



Renata Soares da Costa Santos

**Projeto à nação em páginas de Cinearte:
A construção do “livro de imagens luminosas”**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luís Reznik

Rio de Janeiro
Agosto de 2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.



Renata Soares da Costa Santos

**Projeto à nação em páginas de Cinearte:
A construção do “livro de imagens luminosas”**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luís Reznik

Orientador

Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Departamento de História
PUC-Rio

Profª Monica Almeida Kornis

Pesquisadora da Fundação Getúlio Vargas/CPDOC - RJ

Profª Mônica Herz

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2010

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

Renata Soares da Costa Santos

Licenciada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Faculdade de Formação de Professores em 2006. Especializou-se em Ensino de História e Ciências Sociais na Universidade Federal Fluminense em 2008. Desde a graduação vem trabalhando questões relativas à história do cinema e a relação cinema e educação.

Ficha Catalográfica

Santos, Renata Soares da Costa

Projeto à nação em páginas de *Cinearte: A construção do "livro de imagens luminosas"* / Renata Soares da Costa Santos ; orientador: Luíz Reznik. – 2010.

146 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Cinema. 3. Educação. 4. Política. 5. Mídia. 6. Primeira República. 7. Projeto de cinema educativo. I. Luíz Reznik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

*À arte que me (co)move, sem
a qual meus sentidos adormecem
afastando a inspiração diária
em descobrir coisas novas -
como uma criança.*

Agradecimentos

A cada dia cresce minha convicção de que sou venturosa. Independente do tempo e espaço, meus caminhos escolhidos são ocupados por pessoas que se fazem especiais e me ajudam a crescer. Nessa etapa não foi diferente, surgiram (e ressurgiram) amigos tornando a caminhada menos árdua.

Nesse percurso, agradeço à minha mãe, meu grande amor, meu exemplo de compaixão e força, minha doce e astuta criança, a maior responsável pela pessoa que me tornei. Ao meu pai, o herói da filha única, o primeiro Chaplin que conheci, agradeço por me admirar, ainda que escondido, e pelos momentos belos carimbados em minha memória. Ao meu tio Norberto (sempre presente), por incendiar minha imaginação desde criança. Aos primos-irmãos Adriano e Débora, com os quais compartilhei quarto, segredos, aventuras e até hoje compartilho bons e maus momentos.

Ao meu companheiro Felipe, agradeço a capacidade de me fazer sentir única, a nossa linda história, a compreensão, nossos encontros e desencontros. Como um nobre entrou no meu tempo e me deixou invadir seu espaço. Simplesmente ignoro a possibilidade de felicidade sem sua presença em meu cotidiano.

À família Moura, por me acolher com amor. À Rose, especialmente, pelos sábios conselhos e carinho. Ao Pedro, pelo abraço e olhar lacrimejado quando estive distante. Tatiana e Leonardo, pela alegria irradiante e estímulo sempre.

À família Antunes, por adotar a mim e aos meus pais, por tanto nos ajudar e acompanhar ao longo de bons anos. Agradeço a compreensão de minhas ausências devido à correria da vida escolhida.

Ao Rafael Lima, por ter, como ninguém, conquistado minha amizade e confiança. Sua amizade é uma das minhas incalculáveis relíquias, meu irmão preto. À Diana, pelo colo confortável de amiga, pelas risadas, cuidados estéticos e SOS com as imagens desse trabalho. À amiga Bebel por me amar e aturar há 28 anos. Aos amigos Astro, Guido, Fernanda, Clarissa, Débora, Karla, Tatiana, Raiza, Tiago e Marcelo pelas reuniões. E Vanessa Nofuentes, Rafael Navarro e Rogério Soares que, desde a graduação, me acompanham e ajudam.

Aos amigos Leonardo Bertolossi e Rafael Brandoni (in memória), pela ajuda nos primeiros passos do projeto de pesquisa que redundou nessa dissertação. Agradeço as horas que perderam de estudo de suas pesquisas, dedicando tempo às minhas “dramáticas” dúvidas na Biblioteca Central do Gragoatá. Foram encontros que me ajudaram a estudar para a prova, formular o projeto e comprovar que anjos existem.

Às novas amizades, realizadas na PUC: Renata Moraes, pela forte identificação da seleção até os dias atuais, por ligar sempre, me fazendo lembrar que a ingrata sou eu; Carlos Eduardo, por compartilhar as inseguranças do mestrado e estar sempre pronto a ajudar; Ana Loryn, pela doçura, ponto mais forte que sua timidez; Amanda Danelli, pelas confidências, por ler atentamente meus escritos, pelas viagens e minhas melhores fotos.

Não poderia deixar de agradecer àqueles que, em determinado momento, foram cruciais para que, não apenas meu trabalho de pesquisa prosseguisse, mas minha vida: Sóter, Adriana, Lília, Mel e Fernando Bohrer. Minhas poderosas terapias.

Aos amigos do grupo de pesquisa Historiografia e ensino de História, agradeço o convívio e crescimento intelectual. E a todos do projeto Atlas dos Conflitos Fundiários no Brasil e à CPT, agradeço por nossos trabalhos em equipe.

Ao professor Luís Reznik, devo muito mais que a paciência no decorrer dessa orientação. Agradeço por me acompanhar desde o primeiro dia de aula na UERJ/FFP; por ter se mostrado empolgado com minhas resenhas de filmes; pelas experiências adquiridas como bolsista; pelas palavras ternas em minha formatura; por me ensinar a ouvir; por demonstrar confiança a uma pessoa tão insegura com eu. Obrigada pelos sorrisos, abraços e broncas nas horas certas.

Aos professores Mônica Almeida Kornis e Antonio Edmilson Rodrigues pela contribuição em minha banca de qualificação, mostrando-me que estava no caminho certo e sugerindo profícuas leituras. Ao professor Ricardo Benzaquen, pelas maravilhosas aulas de historiografia e pelos cafés irrigados por assuntos de cinema, teatro e cotidiano.

Aos funcionários do Departamento de História da PUC, da Biblioteca Nacional, do Arquivo Nacional e do CPDOC. E ao Museu Lasar Segall pelo trabalho de digitalização das revistas *Cinearte*. Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não se realizaria.

Resumo

Santos, Renata Soares da Costa; Reznik, Luís. **Projeto à nação em páginas de *Cinearte*: A construção do “livro de imagens luminosas”**. Rio de Janeiro, 2010. 146 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente trabalho versa sobre o debate acerca do desenvolvimento do projeto de cinema educativo brasileiro a partir de sua difusão na revista *Cinearte* entre os anos de 1926 e 1932. O tema e objeto são estudados no contexto de renovação das idéias pedagógicas na Primeira República, fruto do movimento da Escola Nova e do Manifesto dos Pioneiros da Educação e é sustentado pelo pilar das características peculiares à modernidade, fio que permeia todo o escrito, desenhando um panorama das sensibilidades e novas experiências vigentes na sociedade. Ao folhear sete anos de publicação semanal da revista averiguamos que, além de inventariar a história do cinema e da educação, *Cinearte* responde uma das principais questões que permeou nossa pesquisa, ou seja, a hipótese de que o projeto de cinema educativo encontrou na Revista *Cinearte* um importante fórum de discussão, o que ajudou no fortalecimento de sua elaboração e difusão no Brasil. Observamos a contribuição de *Cinearte* para a propagação das idéias que circundavam as discussões pedagógicas de sua época, facilitando o diálogo entre os intelectuais e o poder político. Buscamos compreender as estreitas relações estabelecidas entre aqueles que escreviam em *Cinearte*, os demais intelectuais da época que debatiam o tema cinema educativo e os integrantes do governo. Acreditamos que, a convergência dessas relações, moveu a implantação de políticas que favoreciam o cinema educativo com uma legislação voltada para o tema.

Palavras-chave

História Intelectual; Cinema; Cinema educativo; Periódicos.

Abstract

SANTOS, Renata Soares da Costa; Reznik, Luís (Advisor). **Project to the nation on pages Cinearte: The construction of the "picture book light"**. Rio de Janeiro, 2010. 146 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper deals with the debate about the development of the Brazilian educational film project from its diffusion in the magazine Cinearte between the years 1926 and 1932. The subject and object are studied in the context of renewal of the pedagogical ideas in the First Republic, the fruit of the New School movement and the Manifesto of the Pioneers of Education and supported by the pillar of the characteristics peculiar to modernity, thread that permeates all the writing, drawing a picture sensitivities of existing and new experiences in society. Leafing through seven years of weekly publication of the magazine We checked that, in addition to record the history of cinema and education, Cinearte answers one of the main issues that has permeated our research, namely the hypothesis that the design of educational cinema found in the Journal Cinearte an important forum for discussion, which helped strengthen its elaboration and diffusion in Brazil. We note the contribution of Cinearte for propagation of ideas that surrounded the pedagogical discussions of his time, facilitating the dialogue between intellectuals and political power. We seek to understand the close relations established between those who wrote in Cinearte, other intellectuals of the time debating the issue educational cinema and members of government. We believe that the convergence of these relations, he moved the implementation of policies that favored the educational film with a law-oriented theme.

Keywords

History; Cinema; Education; Politics; Print.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução | 12 |
| 2. Cinema e <i>Cinearte</i>: uma face e uma faceta da modernidade | 20 |
| 2.1 Movimentos da arte em movimento | 20 |
| 2.1.1 Em contato com o <i>Primeiro Cinema</i> | 23 |
| 2.1.2 O progresso de um país mede-se pelo número de cinemas | 35 |
| 3. O “culto moderno”: um espetáculo noticiado | 41 |
| 3.1 Nasce <i>Cinearte</i> , uma revista moderna | 42 |
| 3.1.1 Mário Behring: em busca de um lugar na história | 45 |
| 3.1.2 Adhemar Gonzaga: “o cinema já estava na alma”? | 48 |
| 3.2 O encontro em <i>Para Todos</i> e vida independente à <i>Cinearte</i> | 52 |
| 3.3 O pioneirismo de <i>Cinearte</i> | 63 |
| 4. Cinema e Educação: estreitando relações | 68 |
| 4.1 Cinematografia científica e cinematografia educativa | 69 |
| 4.2 Cinema educativo entre o instrutivo, o educativo e o escolar | 71 |
| 4.3 Cinema escolar: lócus de experiências | 73 |
| 4.4 Cinema educativo: uma bandeira dos profissionais da educação | 76 |
| 4.4.1 Sedução das imagens: ensinando a ensinar pelos olhos | 78 |
| 4.4.2 Em defesa do “bom cinema” | 86 |
| 4.4.3 Fé no cinema educativo para sair do atraso | 100 |
| 4.4.4 O entusiasmo da educação: o projeto de cinema educativo incorporado à (n)ação | 110 |
| 5. Cinema educativo: um assunto do Estado | 117 |
| 5.1 Chamando a atenção do governo para a importância do filme | 118 |
| 5.2 Muito “além das palavras que voam”: o dever de criar um aparelho de censura no país | 123 |
| 5.3 “Gente nova, novos ideaes”: a aposta em Getúlio para a escrita do “livro de imagens luminosas” | 128 |
| 6. Conclusão | 139 |
| 7. Referências Bibliográficas | 142 |

Lista de figuras

- Figura 1 – Seção *Cinemas e Cinematographistas* buscando realizar um levantamento do número de condições físicas das salas de cinema no país 37
- Figura 2 – Primeira capa da revista *Cinearte*. Apresenta-se Moderna em seu projeto gráfico, valoriza a impressão colorida e é moldurada pela fotografia de Norma Talmadge, bela e famosa atriz nos anos de 1920. 43
- Figura 3 – Primeiro editorial de *Cinearte*, afirmando sua origem na Revista *Para Todos* e anunciando trazer variadas informações sobre cinema para o público leitor. 55
- Figura 4 – Editorial dedicado ao tema cinema educador. 67
- Figura 5 – Publicação na revista dos nomes ligados à diretoria da *Associação Brasileira de Educação*. 95

Lista de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Dados acerca das salas de exibição cinematográfica em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro (1904-1919) | 34 |
| Tabela 2 – Salas de cinema em funcionamento, em 1926, de acordo com a localização | 39 |

1

Introdução

“A arte e eu, nós giramos, um em torno do outro... Ela, envolvendo-me, mergulhando-me na profusão de seus atrativos. Eu, acariciando disfarçadamente o meu punhal. Um punhal que, no caso, o escapelo da análise faz às vezes.”

Sergei Eisenstein

As luzes do progresso apontavam suas câmeras para a história dos indivíduos no período da Primeira República brasileira. Imaginemos, pois, as mudanças ocorridas na sociedade, os impactos sofridos por aqueles que, encantados ou receosos, experienciavam as promessas de um mundo moderno. Desse mundo, fazia parte o cinematógrafo, as imagens em movimento que conquistaram rapidamente atenção, conformando um público que crescia em progressão geométrica. Nesse início do século XX, consideramos o cinema uma das artes de vanguarda que todos os porta-vozes das novidades artísticas podiam, em todos os países, admirar.¹

Enquanto arte do entretenimento, o cinema conquistou um grande público, o qual foi fortemente influenciado e influenciador do que era exibido nas telas. O sucesso foi tamanho, sendo difícil, hoje, especular, entre os que viveram aqueles anos, quem não imitou as belíssimas atrizes Norma Talmadge, Greta Garbo ou Eva Nil; quais mulheres não copiaram roupas e trejeitos das famosas Gloria Swanson e Mary Pickfords; quais senhoritas (e senhoras!) não suspiraram com Rudolph Valentino ou Douglas Fairbanks; quem não se contagiou com a

¹ De acordo com Hobsbawm, “o cinema foi cooptado pela vanguarda algum tempo durante a Primeira Guerra Mundial, depois de inexplicavelmente ignorado por ela. [...] Não apenas se tornou essencial admirar essa arte, como também os próprios artistas de vanguarda se lançaram na realização cinematográfica”. Ver: HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.182.

empolgante Carmem Miranda; quem não se emocionou com as memoráveis cenas do gênio Charles Chaplin; quem não ouviu, ao menos isso, falar do estadunidense D. W. Griffith ou do russo Sergei Eisenstein; e quem não comentou as fitas do promissor cineasta brasileiro Humberto Mauro.

Mas, embora o cinema tenha se tornado uma forma de entretenimento popular, bastante propagada e aceita, nessa época, devemos enfatizar que a arte em movimento não foi vista apenas enquanto uma diversão. Em diversos países do mundo, inclusive no Brasil, foi atribuída aos filmes a capacidade de instruir, tanto no ambiente escolar, como nos demais espaços públicos da sociedade, como salas de cinemas, agremiações, clubes, igrejas, e outros.

Da crença no caráter educativo do cinema, surgiram calorosas discussões por parte de setores da sociedade. Estiveram envolvidos nessas discussões jornalistas, advogados, médicos, escritores, políticos, professores, artistas e produtores de cinema. Diante dessa variedade de interessados no assunto, nos chamou atenção a repercussão que a temática ganhou no campo educacional, no Brasil, desde o início do século XX, principalmente entre os anos de 1920 e 1930.

Sabemos que as idéias pedagógicas em vigor no período da Primeira República estavam permeadas pelo desejo de construção de uma “escola ativa”, pautada em uma educação da ação e contemplação, com ênfase na experiência e na elaboração de métodos de ensino. Nesse contexto, o cinema foi acrescentado às discussões pedagógicas, onde um dos principais objetivos foi a elaboração de uma metodologia para utilização do cinema para a educação. A partir da repercussão dessas discussões, realizadas inicialmente pela sociedade, foi pensado, estruturado e conformado um projeto de cinema educativo no país, projeto que, como qualquer outro, se construía entre o *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativas*.²

Diferentes áreas do conhecimento se debruçaram sobre o assunto, principalmente a partir da década de 1990, como a história, a comunicação, a educação e a sociologia. Na historiografia do cinema, o tema vem conquistando espaço, tornando-se tema e objeto de pesquisas atuais, fruto de um movimento de

² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

renovação ocorrido a partir de 1990 com o surgimento de novos objetos e recortes, novos campos e novas articulações através de uma geração de historiadores como José Inácio de Melo e Souza, Anita Simis, José Mário Ortiz e Artur Autran.³

Nesse movimento de renovação, o cinema educativo foi debatido em duas recentes teses de doutorado, ambas defendidas em 2008, as quais contribuíram significativamente para o andamento dessa pesquisa. Uma das teses é de Cristina Rosa⁴, que compara o Instituto nacional de cinema educativo brasileiro (INCE) e o italiano (LUCE). O trabalho da autora está mais centrado nas políticas dos Institutos de cinema educativo, estabelecendo associações entre as políticas educativas dos governos de Vargas e Mussoline com objetivo de investigar a construção de um novo cidadão nacional. Para isso, percorre jornais, revistas e, principalmente, escritos de intelectuais e documentos oficiais produzidos por ambos os governos, além de analisar filmes educativos e cine jornais. A outra tese é de João Alves dos Reis⁵, cujo foco central é compreender a origem da cinematografia educativa brasileira. Para isso, o autor se debruça sobre a vasta produção do intelectual Jonathas Serrano, percorrendo suas publicações em jornais, revistas, livros e anotações pessoais (arquivadas na Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional). No entanto, é válido mencionar que o tema cinema educativo ainda é pouco colocado em evidência na historiografia.

Não sendo diferente, nosso trabalho segue a tendência de explorar novos temas e objetos ao versar sobre o projeto de cinema educativo. Na tentativa de mapear o cinema educativo, percorremos arquivos da cidade e nos deparamos com a revista *Cinearte*. Ao iniciar uma pesquisa, rapidamente compreendemos estar diante de um material rico para tornar pública a temática do cinema educativo. Assim, para estudar o tema, optamos por percorrer esse importante

³ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

⁴ ROSA, Cristina Souza da. *Para além das fronteiras nacionais: um estudo comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008.

⁵ REIS JUNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas. Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. Tese de doutorado. PUC-Rio. Departamento de Educação. 2008.

veículo de comunicação da época, a revista *Cinearte*, considerada a mais importante publicação cinematográfica brasileira até a década de 30.⁶

A revista foi publicada entre os anos de 1926 e 1942, pela Gráfica Pimenta de Mello, editada pela Sociedade Anônima O Malho, tendo como um de seus fundadores Adhemar Gonzaga (1901-1978) e Mário Behring (1876-1933). A revista é importantíssima na história do cinema no Brasil, nela é possível acompanhar o crescimento de um meio de comunicação que se consolidava. *Cinearte* foi usada como fonte para trabalhos de pesquisa, como o livro de Anita Simis, *Estado e cinema no Brasil*, onde a autora analisa a participação do estado no surgimento da cinematografia nacional. Anita Simis, ao trabalhar com *Cinearte*, destaca a revista como um espaço no qual se cria *lobby* para a articulação de demandas dos agentes culturais, no entanto, a autora não aprofunda questões referentes à revista, pois sua preocupação está centrada na formulação de uma legislação cinematográfica.⁷

Ismail Xavie, importante historiador e crítico de cinema, em *Sétima arte: um culto moderno*, também trabalha com *Cinearte*, dedicando um capítulo ao estudo da revista. O autor defende que a bandeira de defesa da produção nacional, por parte da revista, é abafada pelo predomínio da valorização da cinematografia norte americana, prevalecendo uma “colonização cultural”. Com isso, discute que apenas marginalmente apareciam as aspirações nacionalistas na revista.⁸

Sheila Schvarzman, em estudo sobre Humberto Mauro, também trabalha com a revista, mas é contrária à idéia de que *Cinearte* impõe uma visão colonizadora de arte e cinema. Em seu trabalho, enfatiza que o discurso dos intelectuais expressos na revista não podem ser analisados separados de seu contexto histórico.⁹

De todos esses trabalhos que utilizaram *Cinearte* como fonte de pesquisa, identificamos que compactuam de uma de nossas concepções, a de que, ao longo

⁶ Arthur Autran. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.326.

⁷ SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.

⁸ XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

⁹ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tese de doutoramento, IFCH, Unicamp, São Paulo, 2000.

de suas publicações, a revista registrou a fala de indivíduos que tiveram grande participação na construção da história do cinema no país.

Ao folhear sete anos de publicação semanal da revista *Cinearte*, entre 1926 e 1932, averiguamos que, além de inventariar a história do cinema e da educação, *Cinearte* responde uma das principais questões que permeou nossa pesquisa, ou seja, a hipótese de que o projeto de cinema educativo encontrou na revista *Cinearte* um importante fórum de discussão, o que ajudou no fortalecimento de sua elaboração e difusão no Brasil.

A revista, não resta dúvida, se posicionou favorável, desde seus primeiros exemplares, à implantação do cinema educativo no país. O tema era frequente entre as publicações, aparecendo, geralmente, na primeira página, correspondente ao editorial, local onde a revista, declaradamente, costumava expor suas opiniões e difundir suas campanhas.

Percorrendo a revista, identificamos as principais problemáticas que circundavam o cinema educativo, sendo elas: a capacidade de influência do cinema sobre os indivíduos; a finalidade pedagógica dos filmes; a polêmica entre quais os filmes mais apropriados, se os “normaes”¹⁰ ou os de ficção; a ansiedade pela construção de uma indústria cinematográfica brasileira; as propostas de censuras aos filmes; as discussões sobre a criação de uma metodologia elaborada por professores para o ensino a partir do cinema; informações sobre exposições cinematográficas e construções de cinematecas; a descrição de práticas que obtinham sucesso em outros países; utilização do filme para sair do “atraso” e equiparar o país aos considerados “avançados”; a criação de um projeto de cinema educativo, com a organização de uma Comissão de Cinema Educativo destinada a pensar o tema, composta por intelectuais ligados, direta e indiretamente, à revista; a criação de uma legislação voltada para o assunto.

Observamos a contribuição de *Cinearte* para a propagação das idéias que circundavam fortemente as discussões pedagógicas de sua época, facilitando o diálogo entre os intelectuais e o poder político. Por isso, não ignoramos as estreitas relações estabelecidas entre aqueles que escreviam em *Cinearte*, os demais intelectuais que debatiam o tema cinema educativo e os integrantes do

¹⁰ “normaes” era a denominação da época para os filmes que hoje chamamos de documentário.

governo. Nesse sentido, acreditamos que, a convergência dessas relações, moveu a implantação de políticas que favoreciam o cinema educativo com uma legislação voltada para o tema.

Das críticas realizadas em *Cinearte* – ora amenas, ora acirradas – e da relação dos intelectuais com o governo até a formulação de uma legislação própria ao cinema para fins educativos foi apenas questão de tempo. À medida em que consolidavam-se projetos de leis a favor de um projeto de cinema educativo no país, observamos uma diminuição das críticas na revista.

Em 4 de abril de 1932, Getúlio Vargas promulgou o Decreto Lei nº 21.240 criando a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de caráter educativo, regulamentando a censura cinematográfica e outras disposições relativas a arte. A assinatura do decreto foi recebida com entusiasmo pela imprensa nacional e pelos professores, pois, acreditavam que a partir do decreto o cinema educativo começava a ser organizado. *Cinearte* considerou com veemência que o Decreto colocava um ponto final na campanha empreendida pela revista desde seus primeiros números.

Em nosso trabalho, o cinema educativo, é sustentado pelo pilar das características peculiares à modernidade, fio que permeia todo o escrito, desenhando um panorama das sensibilidades e novas experiências vigentes na sociedade. Nesse contexto, a organização do texto é feita através da divisão em quatro capítulos.

O primeiro apresenta o argumento de que a preocupação moral e educativa do cinema pode ser encontrada nas transformações ocorridas na sociedade e na própria linguagem cinematográfica já nos primeiros anos do século XX. Nosso foco de análise é o cinema como uma das facetas da modernidade. Com isso, buscaremos traçar um perfil da atividade do cinema na virada do século XIX para o XX. Logo após, iniciamos o debate sobre o *Primeiro Cinema*, conceito utilizado por Flávia Cesarino Costa para significar o cinema em seus primeiros anos. Mergulhando nas leituras sobre a modernidade e a história do cinema, propomos um diálogo entre a transformação do “cinema de atração” em espetáculo industrializado de massa.

No segundo capítulo, apresentamos a revista *Cinearte*, nosso objeto de pesquisa e principal fonte de análise. Essa apresentação é feita com ênfase nas mudanças relativas à imprensa¹¹, onde as revistas vieram a desempenhar um papel inovador enquanto um veículo de comunicação importante em sua época. Discutimos a relevância da revista ao se auto-intitular a primeira dedicada exclusivamente ao cinema, apresentamos as temáticas abordadas em suas páginas e o espaço que dedicava às campanhas que empreendia com vigor – sendo uma dessas campanhas a defesa pela incorporação do cinema educativo no país. Para discutir as propostas da revista, identificamos os intelectuais que configuravam suas páginas, principalmente seus fundadores, Mario Behring e Adhemar Gonzaga, julgando-os importantes agentes sociais que acentuaram o diálogo sobre o cinema educativo.

No terceiro capítulo, estreitamos as relações entre cinema e educação buscando uma imersão na historicidade do conceito de cinema educativo. Debates as variadas problemáticas que circundaram o tema. Discutimos a relação entre *cinematografia científica* e *cinematografia educativa*, delimitando suas relações. De igual forma, buscamos balizar, na medida do possível, o caráter instrutivo, educativo e escolar.

Ainda nesse capítulo discutimos, de forma panorâmica, as primeiras práticas de utilização do cinema com finalidade educativa, com a experiência dos inspetores escolares da Rede Pública do Distrito Federal, José Venerando da Graça Sobrinho e Fábio Lopes dos Santos. Assim o fizemos para trazer ao cerne da discussão a importância dos educadores no debate acerca do cinema educativo no país. Como guia da narrativa, apresentamos os principais temas debatidos na educação sobre o uso do cinema e a forma pela qual é apresentado nas páginas de *Cinearte*. Entre os temas: o cinema como facilitador do aprendizado devido ao poder de sedução que exerce nos indivíduos; a defesa pelo “bom cinema”, a preocupação com a moral e a estipulação de uma faixa etária para assistir às fitas; a crença no cinema educativo para educar à nação, demonstrando hábitos e costumes; a comparação com práticas realizadas em países considerados “avançados”, julgando o cinema uma poderosa arma para o país sair do “atraso”.

¹¹ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

No quarto, e último capítulo, a discussão concentra-se na incorporação dos debates sobre o cinema educativo pelo governo. As relações políticas estabelecidas entre os professores são consideradas importantes para que ressoassem as vozes em função de um projeto de cinema educativo no país. De igual maneira, discutimos a forma pela qual a divulgação e a defesa do tema ganharam relevância na revista, a qual noticiava com veemência o assunto. Também são discutidas as estratégias utilizadas pela revista *Cinearte* para, não apenas divulgar o cinema educativo, mas pressionar os governos a se posicionarem diante do assunto. Interpretamos, neste último capítulo, os apontamentos realizados pela revista ao presenciar o estabelecimento de uma legislação voltada para o cinema educativo.

Não seria possível fazer uma leitura desse momento de efervescência do tema, com as reformas educacionais e as políticas públicas em favor do cinema educativo na elaboração de decretos leis, sem destacar a figura de Getúlio Vargas. Do político, observamos a relação estreita que veio a estabelecer com o cinema, inaugurando uma política de valorização dos assuntos ligados à arte. Ao incorporar as demandas sociais pela criação de um projeto de cinema educativo, discutimos a forma pela qual Getúlio Vargas destacou sua importância e direcionou uma política favorável à criação do projeto de cinema educativo no Brasil.

2

Cinema e *Cinearte*: uma face e uma faceta da modernidade

“Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância”
Walter Benjamin

“O cinema é a arte do século XX”
Revista *Cinearte*¹

2.1

A nação e seus *cidadãos*

Embora a França seja considerada o palco da descoberta do cinema, a historiografia nos fornece indícios suficientes para comprovar a utilização de imagens em movimento anteriores à exibição dos irmãos Louis e Auguste Lumière no Salon Indien do Grand-Café Paris. Aliás, essa nem mesmo foi a primeira apresentação dos irmãos, visto terem apresentado anteriormente projeções animadas em congressos científicos.

Alguns pesquisadores da história do cinema concordam que o cinema surgiu paralelamente nos Estados Unidos e na Europa, no final do século XIX, “em plena vigência de uma cultura racionalista e de crença nas vantagens da modernidade”, momento no qual “emergiam novas técnicas e invenções que prometiam acelerar o ritmo dos processos industriais.”² Temos como principais nomes Thomas Edison, nos Estados Unidos, Skladanoski, na Alemanha, e os irmãos Louis e Auguste Lumière, na França.

¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de março de 1926, n.4, p. 24.

² COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p.24.

Esse contexto de surgimento do cinema é marcado por diversas transformações vividas pela sociedade do final do século XIX. Diante do significado do cinema com a inauguração de uma nova linguagem expressiva, não compreendemos seu surgimento apenas como uma criação da modernidade, mas uma das facetas dessa modernidade. Como um instrumento embriagado, em sua totalidade, por características peculiares de sua temporalidade, novidade transformada e transformadora da virada do século, considerada o emblema que melhor personificou a modernidade, dela tornando-se “a expressão e a combinação mais completa”³.

A modernidade, diante de suas agitações, pode ser pensada sobre dois prismas: tanto como expressão de mudanças na *experiência subjetiva dos indivíduos*⁴, quanto signo para expressar as transformações sociais, econômicas e culturais com o advento de inovações.

Flora Süssekind nos apresenta esse momento de mudanças e inovações, iniciados em final do século XIX no Brasil, como *horizonte técnico*. O *horizonte técnico* é expresso pela ampliação da rede ferroviária, pelo uso da iluminação elétrica nos teatros, pela adoção sistemática da tração elétrica nos bondes, pelo aparecimento dos primeiros balões e aeroplanos, pelo número crescente de automóveis em circulação nas grandes cidades do país. Esse *horizonte técnico* encontraria fatores decisivos para sua configuração na difusão da fotografia, da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro, de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática de reclame.⁵

É justamente nessa conjuntura de novidades tecnológicas que vigoravam disputas por inovações e aperfeiçoamento de máquinas e aparelhos para projetar imagens em movimento.

Quanto à difusão dos instrumentos óticos, que, diferentemente da fotografia, buscaram mecanismos de consolidar a apresentação de imagens

³ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.17.

⁴ SIMMEL, Georg. *Cultura Subjetiva*. (editado por J. SOUZA e O. ÖELZE) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

⁵ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.29.

seqüenciadas proporcionando a ilusão do movimento, tivemos, entre outros, o *mutoscópio*, o *quinetoscópio*, o *vitascópio*, o *omniógrafo* / *cinematógrafo*.

O *mutoscópio* foi uma máquina que mostrava imagens fotográficas através de um visor. Tais imagens eram semelhantes aos fotogramas dos filmes, mas sua impressão era feita em papel.

Quinetoscópio foi um aparelho inventado por Thomas Edison em 1891, capaz de apresentar imagens em movimento, reproduzindo-o por meio da passagem rápida de uma série de fotografias e apresentava figuras pequenas que somente uma pessoa podia assistir. O aparelho funcionava da seguinte maneira: através de um visor, era possível assistir, mediante a inserção de uma moeda, à exibição de uma pequena tira de filme em que apareciam imagens em movimento de lutas de boxe, bailarinas, cenas eróticas, números cômicos, animais amestrados, quadros da Paixão de Cristo, dentre outros. O invento de Thomas Edison chegou aos Estados Unidos em 1894 e fez sucesso rapidamente. Sabemos que em poucos meses os aparelhos de *quinetoscópio* já tinham se espalhado pelos salões de diversões da época, além de saguões de hotéis e parques de diversões.⁶

Vitascópio foi um projetor inventado na cidade de Washington por Thomas Armat e Francis Jenkins e fabricado por Thomas Edison. O empenho na fabricação desse aparelho ocorreu a partir de janeiro de 1896 após a notícia de que o *omniógrafo* / *cinematógrafo*, inventado pelos irmãos Lumière, estava chegando à América. O *vitascópio* projetava imagens em movimento, mas necessitava de uma estrutura apropriada para seu funcionamento, pois pesava aproximadamente quinhentos quilos e dependia de luz elétrica – o que limitou sua utilização em detrimento de outras máquinas.

Já o *omniógrafo*, aparelho considerado mais desenvolvido que o *quinetoscópio*, era capaz de apresentar imagens de tamanho natural que podiam ser projetadas a um grande número de pessoas. Chegou ao Brasil em julho de 1896, sete meses após ter sido inventado pelos irmãos Lumière e não se tem registro de quem o trouxe. *Omniógrafo* foi o nome dado anteriormente ao que veio se chamar *cinematógrafo*, aparelho inventado em 20 de dezembro de 1895, na França. Essa máquina obteve vantagens com relação ao *vitascópio*, pois era ao

⁶ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit. p.38.

mesmo tempo câmara e projetor e não necessitava de eletricidade, já que seu mecanismo era acionado por manivela. Além disso, pesava pouco, se comparado ao *vitascópio*, o que favorecia seu transporte, possibilitando filmagens fora de estúdios, como paisagens urbanas e rurais, ou seja, o *cinematógrafo* obteve vantagens devido à variedade de imagens a serem filmadas.

2.1.1

Em contato com o *Primeiro Cinema*

Com o intuito de compreender a dinâmica das projeções em movimento no momento de seu surgimento, trabalhamos com o conceito de *Primeiro Cinema*, na acepção de Flávia Cesarino Costa, ao nomear por primeiro cinema os filmes e práticas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908. A autora nos explica o porquê de sua escolha ao trabalhar com o termo:

Não consideramos adequados os termos *cinema primitivo* ou *filmes primitivos* [...] Do nosso ponto de vista, o termo *primitivo* permanece muito associado a uma visão determinista da história do cinema – que considera os primeiros filmes como pouco evoluídos dentro de uma escala ascendente de aperfeiçoamento da linguagem do cinema.[...] Quisemos, ainda, evitar os termos *cinema das origens* ou *dos inícios* porque a discussão em torno da questão das origens do cinema é polêmica e por si só exigiria um trabalho bem mais extenso do que aquele pretendido aqui.⁷

Esse *primeiro cinema* possui características peculiarmente importantes a serem conhecidas. Primeiramente, o cinema não era considerado uma arte promissora, aliás, estava longe de ser considerado uma arte.

Quanto ao futuro do cinema pensado em fins do século XIX, um exemplo clássico da historiografia é o encontro entre Mèliès (um homem de teatro e entretenimentos) e Lumière no dia da primeira exibição pública de cinema pelos

⁷ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit. p.34-35.

irmãos Lumière no Salon Indien do Grand-Café Paris em 28 de dezembro de 1895.

Méliés o teria procurado com o intuito de adquirir um aparelho de projeção de imagens em movimento, visto que nessa época era comum espetáculos de variedades, compostos por teatro, música, danças, apresentação de “aberrações”, circo e imagens projetadas. Méliés teria sido desencorajado com o argumento de que o cinematógrafo não teria futuro enquanto espetáculo, pois deixaria de atrair a atenção do público quando deixasse de ser novidade.⁸

Para Lumière, o cinematógrafo era um instrumento voltado para pesquisa e, por isso, sem futuro enquanto entretenimento. Ao que parece, Lumière não hesitava expor seu posicionamento sobre a impossibilidade futura de entretenimento com as imagens em movimento, pois outros indícios nos levam a pensar que era comum seu pronunciamento de que o cinema era uma “invenção sem futuro”, frase dirigida a Félix Mesguich, um dos cinegrafistas com quem trabalhou.⁹

O que Lumière não poderia prever era a força que o cinema ganharia na medida em que respondia às necessidades dessa sociedade em constante transformação, a qual vivia mudanças em suas sociabilidades, formas de agir e conceber o mundo.

Na esteira das transformações, os indivíduos eram aventureiros a normas inéditas de conduta entre si. Conforme Walter Benjamin, citando Georg Simmel:

Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de ter de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.¹⁰

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

⁹ A frase aparece nas memórias do cinegrafista. In: MESGUICH, Félix. *Tours de Manivelle: souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1933.

¹⁰ SIMMEL, Georg. Apud: BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império (a boemia, o flâneur, a modernidade)*. Obras escolhidas, vol. III, São Paulo: Brasiliense, 1989, p.36.

Outras importantes características do *primeiro cinema* são o caráter dos filmes e os locais onde eram apresentados.

Os primeiros filmes eram feitos com grande apelo popular. Eram fortemente influenciados pelos espetáculos de lanterna mágica¹¹ e quase sempre apresentados por um conferencista.

Tais espetáculos descreviam viagens a terras distantes, histórias populares ou canções e misturavam filmes com projeção de imagens coloridas das placas das lanternas mágicas. Até mesmo “a Igreja se utilizava de sessões de lanterna mágica com o objetivo de atrair os fiéis nos seus momentos de lazer, segundo Georges Sadoul, para lhes mostrar ‘os horrores do inferno’”.¹²

Nos primeiros anos, uma das mais importantes características dos filmes era o interesse em temas da atualidade. Esses filmes se tornavam populares na medida em que retratavam a Europa e os Estados Unidos envolvidos em guerras imperialistas. Com relação a esses filmes,

Havia filmes de atualidades que documentavam situações reais, como os dos Lumières. Mas alguns filmes também misturavam encenações e maquetes dos eventos reais. Eram as chamadas ‘atualidades reconstituídas’, em que fatos recentes eram mostrados de forma muitas vezes sensacionalistas.¹³

Entre os filmes apresentados em conferências sobre viagens, pode ser observada a predominância do aparecimento de um elemento chave da sensibilidade humana na modernidade: o fascínio pela velocidade. Nesse sentido,

¹¹ Foi criada pelo Alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII, baseando-se no processo inverso da câmera escura. A câmera escura teve seu princípio enunciado por Leonardo da Vinci, no século XV, e foi desenvolvido pelo físico Giambattista Della Porta, no século XVI. O invento projeta uma caixa fechada com um pequeno orifício coberto por uma lente. Através do orifício, penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores. A imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo, no interior da caixa. Ao contrário da câmera escura, a lanterna mágica é composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Parte do princípio que consiste em fazer aparecer, em tamanho ampliado, sobre uma parede branca ou tela estendida num lugar escuro, figuras pintadas em tamanho pequeno, em pedaços de vidro fino, com cores bem transparentes.

¹² COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.47

¹³ Idem, Ibidem, p.48.

são comuns, principalmente nos primeiros filmes, cenas a partir de meios de transporte como o trem e o automóvel. Quanto a essa observação:

O mundo visto a partir do trem, mostrado como uma paisagem que desfila rapidamente diante do retângulo da janela, aludia a uma experiência sensorial da velocidade que era inteiramente inédita. Surgia uma nova percepção do mundo, medida pelas formas mecanizadas de deslocamento, mas transformada em percepção visual com o auxílio direto do próprio cinema, única mídia capaz de reproduzir a sensação de velocidade.¹⁴

Referente aos locais onde começaram a ser exibidos os primeiros filmes, temos conhecimento de que foram projetados em feiras, circos, teatros de ilusionismo, parques de diversões, cafés e em todos os lugares onde houvessem espetáculos de variedades. Além disso, sabemos que, na maioria dos casos, não respeitavam uma seqüência de apresentação, cabendo ao operador a tarefa de projetar os quadros conforme as necessidades ou exigências do público.

Nesse momento inicial, o principal local de exibição dos filmes eram os chamados *vaudeviles*. Assim, sabemos que:

Os vaudeviles tinham surgido a partir de teatros de variedades – com conotações exclusivamente eróticas – que, em geral funcionavam anexos aos chamados ‘salões de curiosidades’ (*curio halls*, que exibiam coisas como mulheres barbadas, anões, bichos de duas cabeças e outras aberrações) dos *dime museums* (museus cujas atrações custavam dez centavos). Mas nas últimas décadas do século XIX, o vaudeville já estava deixando de ser um espaço pervertido. [...] em 1896 o vaudeville estava se tornando a forma mais freqüente de diversão popular e a competição entre os teatros começou a se acirrar intensamente. É nesse contexto, em maio de 1895, que a Cinematógrafo Lumière estreou nos Estados Unidos, fazendo um tremendo sucesso.¹⁵

¹⁴ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.59.

¹⁵ Idem, Ibidem, p.40-41

Ainda que os vaudevilles fossem a principal forma de exibição dos filmes, apontamos que não era a única. Uma importante maneira de difundir as projeções animadas era através do exibidor itinerante, tanto na Europa e Estados Unidos, como no Brasil e diversos outros países. No caso do Brasil, estamos nos referindo especificamente aos primeiros anos do século XX.

Os itinerantes eram uma espécie de *showmen* responsáveis por levar os filmes também a locais mais afastados dos centros urbanos. Era de sua responsabilidade o aluguel de salões para projetar os filmes junto a outras atrações. Obtinham autonomia para decidir a ordem dos quadros e muitas vezes atuavam como comentadores / narradores dos espetáculos.

É importante lembrar que estamos nos referindo ao cinema mudo, momento em que qualquer intervenção sonora ocorria ao vivo e paralela à exibição. Em todo caso, nesse momento, denominado *primeiro cinema*, os filmes eram recriados pelos exibidores a cada vez que eram exibidos¹⁶, possuíam uma autonomia que viera a se perder conforme as mudanças da delimitação da linguagem cinematográfica.

Nesse momento, o cinema, enquanto espetáculo industrializado de massa, foi discutido por Walter Benjamin como fruto da “reprodutibilidade técnica”, momento fortemente marcado pelas transformações ocorridas no âmbito da arte, pela modificação de sua função social – sua separação do ritual e ligação ao aspecto político. Para Walter Benjamin, o cinema fez parte de um momento de “refuncionalização da arte”.¹⁷ Essa mudança característica da arte a partir de sua separação da tradição (aura) com o decorrer da prática de *reprodução técnica* na história vem a explicar o fascínio pelo cinema em seu período inicial. Ou melhor, uma sociedade pós-revolução industrial, tendo modificadas suas relações de trabalho, vívida de novidades e transformações tecnológicas respondeu satisfatoriamente à arte baseada no aparelho. Para Benjamin,

¹⁶ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.57

¹⁷ Discussões presentes no artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade [...] como coloca esse aparelho a serviço de seu próprio triunfo.¹⁸

É justamente nesse sentido que Walter Benjamin afirma que “uma das funções do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”, não apenas pela maneira com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo através desse aparelho.¹⁹ É através das telas que o homem se encontrava, como em um jogo de espelhos, ria e chorava ao se assemelhar com tamanha realidade proporcionada pelas projeções “vivas”.

Enquanto espetáculo de massa somado a diversas outras formas de diversões, o cinema tinha um caráter marginal. Seu público inicial compreendia uma platéia predominantemente pobre, operária e urbana. Os *vaudevilles*, uma das principais formas de apresentação dos filmes, conforme apresentamos anteriormente, eram freqüentados, principalmente, por pobres, por proletários e indivíduos que viviam às margens da sociedade.

Mas a transição para espetáculo industrializado de massa modificou fortemente suas características iniciais. Essa transição ocorreu a partir do momento em que as imagens ganharam autonomia e passaram a ganhar prioridade. Essa autonomia ocorreu na medida em que os filmes começaram a serem exibidos como um espetáculo à parte, deixando de ser apresentado junto a outras formas de entretenimento. Assim, aos poucos, foi deixando de ser considerado o cinema uma atividade marginal.

Quanto a essa transição para espetáculo industrializado de massa, ocorreu através de um período conceituado por Flávia Cesarino como *aculturação*. Para a pesquisadora, isso ocorreu na medida em que os *vaudevilles* foram sendo substituídos pelos chamados *nickelodeons*. Os *Nickelodeons* eram grandes armazéns transformados em cinema, muitas vezes do dia para a noite, devido ao

¹⁸ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p.179.

¹⁹ Idem, Ibidem, p.189.

sucesso enquanto empreendimento financeiro.²⁰ Nesses locais, os filmes eram exibidos exclusivamente e rendiam altos lucros para produtores e exibidores. Podemos atribuir esse lucro ao aumento do público nesses espaços de exibição, ao surgimento de grandes empresas no controle de diversos ramos da atividade cinematográfica e à “gradual *domesticação* das formas de representação e exibição dos filmes.”²¹

Quanto ao público, nossos indícios apontam que foram compostos por operários e pobres, os quais alimentaram os grandes lucros advindos das exibições ocorridas nos *nickelodeons* nesse momento correspondente a 1905-1915. De acordo com Flávia Cesarino, “os espectadores dos filmes exibidos nos *nickelodeons* não tinham muitas outras opções de diversão barata. Para este público de trabalhadores pobres, os *nickelodeons* funcionavam como locais de encontro com seus pares de trabalho”.²²

Diante da alta lucratividade do cinema, produtores e exibidores começaram a pensar em artifícios para moralizar o cinema e atrair as classes médias, dotadas de maior poder aquisitivo. Desta forma,

Se antes o cinema se dirigia a uma platéia predominantemente pobre, operária e urbana, os anos de 1908 e 1909 podem ser entendidos como o que Gunning considera ‘a origem de um esforço unificado para atrair a classe média para o cinema’. A indústria do cinema precisava conseguir ‘respeitabilidade social’, trazendo os filmes para perto das ‘tradições burguesas de representação’. Daí a multiplicação das tentativas de se adaptar para as telas romances, peças de teatro e poemas famosos.²³

Mencionamos que os *nickelodeons* funcionavam como locais de encontro dos indivíduos com seus pares, mas, na época, não eram considerados espaços de diversão saudável, familiar ou mesmo educativa. Como havia o interesse por parte de exibidores e produtores por atrair grupos com maior poder aquisitivo para a atividade do cinema, estratégias de atração do público começaram a ser pensadas,

²⁰ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit, p.59

²¹ Idem, Ibidem, p.59

²² Idem, p.65

²³ Idem, p.64.

sendo as principais: a mudança dos enredos dos filmes e a mudança na estrutura dos espaços de suas apresentações.

Desta maneira, com a realização de tais mudanças, concomitantemente, o cinema veio a consolidar autonomia e vieram a surgir, quiçá, as primeiras propostas de cunho moral e educativo.

Referindo-se ao *primeiro cinema*, Flávia Cesarino Costa identifica e aponta elementos morais e educativos. Além disso, enfatiza que essa preocupação surgiu com a necessidade de atrair a classe média para o cinema:

é um período de alta lucratividade e de estabilização do cinema como indústria, que fomenta a discussão sobre as formas de se reconquistar as classes *respeitáveis*. Este esforço de atrair a classe média é visível tanto nas novas maneiras de fazer filmes, nas quais o papel de Griffith foi decisivo, quanto na tematização estética do cinema, feita pela crítica e pela imprensa especializada da época, que chegava a propor de maneira quase normativa o uso de certas estratégias, como a proibição do olhar do ator na direção da câmera, a definição de padrões estéticos para heróis e heroínas e mesmo a frequência de finais felizes e do fracasso das opções pela marginalidade ou pelo crime.²⁴

Outra preocupação dos filmes, mencionados pela pesquisadora, era ensinar às camadas mais baixas o valor do trabalho e da honestidade. A essa mudança de postura está intrinsecamente associado o fato dos *homens de cinema*, ainda nesse período do *primeiro cinema*, compreenderem que seu público alvo, a burguesia, somente poderia adotar a cultura do cinema quando identificasse nos filmes alguns valores, como a prática respeitável, familiar, educativa. E, além disso, quando se sentissem seguros quanto aos “perigosos impulsos de afirmação das classes subalternas, pela repressão ou pela tutela didática de idéias sensatas”.²⁵

Esse grupo almejado pelos *homens de cinema* – cujos valores eram guiados pela pressa e pela velocidade, características que melhor expressam essa

²⁴ COSTA, Flávia Cesarino. Op. Cit., p.65-66.

²⁵ Idem, Ibidem., p.66.

sociedade moderna – somente poderia ser alcançado à medida que se compreendia as necessidades do *Homus cinematographicus* ²⁶.

Portanto, foi partindo dessa preocupação com as novas sensibilidades do homem, e da mudança de postura, que as primeiras inquietações com o caráter educativo dos filmes apareceram na história do cinema – o que não demandou muito tempo, tanto na Europa, quanto nas Américas.

No caso do Brasil, os primeiros anos foram marcados fortemente pela presença dos exibidores itinerantes – também conhecidos por ambulantes. Assim como na Europa e Estados Unidos da América, a prática de projeção de películas esteve associada a vários tipos de espetáculos e diversões e teve como principal nome no empreendimento o italiano Pascoal Segreto.

Conhecido popularmente no ramo das diversões por *Pasquale*, Pascoal Segreto, nasceu em 1868 e migrou para o Brasil devido à pobreza da Província de Salerno, na Itália. Desembarcou no Rio de Janeiro entre 1883 e 1886. Não possuía qualificação intelectual ou manual e, ainda menos, capital financeiro. Trabalhou como vendedor ambulante de bilhetes de loteria e jornais até que se estabeleceu como dono de bancas de jornais. É atribuído à sua história de vida o envolvimento com jogo de bicho e outras formas de sorteio e jogos de azar.²⁷

Além desse aventuroso currículo no mundo dos jogos, obteve grande envolvimento com diversas formas de entretenimento em sua época: inaugurou, em 1897, o *Salão de Novidades Paris no Rio*, o *Parque Fluminense*, a *Maison Moderne*, arrendou os teatros *São José*, *São Pedro de Alcântara* e *Carlos Gomes* e controlou outros empreendimentos em Niterói, Petrópolis e São Paulo.²⁸ Para Jean-Claude Bernardet, Pascoal Segreto foi, sem dúvida, “um dos reis do espetáculo e da noite carioca, que reinou durante uns vinte anos, e seu espetáculo leve e alegre incluía tudo, inclusive cinema”.²⁹

²⁶ João do Rio. Cinematógrafo: crônicas cariocas. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio [nossos clássicos]*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

²⁷ RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000, p.503-504.

²⁸ SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004, p.120.

²⁹ BERNARDET, Jean-Claude, Op. Cit. p.79.

Além de dominar a Praça Tiradentes³⁰, com o que chamou de seu carro-chefe, a *Companhia de Operetas, Mágicas e revistas do Teatro São José*, o empreendedor veio a estimular, principalmente a partir de 1911, a frequência de camadas menos abastadas da população nos eventos, com ingressos de apenas 500 réis na geral.³¹

De qualquer modo, Paschoal Segreto, como seus contemporâneos, talvez não tenha sido um homem de cinema, mas um homem de espetáculos, para quem o cinema foi um momento, uma oportunidade, não a base de seu negócio, a qual teria sido o espetáculo, incluindo o cinema entre outras possibilidades.³²

Porém, a forma itinerante teve vida curta na cidade capital devido ao começo de importação regular de películas para os cinemas recém inaugurados a partir de 1905. José Inácio de Mello e Souza aponta que a rápida expansão dos cinemas nos centros mais civilizados e a centralização das salas fixas fizeram com que os ambulantes desistissem do Rio de Janeiro, demonstrando que no ano de 1908 apenas dois ambulantes se apresentaram na cidade, obtendo resultados pífios: a Empresa Sadayaco e Co. (Cinematógrafo Japonês), no Pavilhão Internacional, e a Empresa Del Guzzo, no Teatro Lírico.³³

A partir desse momento, as casas começam a dedicar sessões voltadas apenas à exibição de filmes, o qual vai ganhando, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, público cativo, contribuindo para a abertura de novas salas de cinema. Este movimento de ampliação do cinema na cidade foi um crescente no decorrer de toda a década de 1910. Se, como lembra Pedro Lima³⁴, os cinemas da

³⁰ A tese de doutorado de Evelyn Furquim Werneck Lima apresenta a praça Tiradentes como palco das arquiteturas de teatro e cinema do século XIX até meados do XX, Demonstrando como as construções configuravam o espaço público da praça Tiradentes. Ver: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: 1813-1950*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 1997.

³¹ BERNARDET, Jean-Claude, Op. Cit., p.79-80.

³² Idem, Ibidem, p.84.

³³ SOUZA, José Inácio de Melo. Op. Cit., p.129.

³⁴ Pedro Mallet de Lima (1902-1987), crítico e diretor de cinema, foi mais um dos que colaborou com o jornalismo cinematográfico nos anos 20 e 30. Amigo íntimo de Adhemar Gonzaga, fez parte do chamado “grupo do paredão”, composto por estudantes e amigos que se reuniam para assistir filmes e discutir após a sessão. Em 1924 lançou na revista *Selecta* a coluna O Cinema no Brasil. Foi um grande colaborador na revista *Cinearte*, sendo o responsável pela coluna dedicada à produção nacional, intitulada, inicialmente, *Filmagem Brasileira* e depois *Cinema Brasileiro*. Juntamente com Adhemar Gonzaga, Pedro Lima participou da produção do clássico *Barro Humano*, exercendo a função de diretor de produção.

década de 1910 não passavam de uma sala de visitas com cadeiras de madeira ou palhinha, na década seguinte o luxo e a suntuosidade dos ambientes criaram o ritual que antecede a apresentação do espetáculo cinematográfico, reforçando o clima de sedução: soa o gongo, a sala escurece lentamente e as cortinas se abrem. O filme vinha complementar o espetáculo que começava na arquitetura do cinema.³⁵ O culto do divertimento se estabelecia entre nós. O cinema, afirma Maria Rita Galvão, “desbancava os circos, os cafés-concerto, os teatros, os serões”³⁶.

O sucesso da atração cinematográfica redundou na explosão das salas de cinema nas duas primeiras décadas na capital. Sobre as salas de exibição em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro entre 1904 e 1919, Alice Gonzaga³⁷ nos apresenta um salto no número de salas em funcionamento, de nove, em 1906, para trinta e seis em 1907, permanecendo em crescimento até 1910, atingindo o número de setenta e duas salas. O quadro abaixo ilustra e proporciona a dimensão desse crescimento nas duas primeiras décadas:

³⁵ LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Op. Cit.

³⁶ GALVÃO, Maria Rita. Crônica do cinema paulistano. São Paulo: Ótica, 1975. Apud: SIMIS, Anita. Op. Cit., p.78.

³⁷ GONZAGA, Alice. *Palácio e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996, p.337.

I - Dados acerca das salas de exibição cinematográfica em funcionamento na cidade do Rio de Janeiro (1904-1919)

| Ano | Salas em funcionamento |
|------|------------------------|
| 1904 | 4 |
| 1905 | 6 |
| 1906 | 9 |
| 1907 | 36 |
| 1908 | 43 |
| 1909 | 56 |
| 1910 | 72 |
| 1911 | 70 |
| 1912 | 63 |
| 1913 | 58 |
| 1914 | 64 |
| 1915 | 72 |
| 1916 | 74 |
| 1917 | 79 |
| 1918 | 79 |
| 1919 | 80 |

(Fonte: GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras...*, Op. Cit., p. 337)

Os dados apresentam um crescente aumento das salas de cinema até 1911. Com exceção de 1912, 1913 e 1918, o número de salas abertas é sempre maior que o de salas fechadas. Porém, tais dados também apontam uma instabilidade, já que determinados espaços não conseguem se manter por períodos prolongados. Esse momento é caracterizado pela conjuntura da Primeira Guerra Mundial e suas conseqüências são apontadas na história do cinema brasileiro como: período de declínio das salas de cinema; a diminuição da importação de películas virgens, e, conseqüentemente a diminuição da produção local ³⁸; e a entrada do cinema hollywoodiano no mercado nacional. No entanto, após a observação desses dados, constatamos que, embora o pós-guerra tenha afetado a importação de películas, não influenciou na abertura de salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro.

Aliás, tais dados apenas comprovam a relevância da abertura das salas de cinema em momento onde se acreditava que o progresso de um país media-se pelo número de cinemas que ele possuía e pelos filmes que apresentava ao mundo.

2.1.2

O progresso de um país mede-se pelo número de cinemas

“O progresso de um país mede-se pelo número dos seus Cinemas”.³⁹ Assim inicia o texto que ajudou a tornar célebre a campanha de levantamento do número de salas de cinemas no Brasil.

Compreendendo a importância da aberturas das salas de cinema, a revista *Cinearte* lança uma campanha, divulgada na coluna *Cinema e Cinematographistas*, com objetivo de mostrar, através de estatística, a pujança do mercado brasileiro. Para isso, elabora um questionário destinado aos exibidores, pedindo, solícitamente, que contribuam ao preencherem e enviarem para o

³⁸ Taís Campelo, em sua dissertação de mestrado, esclarece um pouco sobre esse assunto ao mencionar que “No Brasil, o período é pouco produtivo. Caracterizado por poucos filmes de ficção (cerca de sessenta títulos) com temas patrióticos e adaptações de obras da literatura nacional. Os exibidores brasileiros que, até meados de 1912, financiavam a produção de alguns filmes, passam a representar os grandes estúdios estrangeiros, que abrem escritórios pelo país.” Ver: CAMPELO, Taís Lucas. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2005, p.45.

³⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1926, n.7, p.28.

escritório da *Cinearte*. Do questionário, temos, por exemplo, as seguintes indagações:

Em que localidade está instalado o vosso cinema? Qual o Estado? E' servido por... Estada de ferro, qual? Comp. de navegação, qual? Outro qualquer meio de transporte, qual? Neste último caso qual a estação ou o ponto mais proximo? Qual é a população approximada da cidade? E' illuminada a luz electrica? quantos volts? Alternada ou continua? Quaes são os impostos que paga para funcionar? Que titulo tem o vosso cinema? Qual a firma que o explora? E' predio construido especialmente para cinema ou adaptado? Rua e numero, telephone? Quando foi inaugurado? Quantos espectadores comporta? Qual é o fabricante do aparelho de projecção de vossa cabine? Trabalha com corrente directa da cidade? Tem motor e dynamos electricos? Tem motor a explosão, para produzir a luz electrica, qual o fabricante? Quaes são os fornecedores de films para vossas sessões? Existem outros cinemas nessa localidade? Como se chamam?⁴⁰

⁴⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1926, n.7, p.28.

I. Seção *Cinemas e Cinematographistas* buscando realizar um levantamento do número de condições físicas das salas de cinema no país.

28

Este seu film é regular. A direcção é mais aprimorada. Gostei do desempenho de René Kessler como apache. Está bem natural e sem affectações. Não ha aquellas gesticulações tão communs na "mise-en-scene" italiana.

Cotação: 5 pontos.

"Sugestões para reclame": — Anunciem o nome de Helena Makowska. Não digam nada que o film é italiano...

● Vi o film no "Guarany", no meio de uma algazarra medonha, feita por um grupo enorme de creanças que vão para lá, não para vêr o programma, mas para brincarem de esconder, gritar, dar pulos, bater com as cadeiras, etc., etc. O salão de exhibição é para elles o mesmo que o pavilhão de recreio de uma escola publica. O Amaral bem poderia acabar com aquillo, pois é preciso que elle não se esqueça que os outros espectadores pagam entrada para assistir os programmas, socegados e com a devida attenção.

Pretenderá o Sr. Amaral transformar o seu Cinema em jardim da infancia? Estes Cinemas do Rio têm cousas! Ah! se eu pudesse ir a todos elles? Mas ha de chegar o dia...

● "A seducção do dinheiro". (Gim-me). — Goldwyn). — Producção de Jan., 21, 923. — (Splendid programma). — Ainda um dos antigos films da Goldwyn quando independente. Este film esteve annuciado no "Rialto" quando da penultima vez que esteve aberto. Não chegou a ser exhibido. Depois teve a sua "première" em um cinema de arrabalde, se não me engano, no "Guanabara". Passou longo tempo sem entrar em programmação, voltando depois pelo "Tijuca" (onde vi), "Primor", "Excelsior", etc...

É uma boa fitinha. Um romancesinho accitavel e bem desempenhado por parte dos varios e conhecidos artistas que nelle trabalham. Helene Chadwick tem o principal papel. Vae muito bem.

Tomam parte ainda: May Wallace, Gaston Glass, Eleanor Boardman, Henry B. Walthall, Georgia Woodthorpe e a saudosa Kate Lester. Boa technica e magnifica photographia. Se o virem annuciado não o perderão tempo indo vel-o.

Cotação: 5 pontos.

"Sugestões para reclame": — O nome dos artistas! "Dinheiro! Dinheiro!" Vejam hoje no Capitolio, etc.

"Resumo technico": — Argumento, Rupert e Adelaide Hughes. Direcção, Rupert Hughes.

Cinearte

14 — IV — 1926

CINEMAS E CINEMATOGRAFISTAS

O progresso de um paiz mede-se pelo numero dos seus Cinemas. Afim de sabermos a quantidade exacta e as condições dos Cinemas do Brasil, resolvemos iniciar a organização de uma estatistica para em qualquer oportunidade, entre outras cousas, mostrarmos a pujança do mercado brasileiro. Os Srs. Exhibidores deverão preencher claramente o Questionario abaixo e envia-lo ao escriptorio de *Cinearte*, Rua do Ouvidor, 164, Rio de Janeiro, juntando uma ou varias photographias das suas casas que serão publicadas á proporção que forem recebidas. Pedimos o obsequio da maior exactidão na resposta do Questionario.

Em que localidade está installado o vosso cinema?

Qual o Estado?

E' servido por.

Estrada de ferro, qual?

Comp. de navegação, qual?

Outro qualquer meio de transporte, qual?

Neste ultimo caso qual a estação ou o ponto mais proximo?

Qual é a população approximada da cidade?

E' illuminada a luz electrica? quantos volts?

Alternada ou continua?

Quaes são os impostos que paga para funcionar?

| | | |
|---------------------------|----------------|----------------|
| Estadual — Diario | Mensal | Annual |
| Federal " | " | " |
| Municipal. " | " | " |

Que titulo tem o vosso cinema?

Qual a firma que o explora?

E' predio construido especialmente para cinema adaptado?

Rua e numero

Telephone

Quando foi inaugurado?

Quantos espectadores comporta?

Qual é o fabricante do aparelho de projecção de vossa cabine?

Trabalha com a corrente directa da cidade?

Tem motor e dynamo electricos?

" " a explosão, para produzir a luz electrica, qual o fabricante?

Quaes são os fornecedores de films para vossas sessões?

Existem outros cinemas nessa lalacalidade? Como se chamam?

A década de 1920 se tornava cada vez mais atraente aos olhos do público, o qual estava se habituando a ida aos cinemas. Os espaços se tornavam mais confortáveis e glamorosos, na acepção de George Simmel, verdadeiros espaços de sociabilidade e diversão.⁴¹

Portanto, podemos dizer que foi essa década de 1920 que consagrou o cinema como um “culto moderno”⁴², não apenas no Brasil, mas em grande parte dos países.

A cultura do cinema tornava-se difundida entre os distintos segmentos da sociedade. O preço dos ingressos variava de acordo com o assento no cinema e, inclusive, entre as salas de projeção. Quanto a esse ponto, sabemos que as salas de cinema do centro da cidade, principalmente na década de 1920, tinham um custo elevado, limitando seu acesso à “boa sociedade”. Restava à população mais pobre as salas de cinema construídas no subúrbio da cidade. O acesso às salas da Avenida e do Centro era restrito aos que possuíam um poder aquisitivo maior, o que não significa uma exclusão da população à nova forma de entretenimento, apenas uma distinção entre os espaços de sociabilidade freqüentados por ambas as classes.

O sucesso da nova arte, o “culto moderno” era difundido na cidade, chegando a contar, na década de 1920, com maior número de salas de cinemas no subúrbio que no próprio centro da cidade, o que pode ser observado no quadro abaixo:

⁴¹ Sobre esse assunto, consultar: SIMMEL, George. Sociabilidade. *Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal*. In: FILHO, Evaristo de Moraes (org.). George Simmel: sociologia. São Paulo: Ática, 1983, pp.165-181.

⁴² A expressão “culto moderno” titula uma importante obra de Ismail Xavier sobre esse período da história do cinema brasileiro. Ver: XAVIER, Ismail. Op. Cit.

II - Salas de cinema em funcionamento, em 1926, de acordo com a localização

| Área | Número de salas de cinema |
|---|---------------------------|
| Cinelândia | 04 |
| Centro (demais regiões) | 26 |
| Subúrbio e áreas industriais | 31 |
| Bairros habitacionais nobres e classe média | 15 |

(Fonte: GONZAGA, *Palácios e poeiras...*, Op. cit., p. 267-337)

A diferença no valor dos ingressos mais baratos nos estava no fato dos lançamentos / estréias das fitas ocorrerem na cidade e, somente depois, atingirem os demais cinemas. Conforme Taís Campelo, “uma cópia do longa-metragem importado é exibido no Rio de Janeiro em um cinema central e, paulatinamente, circulava nas demais salas da cidade”.⁴³

Sobre o cinema norte americano, sabemos que

penetrou nos mercados nacionais de vários países, aproveitando a situação crítica de guerra dos países industriais europeus envolvidos no conflito mundial, e, se até então nosso mercado exibia produções francesas, italianas, alemãs, suecas e dinamarquesas, após a guerra predominarão as norte americanas.⁴⁴

Ainda que fossem exibidos filmes europeus, os filmes de Hollywood dominavam o mercado cinematográfico, projetando, toda semana, nas telas da cidade do Rio de Janeiro, filmes com história de amor, faroeste ou policial. O

⁴³ CAMPELO, Tais Lucas. Op. Cit. p.49

⁴⁴ SIMIS, Anita. Op. Cit. p.73-74

conteúdo de tais filmes foi motivo para debates acalorados por parte de intelectuais que julgavam as possibilidades dos conteúdos dos filmes comprometerem a moral e a conduta da população, principalmente mulheres e crianças – consideradas as maiores vítimas das ilusões da sétima arte.

O “culto moderno”: um espetáculo noticiado

As revistas ocupavam um importante papel na difusão de informações e formação de opinião no início do século XX. Com relação às revistas de cinema, há informações de que as primeiras revistas dedicadas ao tema começaram a surgir na década de 1910. A primeira foi a revista *O Cinema*, editada no Rio de Janeiro em 1913, que circulou apenas por seis meses, mudando seu nome, e abordagem, passando a se chamar *Cine-Theatro*.

Ao longo dessa década, e na seguinte, outras revistas surgiram no país, merecendo destaque: *Theatro e Film* (1917); *Revista dos Cinemas* (1917); *A Fita e Palcos e Telas* (1918); *Cine Revista* (1919); *A Tela* (1920); *Artes e Artistas* (1920); *Telas e Ribaltas* (1921); *Scena Muda* (1921), cuja grafia alterou-se para *A Cena Muda* em 1922 e circulou até 1955); *ParaTodos* (1919), *Cinearte* (1926) e o *Fan* (1928).

É relevante mencionar que as críticas e comentários sobre cinema eram realizados, não apenas em revistas dedicadas ao cinema, mas também em jornais e revistas não cinematográficas da época, como a *Klaxon*, *A Revista*, *Estética*, *Revista Antropofagia*, *Fon-Fon!*, *Careta*, *Revista do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, *A Manhã* e outros.

Tais informações utilizadas até o momento são apenas para ilustrar, ou até mesmo, ajudar a compor um quadro do crescente desenvolvimento de dois produtos culturais novos no país: o *cinema*, e, posteriormente, sua recepção nas crescentes produções de *revistas* cinematográficas.

Da mídia impressa, sabemos que, apesar das críticas e comentários de cinema ocorrerem também em jornais, foi nas revistas que as colunas de cinema se popularizaram.

3.1

Nasce *Cinearte*, uma revista moderna

A revista *Cinearte* surge em momento de efervescência dos anos de 1920, intitulado-se moderna e com a necessidade de estar aliada ao progresso e às novidades tecnológicas.

A primeira publicação da revista, datada de 3 de março de 1926, anunciava em seu editorial um de seus principais projetos:

Reunir dentro das páginas de ‘Cinearte’ quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de filmes o Brasil.¹

As pretensões da revista eram enormes. Investia em capas bem trabalhadas e coloridas, paginação esmerada, muitas fotografias e ilustrações. A preocupação gráfica pode ser observada na capa de sua primeira publicação:

¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, n.1, p.1.

II. Primeira capa da revista *Cinearte*. Apresenta-se moderna em seu projeto gráfico, valoriza a impressão colorida e é moldurada pela fotografia de Norma Talmadge, bela e famosa atriz nos anos de 1920.



É comum na historiografia sobre cinema afirmar que a revista *Cinearte* nasce com sucesso e, para sustentar tal hipótese, temos como argumento o indício do esgotamento dos exemplares da primeira edição nas poucas horas em que foi colocada a venda.²

Seu diferencial entre as demais revistas era a atenção voltada apenas para temas e assuntos pertinentes ao cinema. Surge, então, como uma das primeiras a se auto-intitular *dedicadas exclusivamente ao cinema*.³

Nesse momento, algumas revistas dedicadas ao cinema circulavam no mercado, mas a maioria não abordava a temática de forma exclusiva, conforme a *Cinearte*. Tais periódicos dividiam-se entre temas diversos, como teatro, música, literatura e as mais variadas formas de divertimento.

Ao longo de suas edições, *Cinearte* acumulou e registrou a fala de diversos indivíduos cuja participação foi ímpar na construção da história do cinema nacional – principalmente em seus editoriais e na seção que dedicava ao *Cinema Brasileiro*.

Cinearte foi produzida por diversos intelectuais, sendo eles jornalistas, cineastas, historiadores, burocratas, educadores, literatos, advogados e críticos de arte. Portanto, é impossível pensar o cinema, mais especificamente o projeto de cinema educativo, através de um periódico tão importante, nesse determinado momento, sem realizar um exame da inserção dos agentes culturais no debate em curso. Assim, é válido destacar que o projeto de criação da revista *Cinearte* está vinculado diretamente a dois nomes que pensavam cinema, e a mídia, de forma geral, no início do século XX no Brasil: Adhemar Gonzaga (1901-1978) e Mário Behring (1876-1933). Ambos são portadores de trajetórias bastante distintas e tiveram muito em comum a partir do encontro na revista *ParaTodos* – onde, podemos dizer, encontra-se a gênese da revista *Cinearte*.

² De acordo com editorial da segunda revista *Cinearte*. In: Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, n.1, p.1.

³ Idem.

3.1.1

Mário Behring: em busca de um lugar na história

A relação entre *lembrar, escrever, esquecer*⁴ é contundente na tentativa de apresentar o polígrafo Mário Marinho de Carvalho Behring.

Em artigo de Jeanne Marie Gagnebin, identificamos alguns exemplos de mecanismos de lembrança capazes de “salvar” o passado do esquecimento: centros de memória, organização de colóquios, livros, documentos, fotografias e “restos”. O cuidado com a memória não é considerado pela autora apenas um objeto de estudo, mas uma tarefa ética “em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens”.⁵ É justamente nesse sentido de valorização de vidas passadas que nos aproximamos da reflexão da autora, pois, com base em seu pensamento, a necessidade de registro é fundamental para aproximar o passado, livrando-o do esquecimento, entendendo, assim, a memória como uma luta contra o esquecimento. Nesse sentido, observamos a intenção de seu texto em problematizar o tempo presente como um momento em que ocorrem as motivações de escolhas das lembranças.⁶

Tendo em vista tais reflexões, apontamos para o fato de termos pouco conhecimento sobre a vida de Mário Behring, embora tenha sido um homem de importância ímpar na história da mídia e da defesa do cinema educativo no Brasil.

Os escassos registros sobre o intelectual nos inquieta, fazendo indagar o porquê de sua ausência nas escolhas para a construção da história da mídia impressa e do cinema no país. Julgamos, no mínimo, inquietante, a escassez de informações sobre um homem que foi diretor-fundador, por exemplo, de três grandes revistas publicadas na capital da República: *Kosmos*, *ParaTodos* e *Cinearte*.

Não é de nosso conhecimento trabalhos acadêmicos que tenham enfatizado sua personalidade e contribuição na história do cinema – principalmente o cinema

⁴ Essa relação é uma das fecundas reflexões de Jeanne Marie Gagnebin. Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. “O que significa elaborar o passado?”, In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar. Escrever. Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

⁵ Idem, *Ibidem*.

⁶ Idem, p.97.

educativo. Muitos trabalhos fazem menção a sua atividade profissional como diretor da revista *ParaTodos* e, posteriormente, a revista *Cinearte*, ao lado de Adhemar Gonzaga. Aliás, sua figura é registrada na história pautada em seu cargo de diretor da *Cinearte*, geralmente associado ao nome de seu companheiro de trabalho Adhemar Gonzaga. Inclusive, em recente e importante publicação, o *Dicionário do Cinema Brasileiro*⁷, escrito com finalidade informativa, mas com textos de caráter acadêmico, não encontramos menção a Mário Bering, com exceção dos momentos de definição das seguintes expressões: Adhemar Gonzaga e *Cinearte*.

Nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro não encontramos material suficiente para mapear sua história de vida, no entanto, por ter freqüentado a ordem maçônica, contamos com informações pertinentes em material de divulgação sobre a história da maçonaria no Brasil.⁸ Mário Behring é conhecido por sua grande atuação na maçonaria brasileira, pois chegou a ascender ao posto de Grande Comendador e Chefe da Grande Loja do Brasil.

Do pouco que conhecemos sobre sua trajetória, apontamos que nasceu em Ponte Nova, Minas Gerais, em 27 de janeiro de 1876. Coursou o *Colégio Pedro II*, no Rio de Janeiro, e formou-se engenheiro agrônomo pela *Escola Agrícola da Bahia*, no ano de 1896. Terminados os estudos, retornou à sua cidade natal, onde exerceu o cargo de Diretor de Obras do Município e fundou o *Externato Pontenovense*. Além disso, lançou o jornal *Tupinambá* para criticar a administração municipal que passou a persegui-lo, motivo pelo qual, afirmam, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1902.⁹

Em 1903 realizou o concurso para trabalhar na Biblioteca Nacional.¹⁰ Foi aprovado em primeiro lugar e passou a ocupar o cargo de chefe da Seção de Manuscritos (escrevente, copista), posto que manteve ativamente até 1932. Foi promovido oficial em 1914 e a sub-bibliotecário em 1918. Em 1920 foi

⁷ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

⁸ Texto pode ser visualizado através do site www.glesp.org.br/historias/55-irmao-mario-bhering-fundador-das-grandes-lojas-brasileira, pesquisado em 20 de março de 2009.

⁹ Idem.

¹⁰ As informações foram consultadas em Anais da Biblioteca Nacional – volumes 25 (1903), 38 (1916), 40 (1918), 43-44 (1920-21), 45 (1923), 54 (1932) e 55 (1933). Consultas on-line realizada em www.bn.br/tesourosdabiblioteca entre 19 e 27 de novembro de 2009.

promovido a bibliotecário diretor da 2ª divisão e ministrou, junto a Constâncio Antônio Alves, então diretor da 1ª sessão, cursos na área de biblioteconomia, paleografia, história da literatura, entre outros.

Assumiu a direção geral da Biblioteca Nacional em 1924, quando promoveu uma reforma em sua organização, a qual foi motivo de polêmica entre um grupo de funcionários que se mostrava contrário. Após grande polêmica, Mário Behring pediu demissão e voltou a Seção de Manuscritos.

O intelectual exerceu intensa atividade jornalística, colaborou nos jornais *O Imparcial* e *Jornal do Comércio*, além das revistas *Fon-Fon*, *Careta*, *Ilustração Brasileira*, *Revista da Estrada de Ferro*, *Kosmos*, *Paratodos* e *Cinearte* – nas quais escreveu usando pseudônimos.

Foi diretor e redator cinematográfico da revista *Paratodos*, onde usava o pseudônimo “O Operador”, na seção cinematográfica da revista denominada “Cinema Paratodos”. Ocupou esse espaço sozinho por cinco anos, até o ano de 1923, onde passou a dividir a função de redator com o repórter Adhemar Gonzaga.

São apontadas, em trabalhos que mencionam o intelectual Mário Behring, as inúmeras ocupações que exercia – como o cargo de direção da Biblioteca Nacional – como responsáveis por comprometer seu envolvimento maior na revista e nos círculos de sociabilidade da época. Além disso, a vida intelectual de Mário Behring foi exercida quando “pobre, casado e com muitos filhos”.¹¹

Em *Paratodos*, as ocupações de Mário Behring fizeram com que a revista ficasse praticamente nas mãos de Adhemar Gonzaga. Podemos observar um afastamento da vida social de sua época. Embora fosse um integrante da “cidade das letras”¹², circulou pouco entre a intelectualidade da época e seus espaços de debates cotidianos, como cafés, livrarias, teatros, salões.

¹¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.295.

¹² RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

3.1.2

Adhemar Gonzaga: “O cinema já estava na alma”?

“O cinema já estava na alma”. Essa foi uma frase escrita pelo próprio Adhemar Gonzaga em uma de suas primeiras caricaturas sobre filmes das companhias AMBROSIO (italiana) e NORDISK (dinamarquesa), publicadas no jornal *O Colombo*.¹³ Foi escrita sobre o próprio exemplar anos após sua publicação, o que sugere uma necessidade do autor em enfatizar que a paixão pelo cinema o acompanhava desde o início de sua vida pública.

Sobre Adhemar Gonzaga, não faltam registros para conhecê-lo, tanto em sua vida privada, como profissional. Nasceu em 25 de agosto de 1901 na cidade do Rio de Janeiro. Filho de comerciantes e empresários cercados de bons conhecimentos políticos-sociais, o que proporcionou aos Gonzaga uma base econômica confortável. Com isso, estudou em bons colégios, iniciando na *Escola Alemã* (Deutsche Schule), atual *Colégio Cruzeiro*, criado e mantido pela *Sociedade de Beneficência Humboldt*. Nessa escola, conviveu e foi colega, por exemplo, dos filhos do Patriarca da República, Quintino Bocaiúva.

Deu continuidade aos estudos no *Ginásio Pio Americano*, localizado no bairro de São Cristóvão, freqüentado por personalidades ilustres como o pintor Di Cavalcanti, os irmãos Cyro e Luís Aranha, o futuro caricaturista Álvaro Perdigão, Armando – neto de Rui Barbosa.

No *Pio Americano* fez amizades profícuas com Pedro Lima, Álvaro Rocha, Paulo Vanderley, Luís Aranha e Herculino Cascardo. Com esses amigos, constituiu, por volta de 1917, uma espécie de clube de fãs de cinema, cineclube denominado *Clube do Paredão*. Tornaram-se frequentadores dos cinemas, principalmente o Cinema Íris e o Cinema Pátria, todos os sábados e se reuniam para discutir sobre os filmes que assistiam no Café Rio Branco. As empolgantes conversas eram estendidas e tinham continuidade “junto ao paredão de pedra que

¹³ O jornal *O Colombo* foi um semanário criado em 1912, e escrito manualmente, por Adhemar Gonzaga para relatar os acontecimentos da rua Silva Manoel. Nesse jornal, iniciou seus primeiros trabalhos de caricaturas – considerado primeiro talento manifestado por ele enquanto menino. Em *O Colombo*, publicou, entre 1912 e 1918, duzentos e sessenta e oito números do jornal, manuscrito e ilustrado com suas caricaturas e desenhos de sua autoria, com críticas sobre filmes italianos, dinamarqueses e brasileiros. Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.279.

separava a Baía de Guanabara da Avenida Beira-Mar, segundo Gonzaga, ‘para não tomar balde d’água na cabeça’.’¹⁴

Essa paixão pelo cinema ganhava evidência com o tempo, pois além de freqüentar os cinemas da cidade e discutir constantemente com amigos, Adhemar Gonzaga comprava por correspondência livros e revistas estrangeiras que se dedicavam ao cinema.¹⁵

O crescente entusiasmo desencadeou o envio de críticas cinematográficas, para jornais e revistas, assinadas com pseudônimos de grandes estrelas da época. Adhemar Gonzaga começou a enviar caricaturas para *Tico-tico* e *O Malho*.

Seus pais não foram favoráveis a esse interesse do filho pelo cinema. No entanto, sua influência abriu caminhos para o jovem que iniciava seus escritos em jornais e revistas (*Palcos e Telas*, em 1919; *A revista*, em 1920).

Conforme as próprias anotações de Adhemar Gonzaga, sua carreira jornalística iniciou-se realmente em 1922, ao ser convidado a substituir Peregrino Jr., responsável pela crônica social no *Rio Jornal*.

Em 1923, ingressou na redação do semanário *Paratodos*, a publicação mais popular da empresa *O Malho*, que pertencia à Gráfica Pimenta e Melo, fundada em 1885. Ao compor o quadro de funcionários da revista, passou a dividir a seção cinematográfica junto a Mário Behring. Esse era trinta e poucos anos mais velho que Adhemar Gonzaga e contava com uma sólida carreira no jornalismo carioca. Enquanto isso, Adhemar Gonzaga iniciava os primeiros passos profissionalmente, sob a intercessão de seu padrinho, o comendador Rosário, responsável por fazê-lo ingressar no semanário ilustrado. Adhemar Gonzaga, ao lembrar o encontro de ambos, menciona que a primeira impressão não foi das melhores, pois Mário Behring não teria visto com bons olhos o colega com quem teria que dividir a direção da revista – impressão que se dissolveu com

¹⁴ GONZAGA, Adhemar. *Depoimento ao Museu da Imagem e do Som*. Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1974. Entrevistadores: Ernesto Sabóia, Gilda de Abreu e Jurandyr Passos Noronha. In: CAMPELO, Taís. Op. Cit., p.63.

¹⁵ A biblioteca de Adhemar Gonzaga encontra-se nos arquivos da Cinédia. Ver o site oficial: <http://www.cinedia.com.br>

o convívio, redundando no crescimento da cobertura cinematográfica nas páginas de *Paratodos*.¹⁶

A revista *Cinearte* é considerada a ilustração evidente da determinação de Adhemar Gonzaga em influir na política cinematográfica nacional devido a sua participação ativa escrevendo em defesa do cinema brasileiro, “adotando um perfil combativo, quase militante”¹⁷ ao empreender diversas campanhas.

Através da revista fez suas primeiras viagens aos Estados Unidos da América, visitando os estúdios americanos de Nova York e Hollywood. As viagens iniciaram em 1927 e Adhemar Gonzaga se apresentava como jornalista à procura de entrevistas e notícias exclusivas sobre filmes, atores e a indústria cinematográfica como um todo.

Tais viagens parecem ter motivado um sonho que acalentava desde menino: realizar filmes. Ao retornar ao Brasil, em 1927, estava “convencido de que fazer filme não era bicho-de-sete-cabeças”.¹⁸ Acreditava que com criatividade e arte era possível superar as limitações técnicas, as carências de equipamentos sofisticados e etc.

A partir de 1927 começou a preparar a produção de *Barro humano*, no qual assinou sua primeira direção. O filme, com roteiro básico escrito por Paulo Vanderley, surgiu com o nome *Mocidade* e sofreu modificações a partir de sugestões coletivas, principalmente por parte de Adhemar Gonzaga. *Cinearte* apoiou veementemente a divulgação do filme no decorrer de um ano e meio, tempo que levou para ser lançado no mercado. A demora da filmagem tem uma explicação: as cenas eram realizadas apenas nos domingos e feriados, dias de folga de grande parte da equipe e de alguns atores que compunham o elenco.

Entre 1927 e meados de 1929 a seção *Cinema Brasileiro* estampou a produção do filme, mostrando o cotidiano das filmagens, os atores e todo *making off*. Ao ser lançado em meados de 1929, *Barro humano* fez um estrondoso sucesso de público e crítica, noticiado em tantos outros exemplares de *Cinearte*.

¹⁶ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.279.

¹⁷ Idem, Ibidem, p.280.

¹⁸ Idem, p.280.

Com o êxito de *Barro humano*, foi fundada a *Cinédia* em 15 de março de 1930. Fundada por Adhemar Gonzaga, a *Cinédia* fez parte da concretização máxima das campanhas por uma indústria cinematográfica nacional na década de 1920, particularmente a empreendida pelo grupo de *Cinearte*.

A concretização da *Cinédia* só foi possível graças aos investimentos financeiros de Adhemar Gonzaga, ao utilizar sua parte da herança paterna para comprar, em 1929, um terreno de 9.000 m² em São Cristóvão – atual Rua General Almérico de Moura.

Após o sucesso de *Barro humano*, Adhemar Gonzaga passou a assinar outros filmes, alguns com roteiro próprio, como *Lábios sem beijo*. O jornalista, e cineasta, produziu, em *Cinédia*, outros filmes, como *Saudade* e *Ganga Bruta* (dirigidos por Humberto Mauro) e *Mulher* (com direção de Octávio Mendes).

Em 1938 iniciou o projeto de *Romance proibido*, finalizado apenas em 1944. O filme expressa claramente os ideais do artista de crença no progresso do país e no cinema como um auxiliar para atingir essa meta. É clássica uma de suas cenas em que uma professora do interior, ao invés de utilizar o quadro-negro e giz para lecionar, usa um projetor cinematográfico.¹⁹

A partir de 1942, após o fim das publicações de *Cinearte*, Adhemar Gonzaga deixa a carreira de jornalista e passa a se dedicar à produção cinematográfica, enfrentando todos os prazeres e desprazeres de filmar no Brasil entre os anos de 1930 e 1960.

¹⁹ Sobre o enredo do filme, narra a história de duas ex-colegas de colégio que amam o mesmo rapaz. Uma, sentindo-se abandonada, vai lecionar no interior, em local bem afastado, considerado atrasado, sendo ela a responsável por revolucionar o ensino no local. Por coincidência volta a encontrar o rapaz, mas como era casada, e não queria comprometer seu casamento, finge não gostar mais dele e vai lecionar em lugar afastado.

O historiador do cinema, Hernani Hefner, comenta que o filme não sobreviveu por completo, perdendo trechos, os quais foram substituídos para efeito de compreensão da história. Ainda assim, o estudioso aponta que o filme evidencia as potencialidades e os problemas de um cinema de estúdio no Brasil naquele período. Além disso, menciona que um dos momentos mais importantes do filme, para Adhemar Gonzaga, era a cena em que a professora acaba de projetar um filme educativo aos alunos. Nesse momento “a câmera fecha no projetor de 16mm (pela primeira vez mostrado no cinema) e abre num cartaz de um filme de cowboy do cinema local”.

O filme encontra-se nos arquivos da Cinédia, em banco de dados passíveis de serem alugados, exibidos em entidades e instituições culturais, em mostras ou exibições únicas, nos formatos 35mm, desde que haja cópias de difusão disponíveis e os espaços atendam às normas de segurança de exibição e integridade dos materiais. Pesquisa realizada em 17/03/2010 no site oficial da Cinédia: <http://www.cinedia.com.br/Romance%20proibido.html>

Terminou seus dias, em 1978, dedicando-se a outras atividades. Passou a escrever uma memória²⁰ do cinema brasileiro e de sua colaboração enquanto empreendedor. A partir de 1970 passou a organizar seus arquivos, recuperando e restaurando seus filmes, planejando pesquisas sobre o cinema brasileiro e voltou a exercer a atividade jornalística, assinando uma coluna no jornal *O Dia*.

3.2

O encontro em *ParaTodos* e vida independente à *Cinearte*

ParaTodos foi um semanário que começou a circular em 1919, pela *Gráfica Pimenta de Mello*, editado pela *Sociedade Anônima O Malho*, conhecida pela historiografia por ser detentora do maior parque industrial dessa época.²¹ Mário Behring assumiu a direção, logo após a formação da *ParaTodos*, ainda em 1919, juntamente com Álvaro Moreira (1888-1964). Adhemar Gonzaga passou a trabalhar na revista apenas em 1921.

Os temas de interesses do semanário *ParaTodos* eram múltiplos, com atenção especial para as artes em geral, como teatro, música, literatura e cinema. Aliás, esta multiplicidade de interesses parece ter sido um dos fortes motivadores da insatisfação de escritores que buscavam ampliar o espaço de diálogo para o cinema. Podemos perceber na fala de Adhemar Gonzaga, referindo-se à revista *ParaTodos*, essa insatisfação:

Desde os tempos de Paratodos, o grupo que fazia a revista tentava por todos os meios criar uma mentalidade cinematográfica. Mas, tratando-se de uma revista literária e de assuntos gerais, não era possível dar ao tema a extensão necessária e a profundidade desejada. Tivemos então a idéia de criar uma revista exclusivamente cinematográfica²²

²⁰ Trabalhamos com a concepção de memória discutida por Michael Pollack In: POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1987, p.3-15; *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

²¹ Ver: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op. Cit., p.127.

²² GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989, p.16.

Nesse momento de insatisfação, Adhemar Gonzaga era responsável por uma seção sobre o cinema nacional e reivindicava um papel maior para o tema.

É atribuído a Adhemar Gonzaga o movimento inicial e mais ativo de querer se separar formalmente da revista, criando uma nova, com caráter centrado nas questões pertinentes ao cinema. Adhemar Gonzaga, em suas memórias²³, narra uma das falas de seu amigo e parceiro de trabalho, Mario Behring, no momento de efervescência de ruptura com a *ParaTodos*: “Olhe, você vai levar muita pancadaria. Ih, mas você não imagina o que vai levar. Mas aprenda: já passei por isso, ainda estou passando. A ponto de não ligar mesmo”.²⁴

Partindo dessa insatisfação e do desejo de ampliar os debates sobre cinema, Adhemar Gonzaga e Mário Behring, juntos, convenceram a direção da empresa a criar uma nova revista que fosse, conforme diziam, “exclusivamente cinematográfica”. Convenceram a empresa e planejaram desde 1925 a revista *Cinearte*, lançada em 3 de março de 1926. Seus responsáveis iniciais? Os profissionais (e amigos) Adhemar Gonzaga e Mario Behring.

O grupo da *Cinearte* era composto, além de seus fundadores, por Álvaro Rocha, Gilberto Souto, Ignácio Corseuil Filho (Jacques), J.E. Montenegro Bentes, L.S. Marinho, Octávio Gabus Mendes, Paulo Wanderley, Pedro Lima, Pery Ribas, Sérgio Barreto Filho e Hoche Ponte.²⁵

A revista *Cinearte* foi publicada entre os anos de 1926 e 1942. Quanto ao formato e ao padrão de papel, podemos dizer que não mudaram muito até o fim de sua publicação, de nº 561, em julho de 1942.²⁶

O periódico media 31x23 centímetros. O chamado “miolo” era impresso em papel jornal e poucas páginas eram impressas em papel especial, como as capas e contracapas.

Todas as capas eram coloridas e retratadas pela imagem de ídolos em destaque nas telas da cidade. As edições, contendo inúmeras fotos de artistas,

²³ O texto é *Esboço para minha biografia*, escrito por Adhemar Gonzaga em fevereiro de 1973. In: GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit.

²⁴ O trecho foi retirado de uma entrevista concedida por Adhemar Gonzaga a Alberto Silva em 19 de outubro de 1976. In: Idem, Ibidem, p.39.

²⁵ GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Idem, Ibidem, p.37.

²⁶ Ver: CAMPELO, Tais. Op. Cit.

variavam as cores nas tonalidades de azul, verde, marrom, vermelho, etc. Apenas alguns números possuíam páginas em papel especial, que variavam entre quatro e doze e, geralmente, eram anúncios publicitários. As contracapas, as páginas número dois e as penúltimas também tinham cores.

Recheadas de fotografias de atores e atrizes de cinema, a revista tinha como inspiração a revista norte americana *Photoplay*, lançada em 1910 e que tinha por característica “a alta quantidade de publicidade, ajudando a fomentar a indústria do star system norte americano”.²⁷

Inicialmente a revista era semanal e custava um valor de 1\$000 (referente ao preço de um ingresso de cinema na época). A partir de setembro de 1932 a revista aumentou para 1\$500 e, em 15 de janeiro de 1933, sua periodicidade passou a ser quinzenal e a custar 2\$000. Em 15 de julho de 1940, sem aviso prévio aos leitores, a revista foi à venda por 3\$000 com periodicidade mensal.

A revista *Cinearte*, no período que estudamos, entre 1926 e 1932, contou com média de 36 e 40 páginas e totalizou trezentos e cinquenta e seis fascículos, além de um álbum e duas edições especiais.

Nesse período os editoriais raramente eram assinados, assim como a maior parte das matérias publicadas. Dessa maneira, fica difícil determinar a opinião de quem os editoriais refletiam: Mário Behring ou Adhemar Gonzaga. No entanto, existe trabalho afirmando que Mário Behring era o responsável pela primeira página, o editorial, através da qual se posicionava sobre temas como a implantação de uma censura federal, os aumentos abusivos dos preços dos cinemas, a defesa do cinema educativo, o incentivo às novas produtoras que iam sendo fundadas no Brasil, a discussão do papel que o Estado deveria exercer na atividade cinematográfica, entre outros.²⁸ Quanto ao assunto, Paulo Emílio Salles Gomes destaca que Mário Behring era “um espectador mais agudo do que os fãs e cronistas habituais”. De acordo com o autor, por ser um crítico contundente do comércio cinematográfico brasileiro, defendia as possibilidades pedagógicas do

²⁷ CAMPELO, Tais. Op. Cit., p.69.

²⁸ Fernão Ramos. Op. Cit., p.72

cinema educativo, especialmente nos editoriais que escrevia durante as freqüentes viagens de Adhemar Gonzaga aos Estados Unidos (em 1927, 1929 e 1932).²⁹

É possível observar, já no editorial da primeira edição de *Cinearte*, a necessidade de justificar sua existência e de especificar aos leitores seus objetivos centrais. O editorial inicia com a afirmação de que “Esta seção nada mais é do que a seção ‘Cinema Para Todos’, que ora ganha independência”.³⁰

²⁹ GOMES, Paulo Emilio Salles. Op. Cit., p.296.

³⁰ Revista *Cinearte*, vol.01, n.1, 1926.

III. Primeiro editorial de *Cinearte*, afirmando sua origem na revista *Para Todos* e anunciando trazer variadas informações sobre cinema para o público leitor.

Cinearte

ANNO I ■■■■ 3 — III — 1926 ■■■■ NUM. 1

Esta secção nada mais é do que a secção "Cinema Para todos", que ora ganha independência e passa a viver sózinha, dos seus próprios recursos.

Traçar-lhe, pois, um programma, fôra superfluo.

O mesmo programma com que nasceu a alludida secção e que vem sendo mantido através todas as difficuldades, por longos annos, é o programma de "Cinearte".

"Para todos" em sua secção cinematographica pugnou sempre pelo interesses dos seus leitores, indifferente a quantas hostilidades (e foram muitas) pelo caminho iam lhe surgindo.

Travou duras pugnas, sustentou varias campanhas, victoriosas em sua maioria, triumphos que redundaram sempre em beneficio dos nossos leitores, daquelles que apreciam verdadeiramente o espectáculo cinematographico, dos que se interessam pelas cousas do cinema.

Relembra-las para que? Acaso valera a pena? Satisfiz-nos sempre a consciencia do dever cumprido sem nos

gloriamos dos resultados obtidos. Isso que faziamos, nas escassas paginas de uma revista consagrada a varios fins,

mos mantendo um estudo, algo severo ás vezes, sobre o que nos offerecem importadores de films, agencias das productoras e por fim os exhibidores. Restabeleceremos varias das secções outr'ora existentes no "Cinema Para todos" e que a angustia de espaço fizera supprimir algumas dell as insistentemente reclamadas por nossos leitores.

Iremos creando outras secções á medida que o desenvolvimento de "Cinearte" o exigir.

Que nos auxilie o publico como até aqui tem feito e buscaremos retribuir-lhe a generosidade com o melhor dos nossos esforços para fazer uma revista digna delle.

O processo de impressão da nossa revista, inteiramente novo para o Brasil, é a demonstração mais clara de quanto estamos dispostos a fazer sem olhar nem medir sacrificios.

Ahi está o primeiro numero de "Cinearte".

Aos nossos amigos de tantos annos o entregamos.



com um programma que abrangia varios departamentos de publicidade, poderemos d'ora avante fazer nas paginas desta revista, consagrada exclusivamente á causa da cinematographia. Reunir dentro das paginas de "Cinearte" quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes uteis e agradaveis, hauridos aqui e fôra daqui, em todos os mercados que suprem de films o Brasil, é agora possivel: "Cinearte", será, é o que desejamos, a indispensavel leitura de todos os "fans" do Brasil.

Pugnamos sempre pelo saneamento dos programmas offerecidos ao publico. Nosso zelo jamais se arrefeceu nem arrefecerá nesse sentido. Tal a razão da nossa secção de critica, tão malsinada pelos que não enxergam, pelos que não comprehendem o alto escopo que visa-

AS ULTIMAS GLORIAS...





Quanto aos objetivos de *Cinearte*, estão imersos em um ambiente cultural mais amplo das primeiras décadas do século XX no Brasil. Sabemos que com as mudanças relativas à imprensa³¹, as revistas vieram a desempenhar um papel importante e inovador. Ao contrário do jornal, que passava a privilegiar o fato jornalístico, as revistas apresentavam, desde banalidades e curiosidades, até discussões e críticas mais engajadas. Nesse sentido, chama atenção nas publicações da revista *Cinearte* a divulgação, os noticiários e comentários sobre filmes hollywoodianos; as propagandas variadas; as inúmeras fotos de ídolos; comentários sobre cineastas e detalhes das produções em andamento; a crítica aos filmes e produções; campanhas em defesa do cinema nacional; a defesa do cinema educativo; informações legislativas; comentários técnicos (dedicados aos amadores).

Essa multiplicidade de abordagens pode ser uma das explicações para o sucesso da revista, dado sua penetração nos mais variados públicos – os “especialistas” e críticos de cinema, os fãs e o público, em geral, interessado na nova arte.

Podemos dizer que é em meio a essa variedade de abordagens que a revista *Cinearte* nos fornece indícios de sua necessidade de ser e se mostrar moderna. Esta faceta moderna da revista está presente em muitos de seus editoriais, textos, seções, fotografias e propagandas comerciais. Deste modo, observamos na seção *Um pouco de thecnica*, momento em que a revista tentava dar dicas para iniciantes na arte cinematográfica, a utilização dos termos utilizados no cinema e sugestões de materiais / instrumentos mais usados na época.

³¹ Nelson Werneck Sodré nos aponta que, entre as mudanças ocorridas na imprensa da virada do século XIX para o XX no Brasil, tivemos: o jornal passando a privilegiar a informação, tendo como destaque as matérias e reportagens jornalísticas, além das críticas literárias; a incorporação de novos gêneros, como a crônica e a entrevista; o grande número de imagens veiculadas através de ilustrações, caricaturas e fotografias; aumento da crítica literária sobre cinema na medida em que crescia o número de espectadores e consumidores de produtos ligados ao cinema (como as revistas, por exemplo). In: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p.275.

Seguindo esses indícios de modernidade da revista *Cinearte*, podemos verificar, no texto *A Arte de visualizar*³², a maneira pela qual destaca a importância da imaginação enquanto qualidade essencial à arte cinematográfica e exercício de sensibilidade para aqueles que se interessam pelo cinema. Assim, a ênfase do artigo é que ocorra uma educação da faculdade visual, sem a qual há dificuldade no acesso à engenhosa arte do cinema. O texto, assinado por A. de A. Fagundes, aponta a imaginação como a base do progresso humano e associa essa imaginação ao cinema da seguinte maneira:

Diz um psychologo: “desde as mais remotas eras do homem pre-historico, atraves de milhares de seculos na marcha ascendente da humanidade, a imaginação foi sempre a base do seu progresso.” Assim, pois, a cinematographia, a mais nova das artes, vae tambem buscar na imaginação a base para o seu adeantamento.³³

Visto ser a *Cinearte* uma revista carioca, encontramos em seus registros características típicas da cidade, juntamente às preocupações que permeavam toda uma mobilização política, civil e oficial, em modernizar, trazendo avanços técnicos e inovações para a cidade do Rio de Janeiro.

Em editorial de seu segundo exemplar, a revista aponta a maior frequência do público aos cinemas em “alta temporada”, iniciada no mês de março, devido ao calor. Quanto a este fato, nos diz que

De facto é razoavel que ninguem vá por uma temperatura de 30 grãos á sombra, metter-se em uma saleta de 5 x 10 metros de area, onde a ganancia do explorador accumula 400 cadeiras para os espectadores, attentando contra a hygiene de modo clamoroso. Seria um supplicio extremo. Mas com salas grandes, bem ventiladas, providas de modernos aparelhos de ventilação e exhaustão do ar, o publico tanto vae aos cinemas no inverno como no verão. [...] Depois, ha ainda uma circumstancia ponderável. O carioca está preferindo as praias de banhos ás estações de aguas e ás cidades de veraneio.³⁴

³² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.4.

³³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.4.

³⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.1.

Tais palavras vêm a expressar, além da valorização de inserção de técnica nos cinemas, com a instalação de aparelhos de ventilação modernos, a preocupação higienista da época. Isto, além da tentativa de incentivar a prática urbana de freqüentar o cinema independente da estação do ano. *Cinearte* estimulava, em seus escritos, os empreendedores de casa de cinema noturnos a investirem, além de conforto, no período do verão, em boas programações de cinema, conforme podemos observar na continuação do mesmo editorial: “E os que passam as manhãs e tardes na praia, se o cinema elegante, o cinema de elite lhes oferece bons programmas, freqüentam-n’os á noite, sem pára elles isso representar um sacrificio pois que é a continuação de um habito”.³⁵

Há um forte entusiasmo pela nova arte como mecanismo de obter visibilidade e inserção num mundo “civilizado” e de “progresso”. Compreendemos que o progresso, nos primórdios da República, passa a ser o elemento central para atingir a civilização. Progresso esse, entendido de forma distinta do período imperial, passa a ser entendido como desenvolvimento técnico e econômico, tornando-se “o principal valor e metáfora política a ser reconhecida pela República”.³⁶

Partindo do princípio de que a revista nasce em meio a tais concepções de progresso, enfatizamos, em um de seus primeiros números publicados, a preocupação em expor a indústria cinematográfica como lucrativa e, portanto, forte e necessária enquanto mercado para o país enriquecer cultural e financeiramente:

A industria do cinema ainda é uma das mais lucrativas em todas as partes do mundo, com especialidade na América do Norte. Afim de apresentar aos nossos leitores uma ligeira idéia do que seja o Cinema e a sua importância como industria, aqui vão alguns dados fornecido pelo proprio Departamento de Commercio dos Estados Unidos. [...] A importancia do Cinema como um dos mais importantes factores na vida do mundo também merece consideração. Em 1915, trinta e dois milhões de pés de films foram exportados. Em 1924 este número subia a 180 milhões no valor de 75 milhões de dollars. Em todo o

³⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.1.

³⁶ AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2003, p.142.

mundo a porcentagem do film americano exibido é de cerca de 90 por cento. Na Inglaterra, por exemplo, paiz que tambem possui a sua filmagem essa proporção é de 80%. E, deante destes factos, persistem os nossos homens de dinheiro em não empregar capitães nesta lucrativa industria.³⁷

Ao longo das publicações de *Cinearte* não faltaram estímulos à implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil. Nesse ponto, *Cinearte* foi um espaço de incentivo e crença nas possibilidades de construção de uma indústria de cinema nacional, tornando-se uma das principais apoiadoras do projeto de criação do estúdio da Cinédia.

A concepção de progresso aparece com frequência nas revistas, geralmente na seção *Cartas para o Operador* – geralmente assinadas por Adhemar Gonzaga. Um exemplo ilustrativo pode ser observado na seguinte passagem:

Precisamos primeiramente meditar quaes os passos que daremos, em prol de elevação – moral, intellectual, physica, material e financeira de nossa Patria! Como?... Já que possuimos estes predicados, que se diz – o que é necessário para se denominar um paiz – precisamos tornar este Brasil conhecido em todo globo civilizado, conseguindo isto, se conseguiu tudo! Pois engrandeceu-se nosso paiz, nós mesmos, perante os demais habitantes do universo, tudo isto elevará a respeitavel altura este idolatrado Brasil! Por intermedio de que?... Pelo cinema o incomparavel conductor de propaganda.³⁸

Outra preocupação latente de *Cinearte* era indicar os filmes que estavam em cartaz em vários países, como Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Alemanha e outros. A revista se dedicava a críticas e comentários, instigando os leitores, na medida em que narravam determinados filmes. O discurso que subjaz é a tentativa de trazer a modernidade cinematográfica para o conhecimento do público, ainda que muitos dos filmes não fossem exibidos no Brasil.

³⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 17 de março de 1926, n.3, p.20 e 30.

³⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1926, n.2, p.28.

Além disso, a revista também anunciava e comentava, através de sinopses, os filmes que ocupavam as salas de cinemas, principalmente do Rio de Janeiro na seção *A tela em revista*.

Além de divulgar e comentar os filmes, *Cinearte* indicava os preços dos ingressos e a censura estipulada.³⁹ Aliás, observamos que, comparado aos ingressos de cinema, o preço dos exemplares eram altos, chegando a um custo superior ou equivalente ao valor de um ingresso em cinemas menos requintados. Portanto, não era uma revista tão acessível a todos que se interessassem pelo cinema, estando restrita, na maioria das vezes, a um público com maior poder aquisitivo, ou seja, uma classe média carioca.

Entre essa classe média, iniciando-se nos gostos pelo cinema, a revista aparecia não apenas para informar, mas para entreter e ditar moda. Nas páginas de *Cinearte*, fotografias de astros e estrelas, geralmente de Hollywood, os quais sugeriam os padrões de moda da época – como vestuário, cortes de cabelos, maquiagem e, inclusive, hábitos, como o de fumar, por exemplo.

Esse fascínio por Hollywood é notável nas páginas de *Cinearte* e não corremos riscos ao afirmar que esteve presente em todos os exemplares da revista. Quanto a esse fascínio, Alice Gonzaga enfatiza que, nesse período correspondente às décadas de 20, 30 e 40, Hollywood era uma espécie de “Meca do cinema”, “era o centro do planeta”, visto que ali se consagravam os grandes cineastas (Griffith, Ince, Stroheim), os grandes artistas (Charles Chaplin, Pola Negri, Valentino) e os grandes sucessos (*O Sheik*, *O ladrão de Bagdá*, *Ben Hur*).⁴⁰

Tal fascínio por Hollywood, presente nas páginas de *Cinearte*, introduziu no Brasil o *star system brasileiro*⁴¹, mitificando os primeiros atores brasileiros, como Eva Nil, Gracia Morena, Eva Schnoor e Didi Viana. Observamos as inúmeras páginas da revista *Cinearte*, desde seu primeiro exemplar, dedicadas à

³⁹ A censura aos filmes variou de forma significativa ao longo do período em que a revista esteve em circulação. Sabemos que na década de 1920 era dever da política de cultura municipal, no entanto, a partir da década de 1930 ocorreram mudanças significativas com a criação do Departamento de Difusão e Cultura, passando a ficar a cargo de um ministério da educação, sob a intervenção federal. E a partir de 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda, há uma mudança acentuada com relação às políticas de censura no Brasil.

⁴⁰ GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit., p.71.

⁴¹ RAMOS, Lécio Augusto. In: RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. Op.Cit., p.127.

publicação de fotos de artistas, seja atuando, seja posando para ensaios fotográficos.

Cinearte chegou a participar, em conjunto com cinemas da cidade, da organização de concursos para eleger entre as frequentadoras das salas de cinemas, uma “estrela”. Em suas páginas, publicava as fases do concurso com retratos das candidatas e vencedoras, “geralmente moças da alta sociedade”.⁴²

Aliás, o envolvimento da revista com concursos faz parte de sua história. Existia uma sessão dedicada somente aos concursos. A revista, com isso, promovia uma série de concursos para eleger, de acordo com a opinião dos leitores, “*Qual a mais bella das artistas?*”, “*Qual a de mais lindos olhos?*”, “*Qual o actor mais sympathico?*”, “*Qual o de sorriso mais bello?*”.⁴³ A seção vinha acompanhada por um cupom que poderia ser preenchido pelo leitor e enviado ao escritório da revista *Cinearte*, que ficava na Rua do Ouvidor, 164, Rio de Janeiro.

Embora o caráter lúdico e de entretenimento ocupassem grande espaço da revista, é notória a presença de preocupações e comprometimentos éticos e políticos, por exemplo, com o cinema nacional, o que pode ser constatado através das campanhas promovidas pela revista. Havia, por parte de *Cinearte*, a necessidade de divulgar as produções brasileiras, seus astros e estrelas, seus diretores, roteiros e os bastidores das filmagens.

Além de uma grande campanha pelo cinema nacional, outras questões ganhavam espaço na revista, como as referentes às políticas de implantação de uma censura federal no país; à discussão sobre os preços dos ingressos dos cinemas; ao incentivo às novas produtoras cinematográficas do Brasil; ao incentivo e a valorização dos filmes produzidos no país, através do slogan difundido em todos os exemplares de que “todo filme brasileiro deve ser visto”; às cobranças pela participação dos governos nos assuntos da cultura cinematográfica. E, juntamente a essas temáticas, a que nos interessa especificamente, a divulgação, defesa e criação de um projeto de cinema educativo no Brasil.

⁴² GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. Op. Cit., p.17.

⁴³ Os temas de concursos foram utilizados como exemplo. Ver: Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1926, p.20 e 30.

A revista dedicava uma seção aos assuntos do cinema brasileiro. Entre 1926 e 1932, estiveram presentes nessa seção os seguintes temas: “O que é o Cinema Brasileiro?”, “Indústria Cinematográfica”, “Organização e Associações de Classe”, “Intervenção Governamental”, “Censura”, “Cinema Educativo”, “Usos do Cinema”, “Cinema Regional”, “Notícias do Cinema Brasileiro” e “Filmes e Astros”.⁴⁴

Nesse período de sete anos de revista, o tema cinema educativo não esteve presente nessa seção sobre cinema brasileiro. A contribuição para a divulgação do tema ainda ocorria, principalmente, nos editoriais. Sobre esse ponto é necessário que façamos uma importante ponderação. O debate sobre o cinema educativo não apareceu na seção sobre o cinema brasileiro, mas, a partir de 1932, com a organização da *Comissão de Censura Cinematográfica* junto ao *Museu Nacional*, o tema começou a ganhar impulso na revista. Sabemos, portanto, que a partir de 1932, *Cinearte* inaugurou uma coluna dedicada exclusivamente ao assunto.

3.3

O pioneirismo de *Cinearte*

Não há como analisar as páginas de *Cinearte* e deixar de observar sua necessidade de enfatizar que foi a primeira revista brasileira a chamar a atenção para a importância do cinema educativo no país.

O sexto exemplar, cujo editorial foi dedicado exclusivamente ao tema cinema educativo, afirmava que uma das campanhas empreendidas pela coluna, desde a revista *Paratodos*, era chamar a atenção dos responsáveis governamentais pelos assuntos de instrução para o valor extraordinário do cinema como auxiliar pedagógico.

O editorial *O Cinema Educador*⁴⁵ noticiava que já vinha ocorrendo um movimento pela adoção do filme para fins educativos no país, principalmente no

⁴⁴ Mapeamento realizado por Taís Lucas Campelo com objetivo de traçar um panorama dos principais temas tratados pela seção Cinema Brasileiro. In: CAMPELO, Tais. Op. Cit., pp.137-140

⁴⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, mas, ao mesmo tempo, enfatizava que não bastava prover determinadas escolas de uma sala e de um aparelho de projeção para ter o problema resolvido. E o editorial enfatizava que não considerava correto começar “timidamente, porque ensaios assim, em geral, terminam pelo desanimo, não dando ensejo para a apuração de progressos feitos pelas creanças”.⁴⁶

De acordo com a revista, o importante para o empreendimento seria a abundância e variedade dos programas, aconselhando, baseado no projeto desempenhado pela França, a construção de um fundo para a aquisição de filmes instrutivos, ou seja, um arquivo cinematográfico, o que facilitaria a distribuição dos programas para todos os grupos escolares dos estados.⁴⁷

O tema *cinema educativo* aparece, conforme mencionado anteriormente, nos editoriais da revista, local onde a revista se posicionava de forma mais intensa, onde empreendia suas históricas e consagradas campanhas. Referindo-se às suas campanhas, o editorial de aniversário de um ano de publicação escreve:

As campanhas, memoráveis algumas, que temos sustentado por estas columnas foram sempre coroadas de successo, porque animados sempre pela sinceridade e pelo propósito de bem servir os nossos leitores que são quantos amam o cinema.⁴⁸

Embora o tema cinema educativo estivesse na pauta das preocupações da revista, não compunha todos os exemplares. Mas podemos observar que aparece com certa frequência, em um curto espaço de tempo, entre as publicações semanais, dividindo espaço com inúmeras outras temáticas consideradas de extrema importância. Enfatizando a importância do tema, *Cinearte* afirma:

Desde que nos metemos a escrever chronicas sobre assumptos cinematographicos, não nos foi indifferente, muito pelo contrario, varias vezes abordá-mos o assumpto, o aspecto

⁴⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

⁴⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1926, p.3.

⁴⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1927, p.3.

instructivo, pedagogico desse formidavel aparelho de divulgação de conhecimentos uteis.⁴⁹

É fundamental destacar que a partir de 1929, momento onde as discussões sobre o cinema educativo se tornam mais acirradas, com defesa de intelectuais e formulação de projetos de lei, portanto, plausíveis de concretude, a revista *Cinearte* expressava claramente seu pioneirismo frente à defesa do tema. Em um exemplar expõe claramente o vanguardismo da revista afirmando que saiu de suas páginas “a primeira voz concitando os poderes publicos a estudar as possibilidades pedagogicas do Cinema, applicando-as na instrucção publica de que se tornaria o mais precioso auxiliar”.⁵⁰ Para isso, argumenta da seguinte forma:

É preciso que relembremos essas cousas agora que graves commissões se reúnem para discutir a conveniência, a utilidade da adopção do Cinema para auxiliar pedagogicos e em que cada uma dellas julga que está a descobrir a pólvora por isso que só agora entrar em sua ordem de cogitações o assumpto. São sempre assim os órgãos administrativos, em tudo. [...] Já lá vae mais de anno que esta revista fez um appello chamando attenção para o Cinema Escolar e suggerindo-lhe a conveniencia de em vez de pequenas bibliothecas, dotar os grupos escolares de aparelhos de projecção cinematographica e films instructivos que melhor aproveitariam á população escolar. [...] Vê-se pois que pondo de parte a modéstia póde esta revista proclamar-se a pioneira desse ideal que só agora se cogita em concretisar. [...] Agora que, parece, vão esses poderes comprehendendo a verdade e reconhecendo a justiça de semelhante campanha, não é demais, ninguem póde estranhar que reclamemos para esta revista a prioridade que é justiça reconhecer-lhe dos primeiros impulsos dados á propaganda do cinema educativo entre nós.⁵¹

Essa necessidade de se mostrar pioneira pode ser observada em vários outros momentos da revista, como no texto em que noticia a exposição de cinematografia escolar, ocorrida no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que divulga a exposição e esclarece sua importância para a sociedade, deixa claro que

⁴⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1927, p.3.

⁵⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1929, p.3.

⁵¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 24 de julho de 1929, p.3.

teve participação ativa para que o cinema educativo viesse a se consolidar. Desse modo, publicou as seguintes palavras:

pode-se pois considerar vitoriosa a iniciativa da adoção entre nós do Cinema como auxiliar pedagógico, idéia pela qual nos vimos batendo desde quando começamos a interessar-nos pela Cinematographia na qual nunca enxergamos como a muita gente aconteceu um exclusivo meio de diversão.⁵²

É nesse sentido que *Cinearte* chama a atenção para sua importância frente ao tema cinema educativo, enfatizando que sempre se interessou pelo filme sob sua forma pedagógica. Lemos, nas entrelinhas dessa construção de discurso, que o cinema educativo – projeto que ganhava destaque e ressonância na sociedade – foi difundido, pioneiramente, pelo olhar crítico do grupo da revista. Segundo as palavras de *Cinearte*, “parece que só agora ganhou eco a voz dos apóstolos que vêm pregando a boa palavra há tantos anos neste ‘deserto de homens e de idéas’”.⁵³

⁵² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1929, p.3.

⁵³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de março de 1932, p.3.

Cinema e educação: estreitando relações

*“Idéias ousadas são como as peças de xadrez que se movem
para a frente; podem ser comidas, mas podem começar um jogo
vitorioso”
Goethe*

Ribeira Couto escreveu *Cinema de Arrabalde*, na Revista *Klaxon*, mensário de arte moderna:

*“A este modesto cinema de arrabalde
vêm as famílias burguesas da vizinhança,
todas as noites,
para ver costumes, para ver terras, para
ver povos.
para ver esse mundo distante, vago, tele-
gráfico, que fica além dos navios de passagens
caríssimas
(...)”¹*

O texto, escrito na revista modernista que considerava o cinema “a representação artística mais importante daquela época”², veio a assinalar uma das maiores contribuições do cinema desde o fim do século XIX: fazer com que o público de poucos recursos pudesse conhecer. Conhecer outras geografias, outros costumes, outros mundos.

A idéia de conhecer através do cinema, difundida desde o fim do século XIX, e alimentada no século XX, assumiu características diferentes na medida em que iniciaram as discussões sobre as possibilidades de uso do cinema para a educação.

¹ COUTO, Ribeiro. *Cinema de Arrabalde*, Revista *Klaxon*, nº6, outubro de 1922, p.4.

² SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996. p.21.

Podemos dizer que tais idéias se somaram e redundaram em uma nova forma de atribuir sentido ao cinema nos primeiros anos do século XX: conformando projetos de cinema educativo em diversos países, inclusive no Brasil, identificando e utilizando as imagens em movimento enquanto recurso pedagógico.

4.1

Cinematografia científica e Cinematografia educativa

Os filmes, enquanto tecnologia criada e aperfeiçoada em final do século XIX, foram pensados para fins científicos, e seu deleite, enquanto entretenimento, não era uma crença de seus contemporâneos.

São conhecidos os casos em que as películas eram utilizadas para documentação e difusão da ciência, principalmente no fim do século XIX e início do século XX.

Naquele momento, a diferenciação entre *cinematografia científica* e *cinematografia educativa* não eram claras. Procurando diferenciá-las, João Alves dos Reis Júnior classifica a *cinematografia científica* como aquela referente ao uso do cinematógrafo exclusivamente na investigação e divulgação científica e *cinematografia educativa* como referente ao uso do cinematógrafo para a educação em geral e, principalmente, seu emprego no ambiente escolar.³

Observamos os limites dessa delimitação uma vez notificado que um filme poderia estar voltado, ao mesmo tempo, para a divulgação da ciência e ao ensino escolar de novas técnicas ou procedimentos que envolvessem as ciências naturais.

Tomamos conhecimento de que uma das primeiras experiências com a cinematografia científica e educativa partiu da filmagem de uma cirurgia realizada

³ João Alves dos Reis Júnior escreveu uma recente tese de doutorado sobre a cinematografia educativa no Brasil. O trabalho contribui com um rico levantamento documental e com a ampliação da discussão sobre o uso do cinema com finalidade educacional no início do século. Ver: REIS JUNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas. Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. Tese de doutorado. PUC-RIO. Departamento de Educação. 2008.

pelo francês Eugene-Louis Doyen. As imagens, captadas por Clément-Maurice Gatioulet, possuindo cerca de quatro horas de duração, demonstravam a separação de duas irmãs siamesas. A fita ficou conhecida pelo nome de *La séparation de Doodica-Radica*, irmãs nascidas na Índia, mas que viviam como atração de circo na França.⁴ Essa conhecida cirurgia é uma das referências de imagens em movimento sendo utilizadas como um recurso, tanto para estudos da ciência, quanto para o ensino da técnica de cirurgia aos discípulos do médico Eugene-Louis Doyen.

A cinematografia científica e educativa foi bastante utilizada por diversos países para ensinamentos médicos. O método de fazer uso do cinematógrafo com tal finalidade foi noticiado por *Cinearte*, ao mencionar que o congresso médico francês, de 1924, colocou em relevo o papel do cinematógrafo na cirurgia. A revista constatou que, naquele momento, existiam “na França como na Inglaterra, na Alemanha, nos Estados Unidos, centenas de films sobre as operações as mais difíceis, mais delicadas”.⁵ Como argumento favorável ao uso do cinema para a educação, narra o seguinte episódio:

No hospital Saint Michel de Paris, todas as quintas-feiras, á tarde, são projectados films cirúrgicos com ensino visual e auditivo para os academicos. O mesmo se faz no hospital de São Luiz, sendo que neste ha as lições dadas pelo microphone com alto falante. E ainda mais, varios desses films são em côres, o que augmenta o interesse e o valor da exhibição.⁶

Um exemplo de cinematografia educativa é o caso de Thomas Edison, inventor do *quinetoscópio*, com as filmagens que realizava, utilizando-as para a educação escolar de seu neto, ao documentar experiências relativas à física, química e história natural.

Como registro da cinematografia educativa, há, também, o caso da empresa norte americana *De Vry School Films Incorporated*, considerada uma das primeiras a produzir filmes educativos por volta de 1900. De acordo com

⁴ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit., p.150.

A fita fez parte do acervo cinematográfico do Instituto LUCE, na Itália, e ainda hoje pode ser assistida através do site <http://Lefebvre-th.monsite.wanadoo.fr/>

⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1927, p.3.

⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1927, p.3.

Cinearte, cada filme saído da empresa era acompanhado de acordo com os métodos pedagógicos adotados como os que melhor correspondiam às necessidades do ensino nas escolas norte americanas. Os conteúdos eram classificados em história natural, geografia, instrução cívica, biografia de homens considerados ilustres, guia de profissões, ciências em geral, eletricidade, higiene e cuidados sanitários.⁷ Eram “filmes sobre assuntos como cidadania americana; eletricidade; estadistas americanos; estudos da natureza; geografia; guias de aptidão profissional e ciências”.⁸ Além de produzir filmes, a empresa disponibilizava no mercado uma variada linha de equipamentos para utilizar os filmes nas escolas, as quais eram comercializadas no interior e exterior dos Estados Unidos.

4.2

O cinema educativo entre o instrutivo, o educativo e o escolar

Uma das principais discussões que permeiam o tema cinema educativo está intrinsecamente ligada às esferas do filme instrutivo, do filme educativo e do filme escolar.

Muitas confusões, oriundas de uma historiografia do cinema, são ocasionadas por não distinguirem tais esferas, por ignorarem que, embora estejam inter-relacionadas, na construção do projeto de cinema educativo, possuem singularidades. Com objetivo de elucidar essa questão, delimitamos a concepção de educar, diferenciando, assim, cinema instrutivo, educativo e escolar. Fizemos isso a partir da concepção vigente na época, principalmente os casos registrados em *Cinearte*.

Chamamos de filmes instrutivos aqueles destinados ao grande público nas salas de cinema. Eram considerados capazes de educar, no entanto, educar indiretamente. Os contemporâneos dessa discussão consideravam que a capacidade de educar poderia ocorrer devido ao poder de influência exercido pelo cinema – tão discutido por teóricos até os dias atuais. De acordo com Mr. Léon

⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1929, p.3.

⁸ REIS JUNIOR, João Alves dos, Op. Cit., p.151.

Bérard, ex-ministro da Instrução Pública da França, em uma exposição feita ao presidente da comissão interministerial do Cinema escolar francês, o filme instrutivo seria superficial demais para apresentar verdadeiro interesse pedagógico.⁹

Os filmes considerados educativos eram os que tratavam de um assunto específico, cuja finalidade era ensinar. Os temas poderiam ser os mais variados, como a prevenção de doenças, noções básicas de higiene e de como proceder em espaços sociais, fatos históricos, biografias, geografias diferentes (clima, relevo, vegetação), literatura universal, botânica e outros. Os filmes educativos poderiam ser exibidos tanto em salas de cinema, quanto nos demais locais públicos (também considerados educativos), como clubes, associações, igrejas e, obviamente, escolas.

Os filmes escolares eram aqueles voltados diretamente para o ensino escolar, considerados uma espécie de ilustração dos livros didáticos. Acreditava-se que os filmes escolares poderiam ser facilitadores do aprendizado escolar de diversas disciplinas (como geografia, história, história natural, matemática, física). Era crença que o uso do filme dependeria da intervenção do professor, uma vez que era sugerida a exposição de uma lição acompanhada de um filme correspondente ao tema ensinado, cabendo, necessariamente, ao professor, explicar, comentar e retornar às imagens se necessário.

Sabemos a distinção entre as concepções de instruir, educar e escolar, mas é fundamental enfatizar, nesse trabalho, que o projeto de cinema educativo, idealizado e implantado no país, pensado por intelectuais ligados a diferentes áreas de conhecimento, contou com a valorização de todas essas esferas.

Embora cada intelectual tenha se empenhado com maior firmeza sobre uma das esferas, a questão central daquele momento era a possibilidade concreta de ensinar a partir de imagens em movimento. Seja ensinar um conteúdo específico, em sala de aula ou congresso, seja ensinar hábitos e costumes a toda a nação (independente dos espaços públicos utilizados).

⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, n.267, 1931, p.3.

Desta maneira, a difusão do conhecimento, através do cinema, era considerada ilimitada. Os filmes, usados para o conhecimento, poderiam se apresentar de variadas formas, com os mais distintos gêneros. Conforme terminologia da época, poderiam ser os filmes de “enredo” ou “posados”, filmes “naturaes” ou mesmo a filmografia científica. O que equivaleria, nos dias atuais, aos filmes denominados de ficção ou documentários. Portanto, independente da forma e gênero, o que marcou esse período foi o pensamento de que os filmes eram grandes lições capazes de ficarem guardadas sem esforço na memória dos espectadores.

4.3

Cinema escolar: lócus de experiências

No Brasil, os escritos relatando o cuidado metodológico com o uso do cinema em sala de aula se iniciaram na década de 1910. A primeira menção ao tema encontra-se no livro didático para o ensino de História, *Epítome de História Universal*¹⁰, publicado pelo professor Jonathas Serrano em 1912. Posteriormente, em *Metodologia de História*¹¹, em 1917, retoma a discussão sobre o uso educativo do cinema.

Uma das primeiras formas de utilização da cinematografia educativa emergiu também na década de 1910 com as iniciativas dos inspetores escolares José Venerando da Graça Sobrinho (funcionário público municipal) e Fábio Lopes dos Santos Luz (médico higienista).

Os Inspectores Escolares da Rede Pública Municipal do Rio de Janeiro foram pioneiros na iniciativa de trabalhar com cinema em sala de aula com o projeto *Cinema Escolar*, materializado na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1916 e 1918. Os inspetores produziram filmes com seus recursos próprios, o que

¹⁰ SERRANO, Jonathas. *Epítome de História Universal*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1912.

¹¹ SERRANO, Jonathas. *Metodologia de História*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

chamaram de “fitas pedagógicas”, cujo objetivo final, afirmavam os inspetores, era “educar, instruir, recrear e proteger a criança”¹².

Inicialmente foram produzidos quatro filmes referentes ao projeto de *Cinema Escolar: A prefeitura, O livro de Carlinhos, Façanhas de Lulu e Uma lição de História natural no Jardim Zoológico*. Esses filmes foram exibidos em alguns cinemas comerciais da cidade, como *Odeon, Cascadura, Cinema Smart, Boulevard 28 de Setembro, Haddock Lobo, Cine Fluminense*, em São Cristóvão, *Cine Tijuca* e no *Cinema Onze de Junho*.¹³

É importante atentar para o fato de que, dos cinemas onde foram exibidas as fitas, cem por cento localizavam-se na zona norte da cidade do Rio de Janeiro (Riachuelo, Engenho de Dentro, Méier, Cascadura, Madureira, Vila Izabel, Tijuca, São Cristóvão e Praça da Bandeira). Aliás, os inspetores residiam no bairro do Riachuelo, no subúrbio da cidade.¹⁴

As “fitas pedagógicas” objetivavam uma educação no campo moral, assim como facilitar o aprendizado escolar com a visualização de determinados conteúdos disciplinares (como ciências, história, geografia). A interpretação ficava sobre a responsabilidade de “alunos e professores da 2ª escola mista municipal pertencente ao Distrito Federal e um grupo de amadores do *Democrata Clube de Todos os Santos*, subúrbio carioca”.¹⁵

Venerando da Graça, enfatizou, em texto sobre *Cinema Escolar*, a relevância do trabalho com o cinema na educação. Para isso, escreveu uma circular aos professores da rede municipal solicitando uma ampliação do projeto *Cinema Escolar*, seja através da divulgação entre alunos e seus responsáveis, seja promovendo filmes e concursos. Com isso o inspetor buscava convencer aos professores da importância do projeto e convocava-os a ajudá-lo a tornar realidade no país a prática do cinema com finalidade didática. Assim dizia Venerando da Graça: “Esperamos, pois, de vós, e do corpo docente e discente de vossa escola

¹² GRAÇA, Venerando da. *Cinema escolar. Fins: educar, instruir, recrear e proteger a criança*. Rio de Janeiro. Iniciativa do inspetor escolar Venerando da Graça. Rio. 1916-1918.

¹³ FERREIRA, Amalia da Motta Mendonça. *O cinema escolar na história da educação brasileira – a sua ressignificação através da análise do discurso*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Educação. 2004. pp.21-22.

¹⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁵ Idem, pp.25-26.

todo o apoio, concurso e auxílio no sentido de vermos, em breve, entre nós, o ‘Cinema Escolar’”.¹⁶

Um importante material sobre a vida, os escritos, as produções e o trabalho pedagógico de José Venerando da Graça Sobrinho e Fábio Lopes dos Santos Luz podem ser encontrados nos arquivos da *Biblioteca Popular da Glória*. No entanto, as “fitas pedagógicas” perderam-se ou deterioraram-se no decorrer dos anos e somente podemos ter acesso às informações registradas em impressos da época.

O cinema escolar também ganhou espaço fora do ambiente da escola. Há registros de que em agosto de 1910 a empresa *Serrador*, localizada em São Paulo, organizou, no Pavilhão dos Campos Elíseos, a pedido de um professor da *Escola Normal*, algumas sessões de filmes focando assuntos instrutivos para alunos. Nessas sessões foram exibidas fitas de paisagens terrestres, marítimas e fluviais, costumes nacionais e tradicionais, microbiologia, astronomia, fenômenos naturais (como vulcões e terremotos), pequenas biografias de pessoas famosas, reconstituições históricas e literárias e outros temas considerados de valor instrutivo. Dos filmes, vários eram de produção nacional. Nesse momento, os empresários locais ficavam atentos para o registro das chamadas “vistas naturaes” que pudessem atrair ao público. Um ótimo exemplo é do operador¹⁷ Alfredo

¹⁶ GRAÇA, Venerando da. Op. Cit., p.34.

¹⁷ Chamamos Alfredo Botelho de operador, ao invés de cineasta. Essa denominação ocorre devido nossa aproximação das reflexões de Jean-Claude Bernardet sobre a necessidade de uma revisão historiográfica nos conceitos utilizados para designar àqueles que registravam imagens no início do século XX. De acordo com o autor: “O historiador usa, senão a mesma palavra, em todo caso o mesmo conceito para designar quem faz cinema hoje ou em 1910. Mas talvez quem fazia cinema no início do século não fosse cineasta como o entendemos hoje – produtores culturais que se dedicam exclusiva ou primordialmente a realizar filmes e, mesmo quando não realizam em consequências de impedimentos externos, continuam tendo o cinema como referência existencial e profissional, e continuam tendo o cinema como referência existencial e profissional, e continuam sendo considerados como cineastas pelos seus pares e pela sociedade. Pouco provável que assim fosse no início do século. Seria interessante investigar nosso conceito de cineasta (eletricista é cineasta? O que é um cineasta que não filma?); tomar esse nosso conceito como referência metodológica para construir o conceito de ‘fabricante de filmes’ do início do século; tomar os dois conceitos como referências para entender como se formou a idéia de profissional de cinema no Brasil. A historiografia tradicional do cinema brasileiro sem dúvida vê diferenças entre a atualidade, o primeiro decênio e outras fases da história. [...] não se questionam os conceitos: cinema é cinema em todos os períodos, cineasta é cineasta, etc. É necessário romper essa identidade e propor uma alteridade se quisermos tentar entender o que aconteceu em matéria de cinema no Brasil do início do século. Eles faziam cinema, nós também: isso não é suficiente para criar uma identificação conceitual. [...] Intuo que toda conceituação básica referente a cinema que usamos no discurso histórico deva passar por um processo semelhante: não só ‘cineasta’, mas igualmente ‘filme’, ‘público’, ‘sala’, ‘sucesso’, ‘produção’, etc.”. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008, p.86-87.

Botelho, da empresa Serrador, que saiu às ruas registrando as conseqüências de um forte temporal que assolou a capital paulista em início de fevereiro de 1909: derrubada de muros, árvores, postes e inundação das ruas. Esse registro deu origem à fita *As Inundações em Diversas Ruas de São Paulo* – que entrou em cartaz no dia seguinte ao acontecido.¹⁸

É importante salientar que essas primeiras experiências e práticas do uso do cinema para fins educacionais contribuíram de forma ímpar para as subseqüentes idéias e propostas relativas ao trabalho com cinema educativo no país. Acreditando nessas primeiras experiências, ampliaram-se os debates entre intelectuais e foi se configurando o que conhecemos por projeto de cinema educativo brasileiro.

4.4

Cinema educativo: uma bandeira dos profissionais da educação

A relação entre cinema e educação, no Brasil, ganhou intensidade no início do século XX quando diversos setores sociais passaram a defender este veículo, como a Igreja Católica, os educadores ligados aos projetos da Escola Nova e os movimentos anarquistas. Tais idéias foram propagandeadas através da imprensa diária, revistas de educação¹⁹, artigos de revistas especializadas de cinema e livros publicados por teóricos e educadores ainda na década de 1910.

Eduardo Morettin aponta como exemplo dessa preocupação com o caráter educativo dos filmes um cartaz da *Pathé Freres*, publicado pela revista *Careta* em 28 de dezembro de 1912. No cartaz podia-se observar uma família assistindo uma

¹⁸ ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.28-29.

¹⁹ Uma importante revista foi a *Escola Nova*, veiculada entre 1930 e 1931. Podemos dizer que foi uma grande incentivadora do projeto, apresentando-o como possibilidade metodológica de melhorar o aprendizado no país. Investindo na difusão do cinema educativo, dedicou inteiramente um de seus números para a abordagem da temática. *Revista Escola Nova*. São Paulo. Órgão da Diretoria Geral do Ensino de São Paulo, v.3, n.3, julho de 1931.

das produções da companhia e, abaixo, o seguinte escrito: “Instruir – Educar – Recrear”.²⁰

Mas, ainda que as duas primeiras décadas demonstrem iniciativas teóricas e práticas, podemos dizer que as discussões sobre o tema ganharam corpo, principalmente, entre os anos de 1920 e 1930.

Com as experiências iniciadas em 1920, já havia se estabelecido “um discurso social sobre cinema e o filme educativo”.²¹ A década apreciou, paralelamente, vários episódios: o surgimento da primeira cátedra universitária dedicada ao tema do cinema na educação, na *Universidade de Colúmbia*, nos Estados Unidos; a organização, em diversos países, de um serviço oficial de censura cinematográfica; o grande número e publicações de relatos dos primeiros estudos de metodologia do cinema em sala de aula; a realização das primeiras pesquisas acadêmicas sobre os efeitos dos filmes na instrução e formação do caráter da criança, dos adolescentes e adultos; o aparecimento e divulgação de aparelhos portáteis de projeção, o que permitia uma “popularização” do consumo privado das fitas e da sua produção.

Alguns profissionais da educação se engajaram em elaborar uma metodologia de ensino através do cinema. Em meio a essa inquietação, podemos observar, além da publicação de livros e artigos em periódicos ou revistas: a organização de congressos; a propagação da exibição de filmes considerados educativos e, por fim, algumas reformas da instrução pública – que buscavam incorporar o cinema ao ensino, dentro e fora da sala de aula.

Como guia desta discussão, analisamos escritos de cinco personalidades do meio escolar e político brasileiro: Jonathas Serrano, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira e Edgar Roquette-Pinto. Realizamos essa discussão procurando demonstrar a forma pela qual a revista *Cinearte* compreendia, difundia, defendia e ajudava a criar o projeto de cinema educativo no país.

²⁰ MORETTIN, Eduardo Vitório. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme 'Descobrimiento do Brasil' (1937), de Humberto Mauro*. 2001. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes. USP. p.132

²¹ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit., p.159.

4.4.1

Sedução das imagens: ensinando a ensinar pelos olhos

“É o Cinema hoje o mesmo que antigamente?”²², indagou artigo de um dos exemplares de *Cinearte*, respondendo que absolutamente não. A revista partia do princípio que o cinema não era mais “aquelle brinquedo de outros tempos, aquella novidade que fazia com que o cerebro descasasse”.²³ Ao contrário, acreditava que viviam um momento em que o cinema fazia pensar, refletir, deixava o cérebro fervilhando no final de certas cenas. Chegou a afirmar que “ha films em que é o nosso cerebro que coenstoe a acção e não o film”.²⁴

Essa questão, levantada pela revista, expressa que no início do século XX já se observava e discutia com intensidade o poder de provocar os neurônios a partir da exibição de filmes. Sabemos que esse momento também foi marcado pela consciência da influência e sedução exercidas pelo cinema sobre os indivíduos. De acordo com a revista, “a t ela é um elemento de divulgação de primeira ordem e sua influencia   consideravel porque pelas salas de projecção desfilam milhares de espectadores de todas as classes sociaes”.²⁵

Em 1926, *Cinearte*, em um de seus artigos, publicou o formidável poder divulgador do cinema, acreditando que as imagens em movimento

impõe ao culto das massas populares os seus her es, as suas estrellas, os seus astros, as suas figuras principaes e a celebridade [...] é a potencia formidavel do Cinema como instrumento de divulgação e de propaganda, capaz de ser o grande transformador das atuaes condições de nossa vida.²⁶

O cinema   veementemente valorizado pela revista por seu poder de sedução conquistado em pouquíssimo tempo. Um dos exemplares de *Cinearte* publicou uma comparação entre o desenvolvimento do cinema e outras artes,

²² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1926, p.8.

²³ Idem.

²⁴ Idem.

²⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1927, p.38.

²⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1926, p.3.

mencionando que o cinema vinha “realizando em vinte anos um progresso que as outras Artes levaram vinte séculos a produzir”.²⁷

Um dos intelectuais brasileiros que percebeu esse poder de sedução e possibilidade pedagógica do cinema foi Jonathas Serrano. Entre meados e o fim da década de 1910 iniciou suas contribuições ao cinema educativo com seus primeiros escritos, tanto que o professor Jonathas Serrano é hoje uma das principais referências utilizadas na história da relação cinema e educação no país.

Jonathas Serrano nasceu na cidade do Rio de Janeiro em maio de 1885 e faleceu na mesma cidade no ano de 1944. Formou-se em Direito pela *Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro* em 1907. Foi membro do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) de 1917 a 1944, onde teve uma frutífera e reconhecida trajetória intelectual – confirmada através de pesquisas ao arquivo do IHGB (iconografia, correspondências, conferências e publicações).

Dedicou-se ao magistério, atuando no ensino de História, Filosofia e Francês no *Colégio Paula Lemos Freitas* e, principalmente, no *Colégio Pedro II* e na *Escola Normal* do antigo Distrito Federal (onde foi diretor nos anos de 1927-28). O magistério foi sua atividade de maior concentração, entusiasmo e dedicação, levando-o a ser reconhecido por diversos intelectuais da época, como o Dr. Max Fleiuss (Historiador e Secretário do IHGB).²⁸

Jonathas Serrano escreveu e publicou artigos em revistas e periódicos, como: *Revista do IHGB*, *Revista Social*, *Revista Cultura Política*, *Revista Internazionale Del Cinema Educatore* (Roma), *Revista Cinearte*, *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil*, *Diário de São Paulo*, entre outros.

No ano de 1938, o autor fundou o *Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira*, do qual foi diretor responsável pelo Boletim. Além disso, escreveu biografias, como a do padre *Júlio Maria* (1924) e de *Farias Brito* (1939), e publicou diversas obras, sendo a maioria de caráter didático, dentre elas: *A colonização – Capitânicas* (1914), *Contra a Corrente* (1914), *Methodologia da*

²⁷ *Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1926, p.36.

²⁸ Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – Arquivo – Coleção Instituto Histórico. Rio de Janeiro, 14-2-1918.

História na aula primária (1917), *História do Brasil* (1931), *Escola Nova* (1932), *Como se ensina história* (1935), *Epítome de História Universal* (1940).

O autor, já em 1913, com o texto *Metodologia da História na aula primária*, reeditado em 1917 pela editora Alves, afirmava as vantagens de utilização de aparelhos modernos como recurso de ensino da seguinte forma:

o professor familiarizado com todos os variadíssimos recursos dos modernos processos pedagogicos opera verdadeiras maravilhas, vence as mais obstinadas antipathias e logra fazer, do que seria aridez e cansaço, um esforço agradável, synonymo quase de prazer.²⁹

O professor iniciava sua reflexão no sentido de introduzir novas formas de incentivar o aprendizado, conduzindo, assim, a atenção dos alunos aos interesses escolares fomentados por prazer, para isso, apropriava-se de todo um recurso tecnológico disponível no país.

Era momento da divulgação que “O cinema tem feito mais pela literatura do que o livro”, sendo que “o cinema tem apenas tres decadas de vida” e “o livro vae fazer 500 anos”.³⁰ Da concordância de tais pensamentos, o professor não mediu esforços para defender uma utilização do cinema como subsídio para uma educação escolar e uma educação moral, tanto nas escolas, quanto nas telas de cinema espalhadas pelo país.

Jonathas Serrano era portador de uma concepção ampla de educação, o que pode ser observado em suas palavras enunciadas no clássico *Cinema e educação*: “não restringíamos o nosso campo á instrução: o nosso objectivo é a educação em seu âmbito mais largo: a formação da personalidade integral”.³¹ No entanto, o cinema ao serviço da educação não estava apenas limitado ao sentido restrito do

²⁹ SERRANO, Jonathas. *Methodologia da História na aula primária*. 1.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917. Apud: SCHMIDT, Maria Auxiliadora. *História com Pedagogia: a contribuição da obra de Jonathas Serrano na construção do código disciplinar da História do Brasil*. Revista Brasileira de História, vol.24, nº48, 2004, p.196-197.

³⁰ Texto editorial da revista *Cinearte* não assinado. Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1926, p.3.

³¹ SERRANO, Jonathas e FILHO, Venâncio Francisco. *Cinema e Educação*. Editora Proprietária. Companhia Melhoramentos de São Paulo - Cayeiras - Rio. Biblioteca de Educação. vol.XIV, 1930, p.85.

vocábulo. Suas propostas de educar pelo cinema assumiram um sentido bastante parecido com o difundido pela revista *Cinearte*. Ambos acreditavam que:

O cinema tem contribuído muito para introduzir certos hábitos de conforto, de higiene nas cidades sertanejas, isso é cousa que salta logo os olhos de quem viajou outr'ora e viaja hoje. Certos hábitos que só com o decorrer de muitos annos se implantariam entre nós, o cinema os fez adoptar em mezes. O gosto pelo Sport, pelos exercicios phisicos que se encontra hoje nos mais recônditos pontos do territorio, é obra do cinematographo em grande parte.³²

Além de introduzir hábitos, pensavam o uso educativo do cinematógrafo como possibilitador de ligação entre distintos pontos do território nacional. De acordo com Jonathas Serrano,

assim como o radio é o laço invisível que une milhões de brasileiros, a vibrarem de sadio patriotismo ao som do Hino Nacional, – também o cinema (e tal é, afinal, a razão de ser destas paginas) realize o milagre de mostrar o Brasil a todos os brasileiros, o homem do litoral ao do extremo Oeste, a dos Pampas ao da Amazônia –, contribuição magnífica e urgente á obra da educação nacional³³

Quanto às demais reflexões de Jonathas Serrano, observamos uma de suas importantes reivindicações por um cinema com fins educacionais:

Graças ao cinematographo, as resurreições históricas não são mais uma utopia. O curso ideal fora uma serie de projecções bem coordenadas, o cinema ao serviço da historia – inmenso gáudio e lucro incalculável dos alumnos. Isto, porém, é, por emquanto, ainda bem difficil. (...) para ensinar pelos olhos, e não apenas, e enfadonhamente não raro, só pelos ouvidos.³⁴

Como podemos observar na citação do professor, o cinematógrafo veio a apresentar possibilidades educacionais por sua capacidade de ilusão, fazendo com que o espectador / aluno se reportasse a um tempo pretérito através da realidade

³² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1928, p.3.

³³ SERRANO, Jonathas e FILHO, Venâncio Francisco. Op. Cit., p.13.

³⁴ SERRANO, Jonathas. *Epítome de História Universal*. 18.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1940. p.13.

criada na prática das montagens. No entanto, aponta que a utilização de tal recurso não era tarefa fácil naquele momento. Além disso, a citação nos apresenta outro elemento considerável, mencionando o valor do cinema “cinema ao serviço da história”. Compreendemos que a concepção de história, exposta nesse fragmento, não reporta apenas à história enquanto disciplina, mas à história da humanidade.

Entre os profissionais da educação, era consenso que o cinema não deveria ser um fim, mas um meio, um intermediário para o aprendizado. Acreditava-se que a utilização das imagens em movimento no ensino não deveria substituir o papel do professor, considerado fundamental para a produção do conhecimento. Para Jonathas Serrano, o uso do cinema estava condicionado aos preceitos gerais da “nova” pedagogia e sua exibição era pensada da seguinte forma: a exibição deveria vir acompanhada de explicação, precedente ou seguinte à exibição, e contar com a interlocução de professores e alunos; a atividade não deveria ser aplicada em agrupamentos numerosos e heterogêneos, mas restrito apenas à classe à qual foi destinada, eliminando, assim, distração e má aplicação do método.³⁵

Quanto à adequação da cinematografia às diferentes disciplinas, o professor acreditava na possibilidade de uso do cinema, principalmente, nas disciplinas de geografia e ciências naturais, “em que nem sempre é possível ter a natureza presente [em sala]”.³⁶ De forma similar, *Cinearte* divulgou tal posicionamento, afirmando que

A botânica, a zoologia, a agronomia, todas as sciencias emfim, que pelo processo auditivo demandam explicações longas, perdas de tempo precioso, pelo cinematographo, pelo ensino visual tornam-se faceis e rápidos de apprehensão.³⁷

Um curso completo de geographia póde ser perfeitamente organizado, pois raras as regiões do planeta que não hajam sido focalizadas pela objectiva cinematographica. Os documentos ethnographicos fornecidos pelo cinematographo já constituem vultoso patrimonio de alguns dos maiores museus da Europa e Estados Unidos³⁸

³⁵ SERRANO, Jonathas e FILHO, Venâncio Francisco. Op. Cit., p.66.

³⁶ Idem, Ibidem, p.69.

³⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1927, p.3.

³⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1927, p.3.

De forma contrária o professor Jonathas Serrano pensava a disciplina a qual se dedicou por muitos anos: a História. Aos olhos do professor,

Na História que estuda o passado, o cinema cabe pouco. Caberá sim, de agora em diante, para fixar os acontecimentos contemporâneos [...]. 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 uma linha divisória de realidade. É essa a opinião da maioria dos especialistas de cinema e História. [...] Para os filmes históricos a questão se põe de outro modo. [...] Evitemos iniciativas sábias, mas perigosas.³⁹

O professor acreditava que a tentativa de retratar a história através do cinema era correr muito risco. Risco de o público confundir realidade com fantasia. Considerava que o cinema poderia servir para construir um discurso histórico, mas a partir da captura de acontecimentos contemporâneos.

A crença era forte na imagem que hoje denominamos documentária. Nesse momento, não se discutia que os filmes “naturais” sofriam uma manipulação em seu processo de montagem. Por isso, o professor defendia a utilização em sala de aula do filme “natural”, considerando seu maior valor de aprendizagem em detrimento dos filmes “posados” / “dramáticos” / “artificiais” – posicionamento que não foi hegemônico na época. Sobre o caráter dos filmes “naturais” e “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.⁴⁰

³⁹ SERRANO, Jonathas e FILHO, Venâncio Francisco. Op. Cit., p.79.

⁴⁰ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit. p.165

Tendo em mente essa diferenciação, havia divergência entre os intelectuais sobre o que viria a ser recomendado como melhor filme educativo. Para Jonathas Serrano, o filme de enredo não era visto com bons olhos. Partindo dessa concepção, o professor se manteve fiel à certeza da inadequação dos filmes de enredo para o ensino escolar. Mas ao pensar na educação extra-escolar, o professor atribuía valor a determinadas produções cinematográficas, desde que o filme possuísse algum valor documental.⁴¹

Em *Cinearte*, a polêmica sobre os filmes “naturais” e “artificiais” (“posados” ou “enredo”) ocupava outro posicionamento, uma vez que era declarada a preferência pelos filmes “posados”. Um artigo da revista enfatiza que para se obter sucesso no cinema “é preciso que os filmes tenham o elemento de interesse e diversão”, visto que “as nossas paisagens podem ser muito bonitas, mais ninguém vai pagar para vê-las apenas”. De fato, a aposta era de que “os filmes ‘posados’ infiltrar-se-ão por todo o mundo, mostrando o que é o Brasil moderno”.⁴² Assim, o filme enquanto entretenimento não era descartado por *Cinearte* ao pensar possibilidades instrutivas, ao contrário, era incentivado. Na seção *Carta ao Operador*, um pequeno poema ilustra essa defesa da conjugação entre entretenimento e instrução:

Cinema! diversão toda sublime,
Invento bello, grande, magistral,
Ensina, instrue, e por que será crime,
Ver-se uma beijoca dada num final?⁴³

No entanto, é importante enfatizar que Jonathas Serrano não discorda dessa concepção apresentada por *Cinearte*. O que diferia o intelectual era sua intenção de frisar as contribuições do cinema no âmbito escolar. Suas reflexões estiveram majoritariamente dirigidas para o ensino escolar, o que não significa uma restrição a pensar apenas o cinema enquanto auxiliar didático.

O caso de *Cinearte* é diferente, pois tornou-se congruente de todas as propostas de pensar o caráter educativo do cinema, propostas essas que

⁴¹ O valor documental de um filme era medido por sua capacidade de registrar a natureza, os costumes e hábitos do país ou de uma determinada região.

⁴² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1926, p.4

⁴³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1926, p.36.

convergiam, valorizando todas as esferas: instrutiva, educativa e escolar. *Cinearte* ressonava, assim, vozes em defesa de um projeto de educação em consonância com seu tempo.

Ao discutir as vantagens do uso do cinema como um auxiliar didático do aprendizado profissional, *Cinearte* expõe como argumento a utilização do método aplicado pela *American College of Surgeons*, nos Estados Unidos, ao adquirir o cinema como um auxiliar no aprendizado da medicina, principalmente na visualização de cirurgias.

Além do ensino médico, a revista acrescenta que todo o ensino somente teria a lucrar com a adoção do filme como insubstituível auxiliar. Reforça o argumento mencionando que o *Departamento de Agricultura*, nos Estados Unidos, vinha utilizando o cinematógrafo para ensinar, aos lavradores, através da visualização, os modernos processos de arroteamento e preparo do solo, proteção das sementes, métodos de plantio, cultivo e colheita de vegetais.⁴⁴

Cinearte registrou além das vantagens do cinema enquanto sedutor auxiliar de ensino escolar. Através de seus exemplares, temos acesso a pensamentos referentes às mudanças que ocorriam na sociedade brasileira com o advento do cinema. De acordo com o posicionamento da revista:

podemos afirmar, com segurança, que os verdadeiros desbravadores dos nossos sertões foram – o automovel e o Film. Foram esses dois aparelhos civilisadores que tiraram a mor parte das teias de aranha que obscureciam os cérebros dos nossos patricios do interior. Os hábitos de hygiene, as noções de conforto, os ensinamentos práticos das cousas mais comensinas, foi com o Film que as hauriram as populações do nosso ‘hinterland’. [...] Quem passou pelas nossas cidades do interior vinte annos passados e as revê agora desconhece tudo: as ruas, as casas, as gentes, os habitos.⁴⁵

Essa passagem, como vários outros momentos, ajuda-nos a concluir que a revista considerava que os filmes haviam sido a “verdadeira carta do A, B, C das

⁴⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 02 de maio de 1928, p.3.

⁴⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1932, p.3.

nossas gentes do interior, a sua Cartilha de conhecimentos úteis”.⁴⁶ Uma cartilha de conhecimentos que somente influenciou pelo poder de sedução que exercia sobre a população que se modernizava nos diversos aspectos do cotidiano.

4.4.2

Em defesa do “bom cinema”

As décadas de 1920 e 1930 viveram debates intensos sobre o cinema educativo. Já não era questionada a influência do cinema sobre os indivíduos, muito menos o poder de sedução das imagens em movimento, daquelas exibições que se consolidavam enquanto arte técnica. No entanto, colocava-se em xeque o caráter que poderia exercer sua utilização, se nocivo ou benéfico. Era acreditado que “ao lado de noções uteis e indispensáveis”, coabitavam “idéia falsa, quanta noção errônea, quanta influencia nociva!”.⁴⁷

Nessa diretriz de pensar os benefícios e malefícios do cinema para a educação, esteve presente o intelectual Joaquim Canuto Mendes de Almeida, um defensor incansável do “bom cinema”. O intelectual é outra grande referência para se discutir a relação entre cinema e educação e a consolidação de um projeto de cinema educativo brasileiro.

Nascido em 1906, em São Paulo, e falecido em 1990, iniciou uma carreira de jurista como Promotor Público em 1930. Apesar de exercer tal ofício, foi professor da *Faculdade de Direito de São Paulo* e suas idéias tiveram forte influência na política cinematográfica do primeiro período do governo de Getúlio Vargas.

Publicou uma obra clássica, intitulada *Cinema contra cinema*⁴⁸. O livro, publicado em 1931, ganhou menção honrosa da *Academia Brasileira de Letras* no mesmo ano. Nesse escrito defende a tese de que o cinema deveria se curar contra as próprias exibições que exerciam malefícios, principalmente sobre crianças e

⁴⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1932, p.3.

⁴⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1927, p.3.

⁴⁸ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1931.

adolescentes. Para o professor, a solução para o problema seria o estímulo ao cinema educativo.

O livro *Cinema contra cinema*, cuja pretensão era alcançar as bases gerais para um esboço do cinema educativo no país, foi prefaciado por Lourenço Filho, seu ex-colega de turma na *Faculdade de Direito* e um dos principais nomes associados ao movimento escolanovista.

Sabemos que Lourenço Filho, então *Diretor Geral de Instrução Pública*, foi um dos nomes mais importantes do movimento renovador da educação – principalmente em São Paulo, cidade em que foi responsável pela *Reforma Educacional* nos anos 1930-1931 – inspirado pelo “entusiasmo pela educação” que tão bem caracterizou a sociedade brasileira da década de 1920.

Em depoimento posterior à publicação, Joaquim Canuto Mendes de Almeida afirmou ter sido animado a escrever o livro pelo amigo Lourenço Filho.⁴⁹ Esse, interessado na participação do colega no movimento que pretendia a aplicação do cinema na educação, se viu frustrado e lamentou o lançamento do livro de Jonathas Serrano, *Cinema e educação*, antes da publicação do livro de Joaquim Canuto⁵⁰, como pode ser observado na redação da seguinte carta:

⁴⁹ SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2003, p.56

⁵⁰ Idem, *Ibidem*.

São Paulo, 08 de maio de 1931

Meu caro Canuto,
 Tive hoje um grande aborrecimento: a “Cia. Melhoramentos”, onde não vou desde que assumi a direção do ensino, envia-me as provas de um livro *O cinema e a educação* escrito pelo Dr. Venancio Filho (do Rio) para que eu lhe faça o prefácio. Como eu tivesse, repetidas vezes, falado do seu livro, aqueles Pândegos receberam os originais do Dr. Venancio Filho e imaginaram, segundo alegaram, que fosse o livro de que eu falava... Se o livro estivesse só em meio composto, eu os faria perder a composição. Mas está com ele pronto. É um trabalho bom, mas de plano diverso do seu (muito técnico). Apesar disso, que me aborreceu deveras, acabe os originais e m’os mande, que farei editá-lo, ou noutra oficina. Você não perderá o trabalho, e fará sucesso. Só lamento é que venha depois do outro. Mas a culpa não foi Minha nem sua. Recomende-me à sua senhora e creia-me o muito seu,

Lourenço Filho⁵¹

Diante dessa clara insatisfação, três meses depois, ao prefaciар o livro *Cinema contra cinema*, Lourenço Filho o concluiu da seguinte maneira: “O estudo que faz do ajuste do cinema à obra educativa é dos mais completos que já se publicaram”.⁵² Observamos que essa disputa editorial pelo tema *cinema educativo*, apresenta a relevância da temática naquele momento.

Joaquim Canuto Mendes de Almeida, em 1931, concedeu entrevista telefônica à revista *Cinearte* e falou sobre a obra que estava lançando. A entrevista foi transcrita e publicada pela revista da seguinte forma:

Meu livro não é apenas um plano de Cinema Educativo. É um trabalho sobre as generalidades do Cinema tão mal divulgadas e tão pouco conhecidas em nossa terra. Entendo que o cinema só tem força psicológica sobre os espectadores quando é bom e bem feito.

⁵¹ Carta transcrita por Maria Eneida Fachini Saliba, In: SALIBA, Maria Eneida Fachini. Op. Cit., p.57.

⁵² ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Op. Cit. p. 8-9.

Assim, num trabalho sobre cinema educativo que pudesse ter real utilidade prática para os nossos homens de boa vontade, necessário se tornava escrever e ensinar muita coisa sobre a técnica material e intelectual das fitas. Por isso lá se contém traços históricos do cinema silencioso e do cinema sonoro, explicação do maquinário, descrição dos processos vitafônicos e movifônicos, regras da arte de escrever fitas silenciosas ou faladas, como fazer e filmar essas fitas, relações entre o cinema e os demais gêneros de expressão, desde a palavra, a mímica, a música, ao desenho, a pintura e a escultura, até a arte dramática pura, o teatro e distinções de princípios entre a ‘cena silenciosa’ e a ‘tela sonora’.⁵³

Anita Simis cita a importância e os benefícios, para Joaquim Canuto Mendes de Almeida, do trabalho com o cinema, tanto por suas vantagens pedagógicas, quanto por ser um meio para a veiculação do nacionalismo. Em um primeiro momento, aponta que para o autor a fita era capaz de “prodígios”, pois:

O aluno ascende, como num aeroplano, para contemplar, cada vez de maior altura, a planta da cidade em que mora, o mapa do município, do Estado, do país, do continente, da terra, e, ultrapassando, no seu vôo ideal, as lindes da geografia, ganha noções de cosmografia porque contempla o sol, as estrelas, (...) desce a minúcias, para conhecer o sistema orográfico e fluvial, as redes de viação nacionais e estrangeiras (...), passeia por grandes cidades e pequenas vilas, contorna golfos, praias e fronteiras, aprecia costumes de todas as nações, fauna e flora, mira as obras do homem, (...) penetra a escuridão das minas para auscultar a fonte do paderio econômico que nasce do carvão e do ferro, do petróleo e do ouro, lança os olhos sobre extensos trigais, sobre os fartos cafezais (...). Detém-se junto dos monumentos históricos, para ver, com os próprios olhos, os fastos que estas obras comemoram, as relações que os ligam uns aos outros, as origens das raças e dos povos, a evolução da humanidade, a significação das datas e acontecimentos.⁵⁴

Ao fazer essa citação, Anita Simis prossegue, de acordo com a obra do intelectual, atentando que somente assim poderia estar “o aluno no seu meio, o

⁵³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1931, p.10.

⁵⁴ SIMIS, Anita. Op. Cit., p.28.

meio no seu país, o país no seu continente e o continente no planeta, o homem no seu grupo, o grupo na sua sociedade e a sociedade na humanidade”.⁵⁵

A constatação da crença nas vantagens do uso do cinema para o ensino instrutivo, educativo ou escolar, levou à formulação de metodologias. Foi extenso o leque de questões que germinavam por aqueles educadores favoráveis às mudanças metodológicas do ensino e à incorporação de novas tecnologias que ajudassem no ato de educar. Porém, estavam todas pautadas nas mesmas problemáticas: Como utilizar o cinema? Qual a importância dos espaços utilizados? Como proceder ao realizar o trabalho com filmes? Quais conteúdos escolares poderiam obter melhor rendimento no momento da aprendizagem? Qual a diferença do ensino através do cinema em escolas e demais espaços de exibição? Quais filmes deveriam ser utilizados, os filmes “naturais” ou os filmes “dramáticos”?

A preocupação com o conteúdo transmitido pelos filmes e sua influência sobre a sociedade era inquestionável e, portanto, motivo de grande inquietação intelectual. Era consenso que “o máo film será como o máo livro, antes prejudicial que util”.⁵⁶

Com essa preocupação, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, em *Cinema contra cinema*, fez questão de transcrever um artigo escrito pelo professor Gastão Strang no *Diário de São Paulo* em 8 de agosto de 1930 referente a uma experiência vivida em 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 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 havíamos assistido. O resultado que obtive, estudando através do escrito a alma

⁵⁵ SIMIS, Anita. Op. Cit.

⁵⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1927, p.3.

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 seus respectivos pais, a conclusão final da experiência constitui uma prova de que fora extrema, nesses pequenos, a impressão [provocada pelo filme].⁵⁷

O episódio dessa transcrição é considerado o primeiro registro brasileiro de uma investigação sobre os efeitos do cinema na infância.⁵⁸ Nos EUA e na Europa tornou-se comum, principalmente a partir de 1920, as pesquisas com o intuito de averiguar o poder de influência do cinema sobre crianças. Tais pesquisas eram, em grande parte, patrocinadas por empresas voltadas para a produção de filmes para uso escolar.

Joaquim Canuto Mendes de Almeida e Jonathas Serrano, embora comungassem do projeto de cinema educativo, divergiam no concernente ao que viria a ser recomendado como melhor filme educativo.

Joaquim Canuto Mendes de Almeida considerava que as produções de “enredo” deveriam ser fartamente utilizadas nas escolas, pois, para o autor, o cinema educativo era todo aquele colocado a serviço do aperfeiçoamento material, intelectual e moral do indivíduo e da sociedade.⁵⁹ Talvez seja partindo dessa preocupação que Lourenço Filho tenha encarado com tranqüilidade a utilização do filme comercial na educação, inclusive na educação escolar.⁶⁰ De acordo com Lourenço Filho, em prefácio ao livro *Cinema contra cinema*:

Bem escolhidas, mesmo as películas comuns, exibidas no ambiente escolar, com explicações inadequadas, 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.⁶¹

⁵⁷ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Op. Cit. p.147.

⁵⁸ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit. p.156

⁵⁹ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Op. Cit. p.20

⁶⁰ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit. p.167

⁶¹ ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Op. Cit., p.8

Diante dessa discussão, Joaquim Canuto Mendes de Almeida diferenciava *cinema educativo absoluto* e *cinema educativo relativo*. O cinema educativo absoluto estaria entregue apenas aos educadores e o cinema educativo relativo, diferentemente, seria o cinema produzido como qualquer outro, devendo, apenas, passar pela sujeição à censura educativa.

Para o professor Jonathas Serrano, o filme educativo deveria, além dessas questões, incorporar algumas características específicas, como: estar de acordo com o programa escolar; ser curto, medindo de 200 a 300 metros, com cerca de 10 minutos; ser sugestivo; ter o mínimo de legendas, somente as indispensáveis, pois no filme escolar a legenda poderia ser totalmente substituída pela explicação do professor.⁶²

Em concordância com o pensamento de ambos intelectuais, *Cinearte* publicou a necessidade da inserção do cinema na instrução didática. Mas afirmava que essa inserção não deveria se restringir apenas ao filme elaborado com tal finalidade, pois o caráter educativo poderia ser aproveitado nos demais filmes até que se aprimorasse a indústria brasileira nesse sentido.

Cinearte destacou trecho do artigo do professor Joaquim Canuto Mendes de Almeida ao mencionar que nem mesmo os Estados Unidos, com uma indústria cinematográfica avançada, ainda não haviam achado a fórmula para resolver o problema do cinema aplicado à didática. Concordou com o professor no sentido da necessidade de investimentos no cinema com finalidade didática, mas discordou que o país não tivesse condições de iniciar tal trabalho com o material produzido até o momento. Para isso, citou o exemplo do filme *Santa Cruz*, realizado por um oficial do exército na *Comissão Rondon*. Com isso, enfatizou o valor documental e didático do filme.⁶³

Embora tenham ocorrido divergências específicas quanto ao caráter do filme educativo, para os educadores não restava dúvida sobre a necessidade de sua boa realização. Isso, porque o debate estabelecido tinha como orientação a capacidade que o cinema possuía de impressionar. Foi justamente nessa direção comum que residiu a proposta de educação da população através do filme. O

⁶² REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit., p.166

⁶³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1927, p.3.

intuito era educar combatendo a ameaça de perversão ao público, o qual poderia se deixar atravessar por valores considerados de moral duvidosa ou por valores culturais exóticos ao da própria pátria.

A maioria dos intelectuais envolvidos no debate sobre o cinema educativo estava convicta de que “apesar de representar a media dos films um factor do mal, na maioria dos casos elles exercem uma influencia positiva e surprehendente para o bem”.⁶⁴ Assim, pensavam a elaboração de práticas e estratégias que garantissem uma utilização do cinema para benefícios da educação.

A primeira preocupação foi com os programas destinados às crianças nos cinemas. Na seção *Cinema e Cinematographistas*, Cinearte publicou o pedido de Zeferino de Faria⁶⁵ aos proprietários de cinemas. O pedido era para que os proprietários incluíssem em suas programações filmes apropriados para crianças, mencionando que tais programas poderiam ocorrer uma vez por semana ou por mês e com ingressos gratuitos aos menos favorecidos financeiramente.⁶⁶

Em um editorial de 1927, observamos críticas acirradas aos programas destinados às crianças:

em vez de escolherem films que instruem deleitando, leves comedias ao alcance da intelligencia que desabrocham, historias de fundo moral que aproveitem, constituem, por via de regra, esses programmas com os dramalhões em serie, em que a burrice anda ás voltas com a brutalidade, insinuando ás tenras cerebrações desses incautos espectadores ideas errôneas, falsas, perigosas acerca da vida, inspirando-lhes noções que mais tarde poderão produzir os mais funestos resultados.⁶⁷

De acordo com o texto editorial, as matinês infantis não tinham como preocupação o conteúdo dos filmes. Menciona que na Alemanha, na França, nos Estados Unidos, existiam centenas de filmes próprios para as crianças. E que tais filmes raramente chegavam ao Brasil.

⁶⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1928, p.33.

⁶⁵ Então presidente do Conselho de Assistência e Proteção aos Menores.

⁶⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de Novembro de 1926, p.27

⁶⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1927, p.3.

Além disso, em mesmo editorial, esteve presente uma primeira exposição de concordância a um projeto de censura por faixa etária. Acrescenta o editorial que “a nossa censura só é rigorosa para com certos aspectos mais crus da vida [...] a nocividade de um film, para as creanças, não reside apenas no problema sexual, como parece á nossa censura”.⁶⁸ Com relação ao assunto discutido, afirma que deveria merecer a cuidadosa atenção das autoridades e associações que se consagravam à defesa da educação infantil, “incutindo-lhes no espirito as noções da verdadeira moral de que a geração actual, anda tão apartada”.⁶⁹

Ainda em *Cinearte*, encontramos a publicação de critérios adotados pela *Associação Brasileira de Educação* para a seleção dos filmes próprios para crianças. A revista descreve os critérios da seguinte forma:

I – os films que devem ser recommendados serão: os instructivos, educativos, didacticos e os recreativos, quando de accôrdo com a mentalidade da creança.

II – Os policiaes, os de grandes lances dramaticos ou tragicos, os passionaes, não serão de forma alguma recommendados, mesmo que o enredo não seja contra a moral ou venha como correctivo ao vicio, porque exercem incontestavelmente peniciosa influencia no espirito infantil.⁷⁰

Além disso, a publicação inclui os nomes ligados diretamente à diretoria da *Associação Brasileira de Educação*, como F. Labouriau, Fernando de Magalhães, Delgado de Carvalho e outros que podem ser visualizados na imagem a seguir:

⁶⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1927, p.3.

⁶⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 1927, p.3.

⁷⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1928, p.21

V – Publicação na revista dos nomes ligados à diretoria da Associação Brasileira de Educação.

6 — IV — 1927

Cinearte

21

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO

Critério adoptado pela A. B. E. para a seleção dos films proprios para as creanças

I — Os films que devem ser recommendados serão; os instructivos, educativos, didacticos e os recreativos, quando de accôrdo com a mentalidade da creança.

II — Os policiaes, os de grandes lances dramaticos ou tragicos, os passionaes, não serão de fórma alguma recommendados, mesmo que o enredo não seja contra a moral ou venha como correctivo ao vicio, porque exercem incontestavelmente pernicioso influencia no espirito infantil.

Directoria:

Prof. F. Labouriau — Presidente.
 " Fernando de Magalhães.
 " C. A. Barbosa de Oliveira.
 D. Alive Carvalho de Mendonça.
 Dr. Victor Lacombe — Secretario.
 Prof. Mario de Britto — Thesoureiro.
 Conselho Director:

Prof. Azevedo Sodré.
 " Tobias Moscoso.
 " Amoroso Costa.
 " J. C. Mello Leitão.
 " P. Deodato de Moraes.
 " Nereu Sampaio.
 " C. Delgado de Carvalho.
 " F. Venancio Filho.
 " Figueira de Mello.
 Dr. Levi F. Carneiro.
 " Othon Leonardos.
 D. Branca de Almeida Fialho.
 " Maria C. Azevedo.
 " Armanda Alvaro Alberto.

" Maria Luiza C. Azevedo.
 " America Xavier da Silveira.
 Secção de Cooperação da Familia:
 Armanda Alvaro Alberto.
 Secção de Divertimentos Infantis:
 Maria Luiza C. de Azevedo.
 Presidente da Commissão de Cinema:
 America F. Xavier da Silveira.
 (Approvado em sessão da Directoria e Conselho Director. 10-12-1926).
 Sêde: Avenida Almirante Barroso n. 54.

O CINEMA A SERVIÇO DA SCIENCIA, DA HYGIENE E DA INSTRUCCÃO PUBLICA

Dia a dia se multiplicam as applicações do Cinema á sciencia. A tela é um elemento de divulgação de primeira ordem e sua influencia é consideravel porque pelas salas de projecção desfílam milhares de espectadores de todas as classes sociaes.

Em materia de hygiene, principalmente, o Cinema é de uma efficacia extraordinaria. Ha algum tempo se projectou, em Paris, uma pellicula feita na China por uma sociedade benefica de caracter internacional, na qual se revelavam ao publico os estragos que causa, no immenso paiz asiatico, a falta de hygiene.

Os chinezes do campo têm o máo costume de recorrer ao concurso de curandeiros para tratarem dos olhos, e, como os curandeiros desconhecem as regras mais elementares de asepsia, passam de um a outro paciente sem lavar sequer as mãos. Este barbaro processo fez com que a cegueira se tenha alastrado de modo alarmante. Na referida fita davam-se conse-

(Continúa no fim do numero)



YOLA





D'ABRIL

(Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de abril de 1927, p.21 – o artigo sobre hygiene, iniciado na página 21, é concluído na página 38).

As páginas de *Cinearte* tornaram-se lócus de discussões sobre a importância de criação de matinés para as crianças, com filmes próprios para suas idades.

Com relação à frequência infantil nos espetáculos cinematográficos, indica que “em muitos países a visão do film é expressamente proibida a crianças menores de 15 annos e até mais. Aos jovens só se permite o film instructivo, o film pedagógico, o film innocente, o film educativo”. Assim, acreditava-se que determinados filmes eram impróprios aos “jovens espíritos em via de formação”, pois contribuíam para acabar com a “pureza natural” das crianças, tornando-as precoces ao aproximá-las de um “cru naturalismo, do realismo sem cuidado”.⁷¹

Cinearte destacou que sempre esteve à volta do tema dos filmes próprios às crianças, salientando que esse assunto “cada vez mais preocupa os que ainda cuidam do futuro da humanidade do preparo das novas gerações em todo o mundo”⁷², mas que, por outro lado, “não tem merecido por parte dos empresarios do commercio cinematographico a necessaria attenção”⁷³.

Enfatizou que a mesma atenção também não tinha sido dedicada pelos governos brasileiros. Abordou que “nos países em que semelhantes coisas tem sido tomadas a serio, a legislação sobre espetaculos cinematographicos vae se tornando cada vez mais severa”.⁷⁴ De acordo com o texto editorial da revista,

nos países mais adeantados do que o nosso, nessa materia, cuida-se seriamente do assumpto, estabelecem-se programmas para crianças desde a idade mais tenra até a que se aproxima da virilidade. Themas sportivos, lições de moral, films patrioticos, instructivos, educadores, comedias sem consequencia, tal a programmação habitual desses espetaculos innocentes e uteis, que se repetem e sempre com uma grande affluencia por isso que seus frequentadores sabem que são os únicos que a lei, rigorosamente observada lhes permite.⁷⁵

⁷¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1927, p.3 e 33

⁷² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1927, p.3

⁷³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1927, p.3

⁷⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1927, p.3

⁷⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1927, p.3

A discussão sobre o que viria a ser o “bom cinema” levou instintivamente às primeiras propostas de censura cinematográfica no país. Em linhas impressas por *Cinearte* podemos ler seu posicionamento ao afirmar que desejaria, em benefício da infância, “em defeza dos futuros cidadãos que esse assumpto fosse cuidado com seriedade e carinho, resolvido com promptidão e acerto”.⁷⁶

Com essa convicção, utilizou-se o espaço da revista para apelar ao Juiz de Menores, Dr. Mello Mattos, acrescentar às suas cogitações o tema da censura de filmes aos menores de idade, visto o comprometimento educacional das crianças. A revista esclarecia que a *Sociedade Brasileira de Educação* vinha “ha muito empenhando esforços no sentido de sanear os programmas destinados á infancia”.⁷⁷ No entanto, enfatizava que tais esforços seriam em vão caso não houvesse organização eficiente do aparelho de censura.

De acordo com a revista, a proibição deveria ser absoluta. Não poderiam sequer abrir exceção à exibição pública dos filmes às crianças acompanhadas dos pais, pois esses, muitas das vezes, não percebiam que determinados enredos de filmes influenciariam na candura natural da criança “por esses processos de corrupção pelos olhos”.⁷⁸

Menciona, com caráter de denúncia, que por volta de 6 ou 7 anos havia sido apresentado ao Parlamento, pelo Deputado Dr. Deodato Maia, um projeto nesse sentido, o qual foi engavetado nas pastas das comissões da Câmara dos Deputados.

Diante da importância do projeto, e de sua causa advogada, a revista se posicionou no sentido de enfatizar que desde o início das discussões esteve apoiando sua campanha, “sendo essa campanha velha para nós”.⁷⁹ Assim, afirma que

⁷⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1927, p.3

⁷⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1927, p.3

⁷⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1927, p.3

⁷⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1927, p.3

O clamor insistente dos que ainda cuidam dessas cousas que a muitos espíritos podem parecer mera futilidade, indigna da cogitação dos legisladores, poderá, quem sabe, despertar-lhes a atenção, exumar esse projecto e converte-lo em realidade.⁸⁰

Sobre uma entrevista concedida por diversos gerentes de cinemas a respeito da intervenção do Juizado de Menores acerca da influência de filmes considerados impróprios a crianças, *Cinearte* relatou com clareza a preocupação unânime com a baixa da freqüência e, conseqüentemente, da renda da bilheteria. Enfatizou, dessa maneira, que os gerentes de cinemas, em momento algum, aludiram que alguma vez haviam pensado em organizar espetáculos voltados ao público infantil. Além disso, a revista colocou em relevo o fato de tais empreendedores não mencionarem o fato da inconsciência dos pais ao levarem seus filhos a assistirem filmes julgados impróprios. De acordo com a revista, para os gerentes das salas de cinemas “não ha idades, não ha sexos, não ha nada; o que ha é o cliente, pura e simplesmente o cliente. Comtanto que o dinheiro pingue na caixa, o resto pouco importa”.⁸¹

Com isso, *Cinearte* não poupou argumentos para se posicionar diante da necessidade de defender um projeto de cinema educativo no país, um projeto amplo voltado à educação das crianças em todos os âmbitos, inclusive a partir do cinema. Desta forma, aplaudiu a medida de censura estipulada pelo Dr. Mello Mattos e apoiada por “toda a gente que encara a sério esses problemas de moralidade e de educação”.⁸² A revista julgava-se em concordância com o debate contemporâneo estabelecido entre as grandes potências mundiais sobre a concepção de educação, o que fica claro na seguinte passagem:

⁸⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1927, p.3

⁸¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1928, p.3

⁸² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1928, p.3

Em todo o mundo civilizado ha a preocupação de evitar que as jovens gerações continuem a ter o espirito contaminado por esses espetaculos deprimentes em theatros, cinemas, pela literatura em que a brutalidade dos instinctos se evindencia na ansia, na sede de gozos que embriagou o universo após a grande guerra ⁸³

A revista *Cinearte* informou sobre as ações ocorridas nos tribunais estaduais ao repelir o pedido de habeas corpus sobre a presença de crianças em espetáculos de cinema e teatro sem uma censura indicativa dos filmes. Quanto ao assunto, posicionou-se indignada, acreditando que

O Supremo Tribunal resolverá em ultima instancia. E julgamos impossivel, que por uma sentença inexplicavel e injustificavel volte á irresponsabilidade dos gerentes dos cinemas a escandalisar as imaginações infantis com seus programmas absurdos. Em todo ponto civilizado do planeta a defeza da infancia se faz e jamais contra os interesses da sociedade prevaleceram os dos ganhadores enexcrupulosos. ⁸⁴

Permaneceu, em exemplares posteriores, informando e formando seus leitores a respeito de um projeto de censura policial nos espetáculos, enfatizando seu desejo de que essa censura fosse modificada, constituída, o quanto antes, por um departamento federal, com decisões válidas para todo o país.

Após noticiar o habeas corpus, denegado pelo *Tribunal da Relação de Minas Gerais*, contra a proibição de crianças em espetáculos de teatro e cinema considerados impróprios, a revista se posicionou claramente a favor da necessidade de se instituir um aparelho de censura fora da alçada policial, capaz de agir com independência e constituído de forma a merecer total confiança.

De acordo com a revista, “esse órgão de censura, federal, expediria certificados a todos os films que passassem por sua vista e exame, certificados que serviriam para a sua livre exhibição em todo o paiz”. ⁸⁵ *Cinearte* esclareceu que, dessa forma, não haveria a necessidade da intervenção de outra autoridade nos

⁸³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1928, p.3

⁸⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de março de 1928, p.3

⁸⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1928, p.3

espetáculos cinematográficos. Assim, o órgão censorial se encarregaria de classificar os filmes da seguinte maneira: “a) ‘como perigosos’ e ‘como tal proibida a sua exibição’; b) ‘como próprios so para adultos’; c) ‘como próprios especialmente para as creanças’”.⁸⁶

Em concordância com a revista, os perigos do Cinema e a feição educativa que podem assumir os filmes não poderiam encontrar melhores aliados que um aparelho de censura sério e eficaz.

Baseado no pensamento de intelectuais da época, *o cinema poderia construir ou derrubar*, o que tituló um dos artigos de *Cinearte*, o qual afirmou que “Um espirito embryão, educado na escola do bom Cinema, poderá resultar um cidadão de energia e vitalidade, proveitoso á patria e á sociedade”.⁸⁷

Portanto, observamos que *Cinearte* esteve envolta ao tema, buscando encontrar caminhos profícuos para o uso do cinema na sociedade. Seja divulgando estudos publicados na época, seja informando sobre decisões políticas, a revista focalizava a temática do cinema educativo e colocava em evidência sua colaboração para um cinema capaz de contribuir para o aumento das possibilidades humanas e criativas dos indivíduos. Para isso, ajudou, através de seus escritos, a construir e divulgar na sociedade a diferença entre o “bom” e o “mau” cinema.

4.4.3

Fé no cinema educativo para sair do atraso

Toda a divulgação e defesa do cinema educativo nas páginas da revista *Cinearte* se baseavam no princípio de que sua voz era, no país, uma das que acreditavam veemente que o cinematógrafo estava fadado a transformar por completo os métodos pedagógicos e os comportamentos sociais dos indivíduos.⁸⁸

⁸⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1928, p.3

⁸⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1928, p.3

⁸⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1928, p.3

A revista nos apresenta que a influência do cinema na infância enquanto uma preocupação social não ocorreu apenas no Brasil. *Cinearte* enfatizou que os países julgados bem administrados aos poucos adotavam as medidas necessárias contra os possíveis malefícios do cinema. Com isso, sugeria que o Brasil se assemelhasse a tais novidades para que pudesse deslanchar no âmbito social, cultural, político, econômico.

Assim, convictos do poder pedagógico das imagens em movimento, publicou no editorial de 1927 uma experiência realizada na França sobre a aplicação dos fins pedagógicos do cinema, por acreditarem que o uso da cinematografia com finalidade didática se espalhava a cada dia “nos meios mais adiantados”.⁸⁹ O editorial de *Cinearte* menciona que em 1915, na França, o deputado Breton, diretor do *Officio Nacional das Pesquisas Scientificas e industriaes e das Invenções*, propôs na Câmara francesa a nomeação de uma *Comissão* extra-parlamentar encarregada de estudar os meios de generalizar a aplicação do cinematógrafo nos diferentes ramos do ensino. Criada a comissão por M. Painlevé, então ministro da Instrução Pública, constava no relatório apresentado ao presidente da República as seguintes palavras:

Quando no dia seguinte ao de nossas provações actuaes, for mister instruir as gerações moças que são o futuro da França, o cinematographo que a principio foi mera diversão, muitas vezes digna de critica, tornar-se-á em nossas escolas o commentario vivo das lições do mestre.⁹⁰

Cinearte buscou argumentos para demonstrar que diversos países estavam preocupadas com a utilização do cinema, mencionando não ser o caso do Brasil até aquele momento.

Com isso, citou que, na Alemanha, de cem filmes editados, cinquenta por cento eram instrutivos ou “jornaes”.⁹¹ Com esse argumento, a revista sugere que a indústria cinematográfica da Alemanha não estava preocupada apenas com a diversão e o entretenimento do público, investindo em dramas e esquecendo (ou subtraindo) o poder de instrução do cinema. Citou, também, o caso dos Estados

⁸⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1927, p.3

⁹⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1927, p.3

⁹¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1927, p.3

Unidos, onde surgiram fábricas voltadas exclusivamente para a produção de filmes educativos e escolares. E noticiou, com bastante ênfase, o caso da Itália com a criação de um *Instituto Nacional de Cinema Educativo*.

A revista demonstrou estar atenta ao que acontecia no mundo com relação à cinematografia em geral. Em textos editoriais, geralmente retomava o tema do cinema educativo, sempre defendendo-o e demonstrando suas contribuições. Com o tempo, passou a estimular os governos a se posicionarem perante os benefícios dessa arte.

Um dos editoriais de *Cinearte* apresentou dados, considerados preciosos, sobre o cinema educativo, ao divulgar um artigo publicado por uma revista consagrada à indústria e ao comércio de filmes nos Estados Unidos. O artigo, mencionado por *Cinearte*, é referente a uma conferência proferida por Edward Mayer, secretário do *Departamento de educação da Universidade da Califórnia*, realizada perante a *Academia de Artes e Ciências Cinematográficas*. *Cinearte* relatou a colocação de Edward Mayer ao afirmar que existiam nos Estados Unidos vinte e três mil escolas, clubes, igrejas e granjas com instalações para a projeção de filmes, exibindo, inclusive, os de caráter educativo.

Nesse sentido, a revista lembrou que desde 1906 o governo americano utilizava o cinema, sendo os primeiros filmes oficiais exibidos na *Exposição de Zamestown*, em 1907. Além disso, acrescenta que, desde essa época, o *Departamento de Agricultura* não cessou a utilização do filme enquanto meio de instrução. Assim, informou:

os films educativos são usados ha mais de 20 annos por algumas das mais importantes Universidades dos Estados Unidos. Entre ellas convém destacar as de Wisconsin, Iowa, Kansas e California que podem ser consideradas as pioneiras desse movimento que ora abrange 21 Universidades. Cerca de 300 organizações educativas utilisam-se do film cada mez. A estatística accusa o augmento visível desse serviço. Assim, a distribuição foi em 1918-1919 de 837 films; 1919-1920, 2733 films; 1920-1921, 3609 films; 1921-1922, 3846 films; 1922-1923, 4917 films; 1923-1924, 7591; 1924-1925, 7791; 1925-1926, 8835 films; 1926-1927, 9236; 1927-1928, 8583 films.⁹²

⁹² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1929, p.3.

Cinearte fez questão de enfatizar que um ponto da conferência deveria ser motivo de reflexão para os exibidores brasileiros, o que se refere ao medo da perda de mercado para o filme educativo. Esclareceu que durante a conferência, Edward Mayer afirmou que jamais o filme educativo, em qualquer ponto do território americano, prejudicou os demais filmes, isto é, aqueles que geralmente eram exibidos nas salas de cinemas. Ao contrário, de acordo com a revista, o conferencista acrescentou ter verificado que em vários pontos o exibidor local vinha a adquirir prestígio e proveito ao exhibir os filmes denominados “normaes” ao lado dos filmes educativos. Por essa razão, *Cinearte* enfatizou que a conferência deveria ser lida e meditada “pelos nossos governantes e administradores”, uma vez que o Cinema era considerado “a maior arma para combater o analfabetismo”.⁹³

Em defesa de seus argumentos, *Cinearte* relatou, em 1930, a experiência sobre a cinematografia como auxiliar do ensino realizada em Setembro de 1927 pela *Eastman Kodak Company* através do concurso da *National Education Association*.⁹⁴

Sobre a experiência feita pela *Eastman Kodak*, *Cinearte* considerou ter sido uma das mais importantes de todas as tentativas no âmbito da educação. Para a realização de tal experiência, aponta que a proposta foi estudada previamente com orientação firme e segura para que o filme fosse “despido de todos os seus atractivos como simples diversão” e se tornasse o que desejavam que fosse, ou seja, agente subsidiário do professor e de seus métodos de ensino. Além disso, para que fossem auxiliares do trabalho mental dos alunos, estimulantes de suas faculdades intelectuais, capazes de despertar desejo e interesse de maiores esclarecimentos, induzindo aos alunos a fazerem perguntas e iniciarem pesquisas por iniciativa própria.

Desse modo, acreditava que com o uso do filme seria mais eficaz a tarefa de formar um indivíduo atento, com aptidão a descrever “o que se passa sob suas

⁹³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1929, p.3.

⁹⁴ A experiência consistia em realizar um trabalho didático com turmas de mesmo segmento e idades, sendo que apenas com um grupo trabalhava-se com o cinema como metodologia. A revista *Cinearte* menciona que a experiência relatada foi anteriormente noticiada, sob forma de artigo, na excelente *Revue International e Du Cinema Educateur*, nº de agosto de 1927. In: Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1930, p.3.

vistas e ensinando-o a aplicar o que aprendeu em outra experiência e em ocasiões reaes”. Embora atente sobre variadas vantagens do filme para a educação didática, enfatiza que sua utilização não substitui de forma alguma os demais meios utilizados na prática escolar, portanto, “Foram mantidos os esclarecimentos orais do professor, os livros do texto, as cartas geográficas, tudo enfim quanto constitui o acervo de meios a que recorre o professor no curso”.⁹⁵

De acordo com a revista, os resultados da experiência demonstraram que os trabalhos didáticos realizados pelo grupo com filmes foram notavelmente superiores aos do grupo sem filme. Segundo as respostas dos professores que fizeram parte da experiência com filmes:

1º Mais de 90 por cento opinaram que o filme havia sido um estimulante energético à atenção dos alunos. Atenção, acrescentaram, não passageira, mas persistente; várias semanas decorridas depois de uma lição auxiliada pelo filme os alunos traziam ainda para as aulas material relativo a essa lição, ao assunto tratado e de que haviam até aquele momento ignorado a expressão visual.

2º A unanimidade foi quase completa quanto à verificação do facto de que os filmes haviam incitado, a um ponto extraordinário, os alunos a conceber projectos e a manifestar várias modalidades de actividade individual. [...]

3º Afirmam os professores que os filmes tinham melhorado a escolha e aumentado a quantidade de leituras dos alunos o que é um dos objectivos principais de um ensino sadio. Além dos professores, menciona que tais opiniões eram confirmadas pelo pessoal administrativo das escolas e pelos bibliotecários.⁹⁶

4º Os professores foram praticamente unânimes em reconhecer que os filmes desenvolvem nas crianças o gosto e a aptidão à discussão de sorte que produzem uma somma de trabalho, especialmente escripto bem superior à que se deveria esperar de um ensino ‘sem filme’ [...]

5º Os professores puderam verificar nos alunos uma assimilação mais completa e uma interpretação mais acertada da matéria ensinada [...]

⁹⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 9 de abril de 1930, p.3.

⁹⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1930, p.3

6º Observaram que os films contribuem para aumentar o numero de conhecimentos e para desenvolver o espirito de methodo; que pó maneiras varias as creanças delles extrahiam noções mais claras e nitidas do que as proporcionadas pela simples leitura e ainda que uma porção de cousas difficeis de serem aprendidas por meio do livro se tornavam evidentes e facilmente apprehensíveis com o film.

7º Reconheceram unanimemente os professores que os films habituam os alumnos a concentrar sua atenção e ordenar suas idéas e a racionar com mais base.

8º Foram igualmente unânimes em reconhecer que os films proporcionam maior facilidade da elocução enriquecendo o vocabulario dos alumnos em extensão e precisão.⁹⁷

Ao que tudo indica, o objetivo central da revista com a publicação da experiência desenvolvida pela *Eastman Kodak Company* era demonstrar ao público, principalmente os especialistas em pedagogia, como o tema do cinema educativo assumia interesse em todos os países.

Sobre a experiência desenvolvida nos Estados Unidos, *Cinearte* fez um balanço considerando sua riqueza e sugerindo que o Brasil, além de tomar conhecimento de tal prática, organizasse uma *Comissão* para discutir e trabalhar o tema no país.

A revista avaliou que seria de grande lucidez a organização de uma *Comissão* de professores, escolhidos com critérios “pelo seu preparo, pelo seu amor á profissão e não pelo parentesco ou pelo pistolão”. E sugeriu que essa *Comissão* fosse enviada aos Estados Unidos para que permanecesse o tempo necessário para “trazer nova luz aos nossos anachronicos methodos de ensino”. *Cinearte* acreditava que essa *Comissão* traria como um dos pontos do seu programa a adoção do aparelho cinematográfico como auxiliar de ensino e promoveria uma reforma que daria resultados pedagógicos superiores aos obtidos até o momento – e com benefícios financeiros para os cofres da Prefeitura, por economia do tempo e economia do pessoal.⁹⁸

Na França, no *Departamento da Agricultura*, informou *Cinearte*, existia uma seção especial do *cinema agricola* desde 1922. Noticiou, também, que era

⁹⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1930, p.3.

⁹⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1930, p.3.

com o cinema que iam formando-se nos Estados Unidos, na França e na Alemanha, os profissionais agrícolas. Esclareceu que toda a moderna técnica agrônômica era difundida por meio de um simples aparelho que projetava filmes previamente selecionados. Com isso, afirmou que era possível o lavrador mais rude e sem instruções escolares aprender aquilo que provavelmente não conseguiriam lhe ensinar dezenas de professores ambulantes “entretidos pelas verbas que escorrem no Tesouro Nacional e dos Tesouros dos Estados”.⁹⁹

Além dessas questões, *Cinearte* informou aos seus leitores que em 5 de Agosto de 1920, na França, foi criada uma lei permitindo a criação e a organização de um serviço de cinematografia agrícola, especialmente encarregado de estudar as questões relativas às aplicações educativas e profissionais. Mencionou que o Decreto de 17 de Dezembro de 1923 organizou a *Cinematografia central de Paris* – que podemos chamar de depósito de filmes agrícolas ou mesmo de cinemateca. Também expôs que na cinemateca central, localizada na Rue Gay-Lussac, nº 41, uma comissão especial era responsável por reunir e organizar as coleções dos considerados melhores filmes de propaganda agrícola. Com isso, era organizado um catálogo, o qual era distribuído gratuitamente aos prefeitos, sub-prefeitos, professores, e, em geral, a todas as pessoas e coletividades que se interessassem. Enfatiza, por fim, que o impresso, em 1924, continha cerca de 200 filmes instrutivos.¹⁰⁰

Não foram apenas países europeus e Estados Unidos os únicos reconhecidos e elogiados por *Cinearte*. No caso da América do Sul, o Uruguai foi considerado pela revista um verdadeiro modelo no que diz respeito ao ensino, visto considerarem que sua estrutura educacional vinha sendo aparelhada em conformidade com os mais modernos processos pedagógicos e as estatísticas revelam de todos o menos assolado pelo do analfabetismo.¹⁰¹

No Uruguai, atenta *Cinearte*, o cinematógrafo era usado com a finalidade de educar as populações rurais em matéria de agricultura e pecuária. A revista expôs que a *Direção de Agricultura do Uruguay* possuía uma série de aparelhos ambulantes que percorriam o país ensinando aos lavradores e criadores de animais

⁹⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1927, p.3

¹⁰⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1927, p.3

¹⁰¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1930, p.3

os modernos processos científicos com a finalidade de melhorarem seus produtos. Dessa forma, “diffundindo a educação tecnica-agricola desempenha o cinema uma alta missão educadora”.¹⁰²

Cinearte revelou que nesse país, principalmente para as populações camponesas, consideradas atrasadas, não eram exibidos apenas os filmes sobre agricultura. A *Diretoria de Agricultura*, em combinação com a *Diretoria de Hygiene*, selecionava e exhibia filmes sobre as profilaxias das doenças que mais afligiam os indivíduos que habitavam áreas rurais ou afastadas. Estas projeções eram realizadas, sempre que possível, nos edifícios escolares, com a cooperação dos professores que, por meio de seus alunos, divulgavam nos lares e faziam intensas propagandas para que todos buscassem assistir aos filmes do governo.

Cinearte destacou que esse serviço do governo uruguaio vinha sendo desenvolvido há menos de três anos com resultados animadores, fazendo com que novos grupos de ambulantes fossem criados para dar continuidade no interior do país. Tratava-se de grupos “electrogeneos ambulantes instalados em caminhões, automoveis que percorrem todo o país espalhando as luzes do saber”.¹⁰³ Menciona, também, que os grupos, além do cinema, constantemente faziam uso da radiografia.

Segundo a revista, todo esse aparato era utilizado para levantar sensivelmente o “nível das massas ruraes da pequena republica platina” e demonstrar como os problemas relativos à educação eram encarados pelo seu governo de forma sábia e bem orientada. Com isso, lamentava o atraso do Brasil e fazia votos para que essa iniciativa se tornasse modelo e para que posicionamentos fossem tomados rapidamente pelo *Ministério da Agricultura brasileira*.¹⁰⁴

Cinearte apresentou, em um de seus editoriais, contundente argumento para demonstrar que o Brasil também era capaz de investir em um projeto de cinema educativo. Para isso, mencionou uma importante discussão da década de 1920, a de que apenas os países ricos, que não passavam por crises e contavam

¹⁰² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1930, p.3

¹⁰³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1930, p.3

¹⁰⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1930, p.3

com finanças firmes, poderiam estabelecer uma indústria cara como a cinematográfica. O texto editorial nos leva a crer que esse discurso predominava, sendo adotado no Brasil, país pobre, como argumento para que não se legitimasse um forte investimento na cinematografia. No entanto, *Cinearte* expôs claramente dois casos que destoavam dos Estados Unidos: o da Alemanha e da Rússia.

Quanto à Alemanha, observou que, em meio a uma grande crise, desenvolveu e produziu sua cinematografia como nunca, principalmente em épocas mais favoráveis, inclusive economicamente.

Referente à Rússia, enfatizou o crescimento artístico e técnico da cinematografia, o que é considerado pela revista um milagre, pois se tratava de um país consagrado pela imprensa da época como da “mais completa anarquia, sem sobra de organização, uma orgia e loucos sanguinarios”.¹⁰⁵ A revista atribui esse milagre à visão dos dirigentes políticos, ou seja, conforme seus próprios escritos, “o desenvolvimento da sétima arte na Rússia se deve em grande, em magna parte à cooperação governamental”.¹⁰⁶

Um exemplo que não deixou de ser noticiado por *Cinearte* foi a dedicação à cinematografia educativa na Itália, principalmente com a criação do Instituto Internacional de Cinema Educativo pela Liga das Nações, com sede em Roma. Discutiu, em alguns de seus exemplares que o Instituto vinha cumprindo satisfatoriamente sua missão e colocando-se em relações com governos de todos os países para uma ação conjunta em favor do cinema educativo. Mencionou que sua filмотeca educacional era numerosa, escolhida cuidadosamente e recebia novos elementos diariamente, tudo isso, considera a revista, graças aos esforços de seus dirigentes.

De acordo com a revista, este Instituto tomou para si a tarefa de fazer a propaganda do filme como auxiliar pedagógico, mostrando suas grandes vantagens, e buscando reunir toda documentação a respeito do tema – inclusive de outros países.

¹⁰⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1927, p.3

¹⁰⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1927, p.3

Entre outros informes e elogios, a revista transcreveu o telegrama remetido da Itália pela Liga das Nações:

A Liga das Nações decidiu promover um accordo intenacional sobre a suppressão dos direitos de importação que actualmente pagam os films educativos nas alfândegas. Essa decisão é a primeira de uma serie que a Liga das Nações vae adoptar, attendendo a recommendação do Instituto Internacional Cinematographico de Educação com sede em Roma. Tal resolução tem por fim dar aos films que podem influir na educação dos povos a maior distribuição possivel, mediante as facilidades concedidas pelos governos. Os pedidos para a livre distribuição mundial dos films educativos serão feitos ao Instituto Internacional Cinematographico de Educação da Liga.¹⁰⁷

Diante desse telegrama, a revista reafirma que todo o mundo vinha cuidando do assunto com carinhoso empenho, ao contrário do Brasil, que julgava estar assumindo com bastante dificuldade a tentativa de utilização do cinema educativo.

No caso do Brasil, a revista *Cinearte* comentou a criação da *Associação das Bibliothecas Circulantes*, composta por um grupo de intelectuais de São Paulo que visava o crescimento do país através da instrução. Afirmou que tais beneméritos criaram um depósito central de livros, com quarenta mil volumes, colocando-os à disposição de estudiosos com a permissão para tomá-los por empréstimo. Mencionou que os intelectuais consideravam as bibliotecas como verdadeiras universidades, principalmente as públicas, por ficarem ao alcance de todos, por possibilitarem pesquisas facilmente e sem embaraços burocráticos. Elogiou a iniciativa de tais intelectuais e questionou “por que não se encontra um grupo de idealista tambem que queira propagar pelo Cinema, dez, cem, mil vezes mais efficiente do que o livro essa educação que nos falta”.¹⁰⁸ Desse modo, destacou a importância da criação de uma cinematografia instrutiva que distribuísse filmes por todo o país através das escolas e departamentos de instrução.

¹⁰⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de fevereiro de 1930, p.3

¹⁰⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1931, p.3

Com isso, nas linhas das publicações semanais de *Cinearte*, principalmente até 1929, ficam explícitas as críticas ao atraso do país perante os demais. Houve veemência de demonstrar que em diversos outros países muito se havia feito sobre o cinema educativo, ao contrário do Brasil, e que tais ensinamentos deveriam ser seguidos pelo nosso país como artifício para sair do “atraso” que acreditava-se viver.

4.4.4

O entusiasmo da educação: o projeto de cinema educativo incorporado à (n)ação

Sabemos que a década de 1920 foi um período de grandes iniciativas no âmbito da educação, onde rebentaram propostas, ficando conhecida como a década das reformas educacionais. Nesse contexto de pensamentos em prol dos métodos educacionais, fortaleciam-se os argumentos de benefícios do cinema no aprendizado escolar e na construção de uma nação moderna e instruída. Dessa maneira, foi de fundamental importância a participação dos educadores para dar consistência às propostas de trabalho com cinema na educação. E foram valiosos os posicionamentos de intelectuais ligados à *Associação Brasileira de Educação* e ao *Movimento dos Pioneiros da Educação*.¹⁰⁹

Entre os posicionamentos dos educadores, temos o de Levi Fernandes Carneiro, ex-presidente da *Associação Brasileira de Educação*, ao defender a utilização do cinema, concomitantemente ao rádio, afirmando que

Neste país de imensas distâncias territoriais, de população rarefeita, e em larga proporção analfabeta, [...] sofrendo terrível carência de professores; para nós esses dois meios maravilhosos devem construir a base da solução do grande problema nacional.¹¹⁰

¹⁰⁹ CARVALHO, Marta Maria Chagas de. *Molde Nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998, p.135-137.

¹¹⁰ CARNEIRO, Levi Fernandes. *A educação do povo pela Rádio-difusão e pelo cinema*. Science e educação, Rio de Janeiro: Typ. B. de Souza Carmo, n.5, jun.1929, p.12.

De forma similar se posicionou Fernando de Azevedo, mentor de reformas educacionais na década de 1920, um dos expoentes do Movimento da Escola Nova e elaborador do *Manifesto dos Pioneiros da Educação*, assinado por 26 educadores brasileiros. Fernando de Azevedo dedicou-se ao magistério na década de 1920 e foi diretor da Instrução Pública no antigo Distrito Federal de 1926 a 1930.

Como diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, em 1928, Fernando de Azevedo reorganizou o ensino primário, normal e profissional visando implantar uma educação nacional e democrática, com ênfase no ensino científico. Nesse contexto renovador, regulamentou o cinema enquanto instrumento auxiliar do professor. Sua utilização foi pensada, prioritariamente, no ensino científico, geográfico, histórico e artístico.

Fernando de Azevedo considerava o cinema como meio extraordinário de servir à educação pelo seu grande poder de influência e alcance a todos os indivíduos, inclusive os iletrados que compunham a maioria da população nos anos de 1920 e 1930.

Na proposta de reforma do ensino do Distrito Federal, então capital da República, com o decreto assinado em 1928, o programa de reorganização geral incluía o cinema educativo, o que não causa surpresa, pois no período anterior a 1930, o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação de massa mais importante – somente superado pelo rádio na década de 1940.¹¹¹ Objetivando proliferar o recurso do cinema no meio pedagógico, com a utilização de filmes por professores, o diretor determinou a reserva de salas de aulas nas escolas para fins de exibição educativa.

O programa de reforma educacional, com referência ao cinematógrafo como auxiliar de ensino, foi noticiado, com entusiasmo pela revista *Cinearte* no fim de 1927. Em informe, a revista mencionou não conhecer os procedimentos de

¹¹¹ Temos por base que a primeira transmissão de rádio no país aconteceu em 7 de setembro de 1922, nas comemorações do Centenário da Independência. Apesar da primeira transmissão ser referente à década de 1920, e da fundação de várias rádios comerciais na década de 1930, a popularização do rádio deu-se apenas no decorrer dos anos 1940, ano em que a *Rádio Nacional* foi acampada pelo governo.

orientação da *Diretoria de Instrução*, mas apontou que a Diretoria encontrava-se provida de livros e revistas, ou seja, informações sobre o assunto e sua forma empregada em outros países.

A revista, posicionando-se, indicou que o ideal seria prover todas as escolas de aparelhos de projeção, mas atentou para o fato de que as despesas seriam excessivas para os cofres municipais, pois, além do gasto com os aparelhos, deveriam investir em qualificação para que os profissionais pudessem manejá-los corretamente.¹¹²

Em matéria publicada em 23 de maio de 1928, *Cinearte* notificou o andamento de duas reformas de instrução, a do Rio de Janeiro e a de Minas Gerais. A matéria não aprofundou o tema das reformas, mas chegou a mencionar que os livros das bibliotecas estaduais, até aquele momento, estavam entregues ao abandono em uma casa velha na rua de S. Pedro, nas proximidades do Palácio da Prefeitura. E no caso de Minas Gerais, enfatizou que nem mesmo existiam bibliotecas. Assim como as bibliotecas, a revista denunciou ocorrer o mesmo com os cinematógrafos. Julgou que os aparelhos, cuja utilização era considerada ímpar enquanto “aperfeiçoador dos métodos escolares”, estavam “relegado para o rol das cousas inúteis”.¹¹³ Diante desse panorama, observamos a ansiedade da revista para o andamento das reformas com fim de solucionar os problemas pertinentes à educação no país.

Cinearte, em momento de discussões sobre a reforma do ensino, não poupou esforços para salientar o tema que, acreditava, não deveria estar fora de pauta: o cinema educativo. De acordo com a revista, aquele momento era “mais do que propício para a experimentação em grande escala desse precioso auxiliar que o engenho humano põe nas mãos dos pedagogistas”.¹¹⁴

Assim com Fernando de Azevedo, participaram e contribuíram para o debate sobre o cinema educativo no Brasil Anísio Teixeira e Roquette Pinto. Ambos com escritos sobre cinema educativo e sua função de instruir aos que não tiveram acesso à uma educação formal.

¹¹² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de novembro de 1927, p.3

¹¹³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1928, p.3

¹¹⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1928, p.3

Esses intelectuais também fizeram parte de um momento efervescente do pensamento educacional no país, definido por Clarice Nunes como um período marcado por “uma militância pedagógica que se especializou em determinadas funções e criou um olhar específico sobre a vida escolar e social”.¹¹⁵

Anísio Teixeira, em discurso a representantes do magistério primário sobre o *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* e o *Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Saúde*, apresentou um de seus sonhos no âmbito da educação e possíveis formas de serem erguidos sob o prisma do pensamento escolanovista, associando a preocupação com novos espaços para exercer a atividade educacional, as novas proposta e metodologias de ensino à técnicas modernas:

No equipamento escolar tudo o que o ensino moderno exige: material didático e de trabalhos manuais, os instrumentos necessários, o local apropriado e a aparelhagem para a educação física, a biblioteca, o museu e os recursos da fonografia, do cinema e da rádio-difusão.¹¹⁶

Entre as “vozes educadoras” em favor do cinema educativo, não há como deixar de ressaltar a de Roquette Pinto. O intelectual estava preocupado com a educação não apenas pelo veículo de comunicação onde contribuiu de forma inigualável, o rádio, mas com todos os instrumentos que se mostrassem ágeis para atingir esse objetivo de levar educação ao maior número de indivíduos possíveis.

Conforme menciona Sheila Schvarzman:

seus contatos com os meios de comunicação visavam colocar em prática as formas de atingir o maior número de pessoas: os carentes, os analfabetos, as populações do interior insuladas pela insipiência de transportes e de vias de comunicação. Reflete, ainda, sobre o papel das estradas, dos correios. Era preciso levar as mensagens que acreditava serem libertadoras a

¹¹⁵ NUNES, Clarice. *Anísio Teixeira: a poesia da ação*. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2000, p.346.

¹¹⁶ Anísio Teixeira. Apud: NUNES, Clarice. Op. Cit., p.350.

todos os brasileiros, da maneira que fosse: em revistas, pelas ondas do telégrafo, do rádio, pelas imagens do cinema.¹¹⁷

Embora Roquette Pinto tenha obtido sucesso através do microfone, ao criar o programa rádio-escola, oficialmente inaugurado em 1934, tinha por estímulo o grande interesse em “alargar o horizonte intelectual e moral de professores e alunos em variadas esferas”.¹¹⁸ Foi com esse intuito que, provavelmente, demonstrou interesse e ação em favor do cinema educativo. Ainda na década de 1910, Roquette Pinto iniciou uma filmoteca no *Museu Nacional* com a colaboração da *Comissão Rondon*. A filmoteca foi criada com o objetivo de reunir filmes de caráter educativo e científico que pudessem contribuir, principalmente, como material didático. Com o propósito científico-educativo, exibiu, em 1913, na *Biblioteca Nacional*, documentários sobre geografia, zoologia, botânica e antropologia.¹¹⁹ Sobre o empreendimento da filmoteca, sabemos que:

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. 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.¹²⁰

Nas décadas de 1920 e 1930, algumas cinematecas vinham sendo criadas em escolas da rede pública, mas foi apenas em 1933 que conseguiu espaço maior de arquivo e difusão, com a criação da *Biblioteca Central de Educação* e o setor de cinematografia. A biblioteca contou com aparelhos de projeção e sua filmoteca chegou a possuir acima de 577 filmes educativos, mas “esse acervo nunca teve,

¹¹⁷ SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tese de doutoramento, IFCH, Unicamp, São Paulo, 2000, p. 95.

¹¹⁸ TEIXEIRA, Anísio. *Em marcha para a democracia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1934. p.244. Apud: NUNES, Clarice. Op. Cit. p.367.

¹¹⁹ Histórico do Cinema Educativo no Brasil. Arquivo Gustavo Capanema, GC 35.00.00/1, CPDOC, FGV.

¹²⁰ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit, p.152.

para sua organização e manipulação, pessoal próprio além do seu organizador e diretor, do encarregado-chefe da filмотeca e do cinema escolar, e de um mecânico e operador cinematográfico.”¹²¹

Apesar das dificuldades de recursos financeiros e humanos que passava a biblioteca, e, conseqüentemente, sua cinemateca, Roquette Pinto promoveu palestras para professores, cursos de manejo e projeções cinematográficas aos que se interessassem. Além disso, foi responsável por difundir, entre as escolas públicas, seu material fílmico.

O contexto escolanovista de aproximação dos intelectuais ao Estado, partilhando a crença de uma mudança na sociedade através da formação do novo cidadão, é exemplarmente refletido por Clarice Nunes ao dialogar sobre as construções dos espaços físicos que viriam a ser ocupados pelos indivíduos. Para a autora, a construção dos *espaços de saber* – arquitetura de escolas, bibliotecas, cinematecas, rádios e outros – foram tentativas de criar novas representações, imagens e atitudes, sentimentos e comportamentos com relação à escola, por parte de professores, alunos e da sociedade de forma geral. Para isso, a crença no conhecimento, amparada por aspectos jurídicos, cuja finalidade foi delimitar, entre o *Saber e o Poder*, os espaços possíveis.¹²²

De certo, foram nesses *espaços de saber*, arquitetados como fruto de um movimento pela educação, que o cinema educativo foi colocado em pauta na agenda política. Para isso, seria absolutamente ingênuo desconsiderar a importância de intelectuais que mantinham relações estreitas com o poder, chegando a ocupar cargos políticos.

Considerando o valor desses intelectuais, *Cinearte* dedicou muitas de suas páginas para informar ao público leitor sobre propostas e acontecimentos que envolviam tais personalidades, as quais, assim como a revista, pleiteavam ao menos um interesse comum: o cinema educativo no país. O empenho dos profissionais da educação, ressaltou *Cinearte*, ajudou a ampliar e fortificar a causa do cinema educativo, conforme suas palavras, “Durante muitos anos foi a nossa

¹²¹ NUNES, Clarice. Op. Cit., p.375.

¹²² Idem, Ibidem.

voz isolada que se levantou para solicitar a atenção dos poderes publicos sobre esse assumpto. Hoje é um coro já”.¹²³

¹²³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 10 de março de 1931, p.3.

Cinema Educativo: um assunto do Estado

“O destino é um educador estimável, mas caro”

Goethe

Da conjugação entre sociedade civil e Estado, em função da participação na viabilidade de políticas públicas, o cinema educativo foi incorporado aos assuntos governamentais. Nesse sentido, visualizamos que um projeto de cinema educativo nacional começou a ganhar forma homogênea à medida que incorporado às políticas governamentais.

Se existiram diferentes compreensões de cinema educativo, a partir da concretização do projeto com a criação de um *Instituto Nacional de Cinema Educativo*, podemos constatar uma visível mudança nos rumos da discussão. A ação do governo, coordenando um projeto educativo, a partir da utilização do cinematógrafo, se tornou a expressão máxima das discussões referentes às décadas de 1910 e 1920 no país. Dessa maneira, o tema cinema educativo, e sua concretização, sob a forma de um projeto nacional, atravessa, de forma intensa, as políticas públicas.

A relação entre cinema, educação e poder se estabelece na medida em que diversos intelectuais começam, não apenas a reivindicar, através de escritos, mas a intervir, diretamente, na elaboração de projetos políticos no país.

Dos intelectuais, com os quais dialogamos até o momento, sabemos que todos exerceram uma vida pública ativa. Alguns no âmbito da imprensa, outros mais restritos ao campo educacional e determinados indivíduos se dedicaram paralelamente a ambas as atividades – o que não é estranho a uma geração de polígrafos. Podemos afirmar que estes intelectuais exerceram relações com o poder político, direta ou indiretamente, chegando, alguns, a ocuparem cargos políticos nos governos.

De qualquer modo, é importante lembrar a proximidade entre estes grupos, onde, Francisco Venâncio Filho foi aluno de Roquette Pinto, o qual trabalhou com Fernando de Azevedo, Jonathas Serrano, Heitor Villa-Lobos e outros. Joaquim Canuto Mendes de Almeida foi amigo e estudou com Lourenço Filho. Adhemar Gonzaga fez parte de um grupo intelectual que se destacou no meio social e trabalhou junto a Mario Behring, funcionário público ativo e homem de posicionamento crítico no campo político-social.

Essa rede de sociabilidade é suficiente para sugerir o quanto as relações interpessoais contribuíram para os rumos das decisões político-sociais no âmbito da educação no Brasil.

5.1

Chamando a atenção dos governos para a importância do filme

As páginas de *Cinearte* desenharam claramente a sedução e a influência exercida pelas telas de cinemas; demonstraram as possibilidades educativas dos filmes; noticiaram o quanto a prática de ensino através do cinema era propagada pelo mundo; divulgaram práticas educacionais que obtiveram sucesso ao adotarem o uso do cinema; e assim, intencionalmente, chamaram a atenção dos governos para o tema do cinema educativo.

Com intuito de atrair olhares do governo para a importância da criação de um projeto de cinema educativo brasileiro, alguns recursos foram usados nas publicações semanais entre 1926 e 1932.

A primeira estratégia textual foi mostrar as realizações de outros países, os esforços realizados pelos ministérios de educação de países europeus, dos Estados Unidos e, inclusive, alguns países da América Latina, como o México, a Guatemala e o Uruguai. Ao comparar as iniciativas, os escritos eram enfáticos ao afirmar: “O Cinema deve entrar no aparelhamento da nossa instrução e cada dia que passa sem animo para tratar a iniciativa é um dia perdido”.¹

¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1927, p.3.

Outra estratégia que observamos foi mais enfática, realizando críticas aos governos e pressionando, através de artigos, um posicionamento na adoção de políticas públicas voltadas para o cinema educativo.

Após ter permeado alguns de seus exemplares com comparações às práticas realizadas em outros países e não ter observado a ação dos poderes políticos em adotar o uso do cinema como auxiliar eficiente de instrução, *Cinearte* inicia, em seus exemplares, a demonstrar indignação, afirmando que o país não havia dado ainda “o primeiro passo nesse sentido”. E as palavras dirigidas ao governo começaram a se tornar basicamente o seguinte questionamento: “Quando nos resolveremos sobre isso?”².

Diante de todo debate da década de 1920 sobre a importância do cinema para a instrução, iniciativas oficiais começaram a ser implantadas. Reconhecendo as vantagens que o uso do cinema poderia trazer para o aprendizado, especialmente considerando que grande parte da população era analfabeta, autoridades políticas iniciaram pesquisas sobre as possíveis formas de utilização dessa arte nas escolas.

No ano de 1927 foi criada a *Comissão de Cinema Educativo*, sob a direção da *Subdiretoria Técnica de Instrução Pública*. A Comissão iniciou seus trabalhos de pesquisa propondo uma *Exposição de Aparelhos de Projeção fixa e animada*. Essa exposição, denominada *Cinematografia Científica* foi inaugurada apenas em 21 de agosto de 1929, na *Escola São José*, no Largo do Machado.³ A exposição foi realizada e patrocinada pelo professor Jonathas Serrano, o qual assumiu a presidência da *Comissão de Cinema Educativo do Departamento de Gestão e Instrução Pública do Distrito Federal*.⁴ É relatado que a inauguração ocorreu com pompa e circunstância, com a presença de autoridade nacionais e estrangeiras, como o Prefeito do Rio de Janeiro e o Embaixador da Itália, Gregório Reynold. Jonathas Serrano, anfitrião, abriu o evento chamando atenção para a importância

² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1927, p.3.

³ Jornal do Brasil, *Exposição de Cinematografia Educativa*, ano XXXIX, n. 201, 22 de agosto de 1929, p.13, CPDOC-JB. Apud: ROSA, Cristina Souza da. *Para além das fronteiras nacionais: um estudo comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008, p.79.

⁴ Jornal do Brasil, *Exposição de Cinematografia Educativa*, ano XXXIX, n. 201, 22 de agosto de 1929, p.13, CPDOC-JB. Apud: ROSA, Cristina Souza da. Op. Cit., p.79 Idem.

do uso do cinema como meio educativo, fazendo votos para que esse tipo de cinema se tornasse realidade no Brasil, como era em “países cultos da Europa”.⁵ Após uma formal abertura, os convidados percorreram a exposição e assistiram a três filmes, *Cultura da Laranja*, *O Salmão* e *Belezas do fundo do Mar*.⁶

Um dos intuitos da exposição era apresentar os recursos tecnológicos existentes aos professores. E, além disso, organizar um plano sistemático de ação ao instruí-los acerca dos melhores tipos de aparelhos existentes no mercado, orientando como usar tecnicamente e pedagogicamente o cinema educativo. Para isso, foram expostos nas salas de aulas projetores de imagens fixas e animadas de diversos tipos e tamanhos. Percorrendo a exposição, os convidados teriam contato com os diversos tipos de aparelhos de projeção e poderiam assistir à exibição de filmes. Com a intenção de completar o conhecimento, no decorrer da exposição foram distribuídos catálogos, prospectos de propagandas e indicações bibliográficas de livros e revistas sobre cinematografia educativa.⁷

O evento foi bastante noticiado na cidade, chegando a ser registrado, através de fotografias, pela *Revista Escola Nova*, a qual apresentou fotos de aparelhos de projeção, professores do *Colégio Pedro II* e *Escola Normal do Rio de Janeiro*.⁸

Além da exposição, a *Comissão de Cinema Educativo* promoveu cursos para a formação de professores com intuito de estimulá-los na adoção do ensino combinado com o cinema em sala de aula.⁹

⁵ Jornal do Brasil, Idem.

⁶ Jornal do Brasil, Idem.

⁷ Cristina Rosa, em tese de doutorado, compara os Institutos de Cinema Educativo Italiano e brasileiro. Em sua pesquisa, afirma que entre a bibliografia divulgada na *Exposição de Aparelhos de Projeção fixa e animada* estava a *Revista Internacional do Cinema Educativo*, publicada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo, oferecida pela Embaixada italiana. De igual forma, afirma que entre as películas exibidas nas projeções diárias e projetores expostos estavam algumas enviadas pelo LUCE, também cedidas gentilmente pelo Embaixador Gregório Reynold. De acordo com a autora, “a Itália se tornou uma das principais referências sobre o tema tanto para os educadores como para os políticos que propuseram o cinema pedagógico. Jonathas Serrano, por exemplo, em seu já citado livro *Cinema e Educação* comentou sobre o uso do cinema para este fim nos Estados Unidos e na França. Porém, foi para a Itália que o autor dispensou considerável destaque, reproduzindo, inclusive, parte do discurso proferido por Mussolini na inauguração do Instituto Internacional de Cinema Educativo. Em 1929, Roquette-Pinto, futuro diretor do INCE, trocou correspondência com Luciano De Feo, diretor do Instituto Internacional de Cinema Educativo, quando o mesmo se mostrou interessado em fazer um intercâmbio de informações sobre o cinema educativo. In: ROSA, Cristina Souza da. Op. Cit., p.80.

⁸ BRUZZO, Cristina. *Filme “Ensinante”: o interesse pelo cinema educativo no Brasil*. Pro-Posições, v.15, n.1 (43) – jan./abr.2004, p.167.

A criação da *Comissão de Cinema Educativo* foi noticiada com pouco entusiasmo por *Cinearte*. A revista expôs sua insatisfação quanto às providências com relação ao cinema educativo afirmando, em mais um de seus textos, que a última mensagem elaborada pelo Prefeito Municipal sobre a cidade continha “apenas parca referencia ao Cinema como auxiliar pedagógico”.¹⁰ *Cinearte* transcreve um trecho da mensagem oficial referente ao assunto:

CINEMA EDUCATIVO – Depois de verificar o que já se havia feito nos varios districtos escolares sobre a matéria, a Sub-Directoria Technica tem-se esforçado por organizar e pôr ao alcance do maior numero possível de escolas o Cinema educativo. Com a exígua verba que se poude obter, adquiriu-se um pequeno ‘stock’ de fitas educativas e quatro aparelhos de projecção cinematographica, destinando-se um á sede da Sub-Directoria Technica, um á Escola Normal e os dois restantes a dois grupos escolares que devem ser em breve inaugurados. Ao mesmo tempo entrou-se em entendimento com os representantes das principaes fabricas de fitas para o aluguel e formação de linhas de fitas educativas. Uma comissão designada pelo sub-director technico vae estudar o plano de organização do Cinema educativo nas escolas.¹¹

Sobre a mensagem, apontou que, finalmente, uma Comissão designada pelo sub-diretor técnico se propunha a estudar o plano de organização do Cinema educativo nas escolas. Mas, em todo caso, enfatizou que a discussão ainda se encontrava muito inicial e que era necessário dinamizar as práticas. Mencionou que “A reforma ultima da instrucção foi dada como a ultima palavra no assumpto” enquanto estavam ali “a jurar que essa ultima palavra não é nem a antepenultima”. Conforme as palavras utilizadas na revista, havia “muita teia de aranha ainda a varrer do edificio da nossa instrucção”.¹²

Cinearte comentou as publicações feitas pelo professor Jonathas Serrano ao exercer o cargo de vice-diretor do *Departamento da Instrução Pública* sobre o aproveitamento do Cinema como auxiliar pedagógico. Assim, transcreveu, para seus leitores, parte dos considerados principais escritos sobre o valor do cinema

⁹ REIS JUNIOR, João Alves dos. Op. Cit. p.97

¹⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1929, p.3

¹¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1929, p.3

¹² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1929, p.3

educativo e sobre a inclusão do tema na *Reforma Fernando de Azevedo* – então diretor da Instrução Pública no antigo Distrito Federal:

O Cinema ao serviço da educação – não apenas da instrução, no sentido restricto do vocábulo – o Cinema superior, integralmente educativo é hoje uma realidade, na Itália e em outros paizes. Cumpre que o seja também no Brasil. A reforma Fernando de Azevedo, que mereceu de uma autoridade do valor de Omer Buyse os mais lisonjeiros dos juízos críticos – reforma feita por um espirito dos mais modernos, – a reforma Fernando de Azevedo não esqueceu a preciosa colaboração do Cinema educativo¹³

Além dessas questões, *Cinearte* impulsionou o debate sobre as possibilidades de propaganda do cinema, dentro e fora do país. Divulgou, em suas páginas, que a partir dos filmes era possível conhecer melhor as necessidades do país, a sua extensão, seus habitantes e costumes. Dessa maneira, difundia que a propaganda através do cinema, no interior, do país poderia se tornar uma verdadeira educação cívica e, no exterior, um veículo de publicidade extraordinário, capaz de superar qualquer meio de propaganda.¹⁴ É nesse sentido que *Cinearte* divulgou que:

O Cinema não é só uma distracção, é uma obra de nacionalismo, é a tradição e o culto da pátria, que exigem, que mostram, que provam, e fazem sentir as afinidades e vinculam a mesma consciencia de unidade e fortificam o mesmo ideal, reunindo todos os sentimentos num só sentimento de nacionalismo, unificando todos os hábitos que faz um só povo, uma só nação, um só paiz, embora elle seja grande como o Brasil, e seus habitantes sejam de diferentes nacionalidades, como os de todos os povos da America, que facilitam a immigração de todos aquelles que buscam este continente da vida e da liberdade.¹⁵

Assim, constatamos que chamar atenção do governo para o cinema educativo, mostrando as realizações de outros países nessa direção, foi uma estratégia bastante utilizada por *Cinearte* para tentar agilizar as iniciativas

¹³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1929, p.3

¹⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v 136, p.6

¹⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, v 136, p.6

governamentais. Mas também identificamos que outras estratégias tornaram-se elementos-chave para que a revista pressionasse com mais ênfase o andamento das propostas políticas referentes à formulação de um projeto de cinema educativo. Uma estratégia foi noticiar a criação da Comissão de cinema educativo, mencionando sua importância, mas, ao mesmo tempo, enfatizando sua insatisfação frente à demora na agilidade do governo, considerando tímida a concretização das ações. Outra estratégia foi mostrar a contribuição do cinema para a construção de um sentimento nacional no país através da exibição de filmes por todo o território. Além disso, enfatizou o quanto o cinema era importante para propagandear o país no exterior, demonstrando uma imagem favorável da natureza, do povo, do governo.

5.2

Muito “além das palavras que voam”: o dever de criar um aparelho de censura no país

Após noticiar o habeas corpus denegado pelo *Tribunal da Relação de Minas Gerais* contra a proibição de crianças em espetáculos de teatro e cinema, considerados impróprios, a revista se posicionou, pela primeira vez, a favor da necessidade de se instituir um aparelho de censura fora da alçada policial, capaz de agir com independência e constituído de forma a merecer geral confiança.

De acordo com a revista, “esse órgão de censura, federal, expediria certificados a todos os films que passassem por sua vista e exame, certificados que serviriam para a sua livre exibição em todo o paiz”.¹⁶

Nesse raciocínio, a revista esclareceu que não haveria a necessidade da intervenção de outra autoridade nos espetáculos cinematográficos.

Com base em suas reflexões, os perigos do cinema e a feição educativa que podem assumir os filmes não poderiam encontrar melhores aliados que um aparelho de censura sério e eficaz.

¹⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1928, p.3

Os critérios de censura defendidos eram inspirados por aqueles implantados em países considerados “avançados”, por exemplo, a França. De acordo com a revista, a censura na França era realizada por uma *Comissão* composta por trinta e dois membros nomeados pelo ministro fazendo parte do *Ministério da Instrução de Belas Artes*. Foi estabelecido que as nomeações ocorreriam a cada três anos, podendo haver revogação. A tarefa dessa *Comissão* francesa era examinar os filmes e organizar uma lista descritiva daqueles que poderiam obter certificados de exibição. Nesse exame dos filmes, era levado em consideração “a somma dos interesses nacionaes nelle envolvidos e particularmente o interesse na conservação dos costumes e tradições nacionaes”.¹⁷ Baseado nesse modelo de censura, avocou *Cinearte*, se espelhou para incentivar a criação dos primeiros projetos de censuras estabelecidos no país.

É fundamental expor que a primeira defesa por uma censura no país esteve pautada na tentativa de proteger as crianças contra os possíveis malefícios causados por imagens consideradas inadequadas para sua idade. A partir dessa finalidade da censura, foi apresentada uma proposta pelo Dr. Mello Mattos, Juiz de Menores, em defesa do Código de Menores. Conforme noticiado em *Cinearte*, os principais tópicos da proposta eram:

I – As creanças de menos de cinco annos não poderão em caso algum ser levadas ás representações (art.128, 3º)

II – A entrada das salas de espetaculos é interdicta aos menores de 14 annos, que não se apresentarem acompanhados de seus responsaveis legaes. (art.128, principio)

III – Porem, nas ‘matinéés’ infantis os menores de 14 annos poderão comparecer desacompanhados (art.128, 1º)

IV – Mas, em todo caso é vedado aos menores de 14 annos o acesso a espetaculos, que terminem depois das 20 horas.

V – São prohibidas perante menores de 18 annos representações que façam temer influencia prejudicial sobre o seu desenvolvimento moral, intellectual e physico, possam excitar-lhes perigosamente a fantasia, despertar instinctos mãos ou

¹⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1928, p.3

doentios, corromper pela força de suas sugestões (art.128, 4º).¹⁸

A proposta de censura foi motivo de grande polêmica desde sua elaboração em 1927. Ao proibir a entrada de menores em salas de espetáculos de teatro e cinema, a proposta esbarrou na insatisfação de empresários que entraram com pedido de habeas corpus solicitando plena liberdade para menores freqüentarem os estabelecimentos de projeção de filmes. Diante da insatisfação, a proposta do juiz de menores ficou a cargo das decisões do Supremo Tribunal, sendo postergada durante meses. Enquanto isso, *Cinearte* não poupou esforço para se posicionar a favor da atitude do Dr. Mello Mattos “em defeza da moralidade infantil que não pode e nem deve estar á mercê de exploradores sem escrúpulos”.¹⁹ A revista acreditava que a proposta do juiz de menores somente se completaria no dia em que estivesse organizado no país uma censura cinematográfica.

O ano era 1929 e ainda não havia uma legislação para uma censura nos moldes defendidos. Assim, as críticas começaram a se mostrar acirradas entre as páginas de *Cinearte* e as pressões aumentaram para que se consolidasse uma censura federal considerada eficiente.

Cinearte considerava que o sistema adotado até aquele momento abria brechas para que se tornasse a censura um “mero departamento policial proprio para amigos do situacionismo que queiram ganha dinheiro com pouco, muito pouco trabalho”.²⁰ Noticiava, em tom de denúncia, que as cenas consideradas impróprias para menores permaneciam nas telas de cinemas e nos palcos dos teatros das cidades. Denunciava que os censores compactuavam com as empresas cinematográficas e teatrais sem que examinassem, ao menos, as fitas e as peças sob sua responsabilidade.

As cenas, denominadas *pornográficas* nesse período, com conteúdos *escabrosos*, enfatizou *Cinearte*, reinavam nos espetáculos “atrahindo as multidões viciadas”. Com isso, considerava a censura policial “uma verdadeira

¹⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de junho de 1928, p.3-4

¹⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1928, p.3.

²⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1931, p.3

burla”, incapaz de contar com sua eficiência para “a defesa do patrimonio moral da nossa infancia”.²¹

O objetivo de criação de uma censura federal no Brasil tinha por finalidade retirar da polícia o aparelho da censura e organizá-la sob a gestão e supervisão direta de um Ministério – não mais da Justiça e sim da Educação –, dotando-o de autoridade moral e material para que se fizesse respeitar todas as suas decisões. Também tinha por objetivo estender tais decisões por todo o território nacional. Além disso, *Cinearte* compactuou da crença que a gestão e supervisão, realizadas por um Ministério da Educação, deveria ser constituído por pessoas conscientes de estarem exercendo um trabalho de grande “interesse da nossa formação moral”.²²

Apesar de viverem em clima de grande movimento em prol da reforma dos processos educacionais, a insegurança predominava. Ainda que estivessem surgindo propostas de renovação nos Estados, como o caso do estado de Minas Gerais, noticiado pela revista, acreditava-se que era necessário acelerar as reformas e a inclusão do cinema nas discussões e práticas educacionais em todo o território nacional. No caso da iniciativa mineira, as seguintes palavras foram redigidas:

Parece que será o Estado de Minas afinal o primeiro a adoptar a Cinematographia como auxiliar do ensino publico. Pelo que lemos nos jornaes firmou o seu secretario do Interior, Dr. Francisco Campos, um contracto com a Ufa, não só para o fornecimento de varios aparelhos destinados aos estabelecimentos de ensino, mas ainda para o de film de natureza educativa. [...] não ha duvida de que muito em breve poderá a Instrução Publica no grande Estado central servir de padrão ao de outros que até hoje não se animaram a adoptar tambem esse esplendido auxiliar do ensino. e espalhados por seu vasto território os aparelhos cinematographicos poderão elles, centralizados embora nas escolas publicas, servir aos outros departamentos do governo: a Hygiene, passando os films destinados a ministrar os conselhos contra as moléstias que assolam o nosso meio rural; a Agricultura, ensinando aos

²¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1931, p.3

²² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1931, p.3

lavradores os modernos processos agronômicos e assim por diante.²³

Cinearte aplaudiu a iniciativa mineira, enfatizando que não se cansou de chamar a atenção das autoridades, tanto federais, como estaduais e municipais para o assunto do cinema educativo.

A *Reforma Fernando Azevedo*, no Rio de Janeiro, também registrou preocupação com o tema do cinema educativo. Um trecho do Decreto 2.940, de 22 de novembro de 1928 pode ser observado a seguir:

As escolas de ensino primário, normal, domestico e profissional, quando funcionarem em edificios proprios, terão salas destinadas á installação de aparelhos de projecção fixa e animada, para fins meramente educativos.

O Cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar do ensino que facilite a acção do mestre sem substituí-lo.

O Cinema será utilizado sobretudo para ensino scientifico, geographico, historico e artístico...

A projecção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares nocturnos e nos cursos de conferencias...

A Directoria Geral de Instrucção Publico orientará e procurará desenvolver, por todas as formas, e mediante a acção directa dos inspetores escolares, o movimento em favor do Cinema educativo.

As associações de Paes e professores, sob a presidencia dos respectivos inspetores escolares, trabalharão para que o Cinema seja vulgarizado e posto á disposição de todas as escolas.²⁴

De acordo com Jonathas Serrano, o valor educativo do cinema só poderá ser questionado por aqueles que estivessem alheios aos problemas de psicologia e pedagogia.²⁵

²³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1931, p.3

²⁴ SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO FILHO. Op. Cit., p.12

²⁵ SERRANO, Jonathas e VENÂNCIO FILHO. Op. Cit.

Ainda assim, o tom dos escritos de *Cinearte* era de crença no projeto de cinema educativo apenas quando vissem concretizados os planos educacionais. O estimado era que todas as idéias e reflexões fermentadas em torno do cinema educativo não passassem de “palavras que voam, promessas que não se cumprem”.²⁶

5.3

“Gente nova, novos ideaes”: a aposta em Getúlio para a escrita do “livro de imagens luminosas”

Há um consenso na historiografia de que a Era Vargas foi marcada pela utilização de novas tecnologias como instrumento propagandístico de seus ideais políticos, como a imprensa, o rádio e o cinema.

O governo de Getúlio Vargas organizou durante o regime estado-novista, como nenhum anterior, uma política de comunicação extremamente eficiente, com financiamento próprio e sistematizando a produção de mensagens favoráveis ao governo em diferentes veículos.²⁷ Assim,

a atividade de propaganda estatal foi encarada como meio educativo para o esclarecimento da opinião pública e sobretudo como fator de aceitação de um regime que buscava consenso para governar. A palavra de ordem naquele momento era mobilizar a população e conquistar adesões aos projetos governamentais, e para tanto procurou-se construir uma imagem específica do regime e de seus representantes.²⁸

Nos primeiros anos de seu governo, Getúlio Vargas acatou os argumentos e as demandas sociais, defendendo o projeto de cinema com finalidade educacional. Em um de seus discursos, pronunciados ao cinematografistas brasileiros em 1934, chegou a considerar que o cinema poderia tornar-se um

²⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1929, p.3

²⁷ LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial, Obra Getuliana*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000, pp.104-105.

²⁸ LACERDA, Aline Lopes de. Op. Cit.

grande “livro de imagens luminosas”²⁹, ajudando a educar o povo brasileiro. O sentido de educação a que nos referimos diz respeito à utilização das imagens em movimento para educar a nação, esclarecendo-as sobre a importância da unidade nacional, a necessidade de conhecimento de sua história e sobre os assuntos, propostas e realizações do governo.

Esse intuito de utilização do cinema para a educação veio acompanhado de um discurso que se debruçou, com bastante ênfase, na estratégia de política de comunicação como uma forma de valorização das obras empreendidas em diversos setores administrativos. Assim, o cinema se tornou um importante instrumento de propaganda, tendo, como uma de suas finalidades, proporcionar visibilidade aos empreendimentos e mostrar, sempre que possível, uma imagem favorável do governo.

Podemos dizer que Getúlio Vargas foi o primeiro presidente a atribuir um sentido à produção cinematográfica brasileira, o que o levou a ser chamado, na década de 1930, de “Pai do Cinema Brasileiro”³⁰, título recebido por atender às solicitações, principalmente, dos interessados na produção do cinema brasileiro.

Mas é fundamental mencionar que o interesse do governo em expor seus feitos através do cinema não foi inaugurado com Getúlio Vargas, mas com Washington Luís, enquanto presidente do país, através da inauguração da prática do cinema de *cavação*, por Gilberto Rossi, em momento de crescimento da produção de curtas-metragens. O cinegrafista Gilberto Rossi, afirma Maria Rita Galvão, inaugurou, em São Paulo, o cinema de *cavação* ao filmar aquilo que pudesse ter interesse, como pequenos acontecimentos locais, fábricas, lojas, fazendas. O cinegrafista preparava os filmes e depois oferecia aos interessados que achavam graça e acabavam comprando os filmes.³¹ No cinema, *cavação* era entendida geralmente como a prática de realização de filmes de encomenda sobre temas locais, pequenos acontecimentos, registros familiares de grupos abastados

²⁹ In: SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004, p.135.

³⁰ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005, p.39.

³¹ Ver: GALVÃO, Maria Rita. *Crônica...*, Op. Cit., p.26.

da sociedade. E a *cavação institucional* eram as encomendas de filmes, por parte do governo, sobre exposições, inaugurações e realizações diversas.³²

Um dos editoriais da revista *Cinearte* do mês de novembro de 1930 anunciou as possíveis mudanças que poderiam vir a ocorrer com o novo governo, o governo provisório de Getúlio Vargas. O texto editorial atentou que uma das questões que o novo governo deveria dar atenção especial era referente ao problema da instrução no país.

Cinearte considerava que grande parte dos males que afligiam o país ainda derivavam, única e exclusivamente, do elevado número de analfabetos existentes no Brasil, calculados em cerca de 80 por cento da população. Com isso, acreditava em dois fatores para que ocorresse uma mudança no cenário social: o investimento em transporte e em educação. Conforme a revista, “transporte e instrução, eis os dois factores maximos do progresso que nos fazem falta”.³³

A revista *Cinearte* informou que até aquele momento as tentativas em favor do cinema educativo no Brasil tinham sido em vão. Mas, por outro lado, mostrou-se bastante otimista com o futuro do novo governo, considerando a ocasião propícia, contando com “gente nova, novos ideaes”, com “espírito novo, o espírito de renovação, o espírito de progresso, de combate á rotina, aos preconceitos, aos tabus tradicionaes”.³⁴ Assim, destaca:

Queremos apenas afirmar as nossas esperanças de que a nova massa de dirigentes especialmente os que têm de arcar com o problema da instrução se resolvam a volver as vistas para o Cinema, seguindo o exemplo das nações que mais adeantadas se acham e que resolveram, por meio desse incomparavel instrumento auxiliar do ensino, o problema que é o *maximo* entre nós: – o da desanalphabetização. Confiemos.³⁵

Nesse clima otimista, anunciou a criação, pelo novo governo, de uma pasta para a instrução pública, para a qual foi primeiramente nomeado Francisco de Campos. O intelectual foi considerado pela revista “um dos espíritos mais cultos

³² SIMIS, Anita. Op. Cit. p.82-83.

³³ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1930, p.3

³⁴ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1930, p.3

³⁵ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1930, p.3

da nova geração”³⁶, lembrado, com frequência, por formular e empreender a reforma do ensino no estado de Minas Gerais – estimada como modelo por várias autoridades pedagógicas.

Com Francisco Campos encarregado pela instrução pública, *Cinearte* estimou ver aproveitado o cinematógrafo, “multiplicados os films pedagogicos que em grande parte têm de ser confeccionados no paiz, o que contribuirá certamente para o desenvolvimento e progresso da Cinematographia Nacional”.³⁷

A revista expressou sua confiança em Francisco Campos, mencionando que, tendo-o como titular da nova pasta, não escaparia a enorme importância do filme instrutivo.³⁸ Acrescentou o seguinte:

A um espírito brilhante como o do titular da nova pasta [...] não escapará a enorme importancia do film instructivo como elemento de união dos brasileiros, fazendo a todos ver, do extremo norte ao extremo sul, das planicies amazonicas ás coxilhas gaúchas, como é grande a nossa terra, como differentes e variados são os seus aspectos, os usos e costumes dos seus habitadores, as suas bellezas naturaes, os seus recursos, os traços do seu progresso, as affirmações da energia do seu povo, fazendo emfim com que nos conheçamos a nós mesmos porque é a nossa maior necessidade, dar-mo-nos conta do nosso proprio valor, adquirirmos consciencia daquillo que já conseguimos realizar e das possibilidades enormes que nos promette o futuro

³⁹

Ao fim de 1930, *Cinearte* mencionou que o ministro da educação acabara de se dirigir aos interventores em Minas Gerais e no Distrito Federal, Olegário Maciel e Adolpho Bergamini, solicitando-lhes a indicação de um departamento administrativo com o qual pudesse manter relações e correspondência com o *Instituto de Cinema Educativo*, criado pela *Sociedade das Nações*, com sede em Roma.

De acordo com a revista, o *Instituto de Cinema Educativo*, bastante mencionado em páginas de exemplares anteriores, tomou para si a tarefa de fazer

³⁶ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1930, p.3

³⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1930, p.3

³⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1930, p.3

³⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1930, p.3

a propaganda do filme como auxiliar pedagógico, mostrando suas grandes vantagens, e buscando reunir toda documentação a respeito do tema – inclusive de outros países.⁴⁰

As ações de Getúlio Vargas estimularam a revista a se posicionar de forma favorável ao seu governo. Em 1931, um dos editoriais esteve permeado pelas seguintes palavras:

Desde muitos annos vem esta secção buscando chamar a attenção dos nossos homens de governo para as grandes, as formidaveis possibilidades do Film. Temos clamado quase sempre em vão. A certeza de que o actual Chefe de Governo já tem mentalidade differente, e não considera o Cinema simples futilidade indigna de entrar na orbita das cogitações de gente seria, enche-nos esperanças de uma orientação firme e segura nesse assumpto.⁴¹

O editorial apresentou com felicidade os posicionamentos de Getúlio Vargas sobre o cinema. Tornou público o parecer do presidente ao organizar uma *Comissão* com finalidade de chamar sua atenção para os interesses do comércio cinematográfico. A *Comissão* foi presidida pelo ministro do recém-criado Ministério da Educação, Francisco Campos, e composto por, entre outros, M. A. Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, Francisco Venâncio Filho, Mario Behring, Adhemar Gonzaga e Ademar Leite Ribeiro.

É válido mencionar que tal *Comissão* estava preocupada com a vívida ameaça de desaparecimento do comércio cinematográfico em função da crise que afligia não apenas o Brasil, mas outros países. E, além dessa questão, preocupavam-se com a visão que muitos obtinham da cinematografia, ou seja, enquanto simples diversão, não enxergando no cinema outras faces, como a capacidade de instrução e o poder de exercer influência sobre a população.

Diante de tal *Comissão*, relata a revista, Getúlio Vargas demonstrou interesse à indústria brasileira de filmes, o que, até o momento não fora cogitado pelas *Comissões* anteriores.

⁴⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 11 de fevereiro de 1931, p.3.

⁴¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1931, p.3.

Somado a esse interesse, o Chefe do Governo expôs que, aos grandes exibidores, poderia aliviar as taxas consideradas elevadas. No entanto, enfatizou que era necessário que tais exibidores, dispendo “de tão maravilhoso aparelho de propaganda”, dele se utilizasse, também, em detrimento do progresso do país, proporcionando às platéias de seus estabelecimentos os filmes educativos e de propaganda sanitária.

Desta maneira, *Cinearte* afirmou que, diante de tais posicionamentos, toda a *Comissão* se colocou às ordens do Chefe do Estado, com ele se comprometendo a pugnar pelo fim do analfabetismo e pela difusão de conhecimentos úteis para o resguardo da saúde pública em seus respectivos estabelecimentos.

Com isso, a revista demonstrava ao seu público leitor que Getúlio Vargas não era alheio à grande importância do cinema. Enfatizava o quanto o político demonstrava-se preocupado, não apenas com o cinema enquanto recreação para as platéias, mas com suas vantagens para a instrução geral da nação.

A solicitação de organização dessa Comissão ocorreu devido aos constantes pedidos em prol da padronização e federalização da censura cinematográfica e pela valorização do filme educativo e nacional por parte de diferentes grupos envolvidos com o cinema nacional.

É importante salientar que os diferentes grupos estavam reunidos em função de interesses diversificados.⁴² Jonathas Serrano, Venâncio Filho e Lourenço Filho, estavam unidos pela defesa do cinema educativo e por um redirecionamento ético do cinema brasileiro. Adhemar Gonzaga, produtores e jornalistas estavam propostos a defender incentivos do governo para a fundação de uma indústria nacional de cinema. Adhemar Leite Ribeiro posicionava-se junto aos exibidores que mantinham forte relação com o interesse de companhias estrangeiras. Mário Bhering, junto a um grupo de professores, apoiava criteriosamente um cinema com caráter pedagógico amplo. A Comissão também contou com a presença de Roquette-Pinto, grande defensor do cinema como veículo educativo, e com Francisco Campos, que atuou como mediador dos debates – representando o governo federal. Assim, sabemos que:

⁴² SIMIS, Anita. Op. Cit., p.93.

Em consequência do apelo da Associação Brasileira de Educação e da Associação Cinematográfica dos produtores brasileiros, o Chefe do Governo Provisório resolveu mandar estudar, por comissão presidida pelo ministro Francisco Campos, o problema do cinema e da educação. M.A.Teixeira de Freitas, Lourenço Filho, Jonathas Serrano, F. Venâncio Filho, Mário Bhering, Adhemar Gonzaga, Adhemar Leite Ribeiro e outros, depois de cuidadoso e exaustivo exame, formularam o anteprojeto, que veio a converter em lei.⁴³

Dos debates estabelecidos pela *Comissão*, resultou o projeto de lei aprovado em 1932. Assim, em 4 de abril de 1932, Getúlio Vargas promulgou o Decreto Lei nº 21.240 criando a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de caráter educativo, regulamentando a censura cinematográfica e outras disposições relativas a arte. A assinatura do decreto foi recebida com entusiasmo pela imprensa e pelos professores, pois, acreditavam que a partir dele o cinema educativo começava a ser organizado.

O decreto entrou em vigor apenas em 1934 e, pela primeira vez, o Estado brasileiro criava uma medida efetiva de proteção ao cinema nacional. A partir deste momento o governo nacionalizou o serviço de censura dos filmes exibidos no Brasil, até então realizada pela polícia de cada localidade.

Entre outras providências, o decreto obrigava, em seu artigo nº12, a inclusão de um filme educativo em cada exibição nas salas de cinema. Junto aos programas, deveriam ser incluídos “shorts” (filmes de curta duração) que fizessem divulgação de conhecimentos científicos, motivos artísticos, divulgação cultural ou que revelassem aspectos da natureza.

É válido ressaltar que, embora o decreto fizesse referência direta à obrigatoriedade de filmes educativos, não descartava a possibilidade de incluir na determinação outros gêneros cinematográficos, desde que fossem produzidos no país.

O mesmo decreto mencionava “a instituição permanente de um cinejornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com

⁴³ Roquette-Pinto. “*O cinema e o governo*”. Arquivo Gustavo Capanema, GC g 35.00.00/2g, p.677/3. CPDOC, FGV.

motivos brasileiros”.⁴⁴ Esses cinejornais foram utilizados principalmente com caráter propagandístico do governo, ressaltando suas realizações no âmbito da política social no país – ainda que esse não fosse seu único intuito.

Diante da adesão de Getúlio Vargas ao projeto de cinema educativo, e sua participação para a materialização desse projeto no país, podemos visualizar uma de suas concepções sobre o valor do cinema na educação:

Ora, entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas, sem exigir o esforço e as reservas de erudição que o livro requer e os mestres, nas suas aulas, reclamam. (...) Ele (o cinema) aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República.⁴⁵

Tendo em vista esse valor do cinema na educação, Getúlio Vargas, ao abraçar a causa defendida pela sociedade civil, entrou para a história como o primeiro presidente a encorajar e incentivar a prática de cinema educativo no país.

Conhecido em seu governo como o “pai do cinema”, devido à implementação de legislação para o cinema brasileiro, também ficou associado à sua pessoa o mérito de ajudar a implementar o que veio a chamar, em um de seus famosos discursos, de “o livro de imagens luminosas”.

Seu entusiasmo pelo cinema, compreendendo-o como um dos fatores mais úteis de instrução de que dispõe o Estado, pode ser observado no seguinte trecho de seu discurso proferido em 1934:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita,

⁴⁴ SIMIS, Anita. Op. Cit., pp.174-175.

⁴⁵ VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. v.1, Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, pp.187-188.

mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola.⁴⁶

Em seu semanário, *Cinearte* noticiou uma reunião do *Congresso de Educação*, realizada na Capital, cujo foco de discussão foi o cinema educativo. Apontou que o Congresso contou com a participação de representantes de vários estados da federação e teve como porta-voz do tema cinema educativo o professor Jonathas Serrano, considerado “um dos nossos pedagogistas mais conhecidos”.⁴⁷ Também informou sobre a publicação do livro de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, *Cinema contra Cinema*, pela Companhia Editora Nacional, em São Paulo.

Sobre a Convenção, a revista mencionou que após Getúlio Vargas assumir o compromisso público de ajudar o cinema brasileiro, os presentes chegaram à conclusão de manifestar simpatia dos cinematografistas brasileiros pelo desenvolvimento do filme falado no Brasil, especialmente do filme educativo, que, para sua realização, comprometiam-se a colaborar com o governo nas medidas que este julgasse convenientes para atingir tais objetivos. Os convencionistas estavam convictos de que

o Cinema falado – falado em nossa lingua – póde fazer pelo desenvolvimento material, intellectual e moral de nossa Patria pela instrucção e higienização do nosso povo, pela sua educação em todas as modalidades, desde a profissional e technica até a moral e civica – não ha quem ponha duvida.⁴⁸

Cinearte comentou, em seus textos de 1932, que desde a criação da censura federal o filme educativo passou a ter livre direito de entrada no país, livre de impostos e taxas aduaneiras. A revista acreditava que essa política visava não apenas a exaltação do cinema, mas dotar as autoridades de mais um poderoso elemento de combate ao analfabetismo no país.

Cinearte anunciou que igual medida começava a ser adotada na Argentina, partindo da *Sociedad de Education Moral por El Cinematografo*. Desse modo,

⁴⁶ Discurso de Getúlio Vargas. Apud: SIMIS, Anita. Op. Cit., p.30-31.

⁴⁷ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1932, p.3.

⁴⁸ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1932, p.7.

ênfatizou, vangloriando-se, que o Brasil não foi o último a adotar uma política preocupada com a cinematografia.

Além disso, *Cinearte* discutiu que após as publicações da *Comissão Federal de Censura*, recentemente criada no país, já era possível observar como o número de filmes instrutivos importados pelas alfândegas, e exibidos nos cinemas das cidades, consideravelmente aumentaram. Observou que

esses films raramente por aqui appareciam porque não sendo commercialmente ponderaveis, ninguem queria por dinheiro fóra pagando direitos axhorbitantes para conserval-os intactos nos depositos. Só beneficios portanto trouxe a isenção de direitos concedida a esses Films.⁴⁹

Cinearte publicou, com orgulho, o primeiro relatório dos trabalhos da *Comissão de Censura Cinematográfica*, realizado em período de quatro meses e onze dias. Indicou que nesse período de tempo passaram pela Comissão 309 filmes, distribuídos da seguinte forma:

dramas, 84, com 180.140 metros; comédias, 40, com 24.450 metros; jornaes, 54, com 15.237 metros; Films educativos, 43, com 14.104 metros; Films naturaes, 8, com 5.807 metros; Films em série, 11, com 13.155 metros; desenhos animados, 53, com 11.335 metros; shorts e revistas, 14, com 2.063 metros; trailers, 2, com 146 metros, com total de 266.440 metros.⁵⁰

Anunciou aos leitores que foi assinado pelo Chefe de Estado o Decreto que visava amparar a cinematografia nacional ao criar a censura federal, centralizando um serviço que esteve entregue aos Estados e, muitas vezes, aos municípios.⁵¹ Com isso, a satisfação estampava as páginas de *Cinearte*, chegando a anunciar, de bom tom: “Far-se-á pela primeira vez entre nós a censura Cinematographica”.⁵²

⁴⁹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1932, p.3.

⁵⁰ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1932, p.3.

⁵¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1932, p.3.⁵¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1932, p.3.

⁵¹ Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 20 de abril de 1932, p.3.

⁵² Revista *Cinearte*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 1932, p.3.

Cinearte considerou que o Decreto nº 2.1240, de 4 de abril de 1932, colocou um ponto final na campanha empreendida pela revista desde seus primeiros números – campanha iniciada, segundo a revista, ainda mesmo na *ParaTodos*.

Apostando claramente no governo de Getúlio Vargas, considerado o primeiro presidente a se dedicar às causas da cinematografia, *Cinearte* demonstra satisfação com o andamento da política implementada em função do cinema educativo. Assim, considerou, a partir das primeiras medidas estabelecidas pelo Governo Vargas, vitoriosa sua campanha pelo cinema educativo.

Conclusão

O desejo de modernizar os métodos educacionais e a necessidade urgente de educar a população, independente do local e grupo social, moveu variados setores da sociedade desde a Primeira República à construção do “livro de imagens luminosas”, ou, como se preferir, o projeto de cinema educativo.

Mergulhando nos exemplares da revista *Cinearte*, observamos sua importância nesse movimento à medida que agregou indivíduos que defendiam a causa do cinema educativo, acreditando na potencialidade das imagens em movimento.

Ressonando a voz de intelectuais, constatamos a contribuição da revista ao tornar-se um lócus de discussão, difusão e defesa do cinema educativo no país. Em suas páginas não faltaram posicionamentos críticos, com notícias, informes, declarações, propagandas de projetos de cinematecas, lançamentos de livros sobre o tema, detalhes de práticas de utilização do cinema em outros países, incentivos e cobranças de posicionamentos do governo frente ao tema.

A revista foi estudada nesse trabalho enquanto um espaço de prática política, um local de fermentação de idéias e reunião de intelectuais empenhados em discutir a constituição de um cinema educativo no país. Através de suas páginas, foi possível observar um movimento intelectual, identificar seus agentes e compreender a dinâmica sócio-política em construção. Assim, julgamos que o trabalho com a revista possa contribuir na discussão sobre o papel dos intelectuais na política cultural e educacional brasileira, seja reivindicando medidas de apoio ao cinema educativo, seja participando da formulação de medidas ao cinema educativo atuando no próprio setor estatal.

Após anos de esforço em divulgar o cinema educativo, *Cinearte* não escondeu sua felicidade com a assinatura do Decreto 21.240, em 4 de abril de

1932, criando a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais de caráter educativo. Nos exemplares em que se posicionou a respeito, foi enfática ao considerar a assinatura do Decreto um avanço para a educação e, além disso, fez questão de mencionar que a causa do cinema educativo foi pauta de suas preocupações desde a revista *ParaTodos*. Com isso, monumentalizou sua participação na difusão e elaboração do cinema educativo ao lembrar que o tema fez parte de suas memoráveis campanhas.

Como toda pesquisa que nos conquista, concluímos com um leque de indagações, quiçá maiores que as iniciais. Diante de novas inquietações, deixamos abertas possibilidades de continuação de trabalho nas considerações a seguir.

Sabemos que o Estado varguista organizou uma política de mensagens favoráveis ao governo a partir de diferentes veículos de comunicação, sendo um deles o cinema. Assim, as imagens em movimento serviram como meio educativo para propaganda estatal e busca de construir uma imagem favorável de seus representantes. Com relação ao controle dos meios de comunicação, ressaltamos a criação dos órgãos estatais. Em julho de 1931, o governo criou o Departamento Oficial de Publicidade (DOP), que seria reorganizado em 1934 com a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) – cujo objetivo maior era estudar a melhor utilização do cinema, da radiodifusão e de outros processos técnicos na divulgação de ideais do governo, como também estimular a produção, a circulação e a exibição de filmes educativos.

A partir de 1938 iniciava-se a produção do cinema de propaganda de Getúlio Vargas, com a reorganização do DPDC em Departamento Nacional de Propaganda (DNP), dirigido por Lourival Fontes. Consideramos que neste momento a propaganda passou a objetivar a construção de uma identidade nacional, centrada, diretamente, na ação estatal. No entanto, foi apenas com o Decreto 1.915 de 30 de dezembro de 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹, órgão subordinado diretamente ao presidente, que Getúlio Vargas afirmou os objetivos de “centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional, interna ou externa, e servir,

¹ O Departamento de Imprensa e Propaganda era constituído de cinco divisões: Divisão de Divulgação; Divisão de Rádio-difusão; Divisão de Cinema e Teatro; Divisão de Turismo e Divisão de Imprensa.

permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional”.²

Assim, diante dessa perspectiva adotada pelo governo pós Decreto de 1939, nacionalizando os veículos de comunicação, dentre eles o cinema, os rumos do projeto de cinema educativo podem ter sido consideravelmente reelaborados. Essa questão nos leva a questionar o posicionamento de *Cinearte* frente às políticas do Estado Novo, ou seja, se permanece apoiando a implementação das políticas estabelecidas para o cinema educativo ou se, com o passar do tempo, tornou-se porta-voz de críticas ao projeto de cinema educativo – que tanto incentivou a criação. Enfim, saber até que ponto o projeto de cinema educativo de *Cinearte* e do governo eram similares torna-se uma inquietação crescente para futuros trabalhos sobre o tema que vem sendo timidamente explorado entre os pesquisadores.

² Ver: BRASIL. Decreto-Lei nº1915, de 27 de dezembro de 1939. Cria o Departamento de Imprensa e Propaganda e dá outras providências. Legislação Federal. São Paulo, v.03, p.666-669.

7

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. *Cinema contra Cinema. Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1931.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AZEVEDO, André Nunes de. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Paris do Segundo Império (a boemia, o flâneur, a modernidade)*. Obras escolhidas, vol. III, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOMENY, Helena. *Novos talentos, vícios antigos: os renovadores e a política educacional*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC (11), 1993, p.24-39.

BRUZZO, Cristina. *Filme "Ensinante": o interesse pelo cinema educativo no Brasil*. Pro-Posições, v. 15, n.1 (43) - jan./abr. 2004.

CAMPELO, Taís Lucas. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Niterói: Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. 2005.

CARNEIRO, Levi Fernandes. *A educação do povo pela Rádio-difusão e pelo cinema*. Science e educação, RJ: Typ. B. de Souza Carmo, n.5, jun.1929.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. *Molde Nacional e fôrma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação (1924-1931)*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998, p.135-137.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COUTO, Ribeiro. *Cinema de Arrabalde*, Klaxon, nº6, outubro de 1922.

FERREIRA, Amalia da Motta Mendonça. *O cinema escolar na história da educação brasileira – a sua ressignificação através da análise do discurso*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Educação. 2004.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *A Reação Republicana e a crise política dos anos 20*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC (11), 1993, p.9-23.

_____. *Em busca da idade de ouro: as elites políticas fluminenses na Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FILHO, Evaristo de Moraes (org.). *George Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

FRITSCH, Winston. *1922: a crise econômica*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC (11), 1993, p.3-8.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar. Escrever. Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ótica, 1975.

_____.; SOUZA, Carlos Roberto de. *Cinema brasileiro: 1930-1964*. In:

FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano – Tomo III*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. vol.4, p.463-500.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio [nossos clássicos]*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GONZAGA, Alice. *Palácio e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

GONZAGA, Alice e AQUINO, Carlos. *Gonzaga por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Record, 1989

GRAÇA, Venerando da. *Cinema escolar. Fins: educar, instruir, recrear e proteger a criança*. Rio de Janeiro. Iniciativa do inspetor escolar Venerando da Graça. Rio. 1916-1918.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema e história: a vez das imagens*. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, RJ (4.: 1990: Rio de Janeiro, RJ). História hoje: balanço e perspectivas. Rio de Janeiro: ANPUH, Núcleo do Rio de Janeiro, 1990. p.81-83.

_____. *História e cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.5, n° 10, p.237-50, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2006.

LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial, Obra Getuliana*. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação do espaço público das praças Tiradentes e Cinelândia. Rio de Janeiro: 1813-1950*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 1997.

LUCA, Tânia Regina de. *Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

MESGUICH, Félix. *Tours de Manivelle: souvenirs d'un chasseur d'images*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1933.

MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo revisitado*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988, p.220-238.

MORETTIN, Eduardo Vitório. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme 'Descobrimento do Brasil' (1937), de Humberto Mauro*. 2001. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes. USP.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Soleni Biscouto e FEIGELSON, Kristian (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.

NUNES, Clarice. *Anísio Teixeira: a poesia da ação*. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2000.

_____. *As políticas públicas de educação de Gustavo Capanema no governo Vargas*. In: BONEMY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

_____. *Às margens do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. In: Maria do Carmo Xavier. (Org.). *Manifesto dos Pioneiros da Educação - Um legado em debate*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 39-66.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1987, p.3-15.

_____. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

REIS JUNIOR, João Alves dos. *O livro de imagens luminosas. Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil (1889-1937)*. Tese de doutorado. PUC-Rio. Departamento de Educação. 2008.

ROSA, Cristina Souza da. *Para além das fronteiras nacionais: um estudo comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e do Fascismo (1925-1945)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2008.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial das origens aos nossos dias*. vol.I, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. *Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2003.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. *História com Pedagogia: a contribuição da obra de Jonathas Serrano na construção do código disciplinar da História do Brasil*. Revista Brasileira de História, vol.24, nº48, 2004.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*, tese de doutoramento, IFCH, Unicamp, São Paulo, 2000.

Seminário sobre cinema (org. Casa de Rui Barbosa e Cinemateca do Museu de Arte Moderna). “*Cinema como fonte de história, história como fonte de cinema*”, Caderno de crítica, Fundação Cinema Brasileiro, mimeo.

SERRANO, Jonathas. “*A colonização – Capitânias*”. Anais do Primeiro Congresso de História Nacional. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1915-1917.

_____ *Como se ensina história*. 1ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1935.

_____ *Contra a Corrente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1914.

_____ *Epítome de História Universal*. RJ: Francisco Alves, 1912.

_____ *História do Brasil*. 2.ed. Revista e anotada por Lucinda Coutinho de Mello Coelho. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968.

_____ *Metodologia da História*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

_____ *Methodologia da História na aula primária*. 1.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.

_____ e FILHO, Venâncio Francisco. *Cinema e Educação*. Editora Proprietária. Companhia Melhoramentos de São Paulo - Cayeiras - Rio. Biblioteca de Educação. vol.XIV, 1930.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo, Annablume, 1996.

SIMMEL, Georg. *Cultura Subjetiva*. (editado por J. SOUZA e O. ÖELZE) Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004, p.120.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TEIXEIRA, Anísio. *Em marcha para a democracia*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1934.

VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil*. v.1, Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Maria do Carmo (org). *Manifesto dos pioneiros da educação: um legado educacional em debate*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2004.

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](#)