada de carta)

Serrano, J. Anotações para conferência sobre castidade. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939, p.1-3. 1939. (Original datilografo de anotações pessoais)

Serrano, J. O cinema e os problemas sociais. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939, p.1-2. 1939. (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Irradiação na Rádio Vera Cruz com menção a Cephaz. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 2/3/1940, p.1-2. 1940. (Original datilografado de irradiação radiofônica)

Serrano, J. Semana social em honra a Cristo-Rei. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . . (Anotações pessoais para conferência, datilografado)

Serrano, J. Recortes de jornal sobre Reforma do Ensino de 1915. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: . 1915. (Recortes de jornal)

Vilariño, Remigio (2)

Vilariño, R. El cinematógrafo educativo. El mensajero del Corazón de Jesús, v.LXXX, n.595, p.577-593. 1935.

Vilariño, R. Cinema catequístico la vida de Jesucristo. El mensajero del Corazón de Jesús, v.LXXX, n.595, p.615-625. 1935.

Correspondência e capítulos dispersos relativos ao livro inédito “O Cinema e a vida”, de Jonathas Serrano

Azevedo, A. C. de. Carta de janeiro de 1942, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 10/1/1942, p.1-1. 1942. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Carta de abril de 1942, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 18/4/1942, p.1-1. 1942. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Carta final de abril de 1942, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 25/4/1942, p.1-1. 1942. (Carta original datilografada)

Serrano, J. Carta de abril de 1942, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 22/4/1942, p.1-1. 1942. (Carta original datilografada)

Campos, T. F. de. Carta de março de 1942, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 31/3/1942, p.1-1. 1942. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Carta de junho de 1940, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida' - segunda parte. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 21/6/1940, p.1-2. 1940. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Carta de 1940, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: , p.1. 1940. (Carta original manuscrita)

Azevedo, A. C. de. Carta de novembro de 1940, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 28/11/1940, p.1-1. 1940. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Carta de agosto de 1940, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 20/8/1940, p.1-1. 1940. (Carta original datilografada)

Azevedo, A. C. de. Folheto de divulgação do lançamento de 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: , p.1-2. 1940. (Folheto)

Azevedo, A. C. de. Carta de junho de 1940, relativa ao livro 'O Cinema e a Vida'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 21/6/1940, p.1-2. 1940. (Carta original datilografada)

Serrano, J. Cinema e educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: c. 1939, p.1-2. 1939. (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. O cinema e a vida. Índice. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: 1939, p.1-1. 1939. (Folha com anotações pessoais datilografadas contendo plano de índice de livro)

Serrano, J. O cinema e os problemas sociais. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Intercâmbio e cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Psicologia e cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Cinema e Impolidez. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Cinema e educação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-7. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Infância e cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O cinema e o Código de Menores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. A entrada dos menores no cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Impróprio para menores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O problema da Censura Cinematográfica. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-4. . (Original

datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. A censura nos Estados Unidos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Divergências de classificação. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. A censura católica francesa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-9. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Censura cinematográfica na Espanha. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Programa comum. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O Secretariado de Cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-5. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Fala um teólogo. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O padre Vachet. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Coissac. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. A produção francesa. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. O exemplo português. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Uma lição eloqüente e oportuna. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Um realizador. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional.

Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Res, non verba. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Res, non verba... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. O argumento estatístico. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O futuro do desenho animado. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Será o crítico um desmancha prazeres. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Contrastes e confrontos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Contradições da crítica. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. O valor da seleção. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Viagem ao redor da cinelândia. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Ainda na cinelândia. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Lola no cartaz. Um filme e um centenário... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Deuses de barro. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Filmes históricos. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Miudezas. Cinema e gramática. Music halls. Um concurso de cenários. Lotações excedidas. Por favor, minhas senhoras. Crianças e cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-5. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Casos de consciência no cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Cinema e religião. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. O episcopado e o cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. O papa e o cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Notre Dame du Cinéma. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Se é lícito concluir.... Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Recorte de artigo de jornal com revisões do autor)

Serrano, J. Deus scientiarum est. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado)

Serrano, J. Pequena academia noelista. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Pelas missões. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. A infância e o cinema. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. A semana cinematográfica. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-2. . (Original datilografado de

artigo de jornal)

Serrano, J. Ainda em torno da censura cinematográfica. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Original datilografado de artigo de jornal)

Serrano, J. Censura cinematográfica norte-americana. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-3. . (Original datilografado de artigo de jornal, para Vozes de Petrópolis)

Serrano, J. Juizo de menores. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: s/d, p.1-1. . (Folha com anotações pessoais)

Anexos

Jonathas Serrano, obra literária

Abaixo segue uma lista de títulos, gêneros e ano da edição da obra literária produzida de Jonathas Serrano. Essa foi a lista mais completa a que foi possível chegar a partir do exame da documentação selecionada para a pesquisa.

- Evangelário*, poesia, 1907
Coração, poesia, 1913
Epítome de História Universal, ensino de História, 1913
Um vulto de 1817, ensaio, Revista do Instituto Histórico, 1914
Contra Corrente, ensaios, 1914
Classificação das ciências, ensaio, Revista Americana, 1917
O notariado, ensaio, Imprensa Nacional, 1917
Metodologia da História, ensino de História, 1917
A Emancipação das Colônias Inglesas da América do Norte e a Formação dos Estados Unidos, ensaio, 1919
O precursor de Tiradentes, ensaio, Imprensa Nacional, 1920
Filosofia do Direito, livro, 1920
Da família como célula primária da organização social, tese, 1921
Da inalienabilidade do fundo dotal em direito romano, tese, 1921
Da independência à República, verbete, Dicionário do Instituto Histórico, 1922
O clero e a República, ensaio para livro organizado por Vicente Licínio, 1924
Júlio Maria, livro, 1924
O Movimento corporativo na França Medieval, tese, 1926
A idéia de independência na América, tese, 1926
História do Brasil, ensino de História, 1930
Homens e idéias, ensaios, 1930
Cinema e Educação, educação, com Venâncio Filho, 1930
Ludovico, romance, 1932
A Escola Nova, educação, 1932
A montanha de Cristo, religião, 1932
O chalé e outros contos, contos, 1933
Deus o quer, discursos e conferências, religião, 1933
Epítome de História do Brasil, 2ª edição, 1933
Essa vida que passa, poemas, 1933
História da Civilização, ensino de História, em 5 volumes, iniciado em 1933
O valor social da castidade, ensaio, 1933
Como se ensina história, ensino de História, 1935
O cinema e a vida, ensaios, livro inédito, 1939
Farias Brito, livro, 1939
Antologia Brasileira, crítica literária, 1942
Capitanias Hereditárias, ensaio, Revista Instituto Histórico, 1944
História da Filosofia, ensino de filosofia, 1944

Publicou ainda artigos sobre o Brasil na *Année Sociale Internationale de Reims*, França, e também um longo verbete referente ao Brasil no *Dictionnaire de Geographie et Histoire Ecclesiastique* (Ed. Letouzay et Ane), Louvain.

Jonathas Serrano, colaboração como jornalista

Por volta de 1904, aos 19 anos, Serrano inicia sua contribuição para a imprensa carioca. É um Jonathas Serrano poeta e ficcionista que vai aparecendo aos poucos nas páginas d'*O Tagarela*, com pequenas cônicas, poemas e notas curtas em sua coluna intitulada *Um pouco de tudo*. Escritor ainda em formação, não fica evidente, pelos recortes, colecinados pelo próprio autor, e relativos às publicações deste período, as características mais marcantes de sua atuação posterior como educador, escritor e jornalista.²⁸⁶

Atuando como jornalista, Jonathas Serrano colaborou em publicações do Rio, de diversos estados brasileiros e também em publicações estrangeiras. Durante o trabalho de pesquisa e coleta de dados foram identificados títulos de veículos para os quais escreveu, cuja lista segue abaixo:

Revistas

A Ordem

Revista Americana

Revista da Federação das Academias de Letras

Revista da Língua Portuguesa

Revista de Filosofia e História

Revista do Instituto Histórico

Revista Filológica

Revista Social

Vozes de Petrópolis

Rivista Internazionale del Cinema Educatore, Roma

Jornais

Autores e Livros (Suplemento do *A Manhã*)

Diário de São Paulo

Jornal do Brasil

Mensário do Jornal do Comércio

O Jornal

O Tagarela

Para católicos

A Criança

A Cruz

A União

Anuário da Imprensa Católica (São Paulo)

Boletim da APC (Associação de Professores Catholicos)

Boletim de Ariel

²⁸⁶Serrano, J. Caderno de brochura pautado utilizado para organização de recortes de jornal com contribuições ao 'O Tagarela'. Fundo Jonathas Serrano do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: iniciado em. 1904. (Original de carderno de recortes)

Especializados em educação e instrução pública

Boletim de Educação Pública do Distrito Federal
Boletim do Instituto de Estudos Brasileiros
Educação (da Associação Brasileira de Educação - ABE)
Escola Primária
Panóplio (São Paulo)
Revista Nacional de Educação

Jonathas Serrano, títulos acadêmicos e científicos

Membro da Academia Carioca de Letras, RJ
 Membro da American Academy of Political and Social Sciences, Nova Iorque, EUA
 Membro da Associação Brasileira de Educação - ABE, RJ
 Membro da Associação Brasileira de Imprensa - ABI, RJ
 Membro da Federação das Academias de Letras, RJ
 Membro da Sociedade Brasileira de Filosofia, RJ
 Membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Jornalistas Católicos, RJ
 Membro do Conselho Diretor do Instituto de Direito Social, RJ
 Membro do Conselho do Círculo Católico, RJ
 Membro Efetivo da Academia de Ciências da Educação do Rio de Janeiro, RJ
 Membro Efetivo da Sociedade Capistrano de Abreu, RJ
 Membro Efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, RJ
 Membro Extraordinário da Academia Portuguesa de História, Lisboa, PT
 Membro Honorário da Academia Petropolitana de Letras, Petrópolis, RJ
 Presidente de Honra da Academia de História do Colégio Pedro II, RJ
 Presidente de Honra do Centro de Estudos Históricos do Rio de Janeiro, RJ
 Sócio Correspondente do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, SP
 Sócio do Instituto Histórico de Fortaleza, CE
 Sócio do Instituto Histórico de Ouro Preto, MG
 Sócio do Instituto Histórico de Recife, PE
 Sócio do Instituto Histórico de Vitória, ES

Cronologia legislativa de interesse para história da mídia-educação no Brasil [1889-1940]

1927. Brasil. Decreto 17.943 A - consolida as leis de assistência e proteção a menores (art. 128 e seguintes). Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 12 de outubro. 1927
1928. Distrito Federal. Decreto 2.940 - Reforma Fernando de Azevedo (art. 633 e seguintes). . Distrito Federal: 22 de dezembro. 1928
1928. Brasil. Decreto 18.527 - dispões sobre divertimentos públicos (art. 45 a 61). Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 10 de dezembro. 1928
- 1932 Brasil. Decreto 21.240 - Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos, cria a taxa cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 4 de abril. 1932. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)
1932. Distrito Federal. Decreto 3.763 - do Interventor do Distrito Federal, cria a Biblioteca Central de Educação com uma seção de FilMOTECA (art. 7). . Distrito Federal: 1 de fevereiro. 1932
1934. São Paulo. Decreto 5.884 - institui o Código de Educação do Estado de S. Paulo (art. 121 a 138). . São Paulo: 10 de julho. 1934
1935. Bahia. Decreto 9.463 - do Interventor do Estado da Bahia, institui o serviço de Rádio e Cinema Educativo nos Estabelecimentos oficiais de ensino. Bahia: 20 de abril. 1935
1937. Brasil. Lei 378 - dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde e cria o Instituto Nacional de Cinema Educativo (art. 40). Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 13 de janeiro. 1937
1938. Brasil. Decreto 2.762 - Convenção sobre facilidades aos filmes educativos ou de propaganda. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 15 junho. 1938. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)
1938. Brasil. Decreto 2.576 - Promulga a Convenção Internacional concernente ao emprego da radiodifusão no interesse da paz, firmada em Genebra, a 23 de setembro de 1936. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 18 de abril. 1938. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)
1938. Brasil. Decreto 3.086 - Promulga convenção sobre orientação pacífica do ensino, firmada em Buenos Aires a 23 de dezembro de 1936, por ocasião da Conferência Interamericana de Consolidação da Paz. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 21 de setembro. 1938. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)
1938. Espírito Santo. Decreto 9.762 do Interventor do Estado do Espírito Santo, reorganiza o serviço de Educação pelo Rádio e Cinema Escolares. Vitória: 31 de agosto. 1938
1939. Brasil. Decreto-lei 1.725 - Aprova a adesão do Brasil a convenção para facilitar a circulação dos filmes de caráter educativo, firmada em Genebra, a 11 de outubro de 1933, e à ata referente a aplicação dos arts. IV, V, VI VII, IX

, XII E XIII da mesma convenção. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 1 de novembro. 1939. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)

1939. Rio de Janeiro. Decreto 707 - do Interventor do Estado do Rio de Janeiro, cria no Departamento de Educação o Serviço de Cinema Educativo. Rio de Janeiro: 28 de fevereiro. 1939

1940. Brasil. Decreto 5.184 - Promulga a Convenção para facilitar a circulação dos filmes de caráter educativo, firmado em Genebra, a 11 de outubro de 1933, e a ata referente à aplicação dos arts. IV, V, VI, VII, IX, XII E XIII da mesma Convenção, firmada em Genebra. Coleção das Leis do Brasil. Distrito Federal: 24 de janeiro. 1940. (Decreto de Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil)

Cronologia de interesse para o estudo da mídia-educação [1889-1945]

1889: PROCLAMAÇÃO DA REPÚBLICA. 15 de novembro, é proclamada a república no Brasil e o Marechal Deodoro da Fonseca assume a chefia do Governo Provisório.

1890: BENJAMIN CONSTANT É NOMEADO MINISTRO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA. Com a Proclamação da República, no Governo Provisório do Marechal Deodoro da Fonseca, torna-se Ministro da Instrução Pública, Correios e Telégrafos Benjamin Constant Botelho de Magalhães. O Decreto 510, do Governo Provisório da República, diz, em seu artigo 62, item 5o, que o ensino será leigo e livre em todos os graus e gratuito no primário.

1891: O ENSINO LEIGO CONSTA NA PRIMEIRA CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA. 24 de Fevereiro, é promulgada a primeira Constituição da República. A Constituição estipula o ensino leigo nas escolas públicas, em oposição ao ensino religioso.

1892: PRIMEIRA LINHA DE BONDES ELÉTRICOS. Novembro, foi inaugurada a primeira linha de bondes elétricos do Brasil, ligando o bairro do Flamengo ao largo da Carioca, no Rio de Janeiro.

1892: RONDON INICIA A INSTALAÇÃO DE LINHAS TELEGRÁFICAS PELO BRASIL. O militar Cândido Rondon inicia a instalação de linhas telegráficas pelo interior do Brasil, num trabalho de interligação regional que vai se estender por décadas. Em 1907 Rondon concluiu a ligação telegráfica entre a capital federal e o Amazonas, via Mato Grosso, percorrendo 997 quilômetros pela selva. Durante este trabalho estrutura-se a Comissão Rondon que viria a contribuir largamente para a produção e difusão de imagens e sons de povos indígenas, paisagens naturais e habitantes do interior do Brasil.

1892: É EXTINTO O MINISTÉRIO DA INSTRUÇÃO PÚBLICA CRIADO PELA REPÚBLICA. Em 1892, foi extinto o Ministério da Instrução e a educação passou a constituir uma diretoria do Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

- 1893: REVOLTA DA ARMADA, FEDERALISTA E CANUDOS. A partir de 1893, as diferenças internas, sob regime republicano, começam a se tornar evidentes na forma de manifestações de cunho social e religioso, e até de luta armada. No Rio de Janeiro eclode a Revolta da Armada; no Rio Grande do Sul a Revolta Federalista; dá-se a fundação do arraial de Belo Monte, no sertão da Bahia, marcando o início do movimento de Canudos, revolta de cunho messiânico liderada pelo beato Antônio Conselheiro, que enfrenta forte repressão dos governos baiano e federal. Apenas em 1897 morre Antônio Conselheiro e Canudos é totalmente destruída.
- 1895: PRIMEIRA SESSÃO PÚBLICA DO CINEMATÓGRAFO LUMIÈRE. 28 de dezembro, os Irmãos Lumière (e seu pai Antoine) fazem uma demonstração pública dos seus filmes no Salon Indien no Grand Café, 14 Boulevard des Capucines, Paris. Uma audiência de 33 pessoas, incluindo Georges Méliès, desembolsou um franco para entrar no recinto.
- 1896: PRIMEIRA FOTOGRAFIA COM RAIOS-X. Janeiro, primeira fotografia utilizando raios-x é realizada pelo Dr. Henry L. Smith, na Carolina do Norte, EUA.
- 1896: PRIMEIRA SESSÃO DE CINEMA NO BRASIL julho, Vicente de Paula Araújo, no seu A bela época do cinema brasileiro, informa que um aparelho denominado Omniographo foi exibido em 08 de julho de 1896 no Rio de Janeiro (informação confirmada também por diretórios internacionais); e em 15 de julho de 1897 houve sessões com o cinematógrafo no Teatro Lucinda.
- 1897: SALÃO DE NOVIDADES PARIS NO RIO. Julho, surgiu numa das ruas centrais da Capital da República a primeira sala a ocupar-se regularmente das projeções animadas com a utilização do cinematógrafo. A saleta achava-se instalada no Salão de Novidades Paris no Rio, na Rua do Ouvidor, no sobrado de número 141, e resultou da sociedade de Paschoal Segreto e Cunha Sales, tendo sido aberta ao público na tarde de 31 de Julho daquele ano. Alex Viary também informa que em abril de 1897, durante dois meses, de onze da manhã às nove horas da noite, cinquenta e duas mil pessoas foram atraídas às sessões do Cinematógrafo Edison, aberto ao público pelo prestidigitador Enrique Moya, numa sala à Rua Espírito Santo.
- 1898: USO DO CINEMA NA ANTROPOLOGIA. A cinematografia é utilizada por Alfred Cord Haddon para registrar danças tribais e outros costumes nativos das ilhas do Estreito de Torres, durante trabalho de campo de uma expedição de antropologia promovida pela Universidade de Cambridge.
- 1898: AFONSO SEGRETO E A PRIMEIRA FILMAGEM NO BRASIL. Afonso Segreto realiza as primeiras filmagens no Brasil, registrando vistas de sua entrada na Baía da Guanabara ao retornar da Europa.
- 1901: CHEGADA DO DISCO AO BRASIL. Frederico Figner, dono da Casa Edison, no Rio de Janeiro, introduz o disco no Brasil.
- 1905: CRIAÇÃO DA TICO-TICO. Em Outubro surge a Tico-Tico, primeira revista brasileira em quadrinhos para crianças, que fará muito sucesso até ser extinta em 1958.
- 1909: HOMUS CINEMATOGRAFICUS. João do Rio publica o livro Cinematographe (Crônicas Cariocas) onde defende a existência de um Homus Cinematograficus, o novo habitante das grandes cidades do mundo. João do Rio publicou inúmeras crônicas em jornais cariocas nas quais o cinematógrafo e sua influência na transformação dos costumes urbanos

estão sempre em destaque.

- 1910: JOÃO CÂNDIDO. Em 1910, marinheiros liderados pelo gaúcho João Cândido assumem o comando de algumas embarcações ancoradas na Baía da Guanabara, iniciando a Revolta da Marinha ou, como ficou mais conhecida, a Revolta da Chibata. Foi um dos acontecimentos mais cinematografados do período. Sobre este episódio, relata Paulo Emílio Sales Gomes no Estado de São Paulo em 12 de fevereiro de 1957: O episódio foi bastante filmado. O cinegrafista Botelho foi a bordo do navio capitânia onde registrou várias imagens, sobretudo de João Cândido, o almirante negro, chefe da revolta. Outro operador filmou a multidão que se apinhava nas praias para admirar a maestria da maruja rebelde no manejo do Minas Gerais e do São Paulo, que eram os maiores motivos de orgulho — ao lado do Santos-Dumont — do patriotismo de então. Foi também filmada a sessão da Câmara em que os deputados, sob a ameaça dos canhões dos encouraçados, votaram não só a interdição da chibata como a anistia dos revoltosos. E existiram também imagens da posterior deportação dos marinheiros para a Ilha das Cobras onde muitos morreram — de insolação, segundo os comunicados oficiais. Não existe mais um único metro de filme registrando esses acontecimentos. De todos os cinegrafistas que filmaram a revolta, só Botelho guardava metodicamente os negativos. Um dos incêndios, que também metodicamente devastam o acervo cinematográfico brasileiro, devorou, em menos de uma hora, 30 anos de imagens animadas da vida brasileira, inclusive as do almirante negro.
- 1910: CRIAÇÃO DA FILMOTECA DO MUSEU NACIONAL NO RIO DE JANEIRO. Foi iniciada a filмотeca, de caráter científico e pedagógico, do Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Mais tarde essa filмотeca foi enriquecida pela produção de filmes da Comissão Rondon, sobre o interior do Brasil e povos indígenas que habitavam o território brasileiro. A Filмотeca do Museu Nacional foi obra do diretor da instituição à época: Edgard Roquette-Pinto, um dos maiores propagadores do uso dos meios de comunicação para a promoção da civilização brasileira.
- 1912: ROQUETTE-PINTO FILMA E GRAVA OS NANBIKUARAS. Roquette-Pinto trouxe de Rondônia, numa viagem com a Comissão Rondon, os primeiros filmes sobre os índios Nanbikuaras, películas que foram projetadas em 1913 no salão de conferências da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Na ocasião, Roquette-Pinto também realizou gravações de cantos indígenas [estas gravações foram recuperadas e estão hoje disponíveis para venda no mercado brasileiro].
- 1912: PRIMEIRO LIVRO BRASILEIRO QUE INDICA USO DO CINEMATÓGRAFO. Jonathas Serrano publica o livro Epítome de História Universal, onde, pela primeira vez no Brasil, num livro didático, há orientação para o uso do cinematógrafo em sala de aula. O livro sofreu várias edições posteriores, tendo sido publicado com certa regularidade até a década de 1940. A partir desta data o autor volta a fazer menções à cinematografia educativa em vários de seus livros dedicados ao ensino. Serrano, J.. Epítome de História Universal. Rio de Janeiro, Francisco Alves: 1912 [1913?]
- 1913: ALOYSIO DE CASTRO: CINEMA PARA ESTUDO DE MOLÉSTIAS NERVOSAS. Consta que o prof. Aloysio de Castro, documentando estudos de moléstias nervosas, conseguiu na Policlínica Geral do Rio de Janeiro, realizar uma coleção de filmes sobre neuropatologia entre os anos 1913 e 1920.
- 1916: PELO TELEFONE, O SAMBA. Registrada a composição Pelo Telefone, considerada o primeiro samba da história da música popular brasileira.

- 1916: VENERANDO DA GRAÇA ESTUDA A CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA. No Brasil, Venerando da Graça, em 1916, 1917 e 1918, praticou, como inspetor escolar no Distrito Federal, o cinema pedagógico, desenvolvendo, pelas páginas de A Escola Primária, de fevereiro de 1917, interessantes comentários sobre as vantagens da fita de ensino.
- 1917: LEMOS BRITO APRESENTA CONCLUSÕES SOBRE CINEMA EDUCATIVO. Lemos Brito apresentou ao Congresso Americano da Criança, realizado em Buenos Aires, em 1917, estudo sobre o cinema e a educação que mereceu a atenção dos presentes, conforme noticiado na revista Paratodos 8-5-1926 em relato de Adalberto P. Mattos intitulado O cinema e o desenho.
- 1920: MENINA DO NARIZINHO ARREBITADO. Monteiro Lobato torna-se um fenômeno de público com seu livro infantil A menina do narizinho arrebitado, com tiragem de 50 mil exemplares.
- 1920: PRIMEIRA CÁTEDRA UNIVERSITÁRIA DE CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA. É inaugurada a primeira cátedra universitária de cinematografia na Universidade de Colúmbia, Estados Unidos.
- 1920: REFORMA SAMPAIO DÓRIA. Em 1920 Sampaio Dória realiza em São Paulo uma reforma tentando reconduzir a educação para novos métodos de ensino. O percentual de analfabetos no país referente a todas as idades é de 75% e na população de 15 anos e mais é de 65%.
- 1921: A ORDEM. Neste ano de 1921 deu-se, no Rio de Janeiro, a criação da revista católica A Ordem, vinculada ao Centro D. Vital. Inicialmente ela foi dirigida por Jackson de Figueiredo e, após a morte deste, por Alceu Amoroso Lima. O Centro D. Vital destinava-se à formação intelectual de intelectuais católicos e será uma das fontes de difusão das premissas da Renovação Católica para a educação nacional após 1930.
- 1922: COLUNA PRESTES. O capitão Luiz Carlos Prestes inicia a marcha da chamada Coluna Prestes. O Presidente Epitácio Pessoa manda fechar o Clube Militar. Em 1924, contando com o apoio da Força Pública Estadual, eclode em São Paulo a Revolução Paulista que conspirava contra o governo de Artur Bernardes. Inicia-se a marcha da Coluna Paulista, que fugia da repressão do governo ao movimento paulista, e posteriormente vai se unir a Coluna Prestes em Foz do Iguaçu, no Paraná. Em 1925 a Coluna Prestes, comandada pelo Capitão Luiz Carlos Prestes, começa sua marcha pelo Brasil.
- 1922: CRIAÇÃO DA RÁDIO SOCIEDADE BRASILEIRA. Em 1922 é criada a Rádio Sociedade Brasileira, em operação até 1925. A primeira emissora comercial do Brasil.
- 1922: REFORMA CARNEIRO LEÃO. O educador Carneiro Leão inicia uma reforma educacional no Rio de Janeiro, então Distrito Federal.
- 1922: REVOLTA DOS DEZOITO DO FORTE. Tem início o movimento tenentista com a Revolta dos Dezoito do Forte, liderados pelo tenente Siqueira Campos e com a adesão do civil Otávio Correia.
- 1922: PATHÉ-BABY. 1922, o Pathé-Baby, projetor de pequenas proporções utilizando películas de 9.5mm de filme não inflamável é lançado na França.
- 1922: SEMANA DE ARTE MODERNA.

- 1923: PRIMEIRO SISTEMA COMPLETO DE 16mm. A câmera Kodak e o projetor Kodascope, o primeiro sistema completo de cinematografia em 16mm é lançado nos EUA.
- 1923: LAMPIÃO E O CANGAÇO. Chefiados por Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, o cangaço ganha força no Nordeste. Em 1938, Lampião e Maria Bonita são mortos em Angicos, no estado de Sergipe.
- 1923: REFORMA LOURENÇO FILHO NO CEARÁ. O educador Lourenço Filho inicia um movimento de renovação educacional com a reforma realizada no Estado do Ceará.
- 1924: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO (ABE). É criada a Associação Brasileira de Educação (ABE), por Heitor Lira, Antônio Carneiro Leão, Venâncio Filho, Everardo Backeuser, Edgard Sússekind de Mendonça e Delgado de Carvalho, entre outros.
- 1925: REFORMA ANÍSIO TEIXEIRA NA BAHIA. O educador Anísio Teixeira realiza uma reforma educacional no estado da Bahia.
- 1925: REFORMA ROCHA VAZ. Através da Reforma Rocha Vaz (relativa à instrução pública em âmbito nacional) é introduzida a cadeira de Instrução Moral e Cívica, como forma de combater o protesto estudantil contra o governo de Artur Bernardes.
- 1926: CINEARTE. Em 1926 foi criada a revista Cinearte que é publicada em edições semanais até o ano de 1942. Surgida das páginas de uma outra revista, a Para-Todos, a Cinearte será uma das primeiras no Brasil especializada em cinema. Em suas páginas se fez grande propaganda do cinema nacional e do uso educativo e científico da cinematografia.
- 1926: FERNANDO DE AZEVEDO PESQUISA A EDUCAÇÃO PÚBLICA EM SÃO PAULO. Fernando de Azevedo dirige um inquérito sobre a educação pública no Estado de São Paulo. Mas, apenas em 1937, Fernando de Azevedo publica A Educação Pública no Estado de São Paulo, livro baseado na investigação dirigida por ele no ano de 1926.
- 1926: PRIMEIRO PLANO NACIONAL DE RÁDIO EDUCATIVO. 1926, na revista Electron, da rádio Rio de Janeiro, Roquette-Pinto publica o primeiro plano nacional de rádio educativo.
- 1927: PRIMEIRA CONFERÊNCIA NACIONAL DE EDUCAÇÃO. Realiza-se a primeira das Conferências Nacionais de Educação organizadas pela Associação Brasileira de Educação. Esta conferência aconteceu na cidade de Curitiba.
- 1927: REFORMA FRANCISCO CAMPOS EM MINAS GERAIS. O educador Francisco Campos realiza no Estado de Minas Gerais uma reforma educacional.
- 1928: REFORMA CARNEIRO LEÃO. Carneiro Leão realiza em Pernambuco uma reforma educacional.
- 1928: REFORMA FERNANDO DE AZEVEDO. Fernando de Azevedo realiza uma reforma educacional na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. No curso da Reforma Fernando de Azevedo, enquanto este educador ocupou a Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, incluiu-se, pela primeira

vez numa legislação educacional no Brasil, o uso regular do cinematógrafo na educação pública. A publicação do Decreto deu-se no ano de 1928: Distrito Federal. Decreto 2.940. Reforma Fernando de Azevedo. 22 de Dezembro de 1928. [art. 633 e seguintes]

- 1929: AFRÂNIO PEIXOTO PUBLICA "UM SONHO, UM BELO SONHO". Durante uma viagem a Paris, após visitar estúdios cinematográficos naquela capital européia, Afrânio Peixoto escreve um artigo sobre a importância da cinematografia educativa para a formação da nação brasileira. Peixoto, A. Um sonho, um belo sonho. O Jornal. Rio de Janeiro: 14/9/1929 (Texto publicado também no Diário de São Paulo e depois na compilação Marta e Maria, do mesmo autor)
- 1929: CRISE DO CAFÉ E A ALIANÇA LIBERAL. A produção cafeeira no Brasil sofre um duro abalo, com o excesso de encalhe do produto, em função da crise financeira internacional. Para contrapor a "política do café com leite" dos Partidos Republicanos Mineiro e Paulista, que alternavam o poder desde 1894, é fundada a Aliança Liberal, lançando o líder do Estado do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas, como candidato à Presidência. A bolsa de Nova York entra em colapso, com a repentina desvalorização das Ações, levando muitas pessoas à falência imediata. E iniciando uma crise econômica mundial.
- 1929: PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA. Em 1929 realiza-se no Rio de Janeiro a 1ª. Exposição de Cinematografia Educativa, organizada pela Diretoria Geral de Instrução Pública, onde fora criada uma comissão permanente para a implantação em escolas públicas do uso da cinematografia Educativa. A comissão e a exposição foram chefiadas por Jonathas Serrano, Sub-Diretor Técnico de Instrução do Distrito Federal. A exposição incluiu aparelhos de projeção fixa e animada, filmes e catálogos, além de promover um curso noturno para a formação dos professores, de modo a estimulá-los na adoção do ensino combinado com o cinema em sala de aula. Sobre o acontecimento, Jonathas Serrano escreveu em seu livro Cinema e Educação [1931]: Realizada a Exposição, em Agosto de 1929, obteve extraordinário êxito, muito superior ao que lhe augurara a própria Comissão organizadora. A escolha do local foi objeto de especial cuidado. Não se tratava de criar um ambiente cinematográfico qualquer, desses que do ponto de vista moral são quase sempre censuráveis, mas sim de realizar um conjunto equilibrado e sugestivo, que desse logo aos visitantes a sensação de um meio realmente educativo, sem todavia nada sacrificar de quanto o pudesse tornar atraente. Eis porque se escolheu uma escola situada em distrito central, de fácil acesso — a Escola José de Alencar, no Largo do Machado, oferecia também a vantagem de possuir salas amplas, entre as quais um magnífico salão, de capacidade adequada à projeção de filmes de mais longa metragem, com aparelhos de todos os tipos. (...) Para os visitantes em geral e muito particularmente aos professores, a vantagem de ver funcionar tantos aparelhos de marcas tão diversas era incontestável e constituía a mais eloqüente das demonstrações do valor pedagógico do cinema. (...) Distribuiu-se, durante a exposição, grande cópia de catálogos, opúsculos de propaganda, notas bibliográficas referentes a livros e revistas cinematográficas etc. À noite realizaram-se palestras sobre questões de educação e possibilidades do cinema aplicado ao ensino, todas acompanhadas de projeções.
- 1929: ENTREVISTA SOBRE EXPOSIÇÃO DE CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA. Devido ao grande sucesso, de público e de crítica, alcançado pela Primeira Exposição de Cinematografia Educativa, Jonathas Serrano concede a O Jornal uma longa entrevista sobre o tema cinema e educação. FJS/AN. Cinematografia educativa. Resultados e possibilidades do primeiro

movimento iniciado oficialmente no Brasil. Entrevista a Jonathas Serrano. O Jornal. Rio de Janeiro 12/9/1929.

- 1930: GOVERNO PROVISÓRIO. Apoiado pelos "coronéis" da oligarquia agrária é eleito Presidente da República Júlio Prestes. O assassinato de João Pessoa, na Paraíba, candidato à Vice-Presidência da República na chapa de Getúlio Vargas, agravou uma crise política já iniciada, permitindo a eclosão da Revolução de 1930 que trouxe o fim da Primeira República. eclode um movimento armado que depõe Washington Luiz e assume uma junta militar composta por Tasso Fragoso, Mena Barreto e José Isaias de Noronha. O gaúcho Getúlio Vargas assume o poder como Presidente Provisório, dissolve o Congresso e governa sem seguir a Constituição até 1934.
- 1930: CRIAÇÃO DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. São Ministros da Justiça e Negócios Interiores, na Junta Governativa que durou apenas onze dias, Gabriel Loureiro Bernardes e Afrânio de Melo Franco (interino). Logo a seguir é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, através do Decreto 19.402, tendo como Ministros no Governo Getúlio Vargas: Francisco Luiz da Silva Campos, Belizário Augusto de Oliveira Pena, Washington Ferreira Pires e Gustavo Capanema.
- 1930: FERNANDO DE AZEVEDO CRIA A BIBLIOTECA PEDAGÓGICA BRASILEIRA. Em 1930 o educador Fernando de Azevedo cria a Biblioteca Pedagógica Brasileira. A Companhia Editora Nacional lança a Coleção Brasileira, empreendimento que integrava a Biblioteca Pedagógica Brasileira.
- 1930: INTRODUÇÃO AO ESTUDO DA ESCOLA NOVA. O educador Lourenço Filho publica Introdução ao Estudo da Escola Nova.
- 1930: LIMITE. Mário Peixoto filma Limite, considerado um filme de vanguarda e a expressão máxima da cinematografia muda entre os produtores brasileiros.
- 1930: CINÉDIA. Criação da companhia de produção cinematográfica Cinédia, no Rio de Janeiro.
- 1930: INGLATERRA, TV NO AR. Pela primeira vez na Inglaterra um drama é integralmente transmitido pela televisão, é a peça Seis Personagens em Busca de um Autor, de Luigi Pirandello [abaixo].
- 1930: PRIMEIRO FILME SONORO PRODUZIDO NO BRASIL. Acabaram-se os Otários, dirigido por Luís de Barros.
- 1931: PRIMEIROS LIVROS BRASILEIROS SOBRE CINEMATOGRAFIA EDUCATIVA. Em 1931 são publicados os dois primeiros livros escritos, no Brasil, sobre cinematografia educativa. São eles: Cinema e Educação, dos professores Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, docentes do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro; e Cinema contra Cinema, de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, um advogado paulista, envolvido com a produção de filmes na capital de São Paulo. Serrano, Jonathas e Francisco Venâncio Filho. Cinema e educação. São Paulo; Cayeiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, v.XIV. 1931. 159 p. (Bibliotheca de Educação). Almeida, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema contra cinema. Bases geraes para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1931
- 1931: REFORMA FRANCISCO CAMPOS. O governo provisório sanciona decretos organizando o ensino secundário e as universidades brasileiras, ainda inexistentes. Estes Decretos ficaram conhecidos como Reforma Francisco

Campos, são eles:

- O Decreto 19.850, de 11 de abril, cria o Conselho Nacional de Educação.
 - O Decreto 19.851, de 11 de abril, institui o Estatuto das Universidades Brasileiras que dispõe sobre a organização do ensino superior no Brasil e adota o regime universitário.
 - O Decreto 19.852, de 11 de abril, dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro.
 - O Decreto 19.890, de 18 de abril, dispõe sobre a organização do ensino secundário.
 - O Decreto 20.158, de 30 de julho, organiza o ensino comercial, regulamenta a profissão de contador e dá outras providências.
 - O Decreto 21.241, de 14 de abril, consolida as disposições sobre o ensino secundário
- No ano seguinte, 1932, também vem à luz Decreto 21.241, de 4 de abril, consolida a reforma do ensino secundário.

1932: AÇÃO INTEGRALISTA BRASILEIRA. É criada por Plínio Salgado a Ação Integralista Brasileira, sob o lema "Deus, pátria e família".

1932: MANIFESTO DOS PIONEIROS DA EDUCAÇÃO NOVA. Um grupo de educadores lança à nação o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, redigido por Fernando de Azevedo e criticando a orientação política do novo governo.

1932: SÃO PAULO, REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA. Eclode em São Paulo a Revolução Constitucionalista, protestando contra o fato do Presidente Getúlio Vargas governar sem uma Constituição. O movimento foi logo debelado pelo governo.

1932: VOTO FEMININO. Após difícil luta, as mulheres ganham o direito ao voto no Brasil. O novo Código Eleitoral estabelece o voto secreto para os maiores de 21 anos alfabetizados, sem distinção de sexo. Também institui a Justiça Eleitoral.

1932: PROGRAMA EDUCATIVO DE TV. O primeiro programa educativo de televisão entra no ar nos EUA, através da CBS.

1932: TV EDUCATIVA. a University of Iowa inaugura em Janeiro o primeiro serviço norte-americano de televisão educativa.

1932: BBC FAZ TRANSMISSÃO EXPERIMENTAL: BBC começa sua transmissão regular experimental por quatro dias na semana utilizando o sistema de 30 linhas de Baird. Essa transmissão em caráter experimental durará 2 anos.

1932: 8mm FORMATO KODAK. Eastman Kodak lança seu projeto e câmera de 8mm nos EUA, para o uso amador.

1933: CÓDIGO DE EDUCAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Diretor Geral de Instrução do Estado de São Paulo institui o Código de Educação do Estado, dando nova orientação à educação rural e reformando o aparelhamento escolar.

1934: CONSTITUIÇÃO, EDUCAÇÃO É UM DIREITO DE TODOS. A nova Constituição dispõe, pela primeira vez, que a educação é direito de todos, devendo ser ministrada pela família e pelos Poderes Públicos. Passa a funcionar o Conselho Nacional de Educação - CNE e os Conselhos Estaduais de Educação — CEEs. Sucedendo a Lei de Organização do Governo Provisório, vigente desde 1930, foi promulgada pela Assembléia

Constituinte uma nova Constituição brasileira (a terceira do Brasil e a segunda da República), de cunho liberal e muito influenciada pela Constituição alemã.

- 1934: CONVÊNIO CINEMATOGRAFICO EDUCATIVO. O governo provisório de Getúlio Vargas tentou realizar um Convênio Cinematográfico Educativo envolvendo produtores nacionais de filmes, distribuidores internacionais com interesse no Brasil, exibidores e o próprio governo. Apesar de as discussões terem ocorrido entre as partes interessadas, sob a direção de Roquette-Pinto, os resultados dos trabalhos não chegaram a ser editados na forma de lei. O mesmo grupo de gestores públicos interessados nesta discussão desde a década anterior, conseguirá, em 1937, ter um prosseguimento dos seus planos com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).
- 1934: CRIAÇÃO DA USP. Por iniciativa do governador Armando Salles Oliveira foi criada a Universidade de São Paulo. A primeira a ser criada e organizada segundo as normas do Estatuto das Universidades Brasileiras de 1931. Neste ano é fundada também a Universidade de Porto Alegre.
- 1934: HORA DO BRASIL. O programa A hora do Brasil, noticiando as realizações governamentais, passa a ser transmitido pelo rádio, que se torna importante meio de propaganda política, como já ocorria em outros países do mundo.
- 1934: I CONGRESSO CATÓLICO DE EDUCAÇÃO. Realização do I Congresso Católico de Educação, iniciativa da recém formada Confederação Católica de Educação.
- 1934: LEGION OF DECENCY. Uma comissão episcopal formada em 1933 por autoridades eclesiais norte-americanas comunica sua intenção de criar uma cruzada contra a imoralidade nos filmes, criando a Legion of Decency.
- 1935: A INTENTONA COMUNISTA. Tendo como programa combater o imperialismo anglo-americano e o fascismo, pela liberdade, surge a Aliança Nacional Libertadora, sob a direção de Luiz Carlos Prestes. O Presidente Getúlio Vargas manda fechar a Aliança Nacional Libertadora e prende alguns de seus partidários. Com o objetivo de levar ao poder a Aliança Nacional Libertadora tem início, no estado do Rio Grande do Norte, uma insurreição armada, apoiada por Pernambuco e pelo Rio de Janeiro, debelada em vinte e quatro horas, que passou a fazer parte da História do Brasil com o equivocado nome de Intentona Comunista.
- 1936: VIGILANTE CURA. Em 1936, sob pressão dos católicos norte-americanos, o Papa Pio XI divulga a encíclica Vigilanti Cura, com o posicionamento oficial da Igreja Católica frente ao cinematógrafo. Papa Pio XI. Vigilanti Cura. Aos Veneráveis Irmãos Arcebispos, Bispos e demais Ordinários dos Estados Unidos da América, em paz e comunhão com a Sé Apostólica: sobre o cinema. Roma; Catedral de São Pedro: 29 de junho. 1936. (Encíclica Papal).
- 1936: INAUGURAÇÃO DA RÁDIO NACIONAL. É inaugurada a Rádio Nacional no Rio de Janeiro. Emissora de maior audiência e importância nos anos 1940-50, período áureo do rádio brasileiro. Em 1940 a Rádio Nacional é encampada pelo Estado Novo, integrando um conjunto de encampações que envolve jornais e estradas de ferro.
- 1937: NOVA CONSTITUIÇÃO ESTADO NOVO. Entra em vigor a Constituição redigida por Francisco Campos, extinguindo os partidos políticos e dando ao Presidente controle sobre o Legislativo e o Judiciário. Estava instituído o Estado Novo. A nova Constituição enfatiza o ensino pré-vocacional e

profissional. Retira de seu texto que a educação é direito de todos.

- 1937: CRIAÇÃO DO INCE. É criado o Instituto Nacional do Cinema Educativo e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- 1938: BBC COM TRANSMISSÕES EM PORTUGUÊS. A BBC inicia transmissões de rádio em Espanhol e Português, para a América Latina e Brasil.
- 1938: CRIAÇÃO DA UNE. É criada a União Nacional dos Estudantes - UNE.
- 1938: CRIAÇÃO DO INEP. É criado o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos — INEP.
- 1938: REVOLTA INTEGRALISTA. Liderados por Plínio Salgado, os integralistas tentam matar o Presidente Getúlio Vargas, tomando de assalto o Palácio Guanabara. A guarda do Palácio, juntamente com o Presidente e sua família reagiram, frustrando a Revolta Integralista.
- 1939: II GUERRA MUNDIAL. Tem início a II Guerra Mundial. É realizada a fissão do urânio, nos laboratórios da Universidade de Colúmbia.
- 1939: SECRETARIADO DE CINEMA E IMPRENSA DA AÇÃO CATÓLICA BRASILEIRA. Neste ano de 1939 é criado por Jonathas Serrano o Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira, que publicará regularmente um boletim, contendo a avaliação dos filmes em cartaz na cidade pela perspectiva educativa e moral dos princípios e valores cristãos.
- 1939: SERVIÇO NACIONAL DE REDIODIFUSÃO EDUCATIVA. É criado o Serviço Nacional de Radiodifusão Educativa.
- 1940: ATLÂNTIDA. Criação da companhia cinematográfica Atlântida, que produziria as famosas e populares fitas com Grande Othello, Oscarito e Zé Trindade, entre outros.
- 1940: DEPARTAMENTO NACIONAL DA CRIANÇA. É criado o Departamento Nacional da Criança, vinculado ao Ministério da Educação e Saúde.
- 1940: DISNEY NO BRASIL. Walt Disney vem ao Brasil. Após a visita cria o papagaio Zé Carioca.
- 1940: REPÓRTER ESSO. Vai ao ar pela primeira vez na Rádio Nacional o Repórter Esso, programa que marcaria época no rádio-jornalismo brasileiro.
- 1942: COCA-COLA NO RIO. Começa a funcionar no Rio de Janeiro, em São Cristóvão, uma fábrica da Coca-Cola, símbolo da influência norte-americana no dia-a-dia dos brasileiros.
- 1942: IBOPE. Criação do Instituto Brasileiro de Opinião Pública (IBOPE).
- 1942: REFORMA CAPANEMA. É decretada a reforma do ensino relativa ao ensino secundário, conhecida como Reforma Capanema. Esta reforma se compõe de vários decretos:
- O Decreto-lei 4.048, de 22 de janeiro, cria o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI.
 - O Decreto-lei 4.073, de 30 de janeiro, regulamenta o ensino industrial.
 - O Decreto-lei 4.244, de 9 de abril, regulamenta o ensino secundário.
 - O Decreto-lei 4.481, de 16 de julho, dispõe sobre a obrigatoriedade dos estabelecimentos industriais empregarem um total de 8% correspondente ao

- número de operários e matriculá-los nas escolas do SENAI.
- O Decreto-lei 4.436, de 7 de novembro, amplia o âmbito do SENAI, atingindo também o setor de transportes, das comunicações e da pesca.
- O Decreto-lei 4.984, de 21 de novembro, compele que as empresas oficiais com mais de cem empregados a manter, por conta própria, uma escola de aprendizagem destinada à formação profissional de seus aprendizes
- Em 1943, ainda no espírito da Reforma Capanema é baixado o Decreto-lei 6.141, de 28 de dezembro, regulamentando o ensino comercial.
- 1943: CLT. Passa a vigorar a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).
- 1943: REVISTA CRUZEIRO. Começa a circular a revista O Cruzeiro, que se torna uma das mais populares publicações de fotojornalismo do país nos anos 1940-50.
- 1944: CRÔNICAS PARA A MEMÓRIA DO CINEMA. No ano de 1944, Vinícius de Moraes publica, na revista Clima, o texto intitulado Crônicas para a história do cinema no Brasil, com informações sobre os primórdios do cinema no Brasil.
- 1944: REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS PEDAGÓGICOS. Começa a ser publicada a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, órgão de divulgação do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (INEP).
- 1944: VOCÊ JÁ FOI À BAHIA? Walt Disney lança o filme Você já foi a Bahia?, no qual Carmen Miranda canta Os quindins de iaiá, de Ari Barroso.
- 1945: FIM DO ESTADO NOVO. O Presidente Getúlio Vargas é deposto por um movimento militar, vindo a assumir a Presidência da República em caráter interino, o ministro do Supremo Tribunal José Linhares. É Ministro da Educação e Saúde Pública, no Governo José Linhares: Raul Leitão da Cunha. O marechal Eurico Gaspar Dutra é eleito o novo Presidente da República, pelo Partido Social Democrático (PSD), concorrendo contra o brigadeiro Eduardo Gomes, da União Democrática Nacional (UDN) e contra ledo Fiuza do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)