

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO PEDAGÓGICO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

Maria Adalgisa Pereira Pinheiro

**Cinema e educação: modelos internacionais, impressos e
intelectuais no Brasil no início do século XX**

Vitória
2015

Maria Adalgisa Pereira Pinheiro

Cinema e educação: modelos internacionais, impressos e intelectuais no Brasil no início do século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, na linha de pesquisa História, Sociedade, Cultura e Políticas Educacionais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Juçara Luzia Leite

Vitória
2015

O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. A partir desse ponto de vista, desenvolvi as minhas hipóteses de trabalho, tanto práticas, quanto teóricas.

Por que as pessoas vão ao cinema? O que as faz buscar uma sala escura onde, por duas horas, assistem a um jogo de sombras sobre uma tela? A busca de diversão? A necessidade de uma espécie de droga? No mundo todo existem, de fato, empresas e organizações especializadas em diversões que exploram o cinema, a televisão e muitos outros tipos de espetáculo. Não é nelas, porém, que devemos buscar nosso ponto de partida, mas, sim, nos princípios fundamentais do cinema, que estão ligados à necessidade humana de dominar e conhecer o mundo. Acredito que o que leva normalmente as pessoas ao cinema é o *tempo*: o tempo perdido, consumido ou ainda não encontrado. O espectador está em busca de uma experiência viva, pois o cinema, como nenhuma outra arte, amplia, enriquece e concentra a experiência de uma pessoa — e não apenas enriquece, mas a torna mais longa: “estrelas”, roteiros e diversão nada têm a ver com ele. Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo” (Andrei Tarkovski, 2002, p72).

Dedicatória

Para Bajonas, meu herói e para Anna Clara, na esperança de um futuro melhor.

Para Juçara Luzia Leite, querida amiga e orientadora, pela amizade, carinho, paciência e confiança. Espero ter retribuído à altura. E também, claro, por compartilhar comigo o amor pelo cinema.

Para Cecília Oliveira,

Por ter sido tão importante e muitas vezes imprescindível na minha vida.

Com todo meu carinho, respeito e admiração.

Agradecimento

A Capes por financiar a pesquisa

À minha orientadora, Juçara Luzia Leite, por me aceitar como orientanda, pela tranquilidade na condução do trabalho, pelo apoio e incentivo em todos os momentos e pelo entusiasmo pelo tema, todas estas coisas são fundamentais em uma jornada tão longa e com tantos obstáculos. Espero por novos desafios.

Pela contribuição com esta tese, gostaria de agradecer a gentileza de:

Rosana Elisa Catelli, Cristina Aparecida Reis Figueira, Rachel Duarte Abdala, Daniel Wanderson Ferreira, Maria Lúcia Morrone, Angela Aparecida Teles, Fabricio Felice Alves dos Santos, Amália da Motta Mendonça Ferreira, Diana Vidal, Pedro Prado, Saulo Pereira de Mello e Luis Alberto Zimbarg.

Aos membros da banca, pela leitura, sugestões e observações:

Prof.^a Claudia Maria Mendes Gontijo, Prof. Áureo Busetto, Prof.^a Olívia Morais de Medeiros Neta e Prof.^a Gilda Cardoso de Araújo.

As novas amigas conquistadas Geciane, Paula, Luciane, Larissa, Margareth e as amigas reconquistadas Regina, Karla Veruska e Aldaíres .

A Marta mi amiga de toda la vida, muchas gracias por el resumen en español.

A Anna Clara Pereira Pinheiro Teixeira de Brito pela montagem e ajustes fotográficos.

Para minha irmã Tereza.

Aos meus sobrinhos e sobrinhas com a ilusão que algum dia tenham curiosidade por este trabalho. Em especial para Sara Pinheiro Nunes.

Resumo

Nesse estudo procuramos contextualizar o surgimento e circulação de modelos internacionais para o uso do cinema na educação e na escola nas primeiras décadas do século XX, bem como compreender como se deram os debates em torno da utilização do cinema educativo no ensino brasileiro, e quais representações da relação entre cinema e educação foram veiculadas por meio de escritos impressos. Partimos do pressuposto de que a circulação dessas ideias estava associada principalmente ao movimento de renovação educacional, compreensão que comprovamos na revisão bibliográfica ao encontrarmos reiteradamente a temática do cinema educativo no Brasil associada àquele movimento. Identificamos também outras experiências que merecem reconhecimento por seu papel no uso e difusão do cinema educativo. Concluímos que as ideias defendidas no Brasil sobre o cinema educativo nas escolas inspiravam-se em interpretações, experiências e apropriações europeias e estadunidenses. Dessa forma, a partir de novas e “modernas” práticas escolares, aqui compreendidas como práticas culturais, como o cinema educativo, acenava-se para a garantia da ampliação do acesso da população à educação, mote sempre repetido nas propostas de desenvolvimento e modernização. Para a consecução de nossos objetivos, estaremos nos fundamentando nos esquemas conceituais de Roger Chartier (1990, 1991, 2002, 2009) e Julia (2001).

Palavras-chave: Cinema educativo; Educação; Impressos; Intelectuais

Resumen

En este estudio hemos tratado de contextualizar el surgimiento y movimiento de los modelos internacionales para la utilización del cine en la educación y en la escuela , durante las primeras décadas del siglo XX, así como entender como sucedieron los debates sobre el uso del cine educativo en la educación brasileña, y cuales representaciones de la relación entre el cine y la educación fueron vehiculadas a través de los escritos impresos. Suponemos que la circulación de estas ideas se asocia principalmente al movimiento de renovación educativa, lo cual podemos comprobar en la revision bibliográfica donde encontramos repetidamente el tema del cine educativo en Brasil asociada con ese movimiento. También identificamos otras experiencias que merecen ser reconocidas por su papel en el uso y la difusión del cine educativo. Llegamos a la conclusión de que las ideas defendidas en Brasil sobre el cine educativo en las escuelas se inspiraron en las interpretaciones, experiencias y créditos europeos y estadounidenses. Así, a partir de las nuevas prácticas escolares "modernas", aquí entendidas como prácticas culturales, como por ejemplo el cine educativo, este era el médio utilizado para garantizar el acceso de la población a la educación, lema siempre repetido em las propuestas de desarrollo y de modernización. Para obtener nuestros objetivos, estaremos basandonos en los esquemas conceptuales de Roger Chartier (1990, 1991, 2002, 2009) y Julia (2001).

Palavras-claves: Cine Educativo; Educación; Impresos; Intelectuales

Abstract

This thesis has as objective to contextualize the emergence and movement of international standards for the use of cinema in education and school in the early decades of the twentieth century, as well as understand as the debate about the meaning of cinema in education in were understood in Brazilian education, and what representations the relationship between cinema and education were given through printed writings. We assume that the circulation of these ideas was associated mainly to the movement of educational renewal, understanding that we proved in the literature review to repeatedly find the theme of educational cinema in Brazil associated with that movement. We also identify other experiences that deserve recognition for their role in the use and dissemination of educational cinema. We conclude that the ideas in Brazil on the educational film in schools were inspired in interpretations, experiences and European and US appropriations. Thus, from new and "modern" school practices, here understood as cultural practices such as educational cinema, waved to the security of the population's access to education, theme always repeated in the proposal development and modernization. To achieve our goals, we are basing on the conceptual schemes of Roger Chartier (1990, 1991, 2002, 2009) and Julia (2001).

Keywords: Educational Cinema, Education, Journal , intellectuals.

Lista de siglas

INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
MAM	Museu de Arte Moderna
CEDEM	Centro de Documentação e Memória
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo
CNRS	Le Centre National de la Recherche Scientifique
DF	Distrito Federal
CICV	Comitê Internacional da Cruz Vermelha
IICE	Instituto Internacional de Cinema Educativo
CBI	Congresso Brasileiro da Infância
BUFA	Bild-und-Film-Aktiengesellschaft
CICR	Conférence internationale de la Croix-Rouge
SERCE	Serviço de educação pelo rádio e cinemas escolares
CBPI	Congresso Brasileiro de Proteção a Infância
RICE	Revista Internacional de Cinema Educativo

Lista de Figuras

Figura 1:	<i>Triumph des Willens (Triunfo da vontade)</i> , 1935, de Leni Riefenstahl	45
Figura 2:	Réplica de um quinetoscópio	55
Figura 3:	Homem usando um quinetoscópio	55
Figura 4:	Salão de Novidades Paris Rio. Primeira sala de cinema regular no Brasil	57
Figura 5:	Registro de experiência com uma histérica, realizada em um teatro	65
Figura 6:	As irmãs Radica e Doodica ainda “coladas”	68
Figura 7:	As irmãs Radica e Doodica após separação	68
Figura 8:	Operação das irmãs Radica e Doodica	68
Figura 9:	As irmãs siamesas Maria Francina e Maria de Lourdes	71
Figura 10:	Operação das irmãs Maria Francina e Maria de Lourdes	71
Figura 11:	Albert Kanh	72
Figura 12:	Rio de Janeiro 1909, acervo Albert Kanh - Glória	74
Figura 13:	Rio de Janeiro 1909, acervo Albert Kanh - Tijuca	74
Figura 14:	Jean Painlevé	76
Figura 15:	Os limites do visível Films CICR des années 1920	82
Figura 16:	Os limites do visível (crianças) Films CICR des années 1920	82
Figura 17:	Ações de socorro em favor das crianças	83
Figura 18:	Ações de socorro em favor das crianças húngaras em Budapeste	83
Figura 19:	Capa da Revista Internacional de Cinema Educativo	87
Figura 20:	Villa Falconieri	88
Figura 21:	Sala do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural	96
Figura 22:	Exposição Cinema Educativo São Paulo	128
Figura 23:	Capa Cinema Escolar	147
Figura 24:	Capa <i>Revista Escola Nova</i> nº3, 1931	151

Figura 25:	Capa <i>Revista Escola Nova</i> nº1, 1930	151
Figura 26:	Quadro com os artigos da “Seção através das revistas”	163/164
Figura 27:	<i>Revista Cinearte</i>	166
Figura 28:	<i>Revista Photoplay</i>	166
Figura 29:	<i>O Fan</i> – formato tabloide	173
Figura 30:	<i>O Fan</i> – formato revista	173
Figura 31:	Fábio Luz	181
Figura 32:	Venerando da Graça	184
Figura 33:	Jonathas Serrano	187
Figura 34:	Venancio Filho	190
Figura 35:	Roquette-Pinto	192
Figura 36:	Canuto Mendes de Almeida	195
Figura 37:	Lourenço Filho	197

Tabela

Tabela 1: Títulos dos filmes adquiridos para o Departamento 130
de Ensino Público

SUMÁRIO

Introdução	15
CAPÍTULO 1 – O CINEMA: INVENÇÃO DO SÉCULO	23
1.1 Diálogos com outras pesquisas	23
1.1.2 Cenário: o Brasil das primeiras décadas do século XX	29
1.2 Os protagonistas dos primeiros passos do cinema	38
1.2.1 Entre os cafés franceses, os <i>vaudevilles</i> americanos, a Alemanha e a Rússia/União Soviética	38
1.2.2 Os olhares sobre o cinema – as apropriações e representações de um invento perturbador	47
1.2.3 A chegada do cinema ao Brasil: entre a diversão e a contravenção	54
1.3 A circulação internacional do cinema educativo e científico	63
1.3.1 <i>Les Archives de la Planète</i> como representação do trabalho de Albert Kahn	72
1.3.2 A institucionalização do cinema científico: Jean Painlevé	76
1.3.3 O cinema educativo como estratégias da diplomacia cultural	78
CAPÍTULO 2 – O CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL	89
2.1 O Brasil e o cinema educativo: primeiros passos	89
2.1.1 As imagens da Expedição Rondon	95
2.1.2 Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural	96
2.2 Projeto Cinema Escolar – Fitas Pedagógicas	98
2.2.1 A repercussão do Projeto Cinema Escolar	107
2.3 Outras experiências	111
2.4 O Cinema Educativo e o Estado: as leis, decretos, instituições e exposições em prol do cinema educativo	113
2.4.1 A Reforma educacional e o cinema educativo no Distrito Federal	113
2.4.2 Primeira Exposição de Cinematografia Educativa – Distrito Federal	116
2.4.3 A Exposição Cinematográfica de São Paulo e o Código de Educação de 1931	122

2.4.4	Outras localidades: o cinema educativo no Espírito Santo	128
2.4.5	De caso de polícia a questão cultural – A censura cinematográfica no Brasil e as primeiras preocupações com o cinema	131
	CAPÍTULO 3 – OS IMPRESSOS COMO VEÍCULOS DE CIRCULAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES	142
3.1	Impressos como veículo de circulação	142
3.2	Os intelectuais e o cinema educativo	179
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202
	ANEXOS	221
	Anexo I – Teses e Dissertações	221
	Anexo II – Títulos de filmes da Filмотeca do Departamento de Educação do Distrito Federal	228

Introdução

A presente tese de doutoramento em educação dedicou-se, além de contextualizar o surgimento de modelos internacionais para o uso do cinema na educação e na escola nas primeiras décadas do século XX, a compreender como se deram os debates em torno da utilização do cinema educativo no ensino brasileiro, e quais representações da relação entre cinema e educação foram veiculadas por meio de escritos impressos. Partimos do pressuposto corrente de que a circulação dessas ideias estava associada principalmente ao movimento de renovação educacional, compreensão que comprovamos na revisão bibliográfica ao encontrarmos reiteradamente com a temática do cinema educativo no Brasil associada àquele movimento. Todavia, embora esta perspectiva não seja incorreta, quando apreendida de forma descontextualizada termina negligenciando outras experiências que também merecem reconhecimento por seu papel no uso e difusão do cinema educativo. Além disso, ainda no plano das contextualizações, é preciso situar o fato de que as ideias daqueles que no Brasil defendiam o cinema educativo nas escolas inspiravam-se em interpretações, experiências e apropriações europeias e estadunidenses.

Dessa forma, a partir de novas e “modernas” práticas escolares, aqui compreendidas como práticas culturais, como o cinema educativo, acenava-se para a garantia da ampliação do acesso da população à educação, mote sempre repetido nas propostas de desenvolvimento e modernização. O cinema se constituía, assim, como um instrumento valioso para este fim, pois, como é comum nos discursos da época, deteria o poder de alcançar distâncias antes impossíveis. Considerando as características do país, e, em especial, sua extensão territorial, pensava-se que não haveria instrumento mais apropriado. Tanto mais que suas características propriamente pedagógicas — tais como o impacto sobre a atenção, acelerando a assimilação de conteúdos, o poder das cenas sobre a memória, e a simplicidade de sua linguagem, capaz de atingir até os iletrados — o habilitava, segundo um seguimento do discurso educativo

da época, para atuar em grande escala, numa situação em que era preciso incluir milhões de marginalizados nos benefícios da educação.

O período no qual nos concentramos aproximadamente de 1916 – ano em que se inicia o *Projeto Cinema Escolar - fitas pedagógicas*, de Venerando da Graça e Fábio Luz –, até 1936, ano da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), cobre duas décadas de debates, durante as quais ocorreram iniciativas pioneiras, tentativas de tornar o cinema educativo uma realidade através da política educacional do Estado, bem como o reconhecimento do papel do cinema educativo em várias reformas educacionais implantadas no Distrito Federal e nos estados. A rigor, esse período abarca a introdução e circulação de representações sobre o significado do cinema e, de modo mais amplo, do cinema educativo, por alguns intelectuais engajados com os temas da educação.

Tais representações e práticas elaboradas e impulsionadas no decorrer dessas duas décadas (1916-1936) culminaram com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo, em sua primeira fase dirigido por Edgard Roquette-Pinto (1936-1947). Para se ter uma ideia do que nele foi produzido, apenas Humberto Mauro dirigiu 357 curtas e médias metragens educativos em sua atividade no Instituto. Nossa atenção se fixou no período imediatamente precedente a esse, o que permitiu compreender como os intelectuais construíram e “deram a ler” representações do cinema educativo, dando-lhe um relevo que alcançou ser partilhado pelos políticos no poder, em especial, por aqueles criadores do INCE em 1936.

Para alcançar esse objetivo, foi necessária uma contextualização de diversos aspectos relacionados ao cinema educativo, que vão desde a enorme novidade tecnológica introduzida com o cinema (talvez só comparável às atuais tecnologias da informação) até as diversas formas de utilização do cinema: o cinema científico, o cinema comercial, o cinema educativo, o cinema documentário, etc. Além disso, foi preciso considerar como a Liga das Nações defendeu o uso internacional do cinema para a promoção da paz. A isso ainda tivemos que somar as diversas compreensões no terreno das discussões

pedagógicas sobre a capacidade do cinema de ensinar, seja atuando diretamente sobre a visão, seja deixando marcas profundas na memória ou capturando fortemente a atenção. Os diversos marcos de contextualização dos discursos e práticas mobilizados pelo cinema (as iniciativas internacionais para promover o cinema educativo, a inserção do cinema na pesquisa e na ciência, os problemas brasileiros relativos à inclusão de grandes massas no sistema escolar, a sedução de uso de uma tecnologia tão surpreendente para fins práticos e culturais essenciais) nos levaram à indagação sobre como os intelectuais brasileiros ingressaram na discussão do cinema educativo e produziram impressos que “deram a ler” as representações que defendiam.

Veremos que há uma constelação de forças e influências, internacionais e nacionais, de iniciativas em diversos âmbitos, e de expectativas depositadas, que farão que o cinema exerça um papel muito importante no discurso educacional da época no Brasil.

Nosso estudo se insere, portanto, no âmbito das pesquisas sobre impressos que apresentam função, intenção ou conteúdo relacionado ao cinema educativo, mas também das pesquisas sobre intelectuais, educação e cultura escolar. Para a consecução de nossos objetivos, nos orientamos pelas pesquisas e pela expressão conceitual de Roger Chartier, em sua compreensão da materialidade do discurso intelectual pela sua associação com formas precisas de circulação e difusão de ideias, *os impressos* (1990, 1991, 2002, 2009), e Julia (2001).

A escolha de impressos para compreensão desse movimento em prol do cinema na educação se justifica pelo fato de, antes de tudo, terem servido de espaços privilegiados de debates dos temas que mobilizavam as inquietações naquele momento. São espaços também de afirmação e circulação de representações, práticas culturais, de correntes de pensamento e de projetos políticos. Por sua vez, ressaltamos que o uso do impresso como fonte para a História da Educação se constitui, nas palavras de Sirinelli, em “um lugar precioso para a análise do movimento das ideias” e possivelmente um local que proporciona o conhecimento das realidades educativas, cinematográficas,

etc, uma vez que é nesse espaço que são divulgadas, abordadas e discutidas as questões inerentes a estas áreas.

Vistas em conjunto, as discussões sobre o papel do cinema, quanto ao seu aspecto positivo (o aspecto negativo, como perversão dos costumes, ficou mais a cargo do moralismo e se concretizou nas lutas pela introdução da censura, idade mínima e qualificação dos filmes por idade, vigilância nas salas para evitar o ingresso de menores, multas, etc.) os intelectuais nutriram grandes expectativas no seu papel para a educação, tanto num sentido amplo (de auxiliar, por exemplo, na generalização de hábitos higiênicos tão necessários aos combates de muitas doenças nascidas da pobreza) que ia ao encontro dos projetos de modernização do país, quanto em sentido restrito, para os efeitos pedagógicos relativos à educação formal. Em ambos os casos, o objetivo mais vasto era a promoção do desenvolvimento dentro de uma certa visão da nação (mais homogênea na distribuição da cultura, menos desigual econômica e politicamente, mais capaz de produzir dentro da modernidade capitalista, etc.).

Gostaríamos de destacar o processo de construção de nosso *corpus* documental e sua importância na definição da pesquisa. Em nossas leituras sobre o cinema educativo, a recorrência com que algumas fontes eram citadas nos atentou para a importância destas no estudo do nosso tema. Lançamo-nos, então, em busca, pois percebemos que eram imprescindíveis para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Como eram fontes que remetiam ao início do século XX, sabíamos que não seria de fácil localização. A não disponibilidade das fontes (impressos e outros) nas bibliotecas da nossa Universidade, e as dificuldades de deslocamento para outros centros na busca de encontra-las, contribuíram para que tentássemos uma alternativa inusitada: após selecionarmos alguns títulos que citavam as fontes que procurávamos, entramos em contato com os autores para saber da possibilidade de nos cederem cópias delas.

As respostas às nossas solicitações foram mais positivas do que esperávamos e foram determinantes para nossas escolhas futuras. Além dos materiais solicitados, nos foram enviados outros textos, “que acho que podem lhe interessar”, como dizia um dos *e-mails* recebidos.¹ Os textos não só nos interessaram como fizeram parte das fontes privilegiadas de nossa análise. Esses resultados promissores iniciais nos levaram à novas incursões em busca de outras fontes e materiais sobre o nosso tema. Como resultado conseguimos fontes muito raras, como um impresso de 1918 (*Cinema Escolar*), do qual não encontramos referências em nenhuma biblioteca pública. A esse material só tivemos acesso por intermédio de uma pesquisadora, Amália da Motta Mendonça Ferreira, que o utilizara no seu mestrado há dez anos. A ela somos muito gratas. Conseguimos também cópias de diversas teses e dissertações não disponíveis na internet e em bibliotecas, quer por serem antigas e não estarem digitalizadas quer por serem muito recentes, e por isso ainda não estarem acessíveis e alguns artigos também. Em ambos os casos, os materiais foram conseguidos diretamente com os autores.²

Ainda no que se refere aos impressos, gostaria de agradecer a Saulo Pereira de Mello, do Arquivo Mário Peixoto, pela gentileza do envio de CD com a coleção completa do *O Fan* e também de um artigo de sua autoria sobre o tema. Agradeço também a Fabrício Felice, coordenador do Centro de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, por ter se mostrado muito solícito me indicando caminhos onde buscar mais informações sobre o nosso tema e, principalmente por ter disponibilizado sua dissertação, recém defendida e ainda sem “revisão”, que é dedicada ao *O Fan*.

Outra fonte nos chegou por meio do grupo associado ao *síte* Biblioteca Social Fábio Luz, dedicado à investigação e preservação histórica do anarquismo no

¹ Deixo aqui um agradecimento especial para a professora Rosana Elisa Catelli que gentilmente me enviou não só o material solicitado, mas outros importantes sobre o nosso tema.

² Desde já deixo aqui meus agradecimentos a: Cristina Aparecida Reis Figueira, Rachel Duarte Abdala, Daniel Wanderson Ferreira, Maria Lúcia Morrone, Angela Aparecida Teles, Fabrício Felice Alves dos Santos, Amália da Motta Mendonça Ferreira e Diana Vidal.

Rio de Janeiro.³ Por volta de 1600 correspondências de todos os tipos foram gravadas em um CD e nos foram enviados por Pedro Prado, a quem muito agradecemos. Essa contribuição não só atesta a produtividade da colaboração digital, mas, gostaríamos de crer, satisfaz os objetivos que o grupo se propõe a promover, oferecendo subsídios para que resgatemos, na medida em que temos como investigar a sua dimensão e importância, a contribuição de Fábio Luz para o cinema educativo no Brasil, até agora, fartamente ignorada na bibliografia pertinente ao tema.

Queremos sublinhar ainda a colaboração que recebemos do Centro de Documentação e Memória (CEDEM) da UNESP (Universidade Estadual de São Paulo), através de Luis Alberto Zimbar, que nos forneceu um CD com aproximadamente 170 números de jornais anarquistas do início do século XX digitalizados.

Além dessas, algumas fontes europeias foram fundamentais para o acesso a filmes científicos do período inicial do cinema, como *Le Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) da França (junto ao qual, através de correspondência eletrônica, conseguimos os *links* relativos às experiências científicas dos doutores Eugène Louis Doyen, Camillo Negro e Gheorghe Marinescu). Também o *site* do Comitê Internacional da Cruz Vermelha, onde soubemos da existência da produção de um DVD com imagens inéditas e raras da ação humanitária, filmado entre 1920 e 1923. A Cruz Vermelha pretendia através dessa ação reafirmar seu papel no pós-guerra. Os filmes tratam dos problemas deixados sem solução pela Primeira Guerra: luta contra epidemias, auxílio às crianças e ajuda aos refugiados. Além dessas experiências, encontramos no site do *Hospital Nacional Profesor Alejandro Posadas*, de Buenos Aires, Argentina, os registros cinematográficos daquele que é considerado o primeiro filme argentino, produzido pelo dr. Alejandro Posadas em 1897.⁴

³ Fábio Luz foi um dos expoentes desse movimento no início do século XX.

⁴ <http://www.cnrs.fr/> (CNRS)

http://www.icrc.org/fre/resources/documents/gift/g-cd13.htm_- Comitê Internacional da Cruz Vermelha

<http://www.hospitalposadas.gov.ar/> - *Hospital Nacional Profesor Alejandro Posadas*.

Outros caminhos que se mostraram muito profícuos foram os acessos às hemerotecas e outros *sites* nacionais e internacionais que disponibilizam conteúdos para pesquisadores. A Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional foi fundamental para situarmos a dimensão do espaço ocupado pelo cinema educativo na sociedade brasileira no início do século XX, bem como compreender a atuação dos intelectuais no campo do cinema educativo. Nos *sites* internacionais como o *Gallica - Bibliothèque Nationale de France* foi possível localizar documentos da Liga das Nações, como a revista mensal *La Coopération intellectuelle* de janeiro de 1929, que continha o *Statuts de L'Institut International du Cinématographe Éducatif*, possibilitando conhecer o funcionamento e os objetivos dessa instituição que serviu de referência no Brasil. Destacamos também o *site* da Hemeroteca digital da *Biblioteca Nacional de Espanã*, onde encontramos disponibilizados periódicos não só da Espanha mas também de outros países de língua hispânica.⁵ Em língua inglesa, o *site The Internet Archive* disponibiliza documentos de vários formatos, lá conseguimos encontrar todos os números da *International Review of Educational Cinematography*, publicados pelo Instituto Internacional de Cinema Educativo, sob os auspícios da Liga das Nações, em cinco línguas (inglês, francês, italiano, espanhol e alemão), que eram as línguas oficiais do Instituto.⁶ Tomando como base nosso trabalho de categorizar e analisar estas fontes esta tese foi estruturada da seguinte forma: dividimos o texto em três capítulos, o primeiro, *O cinema: invenção do século* contextualiza o período de nossa baliza cronológica, apresenta algumas pesquisas sobre o tema e, a partir daí, justifica a pertinência de nosso estudo; o segundo, *O Cinema Educativo no Brasil*, trata dos primórdios do cinema educativo no Brasil e de sua relação com o Estado, a adoção de medidas oficiais para sua implementação, a promoção de eventos e a censura cinematográfica; o terceiro, *Os Impressos como veículos de*

⁵ <http://www.bne.es/es/Inicio/> - *Biblioteca Nacional de Espanã*.

⁶ <https://archive.org/index.php> - *Internet Archive*
The Internet Archive é uma organização sem fins lucrativos que foi fundada em 1996 para construir uma biblioteca de *Internet*. Seus objetivos incluem a oferta de acesso permanente para pesquisadores, historiadores, acadêmicos, pessoas com deficiência e ao público em geral para as coleções históricas que existem em formato digital.

circulação de representações, discutirá as representações sobre o cinema educativo que foram postas a circular e dadas a ler por meio desses impressos (*Cinema Escolar, O Fan, revista Cinearte e Revista Escola Nova*). Além disso, esse capítulo situa ainda o papel dos intelectuais mais destacados nesse processo (José Venerando da Graça Sobrinho, Fábio Lopes dos Santos Luz, Edgard Roquette-Pinto, Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, Francisco Venancio Filho, Lourenço Filho e Joaquim Canuto Mendes de Almeida).

CAPÍTULO 1 - O CINEMA: INVENÇÃO DO SÉCULO

1.1. Diálogos com outras pesquisas

Quando fizemos o levantamento de pesquisas nas quais, de algum modo, o cinema educativo se inseria, nos surpreendemos em constatar que este tema suscita interesses em diferentes áreas do conhecimento. Encontramos teses e dissertações em educação, história, imagem e som, multimeios, comunicação e ciências biomédicas. Esta constatação nos permite afirmar que o tema do cinema educativo (e o interesse por ele) transcende os âmbitos da educação escolar.

Das pesquisas levantadas selecionamos algumas, dentre teses e dissertações, que se aproximam do nosso tema o suficiente para podermos estabelecer um diálogo mais direto com nossa pesquisa.

O primeiro trabalho que destacamos é a tese de Rosana Elisa Catelli (2007) intitulada: *Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930*, apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Esse trabalho traz uma análise das propostas de cinema educativo entre os anos 1920 e 1930. Ele, no entanto, não se limita ao cinema educativo, a autora expandiu seu campo de análise, refletindo também sobre as concepções de cinema nacional e cinema documentário. Para o desenvolvimento do seu trabalho Catelli se debruçou na bibliografia da época, dando preferência às relacionadas aos “educadores da Escola Nova”, na busca por referências ao cinema educativo. A expressão usada pela autora, “educadores da escola nova”, é controversa, não há consenso com relação ao seu uso. Em seu livro *A escola e a República e outros ensaios* (2003), Marta Carvalho levanta algumas questões quanto ao perigo do uso generalizado dessa expressão.

Catelli ao analisar o tema do cinema educativo em artigos publicados e em matérias da revista *Cinearte* (1926-1942), concluiu: 1) que havia uma grande influência do cinema educativo francês e americano no Brasil; 2) que a implantação do cinema educativo no Brasil fez parte de um projeto de construção de uma nação civilizada e moderna; 3) que os dois grupos que mais se destacaram no debate sobre este tema, educadores e “homens de cinema”, acreditavam no potencial do cinema. Os primeiros, educadores, acreditavam que a introdução do cinema na educação significaria “novas práticas pedagógicas e uma certa padronização do ensino”, já os “homens de cinema”, apostavam no desenvolvimento do cinema educativo para a consolidação da indústria nacional de cinema. A partir dessas análises a autora afirmou que:

o cinema educativo, além de ser uma proposta vinculada ao projeto de modernização do Brasil via educação, pode ser também analisado como um projeto de modernização do próprio cinema, ou mais especificamente, uma proposta de “padronização” das formas de retratar o Brasil por meio de documentários (CATELLI, p.13, 2007).

Na conclusão de sua tese Catelli entendeu que o cinema educativo teria contribuído não só para educar as massas, mas até mesmo para educar o próprio cinema. Esta conclusão nos remete ao debate de Canuto Mendes de Almeida em seu livro *Cinema contra Cinema* que, desde o título, destacava o papel do cinema educativo como o “bom” cinema, que combateria os “males” do cinema corruptor (cinema comercial/mercantil). Ainda que sofisticadas, as conclusões de Catelli parecem atualizar essa noção corretiva do cinema educativo.

A tese de João Alves dos Reis Junior (2008) intitulada: *O livro de imagens luminosas – Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, analisou a origem da cinematografia educativa dando ênfase à contribuição do professor Jonathas Serrano neste processo, apontando inclusive o seu livro *Cinema e Educação* (1931), em parceria com Venancio Filho, como “a mais completa sistematização de uma proposta metodológica para a cinematografia educativa”. O autor, em sua análise, traçou a trajetória da chegada do cinema

ao Brasil assinalando o que o levou a se transformar em uma das manifestações culturais mais influentes das primeiras décadas do século XX.

Um capítulo foi dedicado exclusivamente a apresentação da vida e obra do professor Jonathas Serrano e sua contribuição para a promoção da cinematografia educativa. Esta tese foi importante para nossa pesquisa, pois, além de apresentar facetas desconhecidas de um autor que também abordamos em nosso trabalho, nos fez perceber como o estudo sobre a história do cinema educativo no Brasil continua sendo abordado a partir das mesmas perspectivas e dos mesmos autores. Desconsiderando a importância de iniciativas como o *Projeto Cinema Escolar*, Reis Junior concluiu a sua tese afirmando que a gênese da cinematografia educativa se encerra com a criação do INCE (Instituto Nacional de Cinematografia Educativa) em 1937.

Dois outros trabalhos que gostaríamos ainda de destacar são as dissertações de mestrado que têm em comum o fato de se debruçarem sobre a revista *Cinearte*. A primeira delas, de Taís Campelo Lucas (2005), intitulada: *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)* foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, e toma a revista *Cinearte* como espaço de discussão e debates sobre o cinema brasileiro e suas perspectivas de desenvolvimento e crescimento. Para tanto, a autora esboça uma cartografia da cidade do Rio de Janeiro, na qual, para ela, nascera as preocupações de intelectuais relacionados com o cinema nacional. Lucas (2005, p.161) ressalta que:

o trabalho com a revista contribuiu na discussão sobre o papel dos intelectuais na política cultural brasileira, [...] observando as relações que estabeleceram com o aparato estatal, quer reivindicando medidas de apoio ao setor cinematográfico quer participando da formulação do próprio setor”.

No que concerne ao cinema educativo, a revista *Cinearte* tanto abriu espaço para que os intelectuais, defensores do cinema educativo, se manifestassem sobre o tema, quanto a própria *Revista*, principalmente em seus editoriais, declarara apoio ao cinema educativo.

A outra dissertação que também tem por objeto a *Cinearte* é de autoria de Renata Soares da Costa Santos (2010), intitulada: *Projeto à nação em páginas de Cinearte: A construção do “livro de imagens luminosas”*, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da Universidade Pontifícia Católica do Rio de Janeiro, e tem por objetivo analisar o desenvolvimento do cinema educativo a partir de artigos publicados na *Revista Cinearte* entre os anos (1926-1932). Segundo a autora os debates sobre cinema e educação travados na revista foram decisivos para o fortalecimento desse Projeto, facilitando o diálogo entre os intelectuais envolvidos e o poder político. A conclusão foi que a convergência de interesses desses grupos teria resultado na implantação de políticas voltadas para o cinema educativo como, por exemplo, uma legislação apropriada.

Além destas, elegemos duas outras dissertações que tratam do uso do cinema na educação no final dos anos 1910 e início dos anos 1920. Os dois trabalhos apresentam uma íntima ligação entre si, mesmo que à primeira vista abordem temas bastante específicos e distintos. No primeiro trabalho, de Amalia da M.M. Ferreira (2004) intitulado: *O cinema escolar na história da educação brasileira — A sua ressignificação através da análise de discurso*, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense, teve como objetivo ressignificar o *Projeto Cinema Escolar*, produzido entre 1916-1918 pelos inspetores escolares do Distrito Federal, José Venerando da Graça Sobrinho e Fábio Lopes dos Santos Luz. Grosso modo, esse projeto constituiu-se da produção de filmes educativos para uso no ensino, dando origem a brochura *Cinema Escolar*. O projeto desses inspetores, segundo a autora, poderia ser considerado a primeira experiência de utilização do cinema na educação no Brasil. Essa experiência, porém, ainda segundo ela, foi negligenciada nas obras posteriores que versavam sobre o mesmo tema, a partir do final dos anos 1920 e início dos 30, quando a utilização do cinema na educação foi longamente debatida.

A autora defende que houve um silenciamento da importância desta obra pelos intelectuais que apoiavam o cinema na educação nos anos posteriores. Isso teria se dado em função do interesse destes intelectuais de apresentarem suas

reivindicações, de uso do cinema educativo, como uma proposta nova. Por fim, conclui Ferreira que esse discurso só foi possível pelo encobrimento do trabalho pioneiro dos inspetores escolares e que, fosse esse devidamente reconhecido, se desmontaria as pretensões de grande novidade que outros conseguiram impor.

A dissertação seguinte, de Cristina A. Reis Figueira (2003), se intitula *O cinema do povo: um projeto da educação anarquista – 1901-1921*, foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, dedicando-se a investigar a utilização do cinema na educação anarquista. A partir da análise de artigos sobre as críticas dos anarquistas aos usos e prescrições do cinema pela Igreja e Estado, a autora buscou compreender a importância do cinema no projeto de educação anarquista, evidenciando a constituição do Projeto Cinema do Povo. Por fim, a autora conclui que esta seria mais uma experiência de uso do cinema com fins educativos, anterior às formuladas e bastante divulgadas pelos intelectuais no final dos anos 1920 e 1930.

Entendemos que estes dois trabalhos, cada um a seu modo, apontam silenciamentos oportunos sobre o uso do cinema na educação. Se pensarmos no movimento anarquista do início do século XX, nas grandes greves operárias de 1917, em São Paulo, e 1918-1919 no Rio de Janeiro, e a ligação entre a ascensão desses movimentos e a construção de Escolas Modernas, onde buscou-se aplicar uma pedagogia libertária, já teremos bons indícios do porquê destes silenciamentos.

Para dar conta dessas experiências “esquecidas” do cinema educativo, seria preciso distinguir entre uma modernização oligárquica que foi, ao fim das contas, vencedora na disputa pela hegemonia no poder do estado, e outra, marginalizada, que pretendia uma modernização enraizada em interesses populares, contrariando os interesses dominantes na República Velha, o pacto de “transação” entre os setores latifundiários da monocultura exportadora do café. A modernização vista de fora da ótica desse pacto, é a que parece estar presente na visão crítica de Lima Barreto sobre o período, na visão das

organizações operárias e, talvez, mais articuladamente como projeto, nas lutas anarquistas.⁷ Essa, certamente, não é a modernização proposta pela *Semana de Arte Moderna*, que buscava inspiração nos últimos gritos das vanguardas artísticas de Paris. A modernização crítica tinha por princípios uma ruptura com a dominação incondicional do moralismo, da igreja católica, do exacerbado patriotismo, da ditadura policial, etc.

Destaco ainda a dissertação de Fabricio Felice A. Santos (2012) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, intitulada: *A apoteose da imagem — Cineclubismo e crítica no Chaplin-Club*, que fez uma análise das ideias dos fundadores do cineclub *Chaplin-Club*, veiculadas nas nove edições de *O Fan* (órgão divulgador das ideias do grupo).

Para o nosso trabalho, interessou-nos particularmente a possibilidade de aprofundamento e melhor entendimento da história desta revista, pois *O Fan* está entre os impressos selecionados para nossa pesquisa. Essa revista nos seus dois anos de existência e nove edições publicadas, foi também um veículo divulgador do cinema educativo. Em seu trabalho o autor dedica um capítulo para tratar do diálogo do cinema educativo com *O Fan*. Além de artigos assinados por Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho, o tema do cinema educativo foi destacado também por um dos seus membros fundadores, Cláudio Mello, em um artigo sobre a *Exposição Cinematográfica Educativa*, realizado no Rio de Janeiro em 1929.

Estes trabalhos que foram selecionados, não são os únicos ligados ao tema de nossa pesquisa. Além deles, outras teses e dissertações foram levantadas no Banco de tese da CAPES (anexo I).

⁷ Um reforço a essa hipótese encontramos no fato de que Fábio Luz fez parte da revista *Floreal*, impresso que teve Lima Barreto como seu organizador. Cf. A vida de Lima Barreto, de F. Assis Barbosa, 2012, p.75.

1.1.2 Cenário: O Brasil das primeiras décadas do século XX

As letras brasileiras vivem e vicejam no Rio de Janeiro à custa dos literatos dos estados, que de lá emigram à procura da glória, deslumbrados, como mariposas, pelos focos de luz da fama. A Capital Federal dá a consagração aos artistas; o meio tem mais vida; os jornais maior circulação; o reclame maiores tubos mais sonoridade. Tudo aqui atrai e deslumbra. A Capital Federal não tem letras suas, pois que raros são os letrados aqui nascidos; a grande maioria vem dos estados, trazendo consigo maior soma de originalidade, maior conhecimento da terra brasileira. O Rio é uma cidade parecida com todas as outras capitais, um pouco mais bela, e com todos os vícios e defeitos dos centros civilizados; é uma cidade europeia e, portanto uma cidade que não dá, aos seus filhos, de original senão a grandiosidade da sua natureza. (LUZ, F., O Pirralho, 1915).

A segunda década do século XX, no que se refere à educação, foi marcada por reformas no ensino, dentre as quais, algumas merecem ser destacadas. Começamos com a reforma promovida por Sampaio Dória, em São Paulo no ano de 1920, que causou polêmica com a proposta de alteração da duração do ensino primário de quatro para dois anos. Essa proposta pretendia atender aos anseios da época de luta contra o analfabetismo, assinalado como o grave problema do momento. No clima dessa reforma, em 1922, Lourenço Filho foi designado, por indicação do próprio Sampaio Dória, para realizar a reforma educacional no Ceará. O mesmo objetivo levou Anísio Teixeira de volta a sua terra natal, Bahia, em 1924, momento em que implementou também uma reforma educacional. Entre 1927-1930, Fernando de Azevedo foi o responsável pela reforma no Rio de Janeiro (DF), considerada por alguns autores a mais importante desse movimento (LEMME, 1988, v2).

De acordo com Carvalho (2000), a reforma de Fernando Azevedo, não foi só um marco, mas também encerrou um ciclo da história das reformas educacionais no Brasil. No contexto de nossa pesquisa, todavia, o que mais se ressalta é o fato de ter incluído artigos que tratavam do uso do cinema como instrumento de educação trazendo aspecto legal às conquistas do processo pela defesa do cinema na educação. Para bem situar o contexto desta reforma, devemos resgatar brevemente a situação então vivida no Rio de Janeiro nas décadas precedentes.

A cidade do Rio, na década que sucedeu a República, teve que lidar com um significativo crescimento populacional, pois fora tomada tanto por imigrantes vindos de diversas partes da Europa (Itália, Espanha, Portugal, etc.) quanto por emigrantes que se deslocavam de outras regiões do país em direção ao polo de atração representado pela capital federal. Segundo José Murilo de Carvalho (1991, p.17) o resultado desse movimento foi que em 1890 “apenas 45% da população era nascida na cidade”.

Esse influxo de populações e renovação da capital por Pereira Passos no início do século XX intensificou o processo de modernização reforçando os reflexos europeus observados desde a década de 70 do século precedente. Contextualizando a cidade nesse período, como afirma Leite (2003), verifica-se um centro político de caráter essencialmente administrativo e, portanto, com larga presença do funcionalismo público; uma sede empresarial e financeira de caráter fundamentalmente comercial, além de um polo cultural receptor de influências externas regionais e internacionais, divulgador da interseção dessas influências com a diversidade dinâmica das estruturas internas. Já a atividade industrial, permanece no essencial incipiente. O que se explica pela massiva predominância da economia latifundiária agro-exportadora do café neste período.

Um fato significativo com a concentração de populações urbanas é a disseminação da imprensa. A extensão de seu poder assumira proporções decisivas para uma relativa homogeneização das mentalidades: os novos tempos exigiam novos ritmos e havia rapidez nas transformações operadas no cotidiano urbano, principalmente porque, apesar do grande crescimento populacional, em especial, na capital, apenas uma pequena parte da população era alfabetizada.

Algumas questões que permeavam a teia desse Brasil de virada de século podem ser percebidas mais facilmente através dos diversos trabalhos em que já foram contempladas. Assim, os pares dicotômicos escravidão/Império e trabalho assalariado/República associam às noções de antigo/novo e tradição/progresso, misturando-se na mentalidade de uma época em que se buscava

estereótipos definidores em modelos externos, em uma tentativa de localizar elementos formadores de uma identidade nacional.

Muito foi pensado e escrito nessa época a respeito das implicações que os diversos impactos das mudanças trouxeram ao país a partir do advento da república (SEVCENKO, 2003). As tendências gerais variavam desde um profundo ceticismo em relação ao futuro, até um grande ufanismo. De modo geral, a intelectualidade brasileira sabia que era preciso mudar. Divergia-se, contudo, quanto ao “como” e ao “porquê” das mudanças, sendo que um sentimento geral, embora pouco esclarecido, dizia a maioria dos intelectuais que aquela República não era a que estava em seus sonhos.

A desilusão com os desdobramentos da República foi tema recorrente nos primeiros tempos do novo regime. Intelectuais de diferentes tendências, que viveram aquele início de século XX, não se furtaram em demonstrar seu desapontamento. Um deles foi o socialista Manoel Bomfim que assim expressou sua decepção:

A República se limitou a fazer a abolição da monarquia, com a federação das antigas províncias, para uma realização de governo que, finalmente, todas as misérias da vida interna do país se agravaram: substituiu-se um déspota manso, limpo de origem conhecida, por sucessivos e espalhados tiranos, nem sempre mansos, muitas vezes sujos. Aboliu-se a centralização para entregar as províncias à tirania voraz das oligarquias enfeudadas aos interesses dos grandes estados, numa subordinação mais degradante que a malsinada centralização de antanho (BOMFIM, p.193, 1931).

Outro intelectual que se frustrou, com os rumos tomados pela República, foi Fábio Luz, médico higienista, escritor, inspetor escolar e um anarquista convicto, que foi fiel aos seus ideais libertários até a morte. Em seu *Testamento Libertário*, escrito em agosto de 1933, o autor traduziu sua decepção:

Tornei-me abolicionista por sensibilidade. Constrangido quando observava a miséria, os sofrimentos e humilhações impostas pelos policiais negros aos seus semelhantes. O Estado, o Império, apareciam-me como responsáveis por estes atos de desumanidade, atribuía-os a todas as formas de Governo. Este entendimento fez nascer em mim aspiração de uma forma de Governo que fosse mais humano e igualitário. Supus que uma república democrática realizaria esse ideal e me tornei republicano apesar do decreto que pôs fim à escravidão ter sido aprovado pela monarquia, forçada pela propaganda que o povo fazia. Enganei-me, e só mais tarde percebi o

equivoco em que vivi, colaborando na organização republicana que, com sua revolução, mudou os homens e exploradores, deixando na essência de seus discursos e enfáticas promessas a mesma exploração da monarquia, autocrática, oligárquicas e ditatoriais (LUZ, 1933, *apud* RODRIGUES, 1993, p.208).

Em uma crônica para o jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 15 de novembro de 1903, Olavo Bilac aproveitou o aniversário da República para expressar o seu descontentamento com ela, quase uma década e meia após sua Proclamação.

Com quatorze anos de idade (...) a República tem uma puberdade triste e apagada. Dizem alguns que a menina chegou à velhice, sem ter passado pela primavera nem pelo outono. (...) Outros mais otimistas dizem que a moça esta com o desenvolvimento retardado, guardando ainda adormecida dentro do corpo as forças criadoras. O certo é que ninguém está satisfeito. A república festeja seu décimo quarto aniversário no meio de um descontentamento geral.

Os intelectuais do período, como Ronald de Carvalho, Pontes de Miranda e Eduardo Prado, — literários ou políticos, republicanos ou monarquistas, céticos ou ufanistas — tentaram analisar a situação com a finalidade de compreendê-la. Isso ligava-se ao fato de acreditarem que as preocupações de ordem político-econômica, em uma palavra, o atraso em que o país se atolava, levava à urgência de definir o “ser brasileiro” e os papéis das elites intelectuais, de modo a conscientizá-las de seu papel educacional e paternal.

No entanto, a maioria desses escritores escreviam para si próprios, pois eram eles mesmos, a elite intelectual do país, que se restringia o público ao qual se destinava sua mensagem. Um público maior apenas aparecia para quem usava ao invés dos livros, os jornais. Assim, na literatura, Machado de Assis e Lima Barreto, por publicar algumas obras em jornais, na forma de folhetins, antes de condensá-las em livros, atingiam um público mais amplo e integravam suas obras no cotidiano da cidade.

Em síntese, os primeiros tempos da República são, como já apontamos, de aspirações expressivas por transformações econômicas, políticas, sociais e culturais. São também, contudo, de expressivas frustrações quanto à essas mudanças, já que a política continuava profundamente excludente, a economia

mantinha-se nas mãos das oligarquias cafeeiras e pecuárias, na alternância do café com leite, e as cidades cresciam, mas sem que a desigualdade oriunda dos tempos da escravidão fosse eliminada.

Um acontecimento, porém, veio contribuir para que algumas mudanças fossem processadas, não só no Brasil, mas no contexto global: a Primeira Guerra Mundial. Com a Europa desorganizada, o Brasil se viu obrigado a expandir e diversificar sua indústria, gerando com isso uma melhoria dos transportes e uma aceleração do já crescente processo de urbanização, o que criou novas categorias de trabalhadores, exigindo, deste modo, mão de obra mais qualificada. É nesse momento que temos as novas correntes imigratórias. Fim da guerra, Europa em crise, desemprego, e a possibilidade de uma vida melhor fora do velho continente, impulsionavam as correntes migratórias. Os imigrantes eram na maioria italianos, mas espanhóis, alemães e portugueses também compunham essa nova população.

Em paralelo com essas mudanças econômicas, outras se processavam no plano cultural e novas questões eram colocadas também para a arte.

Na dimensão das atitudes mentais, o que se viu com o fim da guerra, foi uma humanidade chocada e incrédula. A questão era como isso pôde ter acontecido? Como evitar que uma catástrofe tão destrutiva viesse a se repetir? O que fazer para manter a qualquer preço a paz? Os anos que se sucederam ao fim do conflito foram de intensas buscas de respostas. No Brasil os anos 20 se caracterizaram “como um momento especial no sentido da configuração de uma ‘consciência’ ou da busca de uma ‘identidade nacional’ calcada sobre a afirmação da ‘força nativa’” (HERSCHMANN & PEREIRA, 1994, p.29). Em 1922, na *Semana de Arte Moderna*, intelectuais e artistas brasileiros de diversas áreas defendiam uma renovação cultural. A *Semana de 1922*, como ficou conhecida, pretendia impulsionar um processo que já estava em andamento, ainda que timidamente, ou seja, a criação de uma arte que apresentasse aspectos divergentes, porém, complementares na busca, simultânea, de ser mais internacional e mais nacional: aproximar-se mais das vanguardas europeias, vistas como representativas do futuro, e, ao mesmo tempo, consolidando o passo dado com a República no plano cultural, que

tornasse a produção artística mais afinada com o *ethos* brasileiro. Os artistas pretendiam, ao criar uma arte nova, criar um país novo. Fazer uma arte brasileira seria, ao mesmo tempo, fazer um pouco da nova nação que se almejava.

Esse movimento foi influenciado “pelas novas correntes que se formaram na Europa do pós-guerra, nos campos das artes plásticas, na literatura e na música, como o surrealismo, o futurismo, o dadaísmo, etc..” (LEMME, 2005, p.167).

Assim como os artistas, os intelectuais, os professores e educadores brasileiros sentiram que o momento era oportuno para criticar a precariedade de nossa educação e defender sua associação às modernas técnicas.

As novas invenções causaram histeria e aguçaram a imaginação de muitos na época. A possibilidade de controlar o tempo e o espaço parecia ser uma das ambições daquele momento no mundo e, claro, no Brasil. Em uma de suas crônicas, intitulada *A pressa de acabar*, João do Rio (1909) destacou a importância de três recentes invenções da época, o fonógrafo, o cinematógrafo e o automóvel, que teriam em comum o poder de reduzir distâncias e também de “encher o tempo, atropetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele”. Dentre estas invenções, o cinematógrafo se destacou, sendo classificado, por este mesmo autor, como “extramoderno, [...] resultante de um resultado científico moderno”. Por essa expressão, um tanto quanto exagerada, vê-se que o autor viu-se dominado pelo deslumbramento causado por esse novo invento.

No Brasil, o desejo por modernização não se restringiu nem às inovações técnicas nem aos novos anseios das vanguardas artísticas. Um dos casos dessa sede por modernização, um dos mais conhecidos e estudados aliás, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro quando o prefeito Pereira Passos (1902-1906) promoveu uma significativa reforma urbanística na cidade. Era o projeto que vinha contemplar os desejos de todos aqueles que sonhavam com uma “Paris dos trópicos”. A reforma de Pereira Passos, ao mesmo tempo em que mudou a arquitetura da cidade, e até sua geografia, ao remover inteiramente o morro do Castelo e ao demolir a maioria das construções que vinham da época

da Colônia, mudou também o perfil dos habitantes do centro da cidade, expulsando para a periferia, e para os morros, os antigos habitantes das cabeças de porco. Higienizada socialmente, a modernidade da capital poderia ser resumida por suas obras de engenharia, pelo número crescente de automóveis licenciados e, mais tarde, pela proliferação de salas de cinema.

Entretanto tudo isso convivia com uma sociedade que contabilizava quase 80% de analfabetos e uma população que sofria com as epidemias, com o alcoolismo e principalmente com a falta de uma ocupação fixa que pudesse suprir suas necessidades. Médicos, engenheiros e educadores tomaram para si, naquele momento de redefinição cultural e política, a reponsabilidade no processo de construção de uma nação na qual civilizar, educar, higienizar e moralizar eram os fins desejados.

Nesta sociedade que se adensava dentro da cidade com o aumento populacional, um aspecto dominante nos séculos XIX e XX, o da técnica crescente nos transportes (bondes, trens, automóveis, navio a vapor, etc.) e nas comunicações ganhava um significado especial. O jornal barateado pela prensa mecânica, as notícias multiplicadas através do telegráfo, as facilidades oferecidas pelos serviços de correios, a aproximação entre pessoas distantes oferecida pela fotografia, a comunicação instantânea com pessoas próximas e distantes, através do telefone, operavam como técnicas de comunicação que reduziam as distâncias. E isso nos leva ao significado da invenção do cinema.

Há invenções em que, provavelmente por sua importância, o debate em torno de seu inventor não cessa. O avião é um destes casos, no Brasil não há dúvida em dar o crédito para o brasileiro Santos Dumont. Todavia isso não ocorre em todas as partes do mundo. Nos Estados Unidos esta invenção é atribuída aos irmãos Wilbur e Orville Wright já na França a Clément Ader. Em cada um dos casos, se procurarmos, há argumentos que justifiquem a escolha. Situação semelhante verificamos com o cinema, cuja invenção é comumente atribuída aos irmãos Lumière, franceses, que em 1895, no *Grand-Café* de Paris, fizeram a primeira projeção do cinematógrafo. Há autores, como Edgard Morin (2001), que prefere não participar desse debate, creditando, naturalmente, aos irmãos

Lumière e a Clément Ader, respectivamente a invenção do cinema e a do avião.

El agonizante siglo xix nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi em la misma fecha, casi em el mismo lugar, se lanzan simultaneamente por el mundo, cubren los continentes.[...] La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. [...] Los de Clément Ader, por un instante, escaparon del suelo y el sueño tomó cuerpo finalmente. [...] Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendia reflejarlo para examinarlo mejor. (MORIN, 2001, p.13-14)⁸

Hoje já se sabe que os irmãos Max e Emile Skladanowsky fizeram uma projeção de imagens animadas em Berlin, poucos meses antes da apresentação dos irmãos Lumière, e nos Estados Unidos, Jean Acme Leroy também já havia realizado projeções animadas antes dos Lumière. O próprio Thomas Edison já usava o seu quinetoscópio, que proporcionava uma projeção de imagens visíveis apenas individualmente, antes do cinematógrafo dos franceses. Da mesma forma que voar era um sonho antigo da humanidade, a procura e o desejo pelo cinema remontam, segundo alguns estudiosos, “aos nossos antepassados [que] iam às cavernas para fazer e assistir a sessões de cinema” (MACHADO, 2005). Exagero à parte, o fato é que, como vemos pela simultaneidade na exploração das primeiras projeções (na Alemanha, na França e nos EUA), a invenção do cinema nos fins do século XIX era já uma necessidade social que se impunha.

A questão sobre a origem da invenção do cinema e sobre o seu descobridor foi bem definida por Machado (2005, p.4) que afirmou:

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstancias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento.

⁸ O agonizante século XIX nos deixa duas novas máquinas. Ambas nascem quase na mesma data, quase no mesmo lugar, se lançam simultaneamente pelo mundo, cobrem os continentes. [...] A primeira realiza por fim o sonho mais insensato que perseguiu o homem desde que olha o céu: arrancar-se da terra. [...] O de Clément Ader, por um instante, escaparam do solo e o sonho tomou corpo finalmente. [...] Enquanto o avião escapulia do mundo dos objetos, o cinematógrafo só pretendia examiná-lo melhor.

As projeções exibidas pelos irmãos Lumière, no dia 28 de dezembro de 1895, no subsolo do *Grand Café* em Paris, podem não ter sido as primeiras projeções públicas de imagens em movimento, mas, certamente, foram as mais famosas. Segundo Toulet (1988) a reação do público diante das imagens em movimento foi do assombro à euforia. Para bem situar esse choque, não esqueçamos que Paris era a cidade mais cosmopolita do mundo, habituada a tudo que havia de mais exótico ou moderno. E lembramos ainda que os primeiros espectadores dos irmãos Lumière, na primeira sessão, eram parte da elite intelectual da capital francesa, a capital do século XIX, segundo a expressão bem conhecida de Walter Benjamin. Só mesmo algo profundamente inovador para produzir tal delírio nesse grupo cosmopolita já anestesiado para as novidades, que afluíam diariamente na capital do vasto império que era a França de então. O cinema teve esse efeito. A reprodução de imagens da vida cotidiana já era conhecida através da fotografia, mas a reprodução da vida cotidiana em movimento foi uma estonteante inovação. Ao espanto gerado pela exibição devemos, provavelmente, as suposições imaginadas do alcance daquela “máquina de reprodução da vida”. As repercussões veiculadas na imprensa, nos dias subsequentes à projeção, deram mostra da dimensão do impacto causado pela apresentação do cinematógrafo.

Toulet (1988) em seu livro, *O cinema, invenção do século*, apresentou algumas das impressões divulgadas na imprensa nos dias posteriores às exibições dos irmãos Lumière. O que nos chamou atenção ao lermos estas impressões foi a renovação do sonho, ainda que oculto, da possibilidade de realização de um desejo antigo da humanidade: o da imortalidade. Vejamos nos dois exemplos a seguir como este desejo, mesmo que não explicitamente, se manifestou.

Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando todos puderem fotografar os seres que lhes são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios, a morte deixará de ser absoluta. (*La Poste*, 30 de dezembro de 1895, *apud* TOULET, p.135)

já se colhia e já se reproduzia a palavra, agora se acolhe e se reproduz a vida. Poderemos, por exemplo, ver os nossos agindo novamente muito tempo depois de os termos perdido. (*Le Radical*, 30/12/1895, *apud* TOULET, p.135)

A mesma autora traz outro testemunho do impacto causado pelo cinema, agora de um personagem conhecido, o escritor russo, Máximo Gorki. As reflexões a seguir foram publicadas em 4 de julho de 1896, no *diário Nijegorodskilistok*, menos de sete meses após a primeira apresentação do cinematógrafo dos irmãos Lumière:

Ontem à noite estive no reino das sombras. Vocês não imaginam como é estranho. Um mundo silencioso, sem cores. Tudo: a terra, as árvores, os seres humanos, a água e o ar, tudo lá é de um cinza monótono. Os raios cinza do sol brilham num céu cinza. Em faces cinzas, os olhos são cinzas; cinzas também as folhas das árvores. Não se trata de vida, mas de sua sombra; não se trata de movimento, mas de seu espectro mudo. [...] É tudo estranhamente silencioso. Tudo se desenrola sem que ouçamos o barulho das rodas, o ruído dos passos ou uma palavra. [...] Nasce uma vida diante de nós, uma vida privada de som e do espectro das cores – uma vida cinzenta e silenciosa-, uma vida descorada, uma vida com desconto. É terrível de se ver esse movimento de sombras, nada mais que sombras [...]. Não consigo ver ainda qual a importância científica da descoberta dos irmãos Lumière, mas sei que essa importância existe que será possível usar o Cinematógrafo com fins que são os da ciência: a melhoria da vida do homem e a ampliação do seu espírito. (GORKI, 1896 *apud* TOULET, 1988, p.138).

No relato de sua experiência Gorki deixou transparecer uma ambiguidade de sentimentos em relação àquela nova invenção. Um misto de estranheza, quando diz que no cinema o mundo é cinzento e silencioso e, ao mesmo tempo, uma demonstração de fé naquela nova invenção, quando afirma que tem certeza de que o cinematógrafo será útil para ciência e trará benefício para a vida dos homens. Este relato sintetiza bem o sentimento que pairava naqueles primeiros momentos, da entrada em cena do cinematógrafo.

O cinema chegou em curtíssimo tempo aos quatro cantos do mundo, mas, devido à sua complexidade técnica, sua produção e disseminação estavam restritas a quatro grandes países: Estados Unidos, França, Alemanha e Rússia/União Soviética.

1.2. Os protagonistas dos primeiros passos do cinema

1.2.1. Entre os cafés franceses, os *vaudevilles* americanos, a Alemanha e a Rússia/União Soviética

Na França, os cafés frequentados por pessoas da classe média foram o local escolhido para as exibições dos aparelhos Lumière. Lugares onde as pessoas costumavam ir para encontrar os amigos, ler jornais, beber e também assistir shows de artistas, pareciam ideais para a introdução dessa nova invenção ao público.

Esses filmes do primeiro período do cinema eram chamados de “cinema de atrações”, tinham em média duração de 5 a 10 minutos, e se constituíam basicamente em apresentações de “vistas”, ou seja, pequenos filmes que não tinham necessariamente correlação entre si, e cujo sucesso se baseava na capacidade de mostrar imagens em movimento (COSTA, 2005). Ao contrário da fotografia e sua forma estática, o movimento criava a ilusão de um possível domínio da realidade pelo homem.

Segundo Costa (2006) nos Estados Unidos, diferentemente da França, os primeiros filmes não eram apresentados em cafés, mas em *vaudevilles*, locais de entretenimento onde vários tipos de espetáculos (danças, mágicas, acrobacias) eram apresentados ao público todas as noites. Os filmes eram inseridos nessa programação, não como a grande atração, mas como mais uma atração.

Nesses momentos iniciais não havia ainda a preocupação com uma coerência entre os filmes exibidos, que não seguiam uma sequência lógica, podendo ser apresentados um após o outro ou de forma intercalada com outros espetáculos. A preocupação com montagem, enquadramento, estilo e narração ainda não faziam parte da preocupação do “fazer cinema”. A ideia de um cinema com características artísticas, diferente das iniciais *actualités*, só surgiu posteriormente.

O cinema, ainda estava muito longe de alcançar o desenvolvimento que conhecemos hoje, seu foco de sedução não eram ainda suas histórias. Seu atrativo principal:

não era a habilidade (...) de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar história não é primordial. (COSTA, 2006, p.24)

Nos Estados Unidos quando os espaços do *vaudeville* não eram suficientes para atender às ambições dos empresários do cinema, surgiram então os *nickelodeons*. Os *nickelodeons* (do inglês estadunidense, *nickel*, moeda, e do grego, *odeion*, teatro coberto), chegaram para suprir a necessidade de ampliação e diversificação do público e, conseqüentemente, gerar um aumento das receitas. Eram salões que, apesar de desconfortáveis e abafados, não impediram que o cinema fosse rapidamente incorporado ao cotidiano da população de menor poder aquisitivo. Ao contrário, permitiram essa incorporação ao baratearem os preços dos ingressos. Para o público, principalmente formado por operários das fábricas, o valor acessível das entradas e a novidade das imagens em movimento, eram dois grandes apelos de atração do cinema. Os empresários, por sua vez, expandiam seu mercado, atingindo públicos de várias classes sociais.

No período anterior à Primeira Guerra, o mercado da produção cinematográfica internacional era dominado pela França. Mais de 60% dos filmes exibidos tanto nos Estados Unidos quanto na Europa eram franceses (COSTA, 2006). Não obstante, os americanos já produziam, mesmo em pequena escala, para o mercado interno e internacional.

Segundo Martins (2006, p.89) a eclosão da Primeira Guerra Mundial modificou o que até então se delineava na história do cinema. A França, que dominava o mercado, se viu forçada a produzir menos filmes. A produção da Europa como um todo foi afetada pelo advento da guerra e a produção americana, daí em diante passaria a dominar o mercado mundial em termos quantitativos, fato que persiste até os dias atuais.

O cinema até esse momento ainda não se encontrava organizado de forma industrial, mas essa mudança não tardaria a acontecer. O aumento da duração dos filmes foi um indicativo dessa transformação, dos poucos minutos iniciais

passaram a ter até uma hora de duração. Em 1915, foi lançado *The birth of a nation* “o mais longo (133 minutos) e espetacular filme que os norte-americanos já tinham visto” (COSTA, 2006), dirigido por Griffith. Esse filme é considerado um marco do cinema americano, e, a partir desse instante, o que se viu foi o desencadeamento da ascensão da indústria cinematográfica no país.

Já a história da relação da Alemanha com o cinema começou muito cedo, aliás, tão cedo a ponto de alguns, é claro, principalmente os alemães, considerarem os irmãos Skladanovsky, inventores do Bioscópio, como os precursores do cinema. O fato é que o desenvolvimento do cinema alemão, até o início da Primeira Guerra, encontrara dificuldades de se impor em seu próprio país. Uma das razões, é que, naquele momento, a produção cinematográfica francesa desfrutara de uma posição bastante privilegiada no circuito de distribuição internacional de filmes, sendo seguida pelos americanos. Todavia, com a eclosão da Guerra as coisas mudaram:

foi necessário que a indústria cinematográfica alemã não apenas suprisse sozinha o mercado interno, como também produzisse filmes de guerra para manter o moral da população e dar respostas à ofensiva cinematográfica internacional. (COSTA, 2006, p.65)

Segundo Pereira (2008), em novembro de 1916, com a Guerra em curso, foi criada a *Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (Deulig)* empresa cinematográfica, resultado de uma parceria entre o Estado com grupos empresariais. O objetivo dessa parceria era a implementação do cinema como técnica de propaganda em tempo de guerra, capaz de mobilizar amplos segmentos da população alemã para o esforço e os sacrifícios impostos pela guerra. Sua produção era majoritariamente de documentários de guerra e filmes patrióticos. Em janeiro de 1917 foi fundada a *Bufa (Bild-und-Film-Aktiengesellschaft)*, organização cinematográfica pertencente ao governo que tinha como função a realização de filmes com conteúdos militares. Dentre os primeiros filmes que foram produzidos, com fins de propaganda, pela *Bufa* podemos destacar: “*Os culpados da Guerra Mundial*, que apresentava os líderes políticos da França, Inglaterra e Estados Unidos como mentirosos, provocadores e criminosos; *O descobrimento da Alemanha pelos Marcianos*, onde extraterrestres visitavam a

Alemanha, seu Exército, sua frota, seus Zeppellins, e concluíam: ‘O povo alemão é o melhor do mundo! Os soldados alemães não podem mesmo ser derrotados!’”(PEREIRA, 2008, p.29).

Esse foi o primeiro passo em direção a uma sistematização do uso do cinema como propaganda estatal. Em 18 de dezembro de 1917, foi fundada a *Universum Film Aktiengesellschaft*, mais conhecida pela sigla *UFA*. Essa companhia foi formada pela reunião de grandes empresas alemãs e contou com total apoio do governo. Com a centralização de todas as etapas do processo cinematográfico na Alemanha (produção, distribuição e exibição de filmes), a *UFA* se transformou na principal produtora cinematográfica alemã. (CÁNEPA, 2006).

Para situar o papel do cinema na Alemanha nazista, é interessante começarmos com o reconhecimento que em *Mein Kampf* Hitler lhe concedia como instrumento de mobilização de massas:

Grandes possibilidades possui a imagem sob todas as suas formas, desde as mais simples até ao cinema. Nesse caso, os indivíduos não são obrigados a um trabalho mental. Basta olhar, ler pequenos textos. Muitos preferirão uma representação por imagens à leitura de um longo escrito. A imagem proporciona mais rapidamente, quase de um golpe de vista, a compreensão de um fato a que, por meio de escritos, só se chegaria depois de enfadonha leitura. (HITLER, 1924, p.435)

Comparado com a leitura, que exigiria um esforço mental para sua compreensão, o cinema, ao contrário, com suas imagens, proporcionaria um entendimento mais rápido. A visão que Hitler tinha do cinema reduzia todas as suas dimensões a uma única e exclusiva, sua capacidade de servir à propaganda. As afirmações de Hitler deixam claro que não ele enxergava no cinema seu caráter de arte, sua possibilidade de levar aos indivíduos novas experiências, de produzir prazer ou deleite, mas apenas seus possíveis usos para uma eficácia técnica. Essa eficácia é atribuída à sua capacidade de influenciar. Ou seja, é o elemento de propaganda capaz de conduzir grandes grupos humanos a verem as coisas (“a compreensão de um fato”) tal como

uma entidade exterior (empresa, partido, estado, etc.) lhe impõe. O cinema assim é um meio técnico de influenciar à vontade das massas.

Ele estará assim de acordo com a noção de propaganda, uma instituição muito nova na época, que começava a ser usada — sua estreia se deu no fim da Primeira Guerra Mundial, quando os americanos buscaram disseminar na Europa a ideia de que chegavam não como conquistadores, mas como libertadores em nome da democracia. Assim Hitler definia a propaganda em *Mein Kampf*: "Toda a propaganda deve ser popular e ter seu nível intelectual ajustado ao de receptividade mais limitada dentre aqueles a quem pretende dirigir-se" (HITLER, 1925, p.170).

Essa compreensão da propaganda está de acordo com o modo com que foi desenvolvida nos Estados Unidos no período mencionado. Após isso, Edward Bernays, sobrinho de Freud que fizera parte do comitê de propaganda americano e viajara à França como representante desse governo no período dos tratados de pós-guerra, desenvolveu fortemente as técnicas de propaganda relacionadas ao uso das mídias modernas (rádio e cinema, naquele período).⁹ O sucesso das campanhas de Bernays foi decisivo para o capitalismo das corporações do século XX. Entre elas se destaca, por ser inaugural de uma técnica que iria permanecer viva até nós, a conquista das mulheres americanas para o cigarro. Apresentado por celebridades, o cigarro apareceu nas telas como um meio para a libertação feminina. Foi correlacionado a *Torch of Freedom*, a tocha da liberdade (que é erguida pela Estátua da Liberdade, na entrada de Nova Iorque). Como símbolo de liberdade, o cigarro logo conquistou o público feminino e, como sabemos, teve a longa carreira no cinema como atributo de glamour das estrelas dos anos 30 até quase nossos dias.

⁹ Bernays era sobrinho de Freud por parte de sua mulher, Marta Bernays, e manteve estreita vinculação com Freud. Contra evidentemente a vontade deste, elaborou uma interpretação da psicanálise que usou para objetivos de propaganda. Ver o documentário *O Século do Eu (The Century of the Self)*, 2002, Adam Curtis) da BBC.

Edward Bernays, além de se tornar o principal nome da propaganda nos Estados Unidos, trabalhando para as grandes corporações, como a General Motors, para o governo federal, e para os bancos, escreveu uma série de livros em que fazia ele mesmo a propaganda das técnicas de propaganda que havia desenvolvido.

No interessante documentário da BBC sobre ele — muito elogiado por André Gorz em *O imaterial* —, inclui-se uma entrevista de Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, que mostra conhecê-lo e estar em perfeita sintonia com suas ideias. O nazismo colocou no centro da sua relação com as massas, o cinema como um instrumento de propaganda. Dentre os filmes, podemos citar: *O Eterno Judeu (Der ewige Jude)*, de Fritz Hippler (1940), e *O triunfo da vontade*, de Leni Riefensthal (1934).

Outra modalidade muito explorada pelo estado nazista foram os jornais filmados, então apresentados nos intervalos dos filmes nos cinemas. Uma característica a ser destacada desses cinejornais é sua narrativa acelerada, dando uma sensação de energia e dinamismo capaz de superar todas as barreiras.¹⁰ Além disso, esse jornalismo se caracterizava por ser inteiramente controlado pela orientação do estado nazista, sendo editado em estreita conformidade com a vontade política do regime, estando também submetido ao Ministério da Propaganda. Ao mesmo tempo em que exagerava em tempo de guerra as vitórias do Reich, ocultava cuidadosamente todas as dificuldades e, ainda mais, todas as derrotas.¹¹

¹⁰ Mas essa narrativa parece ser também uma importação dos nazistas do estilo narrativo desenvolvido primeiro nos EUA e que continuará nesse país ao longo das décadas posteriores à Segunda Guerra. Igualmente a edição de imagens, ao invés de planos contínuos e lentos, é marcada por sucessões abruptas de imagens que empurram a percepção do espectador sem deixar tempo para reflexão.

¹¹ Para avaliar a importância dos cinejornais na mobilização da população alemã para os sacrifícios impostos pelo esforço de guerra, é suficiente considerar que metade do período de doze anos que durou o regime nazista, isto é, de 1939 a 1945, transcorreram dentro de uma guerra mundial atizada pelo regime de Hitler. Antes disso, contudo, houve a guerra civil da Espanha (1936-1939), na qual os alemães se envolveram profundamente, fornecendo armas e especialistas, além de usar sua aviação em bombardeios, como o de Guernica. Embora em pequena proporção e territorialmente restrita, se comparada a uma guerra mundial, a guerra civil espanhola ajudou a realizar a sintonia entre os alemães e a política de guerra do Terceiro Reich, além de servir como um ensaio geral para a guerra vindoura.

Sobre os cine-jornais nazistas uma boa mostra se encontra no documentário *Die Deutsche Wochenschau* (*The German Newsreels*) de Nicholas Cirone, que saiu no Brasil com o título *Notícias do Terceiro Reich* (167 minutos). O documentário trata da propaganda nazista veiculada pelos cinejornais entre 1940 e 1945, trazendo muitas cenas e partes de episódios originais.

Die Deutsche Wochenschauen apareceu inicialmente como longas obrigatoriamente exibidos nos cinemas alemães, e que constavam de cinejornais (*Wochenschauen*) e de documentários bem ajustados a noção nazista de educação (*Kulturfilme*).¹² A propaganda política, como não podia deixar de ser no nazismo, que se via, sobretudo como uma ideologia nacional-socialista, estava presente em todas as opções editoriais (trilha sonora, narrativa, edição de imagens, etc.) mesmo quando não apareciam diretamente no discurso narrativo. Logo após a invasão da Polônia, em setembro de 1939, foram reunidos quatro cine-jornais (*Ufa-Tonwoche*, *Deulig-Tonwoche*, *Tobis-Woche* e *Fox-Tönende Wochenschau*) e um que em junho de 1940 recebeu o título de *Die Deutsche Wochenschau*.



Figura 1: *Triumph des Willens* (*Triunfo da vontade*), 1935, de Leni Riefenstahl
Fonte: Acervo DVD da autora

Também a Rússia se constituiu como uma das grandes forças do cinema mundial, desde os primórdios do cinema. Em 1908, foi produzido o primeiro filme de ficção russo. Poucos anos mais tarde, por volta de 1913, já se

¹² Traduzindo literalmente *Die Deutsche Wochenschauen* seria *O espetáculo semanal alemão*. A tradução mais adequada poderia ser *Mostra da semana alemã*.

produziam centenas de filmes, que eram exibidos em suas mais de mil salas de cinema. O filme de propaganda, por sua vez, teve o início de sua produção ainda no poder czarista. Entretanto, a Revolução de 1917 provocou uma desestabilização em diversos setores da sociedade e a produção cinematográfica também foi afetada, tendo vários cineastas emigrado nesse período. Em 1919, foi criado o Instituto de Cinema Russo, o mais antigo curso de cinema do mundo. Alguns grandes cineastas russos contemporâneos como Andrei Tarkovski e Alexander Sokurov foram alunos desta Instituição. (SADOUL, 1963).

O cinema na União Soviética tornou-se um dos grandes veículos de comunicação, educação e propaganda. Segundo Sadoul (1963, p.168) “o cinema soviético nasceu no dia 27 de agosto de 1919, dia em que Lenin assinou o decreto nacionalizando o antigo cinema czarista”.¹³ Todavia, nesse período a produção cinematográfica russa passava por uma fase de estagnação em decorrência da guerra civil (1918-1921).

Em 1922, com o fim da guerra civil, inicia-se o processo de restabelecimento da paz e de reconstrução do país. Lenin profere a seguinte frase: “De todas as artes, o cinema para nós é a mais importante” (SADOUL, 1963, p.169). Essa sentença pronunciada por Lenin sobre a importância do uso do cinema como instrumento de propaganda política foi reafirmada por Leon Trotski, um ano mais tarde, quando disse que:

o fato de até agora não termos ainda dominado o cinema prova o quanto somos desastrados e incultos, para não dizer idiotas. O cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. (FERRO, 1992, p.27)

Trotski se mostrou bastante insatisfeito com a apropriação e o uso do cinema pelo estado e suas duras críticas são uma prova clara do poder do cinema naquele início de século. A partir daí, na União Soviética foram incentivados, financiados e produzidos filmes que enaltescessem a força e o heroísmo do

¹³ Note-se que se trata aqui do “cinema soviético”, ou seja, do cinema do regime dos soviets instaurado com a vitória da revolução Russa e não do cinema russo pois, como vimos, esse começa já em 1906.

povo. O filme tinha por finalidade educar as massas dentro das perspectivas ideológicas e políticas do regime soviético. Tanto para propagar a ideia de um poder operário-camponês, quanto para criar uma vigilância permanente dos trabalhadores contra uma possível restauração burguesa, o cinema foi um instrumento muito útil à consolidação do poder nascido da revolução de 1917. Segundo FISCHER (1967, p.710) “o Comissário da Cultura Lunacharski [escreveu que] Lênin repetidamente ressaltava a grande importância do cinema como instrumento de propaganda e educação política para as massas”.

1.2.2 Os olhares sobre o cinema - as apropriações e representações de um invento perturbador

L'engouement populaire pour le cinematographe est indicible; prodigieuse est la diffusion de cette invention dans l'univers. [...] Cet outil merveilleux conquis les cinq parties du monde. (POULAIN, 1917, p.19)¹⁴

A invenção do cinematógrafo, como já tratamos, foi muito impactante, chegando quase que simultaneamente em quase toda parte. Sua recepção, no entanto, foi sentida de diferentes formas, variando conforme o país, a classe social e a capacidade de absorção de algo novo.

Na França, o cinema foi considerado, por um tempo, um entretenimento fundamentalmente popular. Os seus apreciadores eram, na maioria, compostos por trabalhadores e operários. A classe dominante, por sua vez, tinha predileção pelo teatro ficando o cinema relegado a uma categoria inferior. Um exemplo dessa falta de prestígio do cinema, nos primeiros tempos, vem de George Duhamel¹⁵, que julgava o cinema “[...] une machine d'abêtissement et

¹⁴ O entusiasmo popular pelo cinema é indescritível; admirável é a difusão desta invenção no universo. Esta ferramenta maravilhosa realmente conquistou as cinco partes do mundo.(tradução nossa)

¹⁵ Escritor francês foi membro da Academia Francesa de Letras e também Presidente da Aliança Francesa (1937-1949).

de dissolution, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables abusées par leur besogne [...]”¹⁶ (FERRO, 1977, p.98).

Essa visão era compartilhada, sobretudo, no meio mais intelectualizado, que acreditava que o fato do cinema ser de fácil compreensão, acessível a todos, até aos iletrados, fazia essa invenção “menor”, inferior ao teatro, e, desse modo, não seria digno do meio mais culto. Lembremos que, em seus primeiros tempos, o cinema não era apenas mudo, mas, como não apresentava enredos, e sim situações cotidianas (movimentos de multidões nas ruas, veículos, trens, etc.), sequer se cogitava que o diálogo, a fala, enredos, e coisas do gênero, típicas do teatro, pudessem ser incorporadas ao cinema. Esta visão, no entanto, não foi partilhada por todos. Remy de Gourmont, em 1907, em um de seus *Epilogues*, discorrendo sobre o cinematógrafo aponta os aspectos que, em sua opinião, faziam do cinematógrafo “uma das mais belas invenções”:¹⁷

J'aime le cinematographe. Il satisfait ma curiosité. Par lui, je fais le tour du monde, et je m'arrête à mon gré, à Tokio, à Singapour. Je suis les itinéraires les plus fous. Je vais à New York, qui n'est pas beau, par Suez, qui ne l'est guère plus, et je parcours dans la même heure les forêts du Canada et les montagens d'Écosse; je remonte le Nil jusqu'à Kartoum et, l'instant d'après, du pont d'un transatlantique, je contemple l'étendue morne de l'Océan. [...] Le cinematographe a une morale.[...] Elle est morale avec intensité.[...] Le cinematographe est populaire et familial. Il a une tendance à se vouloir éducateur.[...] Considéré du point de vue scientifique, le cinematographe est une des plus curieuses et même une des plus belles inventions de notre temps (p.145-149, 1921).¹⁸

O primeiro aspecto que merece destaque aqui, não é propriamente a citação, onde Remy de Gourmont faz uma “síntese” sobre o cinematógrafo, mas sim, a rapidez da circulação das ideias desse autor francês. O texto foi publicado na revista francesa *Mercure de France* em 1º de setembro de 1907. Em 25 de

¹⁶ Uma máquina de idiotização e de dissolução, um passatempo de iletrados, de criaturas miseráveis exploradas por seu trabalho. [tradução nossa]

¹⁷ Remy de Gourmont (1858-1915) poeta, romancista, dramaturgo e ensaísta francês nascido em Bazoches-en-Houlmes, Orne, Normandie, um dos principais expoentes do simbolismo.

¹⁸ Eu amo o cinematógrafo. Ele satisfaz minha curiosidade. Com o seu auxílio, dou a volta ao mundo, e paro, à vontade, em Tóquio, Cingapura. Sigo itinerários insensatos. Eu vou para Nova York, que não é bonita, a Suez, que é um pouco bonita, e viajo ao mesmo tempo nas florestas do Canadá e nas montanhas da Escócia; subo o rio Nilo até Khartoum, e, momentos depois contemplo a melancólica amplidão do oceano, do convés de um transatlântico. (...) Considerado sob o ponto de vista científico, o cinematógrafo é uma das mais curiosas e mesmo uma das mais belas invenções do nosso tempo. [tradução nossa]

outubro, desse mesmo ano, será comentada no Brasil, por A. Noronha Santos, na primeira edição da *revista Floreal*, ou seja, menos de dois meses depois.¹⁹

Nos comentários sobre o texto, A. Noronha Santos destaca que “as considerações de Remy de Gourmont induzirão muita gente a olhar com menos desprezo o cinematografo”. Ao fazer esta afirmação, o autor confirma as representações que circulavam, nos primórdios do cinema, sobre sua “categoria inferior” de entretenimento. Mais adiante, o autor deixa claro o quanto ele mesmo fora influenciado pelos argumentos de Gourmont, quando diz: “apreciemos, com Remy de Gourmont, as suas vantagens atuais” e acrescenta ainda uma citação deste autor: “Bem tolo ou desprovido de curiosidade será quem desdenhar esses espetáculos”. Os comentários de Noronha exemplificam a rápida circulação e apropriação de representações sobre o cinema em escala mundial.

Outro ponto que merece ser ressaltado, e que será recorrente ao longo desse trabalho, é a questão da moral no cinema, de sua tendência educativa e do seu dom de ubiquidade, que foram destacadas por Remy de Gourmont no desenrolar do seu texto. Estas questões irão perpassar os debates nas primeiras décadas do século XX, quando se questionava a importância do cinema como instrumento de educação e/ou os perigos do cinema de entretenimento.

Alguns anos antes, em 1904, Olavo Bilac, que anos mais tarde fora eleito “príncipe dos poetas brasileiros” pela Revista *Fon-Fon*, dedicou uma crônica, no primeiro número da revista *Kosmos*, a refletir sobre o cinematógrafo.²⁰ A visão que ele passou das possibilidades do cinematógrafo foi positiva, parece que não seguiu a tendência de considerá-lo um “passatempo de iletrados”. A crônica demonstrava uma fascinação, típica da época, pela nova invenção. O autor até ousou profetizar algumas mudanças que adviriam com o cinematógrafo. Nelas, incluiu o jornal do futuro e o desaparecimento do livro:

¹⁹ Jornalista e escritor escreveu em vários jornais nos primeiros anos do século XX.

²⁰ *Fon-Fon* revista lançada em 1907 no Rio de Janeiro. Tratava principalmente dos costumes e notícias do cotidiano e foi publicada até 1958.

Diante do aparelho, uma pessoa pronuncia um discurso: o cronofone recebe e guarda esse discurso, e, daí a pouco não somente repete todas as suas frases, como reproduz sobre uma tela branca, a figura do orador, sua fisionomia, seus gestos, a expressão de sua face, a mobilidade de seus olhos e dos seus lábios. Talvez o jornal futuro seja uma aplicação dessa descoberta. (...) O livro está morrendo, justamente porque já pouca gente pode consagrar um dia todo, ou ainda uma hora toda, a leitura de cem páginas impressas sobre o mesmo assunto. Talvez o jornal futuro - para atender a pressa, a ansiedade, a exigência furiosa de informações completas, instantâneas e multiplicadas, seja um jornal falado e ilustrado com projeções animatográficas, dando a um só tempo a impressão auditiva e visual dos acontecimentos, dos desastres, das catástrofes, das festas, de todas as cenas alegres ou tristes, sérias ou fúteis, desta interminável e complicada comédia, que vivemos a representar no imenso tablado do planeta.

Tempos mais tarde e quilômetros de distância mais longe, novamente veremos a associação entre a descoberta do cinema e um suposto fim do livro. Desta vez quem levantou esta questão foi Thomas Edison. Em uma entrevista para *The New York Dramatic Mirror* (06/07/1913), que fazia parte de uma série que falava sobre o cinema (*motion picture*), Edison deu a seguinte resposta, quando perguntado sobre “qual sua estimativa para o futuro do valor educacional do cinema?”:

Books will soon be obsolete in the schools. Scholars will be instructed through the eye. It is possible to teach every branch of human knowledge with the motion picture. Our school system will be completely changed inside of ten years.²¹

A declaração de Edison prognosticando o fim do livro só comprovava o impacto da invenção do cinema e todas as expectativas que foram geradas em torno dela. Ao cinema foram muitas vezes atribuídos poderes que o colocavam como solução para as grandes questões que inquietavam a humanidade naquele início de século. Principalmente no campo educacional onde, por exemplo, o cinema foi pensado como solução para problemas sérios como o analfabetismo. Uma nova forma de cinema, voltada não para o entretenimento, mas capaz de servir como antídoto no combate aos males — intelectuais,

²¹ “Os livros em breve serão obsoletos nas escolas. Os estudantes serão ensinados através dos olhos. É possível ensinar a todos os ramos do conhecimento humano com a imagem em movimento. Nosso sistema escolar estará completamente mudado dentro de dez anos”. (Tradução nossa)

morais, higiênicos, culturais, etc. — propagados pelo cinema comercial. Esse novo cinema, cheio de promessas emancipatórias, seria o cinema educativo.

O cinema estava inserido em um momento em que o desenvolvimento técnico evidenciava mudanças profundas na relação do homem com o tempo. A exaltação dos prodígios e benefícios das novas criações modernas pode ser encontrada associada a cada uma das invenções decisivas surgidas com a revolução industrial: a máquina a vapor, o trem, o bonde com tração elétrica, o automóvel e, é claro, o cinema. Todas essas invenções têm em comum a nova relação do homem com o tempo. A possibilidade de reduzir distâncias e tempo esteve associada às invenções do bonde e do automóvel. Mas a sensação de percorrer todo o mundo em um só tempo, como vimos com Remy de Gourmont, sem sair do lugar, só foi possível com o cinema que o fez ser considerado o grande símbolo da vida contemporânea, naquele momento. Esta visão é sintetizada por Souza (2004, p.19) quando afirma, em seus estudos sobre os primórdios do cinema em São Paulo e Rio de Janeiro, que:

entre tantas inovações tecnológicas que vão alterando o cotidiano dos habitantes das grandes cidades, a reprodução mecânica das imagens em movimento, [...] impõe necessidades e desejos novos no interior da elite urbana, criando um sentimento de velocidade e aceleração, uma distinção entre um tempo vivido e um novo a ser vivenciado.

Se considerarmos as características, próprias do cinema, associadas ao desenvolvimento da técnica e as transformações por ela proporcionadas, podemos compreender, em parte, o uso do cinema como instrumento poderoso em algumas manifestações culturais nesse início de século. E, com isso, começamos a vislumbrar o possível impacto do cinema sobre a educação.

Em 1916 foi publicado o *Manifesto do Cinema Futurista*, que seguiu um movimento iniciado em 1909 pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, quando foi publicado o primeiro *Manifesto Futurista*. O cinema foi exaltado, naquele documento, como a nova forma de expressão artística, que atenderia à necessidade de uma “expressividade plural e múltipla”. A exaltação da

velocidade, o desprezo pela opressão do passado e a predição da morte do livro, entre outras coisas, também foram expressas no manifesto:

Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.²²

Ismail Xavier (1978) chama a atenção, entretanto, para a associação entre o futurismo e o fascismo. Os membros eram simpatizantes, alguns chegaram mesmo a se filiar ao partido, e lutaram como voluntários, caso do próprio Marinetti, na Primeira Guerra. Marinetti também é autor de um livro intitulado *Futurismo e Fascismo*. Observamos que a Guerra era glorificada pelos futuristas chegando a ser apontada como sendo a única higiene do mundo.

Por exemplo, quando Marinetti escreveu que “a guerra é bela porque, graças às máscaras contra gás, ao microfone terrífico, aos lança-chamas e aos pequenos carros de assalto, ela funda a soberania do homem sobre a máquina subjugada” ele buscava glorificar o fascismo produzindo efeito de choque com essas palavras de provocação ao humanismo.

Walter Benjamin tratou criticamente a fascinação pelos efeitos estéticos da técnica exaltada por Marinetti. Segundo Benjamin, a prevalecer esta postura, se consolidaria uma sociedade que não estava preparada para usar o desenvolvimento da técnica em benefício da própria humanidade, mas, ao contrário, estava condenada a usá-lo contra o homem, isto é ,ao invés “de usar seus aviões para semear a terra, ela espalha suas bombas incendiárias sobre as cidades”(1980, p.28).

²² O cinema futurista vai aguçar, desenvolver a sensibilidade, acelerar a imaginação criativa, vai dar um sentido a inteligência prodigiosa de simultaneidade e de onipresença. O cinema futurista vai funcionar bem na renovação geral, substituindo a revista (sempre pedante), o drama (sempre presente) e matar o livro (sempre tedioso e opressivo). As necessidades de propaganda nos forçará a publicar um livro de vez em quando. Mas nós preferimos nos expressar através do cinema, placas de palavras libertas e avisos luminosos móveis. (tradução nossa)

Outro italiano, Riccioto Canudo, foi o teórico do cinema a quem se atribui a expressão do cinema como *sétima arte*. Em seu manifesto, *O nascimento da Sétima Arte*, publicado em 1911, a “nova arte” foi definida assim:

Sétima arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição do cinema; e, bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares – Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexa-rítmico do sonho estético dos séculos. (CANUDO, 1911, *apud*, XAVIER, 1978, p.44)

Canudo, que imigrou para França ainda jovem e por lá viveu, era contemporâneo de Marinetti. Não é possível afirmar a influência do futurismo de Marinetti sobre a visão de cinema de Canudo, o que se sabe é que Canudo e Marinetti desenvolveram relações pessoais, mas não é possível estabelecer até que ponto ela pode ter interferido na sua obra (XAVIER, 1978). Além de crítico cinematográfico, Canudo também foi o fundador de um dos primeiros cine clubes da história, o *Club des Amis du Septième Art*, fundado em abril de 1921, cuja finalidade entre outras coisas, era a de afirmar, a uma elite que via o cinema como simples divertimento, o seu estatuto de arte.

Concluimos, assim, que o cinema desde seu nascimento, por suas características particulares, foi apontado como uma possível solução para diversos anseios. Foi pensado, não só como uma resposta a determinadas questões, mas também como um instrumento capaz de potencializar as soluções dessas questões. Para alguns, como Marinetti, o cinema carregava a força da modernidade. Essa representação, sua circulação internacional e apropriações decorrentes tornam-se hegemônicas com o passar das primeiras décadas do século XX. Dessa forma, aos poucos, o cinema deixa de ser um invento perturbador para ser, como observou Xavier (1978, p.58) “capaz de responder às necessidades de expressão de homens que vivem num mundo onde movimento, velocidade e intensificação dos estímulos são elementos dominantes”.

Seja do ponto de vista imaginário, das fantasias de poder e domínio do homem (sobre o tempo e o espaço, a morte, a ausência e a perda dos entes queridos), seja do ponto de vista de questões sociais que ganham novo vulto com a urbanização em massa (como a da educação), o cinema aparece como um depósito de expectativas bem afinado com as inquietações do século XX.

Mas, como acabamos de ver, é um processo longo e contínuo de debates e apreciações críticas, por parte dos intelectuais, que vai aos poucos tecendo um discurso que sedimenta um lugar de maior dignidade para o cinema. Antes desse discurso, o cinema é visto como invenção menor destinada a um público concebido, pelas elites, como simplório. A criação, portanto, do sentido do cinema, do significado da arte que será produzida através dele, de suas diversas possibilidades de aplicação, incluindo a educação, não foi algo dado mas uma construção demorada.

1.2.3 A chegada do cinema ao Brasil: entre a diversão e a contravenção

No Brasil, antes mesmo da chegada do cinematógrafo dos irmãos Lumière, diversos aparelhos foram comercializados. Um desses equipamentos foi o quinetoscópio de Edison, que já apresentava as principais características do cinema, ou seja, imagens em movimento. Por informações veiculadas na imprensa é sabido que, em 1894, o aparelho de Edison já circulava no Brasil. Como pudemos comprovar no jornal *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 17/12/1894), a apresentação do quinetoscópio não passou despercebida, sendo tema de uma crônica. O autor, que assinou como *Fantasio* (pseudônimo de Olavo Bilac), discorreu sobre diversos aspectos dessa nova invenção. Ao lermos, vimos transparecer uma mistura de sentimentos como o horror, o medo e o espanto diante daquela máquina que reproduzia imagens em movimento.

O autor na tentativa de compartilhar com os leitores suas impressões, por vezes, descreveu sentimentos que se mostravam um tanto divergentes, revelando, quando apresentou as características de um aparelho tão moderno

(lembramos que a eletricidade era praticamente ausente do país) um certo pavor típico daquele associado às aparições e fantasmas:

O movimento fotografado! Que horror! [...] Não te lembras às vezes, com uma saudade e um gozo inenarráveis, do gesto brando e amoroso com que dos braços femininos um dia te chamaram, cheios de promessas? [...] Pois bem! Hoje, com o Kinetoscópio, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, o fazer agir sobre a placa [...] para que visses, [...] a tua amante estender-te os braços e chamar-te. [...] E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos! Acabarias naturalmente por achar cômico o que hoje te parece divino: e, em vez de chorar com a evocação do delicioso momento, desatarias a rir desgraçado mortal, mísero desiludido! [...] Imaginas que estás aqui, e que a tua amante está na Austrália; [...] Quando a saudade apertar, irás em um canto do teu escritório e apertará um botão elétrico [...] e sobre uma chapa luminosa, verás desenhar-se a figura de tua boa amiga que te sorrirá. [...] Adeus, saudade! Adeus, gosto amargo de infelizes! [...] Já não há mais saudade, porque já não há mais distâncias!...(Gazeta de Notícias, 17/12/1894, p.1).

Essa máquina a qual se refere o autor era um aparelho que ainda estava longe do desenvolvimento técnico alcançado, tempos depois, pelo cinematógrafo, mas que, naquele momento, era capaz de causar todo esse turbilhão desordenado de sentimentos mostrados. O quinetoscópio, conforme podemos observar nas figuras (2 e 3), era uma espécie de caixa de madeira que permitia a visão de imagens em movimento de forma individual.



Figura 2: Réplica de um quinetoscópio.
Fonte: arquivo pessoal da autora.



Figura 3: Homem usando um quinetoscópio.
Fonte: arquivo pessoal da autora.

Mesmo com a experiência e o impacto causado pela chegada do quinetoscópio em 1894, historiadores do cinema no Brasil (GOMES, 1996, VIANY, 1959, MOURA, 1987) tendem a considerar a apresentação de 8 de julho de 1896, na Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, de um aparelho similar ao cinematógrafo Lumière, como o marco da chegada do cinema ao Brasil.

Essa escolha em parte, pode ser justificada pelo fato dos irmãos Lumière serem franceses. A penetração da cultura francesa no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, é fartamente encontrada na literatura da época e sobre a época.

O fato é que a relação entre o Brasil e a França vem de longa data, remonta ao século XIX, com a Missão Artística Francesa (1816). Desde então o país foi um campo privilegiado da política cultural francesa que foi “pensada em termos quase exclusivamente de propaganda, em termos de ‘influência cultural’, a qual deve fomentar a admiração pela cultura francesa e incentivar o consumo dos produtos culturais franceses (livros, teatros, óperas, perfumes, turismo, vinhos, ideias etc.)” (SUPPO, 2000, p.313). Não precisamos de muito esforço para identificar a presença da influência francesa em vários lugares e de várias formas, como no bairro nobre de São Paulo, Campos Elísios, em alusão aos Champs-Élysées de Paris. E como não citar o café *Paris* no Rio de Janeiro, “o mais *chic* da capital federal. Mais chic e melhor frequentado...onde a “*jeunesse dorée*” da terra dá *rendez-vous*.”? (apud, MAUAD, p.33, 1990).

A *Aliança Francesa*, também fazia parte da política cultural francesa no mundo. Seu primeiro centro no Brasil foi instalado no Rio de Janeiro, ainda no século XIX, mais precisamente, em 1885, dois anos após a criação de sua sede em Paris. Considerada a principal representante da influência e do prestígio cultural francês no país, sua importância foi além de “livro ou outros produtos culturais, mas também aos modelos de sociedade e cultura propostos por uma certa burguesia brasileira” (LESSA, 1994, p.93).

Os efeitos dessa política cultural podem ser facilmente percebidos quando percorremos os espaços de entretenimento do Rio de Janeiro, no início do século. Especialmente em relação ao cinema, destaca-se o *Salão de Novidades Paris no Rio* (figura 4) a primeira sala regular de cinema do Rio de Janeiro e provavelmente do Brasil.²³ Pelas notícias veiculadas pela imprensa é possível constatar que, em pouco tempo, a sala já era um sucesso absoluto: “Não há pessoa alguma que não saiba em que ponto da Rua do Ouvidor fica o grande Salão de Novidades Paris Rio, onde está sendo exibido o maravilhoso invento Animatographo Lumière” (*Jornal do Brasil*, 04/10/1897). Essa passagem já antecipava o que se tornaria o cinema no Brasil, a saber, a principal fonte de entretenimento. Além dessa sala temos o cine *Odeon*, o café-concerto *Moulin-Rouge*, o *Maison Moderne*, o *Cine Palais*, o *Cinema Éclair*, o Cinematógrafo Parisiense entre outros, que deixam claro que a linguagem cultural e do entretenimento da elite carioca era o francês.



Figura 4: Salão de Novidades Paris Rio. Primeira sala de cinema regular no Brasil.²⁴ Fonte: Observatório Comunitário.

Todavia, uma característica importante do estabelecimento do cinema no Brasil é que foram os imigrantes, principalmente italianos, os precursores desse

²³ “Salão de novidades” ao que parece é uma tradução direta da expressão francesa “Salon Nouveaute”.

²⁴ http://observatoriocomunitario.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html

entretenimento no país. Segundo Araújo (1976, p.123) Paschoal Segreto, por exemplo, foi apelidado no Rio de Janeiro de “Ministro das Diversões”, por estar ligado à variadas atividades de entretenimento – como as corridas de cavalos, as corridas a pé, de bicicleta ou velocípedes – praticados nos *Jockeys*, Frontões e Belódromos, todas essas atividades eram ligadas ao mundo das apostas, o que inclui também, as apostas de jogo do bicho.

Além de todas as atividades já citadas, Paschoal Segreto em sociedade com Dr. Cunha Sales, inaugurou o Salão Novidades Paris no Rio. O Salão foi inaugurado em 31 de julho de 1897, em uma das mais movimentadas ruas da cidade, a Rua do Ouvidor. O negócio foi um sucesso, recebendo, certa vez, a visita do então presidente Prudente de Moraes e sua família. Todavia, a sociedade durou pouco: “antes de terminar o ano, o Dr. Cunha Sales desfazia a sociedade que mantinha com Paschoal Segreto” (ARAÚJO, 1976, p.95). Mas o cinema continuou fazendo parte dos investimentos dos dois. Além do cinema, outro fato aproximava os dois ex-sócios: o envolvimento com o jogo do bicho. Essa relação, que segundo Souza (2003), Martins (2004) e Araújo (1976) renderam a ambos algumas passagens pela polícia, acrescenta uma faceta nova à história dos primórdios do cinema no Brasil: a relação cinema/contravenção.

Essa relação não ficou restrita aos dois personagens mencionados. O italiano Jácomo Rosário Staffa que, segundo ele próprio, cresceu “ouvindo coisas maravilhosas sobre o Brasil”, chegou ao país ainda muito jovem. Para sobreviver, exerceu várias atividades, foi condutor de bonde, vendedor de loteria e até agente de polícia. Certa vez ganhou “duzentos ou trezentos mil reis” no jogo do bicho e decidiu entrar no ramo. A atividade do jogo do bicho lhe propiciou uma vida mais próspera e também algumas passagens pela polícia. Posteriormente, investiu no cinema, inaugurando em 10 de agosto de 1907 o Cinematógrafo Parisiense tornando-se um dos maiores distribuidores cinematográficos do país.²⁵

²⁵ Entrevista dada por Jácomo e publicada na revista *Cinearte* em 16/11/1927, p.31.

Outro italiano, Giuseppe Labanca, assim como os demais citados, foi associado ao jogo do bicho, e em função disso, também há relatos de sua passagem pela polícia. Posteriormente, veio, como os demais, a investir no ramo da cinematografia (MARTINS, 2004). Foi o produtor do filme *Os Estrangulados*, de 1906, considerado o primeiro grande sucesso do cinema brasileiro (RAMOS, 1987).

Esta associação, que à primeira vista pode parecer esdrúxula, talvez seja a que melhor retrate a cidade do Rio naquele momento. Capital Federal, com ambição de se tornar uma “Paris dos trópicos”, com uma população formada por um grande número de imigrantes e emigrantes, esse era o Rio dos *sete prazeres*, como podemos constatar em uma crônica publicada na coluna Cinematographo do jornal *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, assinada por Joe, Paulo Barreto mais conhecido por João do Rio (OLIVEIRA, 2006):²⁶

Cinematógrafos... É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos. O carioca é bem o homem das manias, o bicho insaciável e logo saciado das terras novas. Toma um prazer ou um divertimento, exagera-o, esgota-o, aborrece-o e abandona-o. Um empresário hábil que conhecesse as variações do público ganharia aqui em poucos anos uma fortuna de Crespo. O carioca é variável como o tempo. A questão era descobrir um barômetro, porque, além do maxixe e do *vissi d'art* não há nada neste país que tenha resistido a cinco anos de vida.

Cinematógrafos... Agora são os cinematógrafos. Em todas as praças há cinematógrafos-anúncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na avenida Central, com entrada paga, há dois, três, e a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infinito na calçada.

Encontro em companhia do jovem secretário ministerial Oscar Lopes, o meu amigo barão Belfort e logo este me diz:

- Há sete pecados mortais, sete maravilhas do mundo, as sete idades do homem, os sete sábios da Grécia, as sete pragas do Egito... O Rio tem sete prazeres: o bicho, o maxixe, o *vissi d'arte*, os *meetings* da oposição, a polícia, a propaganda *A Europa curva-se ante o Brasil*, e os cinematógrafos. (29/09/1907, p.1)

Como nos diz esta crônica, o carioca é homem de manias, jogo do bicho, cinema, não importa se estes fatos apresentam uma lógica entre si, o que importa é fazer parte da novidade, estar inserido nos acontecimentos.

²⁶ Cinematographo foi uma coluna publicada no jornal *Gazeta de Notícias* de agosto de 1907 a dezembro de 1910.

Como uma das novidades mais festejadas naquele momento, o cinema encontrou em Afrânio Peixoto, Diretor de Instrução Pública do Distrito Federal nos anos 1910, um incentivador do cinema e defensor de seu uso como instrumento de ensino, ele se mostrou tão entusiasmado pelo cinema que chegou a apontá-lo como “a maior das invenções”, em sua obra *Marta e Maria*:

É o cinema a maior das invenções da civilização humana. Não há que duvidar. Basta refletir. Que é essa civilização? Aproximação humana. Socialização do homem. [...] Aproximar os homens, humaniza-los pela convivência, é torna-los bons, espirituais, civilizados. Por isso, os instrumentos da civilização são aqueles que suprimem as distâncias entre os homens e os aproximam, ao menos subjetivamente. [...] Que são as estradas, os trens de ferro, os navios, o correio, os jornais, o telégrafo, o telefone, o rádio, o avião, senão meios de comunicação dos homens, de aproximação humana, de sociabilidade, portanto de civilização? Ora, o cinema é tudo isto somado, pois que é a síntese maravilhosa da comunicação humana. (PEIXOTO, 1929, p.p. 474-475)

Certamente, esse aspecto tecnológico, que por diversos motivos espantava os contemporâneos, também, em sentido inverso, pelos riscos que parecia portar, motivava ataques igualmente intensos. O cinema tinha seus detratores, e isso se devia em parte ao fato de que, em pouco tempo, se tornara um dos principais meios de diversão. Divertimento (ou entretenimento) não rimava necessariamente com disciplina e ordem. Os espaços destinados à exibição de “vistas” muitas vezes eram compartilhados com outras diversões.²⁷ A princípio, a falta de conforto, causadas pela falta de higiene, pelos espaços pouco arejados, enfim, as condições precárias das salas, afastaram a elite do cinema. Por outro lado, os valores baixos dos ingressos eram um atrativo e viabilizavam o acesso à diversão das classes menos favorecidas. A representação do cinema como a maior das tecnologias de informação e da comunicação já inventadas consolidava-se, mas não era a única.

²⁷ Os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento [...]. Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam num ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de "vistas". Essas "vistas" podiam ser atualidades não ficcionais ou encenações de incidentes reais, como guerras e catástrofes naturais. Podiam ainda ser números de *vaudeville* (pequenas gags, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos. (Costa, 2006, p.24)

À medida que os ambientes de exibição foram se aperfeiçoando e novas salas permanentes foram sendo abertas, antes os cinemas ambulantes eram mais comuns, o cinema começou a fazer parte também da diversão das elites. O cinema passou deste modo, a transitar nesses dois mundos, unindo os extremos sociais numa mesma forma de lazer, se transformando em um dos maiores meios de entretenimento naquele momento.

Aqui no Brasil não ficou restrito apenas aos grandes centros do país como Rio-São Paulo. Assim sendo temos a abertura de salas de cinema no Espírito Santo já em 1896, com a inauguração do Teatro Melpômene. Com capacidade para 800 lugares, tudo indica que foi o primeiro a adquirir uma máquina dos irmãos Lumière no Estado (MALVERDES, 2011, p.31). Outro dado interessante é que o número de salas de cinema, em 1933, no Espírito Santo, era de aproximadamente 1 sala para cada 11 mil habitantes, mais ou menos o mesmo número de São Paulo (ROQUETTE-PINTO, 1938,p.4).

Todo o prestígio alcançado pelo cinema, contudo, não o livrou das críticas que recaíram sobre os filmes considerados impróprios. Os defensores da moral e dos bons costumes consideravam que filmes cujo teor apresentasse cenas com comportamentos inadequados como prostituição, crime e vícios eram prejudiciais para a formação de jovens e crianças. Acreditava-se que essas cenas, uma vez diante dos olhos, “deixar(iam) gravadas no cérebro impressões duradouras” (GRAÇA, 1918, p.20). Assim, o cinema conviveu com esta ambiguidade entre o bom e o mau, desde seu aparecimento. Alguns intelectuais, como podemos verificar na crônica abaixo, eram radicalmente contrários ao cinema, atribuindo a essa forma de entretenimento a responsabilidade pela degradação moral da população.

É o caso de Antônio dos Santos Torres jornalista polêmico que abandonara a batina em 1911 devido a uma série de artigos condenando a catequese dos indígenas que publicara na imprensa. Mesmo após tornar-se diplomata, continuou publicando e polemizando na imprensa carioca. Dessa forma, discutir sobre o cinema não poderia deixar de fazer parte de suas preocupações.

De maneira que, numa cidade como o Rio de Janeiro (e o que se diz desta cidade entenda-se a respeito de todas as demais cidades do Brasil), numa cidade como o Rio de Janeiro, onde o único divertimento é o cinema; onde não há monumentos, nem galerias de quadros, nem estátuas, nem belos templos, nem museus, nem passeios campestres, ou excursões marítimas dotadas de certas condições de conforto e de segurança individual, nem sugestões de espécie alguma a altos pensamentos, o problema da moral cinematográfica me parece fora de qualquer solução que não seja a supressão completa dos cinemas — o que é impossível. Pelo que, o melhor que podemos fazer ainda é cruzar os braços e ir acompanhando, fase por fase, como curiosos, como sociólogos, ou como adeptos de tal esporte, o instrutivo fenômeno da putrefação geral (1921, p.180).

Note-se que a crítica se desdobra em dois planos: um primeiro, em que o autor fala como um porta-voz da moral e da civilização que, contudo, logo, cede a vez a um segundo, que julga impossível qualquer iniciativa diante do cinema, afora a da adesão. Torres dessa forma também se preocupa com os aspectos morais do uso do cinema.

O debate em torno da questão moral no cinema e do combate ao cinema corruptor que propagava más ideias, capazes de incentivar crianças e jovens a prática de atos condenáveis, era corrente. A grande preocupação, no entanto, estava voltada para o público infantil, considerado o mais vulnerável, mas como nos mostra Araujo (1939, p.31), o cinema já havia “conquistado” a “massa do povo”:

O cinema é uma escola viva para a criança, e não é menos verdade que a sua influência também se faz sentir com igual intensidade na massa do povo. No Brasil, a classe média e sub-média tem um único divertimento: o cinema. De preço relativamente baixo, o cinema no Brasil é acessível ao grande público que dele aúfere toda a vantagem e todo o malefício.

Mas, em sentido contrário, o cinema poderia ser ideal para fins educativos, quando seus conteúdos expusessem lições de bom comportamento e conduta.

Se a criança gosta do cinema, frequenta-o por prazer, presta a atenção em tudo que vê na tela, podemos tirar da exibição de um filme o maior proveito para a educação da infância. O menino que “vai ao cinema”, que “paga” sua meia entrada com o orgulho de um pequeno magnata, pode, se o filme for bom, aproveitar em duas horas de exibição muito mais do que estudando um livro difícil, cuja matéria não conseguiu assimilar. Em todos os setores, o bom cinema

é útil. Nesse caso, estão filmes de educação extra-escolar como a “Vida de Pasteur” ou a “Vida de Zola”, — obras admiráveis de arte. (ARAUJO, 1939, p.33)

A chegada do cinema no Brasil e todas as questões que a circundaram, foram condensadas por Araújo (1976), que alcançou expressar bem a relação do cinema com uma cidade em permanente ebulição, como o Rio de Janeiro daquele início de século:

Foi neste cenário entre bicheiros, batidas policiais, crise econômica e falta de novidades nos teatros, que surgiu modesta e misteriosamente o cinematógrafo na cidade do Rio de Janeiro, trazido por pessoas consideradas na época como excêntricas, novidadeiras, charlatães e malucas... (ARAUJO, 1976, p.72)

1.3 A circulação internacional do cinema educativo e científico

Le cinématographe ne peut pas remplacer le livre, le maître, le cours expliqué au tableau, tout le monde le sait: mais il peut être le complément indispensable, aujourd’hui, de tous ces moyens d’éducation, il doit les compléter, aider à faire comprendre, lever le doute de l’explication orale, enfin imprimer mieux dans la mémoire de l’élève l’empreinte puissante qu’il provoque par la vision du fait en action. Pour les tout petits, les débutants dans la vie, il faut qu’il arrive facilement à les intéresser. Puisqu’il est capable de l’amuser, le tout est de trouver pour ces images éducatives la juste dose de technicité à introduire pour que la vue, sans cesser jamais de plaire, enferme par surcroît un aliment utile, intellectuel, que soit assimilé sans douleur et sans ennui.(DUCOM, 1924, p.131)²⁸

O cinema em seu desenvolvimento inicial, ao que tudo indica, foi pensado para fins de entretenimento. Assim o cinematógrafo dos irmãos Lumière, a versão mais completa dos modelos até então desenvolvidos, chegou ao público como uma máquina de diversão. De acordo com Bernardet (1980, p.11), entretanto, os próprios irmãos Lumière não acreditavam que o seu invento tivesse futuro

²⁸ O cinematógrafo não pode substituir o livro, o professor, o curso explicado no quadro, todo mundo sabe disso: mas ele pode ser um complemento essencial, hoje, de todos os meios de educação, ele deve os complementar, ajudar a compreender, remover dúvida da explicação oral, enfim fixar melhor na memória do aluno a impressão poderosa que provoca por suas imagens em movimento. Para crianças pequenas, iniciantes na vida, é preciso que ele provoque facilmente os seus interesses. Uma vez que é capaz de entretê-los, o segredo é usar essas imagens educativas na quantidade certa, sem nunca deixar de agradar, além disso, abriga um alimento útil, intelectualmente, que deve ser assimilado sem dor e sem tédio. [tradução nossa]

como espetáculo. Pensavam em sua aplicação muito mais como um instrumento científico que seria aplicado às pesquisas. As previsões dos Lumière, em parte, se confirmaram, pois há relatos de experiências de uso do cinematógrafo na atividade científica e educativa, desde fins do século XIX.

Sublinhar essa expectativa dos fundadores reconhecidos da história do cinema, não só da máquina, mas também das projeções, é importante para situar a futura associação entre o cinema e a educação. De início, o cinema será utilizado para registrar eventos da ciência e outras práticas técnicas que podiam servir ao ensino ou à transmissão de conhecimento entre pares. Nesse sentido, é de particular importância a sua aplicação na medicina.

Nesse campo, os cirurgiões são apontados como os pioneiros no uso e na defesa da cinematografia para o emprego científico. Foram eles, que, desde cedo, perceberam as potencialidades dessa nova invenção, como instrumento capaz de auxiliar na investigação e no ensino de sua prática profissional.

A neurologia, por exemplo, foi um campo fértil para as experiências com a cinematografia. Em 1899, por exemplo, o neurologista romeno, Gheorghe Marinescu, em um hospital de Bucareste, fez uso do cinematógrafo na aplicação do método de Charcot, médico e cientista francês do século XIX que ficou conhecido principalmente pelo uso da hipnose para tratamento da histeria e também pelo fato de ter sido professor de Sigmund Freud.²⁹ A experiência consistia no agrupamento de diferentes pacientes com a mesma enfermidade para análise e avaliação de sua patologia a partir de seu comportamento. A função da cinematografia era de registro de imagens desses pacientes para uma avaliação posterior (ABEL, 2006).

Em outro caso, desta vez, em 1908, na Itália, Camillo Negro, neurologista e professor da Universidade de Turim, também seguindo os passos de Charcot filmou uma série de casos clínicos de histeria. Os registros, que já eram uma prática usual, se diferenciaram das demais pela escolha do local das filmagens,

²⁹ Cf. Alessandro Griffini: <http://videosalud2008.sld.cu/conferencias/los-origenes-del-cine-cientifico-en-neurologia/>

pois, ao invés do habitual manicômio, foi escolhido um teatro. Como podemos observar nas imagens do vídeo, a paciente usava máscara, provavelmente para não ser identificada.³⁰



Figura 5: Registro de experiência com uma histérica, realizada em um teatro.
Fonte: Vidéothèque du CNRS.

Esses materiais eram projetados nos meios científicos e universitários das principais capitais da economia e do conhecimento no mundo, Paris, Nova York e Londres. O uso das imagens em movimento, além de ter sido profícuo para o momento de sua produção, serviu como documento em pesquisas futuras, como no caso citado abaixo:

In 1900, Belgian neurologist Arthur Von Gehuchtem began recording many sequences foregrounding the consequences of spinal cord traumas and myopathies. Several of his films, which have been restored, served to illustrate his famous posthumous book, *Les Maladies nerveuses* (ABEL, 2006, p.821).³¹

Dada a própria natureza do cinema, uma técnica facilmente adaptável nos casos em que não se precisasse muito mais que uma máquina para filmar, a prática do registro de experiência logo foi largamente partilhada. Em 1897, o médico argentino Alejandro Posadas, realizou “*Operacion Quiste Hiaticido*” um

³⁰ Acessível em:

<http://videotheque.cnrs.fr/video.php?urlaction=visualisation&method=QT&action=visu&id=22&type=grandPublic>

No link acima podemos assistir esta experiência do Dr. Camillo Negro. Como são várias experiências em um único filme, para assistir a esta experiência devemos ir até o tempo 10:22. O filme faz parte da produção “Les incunables du cinéma scientifique” de Jean-Michel Arnold, produzido pelo CNRS Images (Le Centre national de la recherche scientifique) em 1984.

³¹ Em 1900, o neurologista belga Arthur Von Gehuchtem iniciou gravação de sequências em primeiro plano das consequências de traumas na medula espinhal e miopatias. Vários de seus filmes, que foram restaurados, serviram para ilustrar seu famoso livro póstumo, *Les Maladies nerveuses*. [tradução nossa]

dos primeiros documentários médicos da história e o primeiro filme argentino que se conhece.³²

Provavelmente um dos médicos mais conhecidos pelo uso do cinema para fins científicos, é o Dr. Eugène Louis Doyen, francês, famoso por ser um dos pioneiros no uso da técnica cinematográfica em seus procedimentos cirúrgicos. O Dr. Doyen convidou o afamado cinegrafista Clément-Maurice, conhecido por ser o responsável técnico da famosa sessão Lumière de 28 de dezembro de 1895, para ser o encarregado dos registros das imagens de suas cirurgias. De acordo com Coissac (1925) em 1898, Dr. Doyen apresentou à Associação Médica Britânica o resultado de suas experiências. Na tentativa de convencer a sociedade de um modo geral, e à comunidade médica em particular, sobre a importância da aplicação de seu novo método, o Dr. Doyen usava os seguintes argumentos:

Les documents que nous laisserons désormais, grâce au cinématographe, permettront aux chirurgiens futurs de mieux juger les progrès accomplis. Un dernier résultat, le plus inattendu, peu-être, de l'application du cinématographe à la reproduction des opérations chirurgicales, est le bénéfice que peut en retirer chaque chirurgien. Lorsque j'ai vu, pour la première fois, se dérouler sur l'écran du cinématographe une de mes opérations, j'ai constaté combien je m'ignorais moi-même. Bien des détails de technique que je croyais jusqu'alors satisfaisants m'ont paru défectueux. J'ai corrigé, j'ai amélioré, j'ai simplifié ce qui devait l'être; de telle sorte que le cinématographe m'a permis de perfectionner considérablement ma technique opératoire (COISSAC, 1925, p.34)³³.

Nem mesmo a incompreensão, o ciúme e a descrença de alguns de seus pares, fizeram com que o Dr. Doyen abandonasse esse método. Seguiram-se, então, outras experiências. A mais famosa delas, que ainda hoje é tema de artigos e discussões, é o caso da separação das irmãs xifópagas. O caso,

³² O vídeo com a filmagem da "Operacion Quiste Hiatidico", encontra-se acessível no site do Hospital Nacional Profesor Alejandro Posadas, localizado em Buenos Aires. Cf. http://www.hospitalposadas.gov.ar/docencia/revistadig/1997/1_1_posadas.pdf

³³ Os documentos que deixamos de agora em diante, graças ao cinematógrafo, permitirão que os cirurgiões possam melhor avaliar o progresso a eles relacionados. Um resultado final, o mais inesperado, talvez, de aplicar a reprodução cinematográfica de operações cirúrgicas, é o benefício que cada cirurgia pode obter com eles. Quando eu vi pela primeira vez, desenrolar-se na tela do cinematógrafo uma das minhas operações, vejo o quanto cada cirurgia poderá daqui retirar. Muitos detalhes técnicos que eu pensara até agora que eram satisfatórios pareceram-me defeituosos. Eu corrigi, eu aperfeiçoei, eu simplifiquei isto que tinha que ser, de modo que o cinematógrafo me permitiu aperfeiçoar consideravelmente minha técnica cirúrgica. (Coissac, p.34) [tradução nossa]

mundialmente conhecido como *La séparation de Doodica et Radica*, foi veiculado em periódicos de várias partes do mundo, inclusive no Brasil.³⁴

As irmãs Radica e Doodica nasceram na Índia e foram vendidas pelo pai para um agente de artistas. Passaram, então, a fazer parte do circo norte-americano *Barnum & Bailey* onde eram exibidas como “fenômenos humanos” ou aberrações. Em 1902, as irmãs xifópagas, então com 12 anos, foram submetidas a uma cirurgia de urgência pelo Dr. Doyen. Doodica estava com tuberculose e a separação das irmãs seria a única chance de salvação de pelo menos uma delas (LEFEBVRE, 2005).

A cirurgia foi realizada em 9 de fevereiro de 1902 e foi considerada um sucesso. Alguns dias mais tarde, dezesseis de fevereiro, Doodica morria. Radica sobreviveu mais um ano e meio, mas morreria também em consequência da tuberculose. Esta cirurgia foi filmada e usada posteriormente como material de estudo. Em 4 de abril de 1902, o Dr. Doyen apresentou o filme no Congresso Médico de Berlim, e, dias mais tarde, na Academia de Medicina de Paris. Mesmo tendo adquirido fama em diversas partes do mundo, o Dr. Doyen foi muito criticado pela sociedade médica, por sua conduta, em alguns casos, considerada pouco convencional.

³⁴ *Caras y caretas Buenos Aires*, ano V, nº 180, p.12, 15/03/1902
<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004132289&search=&lang=es>;
The Review of Reviews, 20/01/1902, p.82-83
<https://archive.org/details/jan1902steads00melbuoft>; *Jornal do Brasil* 12/03/1902, Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://hemerotecadigital.bn.br/>



Figura 6: As irmãs Radica e Doodica ainda “coladas”.
Fonte: *Site Side Show World*



Figura 7: As irmãs Radica e Doodica após separação. Fonte: *Site Side Show World*



Figura 8: Dr. Doyen em ação na separação das irmãs Radica e Doodica.³⁵
Fonte: *Site Side Show World*

Criticados, ou aplaudidos, o fato é que os filmes científicos do Dr. Doyen circularam pelo mundo, e nesse movimento, o Brasil foi um dos seus destinos.

Já em 1901, o jornal *Gazeta de Notícias* convidava o público a comparecer ao *Salão de Novidades Paris no Rio* para assistir a exibição das “célebres vistas

³⁵ <http://www.sideshowworld.com/b/blo/blowoff/Blow-OffRDSisters.html>

de operações de cirurgia executadas pelo afamado Dr. Doyen em Paris”.³⁶ Nota-se, pelo uso de palavras como *célebres* e *afamado*, o quanto o médico francês era reconhecido também fora da França. O filme com a operação das irmãs Radica e Doodica encontra-se no *Le Centre National de la Recherche Scientifique* e pode ser visto *on line*.³⁷ É interessante observar também que, aquilo que na França era, antes de tudo, pesquisa científica, aqui no país parece ter ganho muito mais a forma de mero espetáculo.

No Brasil também tivemos uma passagem das cirurgias tradicionais para cirurgias destinadas a serem exibidas nas telas. O médico brasileiro Dr. Eduardo Chapot Prevost realizou, em maio de 1900, a operação das irmãs xifópagas Rosalina e Maria. A cirurgia, que não foi filmada, foi questionada por alguns membros da comunidade médica.³⁸ As críticas giraram em torno do questionamento da real necessidade de se fazer uma intervenção cirúrgica, de alto risco, em pacientes saudáveis. O resultado da cirurgia foi a morte de uma das irmãs e a sobrevivência da outra. Esse resultado, até então inédito na comunidade médica, foi o responsável pelo sucesso e fama alcançados pelo médico brasileiro no exterior.

Em oposição às críticas de alguns membros da comunidade médica, encontramos uma crônica, publicada no *jornal Gazeta de Notícias*, onde o médico recebe muitos elogios.³⁹ O que nos chamou atenção nessa crônica foi o argumento usado para exaltar o dr. Prevost, de que ele seria o fruto “da fusão de duas raças europeias produzidas no Brasil”. Ou seja, a superioridade do Dr. Chapot Prevost residiria no fato de ser um europeu nascido no Brasil.

³⁶ Hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://hemerotecadigital.bn.br/> *Jornal Gazeta de Notícias* 01/08/1901, 07/08/1901, 01/09/1901 e 02/09/ 1901.

³⁷

<http://videotheque.cnrs.fr/video.php?urlaction=visualisation&method=QT&action=visu&id=22&type=grandPublic>. Como são várias experiências em um único filme, para assistir a esta experiência devemos ir até o tempo 04:27:05. O filme faz parte da produção “*Les incunables du cinéma scientifique*” de Jean-Michel Arnold, produzido pelo CNRS (Le Centre national de la recherche scientifique) em 1984.

³⁸ *Jornal Gazeta de Notícias* de 27/07/1900. O médico Augusto Brandão critica a decisão de Dr. Chapot Prevost de fazer uma operação de risco em duas meninas sãs. Chegando mesmo a dizer que esse seria um caso de “homicídio científico”.

³⁹ *Jornal Gazeta de Notícias* 03/06/1900

O sucesso obtido pelo médico francês, Dr. Doyen, com a operação das irmãs Radica-Doodica, dois anos após a operação realizada no Brasil, deve ter afetado a vaidade do Dr. Chapot Prevost. Em maio de 1907, o médico decidiu realizar outra operação de separação de irmãs xifópagas. Desta vez, no entanto, fazendo uso da mesma técnica do Dr. Doyen, o recurso da cinematografia. As pacientes eram Maria de Lourdes e Maria Francina (figura 9), nascidas no interior do Ceará, que, na época, tinham pouco mais de dois anos de idade. O assunto teve grande repercussão na imprensa e todo o processo da operação foi detalhadamente veiculado nos jornais, causando grande interesse e criando muitas expectativas na população com relação ao seu desfecho. A operação, que se transformou em um espetáculo quase circense, foi acompanhada por jornalistas e autoridades através das paredes de vidro da sala de cirurgia.

Todavia, a operação (figura 10) foi um fracasso, resultando na morte das duas irmãs. Mesmo esse tipo de cirurgia sendo considerada de alto risco, o que chamou a atenção, no entanto, foram os relatos das falhas no procedimento cirúrgico, publicados na imprensa.⁴⁰ Uma delas diz respeito à falta de balão de oxigênio, quando uma das meninas agonizava. Sabe-se também que um vidro de éter sulfúrico caiu e se quebrou sobre o piso, seguido logo por outro de amônia. Em novembro de 1908, o filme da operação das *irmãs Maria*, assim como havia acontecido com as do médico francês, foi exibido no *Cinematografo Parisiense* no centro do Rio de Janeiro. Novamente, para um público que estava habituado a jogatina e estava ávido por todas as novidades, a vida humana era transformada em um espetáculo a mais para o entretenimento.

⁴⁰ Jornal *Gazeta de Notícias* de 21/05/1907 (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)

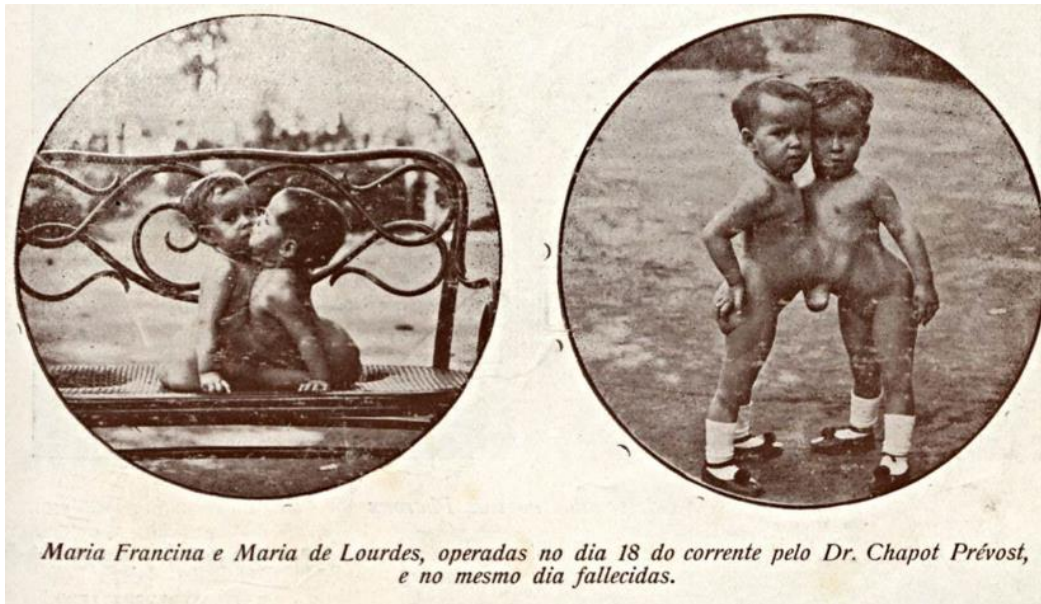


Figura 9: As irmãs Maria Francina e Maria de Lourdes

Fonte: Fon-Fon, ano 1, nº 7, 25/05/1907, acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

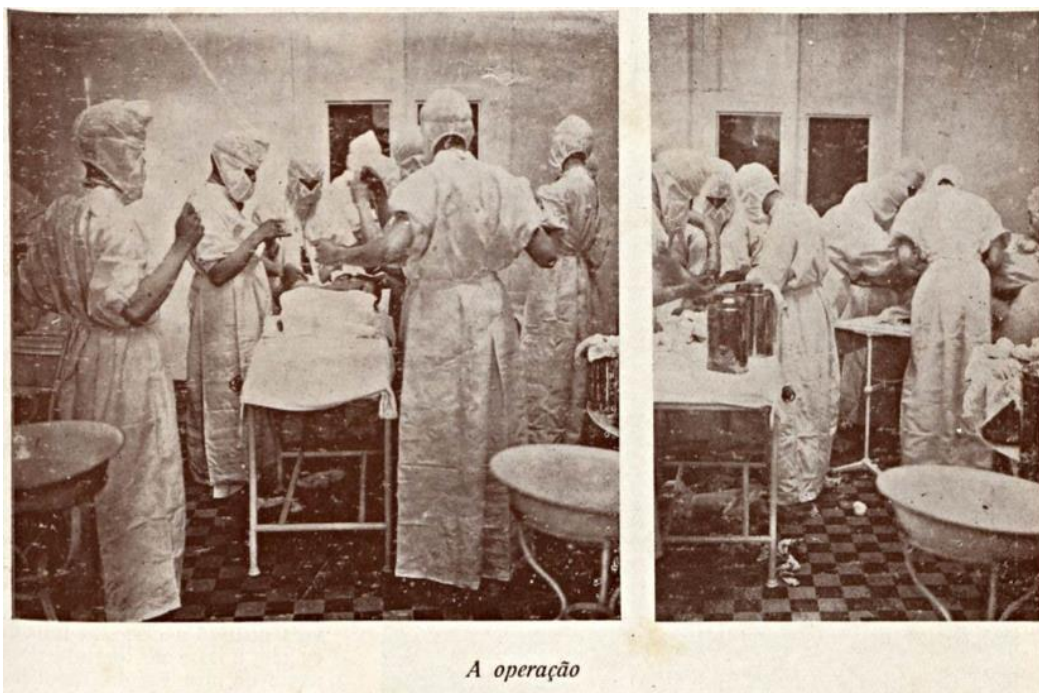


Figura 10: Imagens da operação filmada.

Fonte: Fon-Fon, ano 1, nº 7, 25/05/1907, acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Apesar do que acontecia no Brasil, não há dúvida, entretanto, a despeito das críticas, que o cinema como registro para o estudo médico se consolidou na esfera da medicina. Mas não pararam aí as relações entre o campo cinematográfico e as demandas provenientes dos âmbitos da ciência, da educação e da cultura nos inícios do século XX. Um destaque da época foi o

empenho de Albert Kahn em registrar cinematograficamente as diversidades do Planeta.

1.3.1. *Les Archives de la Planète* como representação do trabalho de Albert Kahn

Ao adotar uma nova maneira de pensar podemos dar fim à guerra e instaurar a paz. Reproduzir antigos erros nos manterá em estado de caos, escuridão, anarquia e destruição.

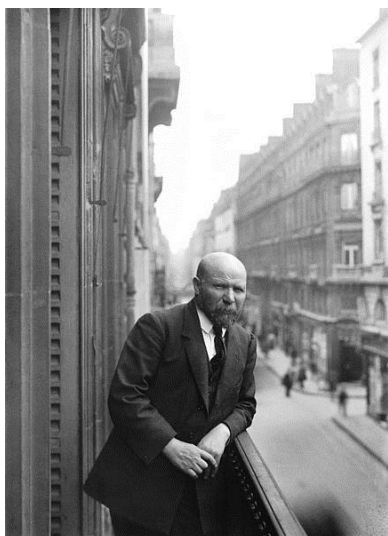


Figura 11: Albert Kahn em seu escritório em Paris (1914)
Fonte: Linternaute.com⁴¹

Albert Kahn (1860-1940) nasceu na Alsácia, então pertencente à França, filho de uma família de origem judia, de poucos recursos. Ainda muito jovem, Abraham, seu nome de nascimento, mudou-se para Paris, iniciando assim sua vida profissional em um banco francês.

A mudança de nome, para Albert, provavelmente tem relação com o judaísmo e as dificuldades decorrentes disso. Com grande talento para os negócios, conseguiu, em pouquíssimo tempo, se tornar um dos homens mais ricos da França. O segredo do sucesso foram às aplicações bem sucedidas nas operações em Bolsa de Valores, principalmente com as ações de diamante e ouro da África do Sul. Além desses investimentos também se tornou sócio do

⁴¹ <http://www.linternaute.com/musee/diaporama/1/7313/musee-albert-kahn/5/34765/albert-kahn/>

mesmo banco francês no qual iniciara sua carreira profissional (PEIXOTO, 1999).

O sucesso financeiro proporcionou a Kahn a possibilidade de estudar. Contratou, então, o filósofo Henri Bergson como professor, pois precisava se preparar para o vestibular. Os dois, que tinham em comum a idade e o fato de serem judeus, se tornaram amigos intelectuais. Essa amizade tão profícua ficou registrada no livro *Henri Bergson et Albert Kahn: Correspondances*, que traz a volumosa correspondência trocada entre eles.⁴² Segundo os autores foi “un croisement singulier entre un banquier, qui fut aussi le fondateur de la société Autour du Monde et un philosophe, qui fut aussi le premier directeur, mandaté par la SDN, de l’Institut International de Coopération Intellectuelle.” (COEURÉ et WORMS, 2003).⁴³

Albert Kahn tinha outros interesses além das aplicações financeiras, como as artes, a política e as ciências sociais. Estes interesses o moveram a criar, em 1898, as bolsas de viagens *Autour du Monde*, que mais tarde viraram uma sociedade com o mesmo nome. O objetivo dessas bolsas era proporcionar a jovens pesquisadores e professores a possibilidade de viajar, descobrir e registrar as realidades do mundo inteiro. Buscando uma chancela mais científica para o projeto, batizado de *Les Archives de la Planète*, contratou Jean Brunhes, renomado geógrafo, professor do *Collège de France*. Brunhes ficou responsável pela direção e coordenação do Projeto. Após um processo de seleção, os candidatos escolhidos partiriam em viagens cuja duração seria de aproximadamente quinze meses. Ao retornarem, teriam que apresentar um balanço de suas impressões em forma de relatórios, que necessariamente deveriam conter as seguintes informações: data, nome da cidade visitada e percepção inicial do pesquisador/cinegrafista daquele lugar (PEIXOTO, 1999).⁴⁴

⁴² Coeuré, Sophie et Worms, Frédéric. *Henri Bergson et Albert Kahn: Correspondances*, Hors Collection, 2003.

⁴³ Um cruzamento singular entre um banqueiro, que também foi o fundador da Sociedade Autour du Monde e um filósofo, que também foi o primeiro diretor, nomeado pela Liga das Nações, do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual. [tradução nossa]

⁴⁴ Site do Museu Albert-Kanh <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/>

Além de custear as viagens dos pesquisadores, o próprio Kahn realizou uma viagem de volta ao mundo, nos anos de 1908 e 1909. Nessa viagem, a sua intenção era fotografar e filmar os lugares visitados. A ideia de registrar as manifestações culturais e sociais das cidades vinha da crença de que se vivia uma época de aceleradas e profundas mudanças, que acarretariam, em breve, no desaparecimento dos modos de vida tradicionais. Daí a premência desse projeto retratar os hábitos e costumes do mundo antes que viessem a desaparecer.

Em uma de suas viagens realizadas entre 1909-1913, o Brasil fez parte do roteiro, mais precisamente as cidades do Rio de Janeiro, Petrópolis e Recife.⁴⁵ Nessa visita, foram tiradas fotos, mas não foram feitos filmes. As fotos retratavam principalmente as belezas naturais das cidades. No Rio de Janeiro, foram retratadas a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Pedra da Gávea, a Baía de Guanabara, dentre outras paisagens. Diferentemente do que vinha sendo feito em outros países, não se percebe, nas fotos feitas no Brasil, intenção de registro da população nas ruas e nem do movimento das cidades. O foco parece ter sido mesmo as belezas naturais das cidades brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, cidade mais fotografada.

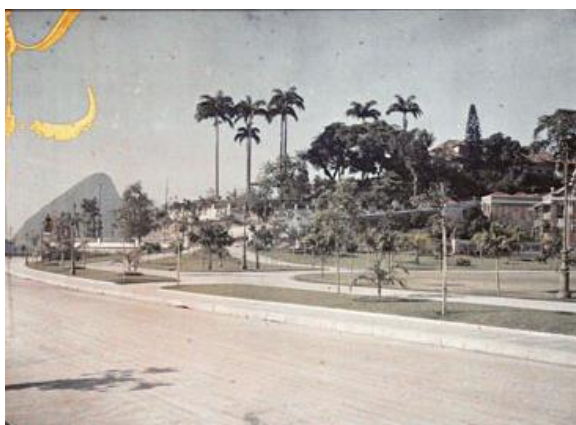


Figura 12: Bairro da Glória - Rio de Janeiro Brasil Setembro 1909
Fonte: Musée Albert Kahn. Département des Hautes-de-Seine



Figura 13: Tijuca, Rio de Janeiro – Brasil Setembro 1909
Fonte: Musée Albert Kahn. Département des Hautes-de-Seine

⁴⁵ O link abaixo dá acesso a todas as imagens do Brasil do museu Albert Kahn.
<http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/archives-de-la-planete/mappemonde/Amerique/Bresil/>
Para ter acesso ao museu o link é <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/>

Não é sem razão que Albert Kahn e sua obra são comumente associados à paz e ao entendimento entre os povos (CATELLI,2010; PEIXOTO,1999). De fato, ele criou algumas instituições de pesquisas voltadas para o debate em prol de soluções para os males da humanidade e, por conseguinte a promoção da paz. Sua obra mais conhecida *Les Archives de la Planète* consiste em um exemplo do uso do cinema para a circulação de ideias e representações da noção de paz julgada por Kahn, o seu legado para a história é monumental e constitui-se aproximadamente de:

cent quarante mille mètres de films ont été tournés et plus de soixante dix mille photographies autochromes réalisées, à travers trente huit pays de tous les continents pour rendre compte de tous les aspects de la vie quotidienne. On cherchait à saisir, suivant les instructions de Jean Bruhnes, ce qu'étaient les villes et les villages, l'environnement construit et naturel ainsi que les différentes formes d'expression religieuses et civiques. L'attention était ainsi portée par les cinématographes aux cadres et aux conditions de transformations généralisées dont l'époque prenait nettement conscience. (PIAULT, 1995, p.14).⁴⁶

É interessante observarmos como as ideias sobre o uso do cinema circulavam e como esses modelos eram apropriados por nossos intelectuais. No Brasil, Jonathas Serrano e Venancio Filho, no livro *Cinema e Educação (1930)*, fizeram referência ao projeto *Os Arquivos da Terra* de Kahn (*Les Archives de la Planète*). Os autores sugeriram a realização de algo similar, que poderia ser elaborado pelo Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE).⁴⁷ Para realização desse projeto, que serviria de modelo para o cinema educativo, os autores pensaram o processo de execução da seguinte forma:

O I.I.C.E poderia realizar uma obra de cultura e grande alcance internacional no sentido da Paz pelo conhecimento dos povos entre si, organizando a Fimoteca de Geografia Universal, em que cada país fizesse, com a colaboração de educadores e cineastas, segundo programa geral estabelecido, um filme, decomposto em partes curtas, ligadas, mas autônomas, onde se contivesse tudo que fosse típico de

⁴⁶ Cento e quarenta mil metros de filmes foram feitos e mais de 70 mil fotografias autocromes realizadas, através de trinta e oito países de todos os continentes para dar conta de todos os aspectos da vida cotidiana. Buscava-se apreender, de acordo com as instruções de Jean Bruhnes, o que era as cidades e aldeias, o meio ambiente construído e natural assim como as diferentes formas de expressão religiosas e cívicas. A atenção era assim conduzida pelos cinegrafistas aos aspectos e condições de transformações generalizadas das quais a época tomava claramente consciência. [tradução nossa]

⁴⁷ O Instituto Internacional de Cinema Educativo foi criado em 1928, proposto pelo governo italiano à Liga das Nações.

cada qual, adquirindo um certo número de cópias dos demais (SERRANO e VENANCIO, 1930, p.71).

É interessante observarmos como Serrano & Venancio se mostraram atualizados em relação aos recentes acontecimentos que envolviam o uso do cinema para fins outros que não o entretenimento no mundo. Outro dado que também merece destaque é a sugestão dos autores para elaboração de uma obra semelhante a realizada por Kahn, mas que deveria ser executada sob a responsabilidade do IICE. Esses dados nos revelam como os modelos internacionais serviram de referência e inspiração para nossos intelectuais.

1.3.2. A institucionalização do cinema científico: Jean Painlevé

Comme le film de recherche est le film d'enseignement de demain, il faut l'entourer des précautions d'usage et se rappeler qu'au point de vue du témoignage il n'est qu'un perfectionnement de nos sens toujours faillibles, qu'il porte en lui ses procédés de falsification comme tout ce qui est humain et qu'il nécessite donc plus que jamais, puisqu'il est dernier né et malgré tout peu connu, l'éveil constant d'un esprit critique quant aux circonstances de la prise de vue (Painlevé, 1935).⁴⁸



Figura 14: Jean Painlevé - Fonte: *Les indépendants du premier siècle*.⁴⁹

⁴⁸ Como o filme de pesquisa é o filme de ensino de amanhã, é preciso cercar de preocupações o uso e se lembrar de que do ponto de vista do testemunho ele não é mais que um aperfeiçoamento de nossos sentidos sempre falíveis, que ele porta em si as possibilidades de falsificação como tudo que é humano e que necessita, portanto, mais do que nunca, visto que é o último nascido e apesar de tudo pouco conhecido, a atenção constante de um espírito crítico quanto às circunstâncias da percepção. [tradução nossa]

⁴⁹ http://www.lips.org/bio_painleve.html

Jean Painlevé (1902-1989) foi um pesquisador, biólogo, documentarista e artista francês, filho de Paul Painlevé, matemático, que ocupou os postos de Presidente do Conselho e de Ministro da Guerra na França.

Para os franceses, Jean Painlevé é considerado o pai do cinema científico. Entretanto, antes mesmo do nascimento de Painlevé já temos exemplos da aplicação do cinema para estes fins. O título de “pai do cinema científico” provavelmente se deve ao fato dele ter sido não só um defensor do cinema científico e também do educativo, mais precisamente por que ele, em 1930

crée l’Institut de Cinématographie Scientifique. Cette association va permettre au cinéma scientifique français de se développer notablement pendant les années trente, et Painlevé, son directeur, saura tirer parti de sa notoriété, de son charisme et de sa polyvalence pour faire connaître sa spécialité au grand public (HAMERY, 2005).⁵⁰

De acordo com Hamery (2005), Painlevé ficou à frente do Instituto de Cinematografia Científica até 1939, quando, em função da Segunda Guerra, foi obrigado a interromper suas atividades. Após a guerra, as atividades do Instituto foram retomadas, dessa vez contando com o apoio do governo francês. No período em que as atividades do Instituto estiveram suspensas, Painlevé participou da Resistência Francesa. Em 1945, com o fim da guerra, lançou um curta metragem, *Le Vampire*, que é uma alegoria do nazismo.⁵¹

Painlevé produziu mais de duzentos curtas metragens em diferentes áreas: biologia, medicina, física, arte, dança, entre outras, se destacando como um dos maiores nomes no campo do cinema científico. Foi reconhecido também no Brasil e mereceu destaque no livro *Cinema e Educação*, de Jonathas Serrano e Venancio Filho (1930, p.83), que observaram a importância da obra de Painlevé para o debate sobre o tema. O técnico em educação Roberto A. Araújo ressaltou em *O cinema sonoro e a educação* que:

⁵⁰ Criou o Instituto de Cinematografia Científica. Esta associação permitirá ao cinema científico francês se desenvolver notavelmente durante os anos trinta, e Painlevé, seu diretor, saberá tirar proveito dessa notoriedade, de seu carisma e de sua versatilidade para divulgar sua especialidade ao público.

⁵¹ *Le vampire* 1945 <http://vimeo.com/7614241>

deve ser assinalada a obra sem par de Jean Painlevé, diretor do “Institut de Cinématographie Scientifique”. Os seus trabalhos de cinema submarino – “Les Oursins”, “La Daphnie” e principalmente “l’Hippocampe”, já obtiveram, em todo o mundo uma consagração definitiva, e possibilidades inatingidas do cinema serão reveladas com seus últimos filmes: “Le Voyage au Ciel”, primeiro filme astronômico, em maquetes, feito em colaboração com Dufour e “Barbe Bleu”, esculturas animadas em cores com R.Bertrand. (1939, p.80).

Apesar de ter uma vasta produção de filmes e escritos sobre cinema e seus usos, Painlevé e sua obra, hoje, parecem esquecidos, ou talvez pouco conhecidos. Pelo menos é o que sugere Roxane Hamery (2009) autora de *Jean Painlevé, le cinéma au coeur de la vie*, para quem “le relatif oublié dans lequel le réalisateur semble être tombé étonne d’autant plus qu’il fut pendant longtemps considéré comme le plus grand type du cinéma documentaire em France”.⁵² A circulação internacional do cinema, seus modelos e usos, institucionalizou-se rapidamente, deixando de ser iniciativa de alguns e passando para o campo da diplomacia cultural.

1.3.3 O cinema educativo como estratégias da diplomacia cultural

L'Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa)

O Instituto LUCE, que teve influência sobre os rumos do cinema educativo em âmbito mundial, começou como uma pequena sociedade anônima. O Sindicato do Cinema Educativo (*Sindacato Istruzione Cinematografica*) foi criado em 1924, com o intuito de produção e divulgação de filmes educativos, por Luciano De Feo, advogado que atuou como jornalista econômico no jornal *La Milanese Perseveranza* até 1920, data do seu fechamento.

Para concretizar o projeto de criação do Instituto, Luciano De Feo precisaria conseguir apoio financeiro. Decidiu então contatar um amigo que como ele havia trabalhado no *Perseveranza*. O amigo, Paulucci di Calboli, naquele momento, ocupava o cargo de chefe de gabinete do ministro do exterior de Mussolini. O encontro se mostrou frutífero e, seguindo a orientação do amigo,

⁵² O relativo esquecimento em que o diretor parece ter caído surpreende ainda mais quando pensamos que ele foi considerado durante muito tempo o maior modelo do cinema documentário na França. [tradução nossa]

De Feo produziu um curta-metragem retratando a rotina de trabalho de Mussolini no *Palazzo Chigi* (Erbaggio, 2013).

A aposta se mostrou bem sucedida e foi crucial para o futuro do Instituto pois

[...] nel settembre dello stesso anno, per intervento diretto di Mussolini, favorevolmente impressionato da un documentario sulla sua attività di governo (*Dove si lavora per la grandezza d'Italia*, di Mario Albertelli), la piccola impresa si trasformò in un organismo sostenuto da vari enti e battezzato dallo stesso Mussolini *L'Unione Cinematografia Educativa* (BRUNETTA, 2003, p.2).⁵³

A escolha desse nome, feita por Mussolini, não foi aleatória, ao contrário, além de querer um nome atrativo, que demonstrasse de que se tratava o projeto, a sigla LUCE, que forma a palavra luz em italiano, também foi previamente pensada. Segundo (ROSA, 2008) De Feo afirmava que o Instituto LUCE seria uma luz para todos. Ou seja, o Instituto seria uma referência para todos os países que pretendessem criar um instituto de cinema educativo, já que o LUCE foi o primeiro instituto de cinema educativo de um país não comunista.

Em uma carta dirigida aos Ministros do Interior da Colônia, da Economia e da Educação Pública, em 14 de julho de 1925, Mussolini convida-os a reconhecer oficialmente o LUCE como um órgão técnico e a valorizar seus filmes para fins de educação, instrução e propaganda. Em 5 de novembro de 1925, o LUCE foi transformado em um órgão paraestatal e o Instituto passava a ser responsável pela divulgação e produção do cinema educativo e de toda propaganda do governo fascista (ROSA, 2008). Com a criação do LUCE Mussolini se tornou o primeiro chefe de Estado a exercer o controle direto sobre a notícia “cinejornalística”. Por lei, a partir de 1926, os cinemas foram obrigados a exibir filmes produzidos pelo LUCE em sua programação, o não cumprimento desta determinação estaria sujeito a sanções, que em último caso poderia ser a

⁵³[http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/?stampa=1](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)/?stampa=1)

“(...) em setembro do mesmo ano, com a intervenção direta de Mussolini, impressionado com um documentário sobre suas atividades no governo (*Onde se trabalha pela grandeza da Itália*, Mario Albertelli), a pequena empresa se transformou em uma organização apoiada por vários órgãos e batizada por Mussolini de *A União Cinematografia Educativa* (*L'Unione Cinematografia Educativa*).

perda da licença de funcionamento, os conflitos gerados por grupos contrários a lei fizeram com que esta demorasse seis meses para entrar em vigor.

Nessa época, o cinema educativo já despertara ações dos governos da Hungria e da URSS. Entretanto, a Itália tornava-se o primeiro país não comunista a possuir um Instituto de Cinema Educativo ligado ao governo e, portanto, capaz de oferecer o aparato técnico para a difusão dos interesses políticos dominantes. Ao mesmo tempo, produções variadas na área do cinema educativo continuavam a proliferar, em especial na França e na Alemanha. E essas produções, sem dúvida, se ligavam ainda ao assombro da sociedade europeia com a catástrofe humana originada da Primeira Guerra, que ela não soubera evitar.

Os debates intelectuais e políticos sobre o destino da humanidade tinham se intensificado com o fim da Primeira Guerra, com destaque para diferentes ações da Liga das Nações. A educação era um dos temas desses debates. De acordo com Leite (2011, p.305) “[...] a educação passara, assim, a fazer parte da agenda de associações pacifistas que denunciavam como a propaganda bélica se havia servido da História e de seu ensino como instrumento de fomento de ódios antigos e novos”.

Comitê Internacional da Cruz Vermelha e o cinema humanitário

O cinema, como vimos, que desde sua invenção vem sendo usado em diversas áreas com diversos objetivos, foi pensado como um instrumento útil também para fins humanitários.

O Comitê Internacional da Cruz Vermelha (CICV) foi uma instituição criada em 1863, com sede em Genebra, Suíça. Foi idealizado para atuar como uma organização humanitária, independente e neutra. Ao longo de sua atuação tem se empenhado em proporcionar proteção e assistência às vítimas da guerra, na qual se inclui tanto a população atingida quanto os soldados feridos. Um século

e meio após sua criação, continua atuando e se configurou como uma das organizações mais respeitadas do mundo.⁵⁴

No período pós-Primeira Guerra os objetivos do Comitê Internacional da Cruz Vermelha se ampliaram, da assistência das vítimas de guerra para promoção da paz. Para desempenhar essa tarefa, o cinema, novo meio de comunicação, se apresentava como um instrumento capaz de atender os objetivos do Comitê. Certamente, apesar de o cinema ter-se imposto, desde sua criação, como importante meio de entretenimento e registro científico, houve expressões de pensamento cético quanto a seus benefícios. Nesse sentido, houve alegação de que o cinema também trazia elementos que poderiam corromper crianças e jovens. Todavia o Comitê Internacional da Cruz Vermelha não teve dúvidas de que a força sugestiva do cinema deveria ser posta à serviço da educação popular. Desse modo, em 1921, na *X Conferência Internacional da Cruz Vermelha*, a primeira após a guerra mundial, foram apresentados os primeiros filmes produzidos por suas delegações.⁵⁵

Os objetivos que a Cruz Vermelha havia fixado como tarefas suas, de prevenção de epidemias, de propaganda social e educação higiênica, através de filmes e em escala mundial, chegaram ao Brasil alguns anos mais tarde, e foram comentados por Jonathas Serrano e Venancio Filho no livro *Cinema e Educação* (1930). Os autores exaltaram a iniciativa dessa organização que pôs sua coleção de filmes, a “mais abundante e útil”, à disposição para todos os “recantos da terra”, aos países que quisessem, por empréstimo, se utilizarem desse “elemento de primeira ordem” para melhoria das condições de vida de seus povos.

Em meio às consequências da Primeira Guerra nasceu a Liga das Sociedades da Cruz Vermelha. Uma conferência médica realizada em Cannes, em abril de 1919, convocada por Henry Davison, da Cruz Vermelha americana, visou

⁵⁴ Para maiores informações consultar site oficial <http://www.icrc.org/eng/>

⁵⁵ Foram produzidos quatro filmes: “Comité International de la Croix-Rouge: rapatriement des prisonniers de guerre; La lutte contre le typhus: l’activité du Comité international de la Croix-Rouge en Pologne ; Actions de secours en faveur des enfants hongrois à Budapest e Comité international de la Croix-Rouge de Genève: les réfugiés russes de Constantinople.

estabelecer um programa para combater os males pós-guerra. O resultado dessa conferência definiu duas prioridades imediatas: a luta contra as epidemias e a proteção da infância. Foi nesse contexto que F. Royon, membro da Seção de Propaganda da Liga da Cruz Vermelha, publicou dois artigos na *Revista Internacional do Cinema Educativo*, da Liga das Nações, mostrando como o cinema estava sendo apropriado pela Liga para promoção da paz, da educação, do combate às epidemias, acessão de práticas higiênicas, etc.



Figura 15: Imagem do filme apresentado na CICR nos anos de 1920
Fonte: DVD *Humanitaire et cinéma*. Acervo da autora.



Figura 16: Imagem do filme apresentado na CICR nos anos de 1920
Fonte: DVD *Humanitaire et cinéma*. Acervo da autora.



Figura 17: Ações de socorro em favor das crianças. Filmes CICR des années 1920. Fonte: DVD *Humanitaire et cinéma*. Acervo da autora.



Figura 18: Ações de socorro em favor das crianças húngaras em Budapeste. Filmes CICR des années 1920. Fonte: DVD *Humanitaire et cinéma*. Acervo da autora.

Hoje podemos perguntar se, em parte, a respeitabilidade e credibilidade que estão associados, em nível mundial, ao nome da Cruz Vermelha, não se

devem, em certa medida, ao uso bem sucedido que a instituição soube fazer do cinema para a circulação de suas práticas e ideias.

Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE)

As indagações em torno do potencial do cinema e dos benefícios que este instrumento poderia proporcionar na difusão da cultura em geral, conduziram a um relativo consenso sobre suas promessas educativas. A criação do Instituto Internacional de Cinema Educativo veio materializar um debate que já vinha ocorrendo desde o início dos anos 1920, mais precisamente após a Primeira Guerra Mundial. O quê, perguntava-se, poderia ser feito para impedir uma outra guerra.

O cinema, essa *merveilleuse invention*, aparece então como opção para a transmissão, circulação de valores e representações que se faziam necessários naquele momento. Países como Alemanha, Suíça e França, principalmente, já haviam, de algum modo, organizado instituições voltadas para a cinematografia educativa. Na França o debate se fazia através da *Commission Nationales de Coopération Intellectuelle* que analisava a possibilidade de criação de um órgão de cinema educativo internacional. Segundo Druick (2007, p.82)

“Film” quickly became shorthand for a series of things with which the League was concerned. Indeed, film seemed to be a technological manifestation of the concerns embodied in each of the committees sponsored by the League, affecting health, morality, social conditions, labour, communication, and the shaping of public opinion.⁵⁶

M. C. Lebrun, chefe do serviço de documentação do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual (uma das divisões da Liga das Nações), escreveu, em 1929, na revista *La coopération Intellectuelle*, da Liga das Nações:

Toutes les questions relatives au cinématographe éducatif ne pouvaient pas, d’autre part, laisser indifférente la société des nations

⁵⁶ “Filme” rapidamente se tornou sinônimo de uma série de coisas com as quais a Liga estava preocupada. Na verdade, o filme parecia ser uma manifestação tecnológica das preocupações incorporadas em cada um dos comitês promovidos pela Liga, afetando a saúde, a moral, as condições sociais, de trabalho, comunicação e formação da opinião pública. [tradução nossa]

aussi bien que les organisations internationales qui en dépendent. Dès 1926 l'institut international de coopération intellectuelle créa un service d'études cinématographiques qui a rassemblé une importante documentation sur les différents aspects du cinématographe; en même temps suivaient attentivement, chacun dans leur domaine, les progrès du cinématographe éducatif.⁵⁷

É dentro dessa lógica que o governo italiano propôs à Liga das Nações a criação do Instituto Internacional de Cinema Educativo (1928), com sede em Roma, que ficaria sob a direção da Liga das Nações e receberia apoio financeiro do governo italiano para sua instalação e gestão. Com essa “jogada política” a Itália pretendia conseguir um importante meio de propaganda para o fascismo na Europa.⁵⁸ Em 5 de novembro de 1928, Mussolini, em seu discurso de abertura do Instituto, salientou o que ele chamou de

[...] vantagem do cinema em relação ao livro e ao jornal: falar uma língua compreensível a todos os povos da terra. Falar aos olhos e daí o seu caráter de universalidade e às inúmeras possibilidades que oferece para uma colaboração educativa de ordem internacional. (MUSSOLINI, *apud*, ALMEIDA, 1931, p.174)

O IICE foi inaugurado no fim de 1928, e o seu estatuto foi publicado em janeiro de 1929 na revista mensal *La Coopération Intellectuelle*, da Liga das Nações. De acordo com Rosa (2008) com relação a distribuição de cargos, ficou acordado que a presidência seria ocupada por um italiano membro da Comissão Internacional de Cooperação Intelectual. Desse modo a presidência foi ocupada por Alfredo Rocco, pessoa de confiança de Mussolini e a direção geral ficou sob a responsabilidade de Luciano de Feo.

A intenção de Mussolini era que o Instituto servisse como espelho do Fascismo, mostrando ao mundo seu interesse em cooperar com a paz mundial. Alguns artigos do estatuto e do regulamento geral e administrativo merecem

⁵⁷ Todas as questões relativas ao cinematógrafo educativo não poderiam, por outro lado, deixar indiferente a Sociedade das Nações nem as organizações internacionais que dela dependem. Desde 1926 o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual criou um serviço de estudos cinematográficos que reuniu uma importante documentação sobre os diferentes aspectos cinematográficos; ao mesmo tempo seguindo atentamente, cada um em seu domínio, os progressos do cinematógrafo educativo. [Tradução nossa]

⁵⁸ É uma triste ironia que, em uma iniciativa tão significativa para os esforços pela paz, justamente o fascismo tenha conseguido tomar a frente das iniciativas no campo do cinema. Como é bem sabido, será justamente o fascismo que estará na raiz da segunda grande guerra mundial.

ser destacados para compreendermos os objetivos e as finalidades da criação desse Instituto.

Art. 2 - L'Institut a pour but de favoriser la production, la diffusion et l'échange entre les divers pays des films éducatifs concernant l'instruction, l'art, l'industrie, l'agriculture, le commerce, l'hygiène, l'éducation sociale, etc., en se servant de tous les moyens que le Conseil d'Administration jugera nécessaires.⁵⁹

Art.14 - L'Institut constituera une cinémathèque international. Il dressera et tiendra à jour le catalogue général des films éducatifs.⁶⁰

Article 2. L'Institut a pour but, par toutes initiatives et suggestions utiles, d'encourager la production et de favoriser la diffusion et l'échange de films éducatifs. L'Institut a pour préoccupation dominante la compréhension mutuelle des peuples, selon l'esprit de la Société des Nations. L'Institut se préoccupe également de répandre les meilleures méthodes d'utilisation des films au point de vue éducatif. Il est en outre un organe d'information internationale pour tout ce qui concerne le cinéma éducatif.⁶¹

Nota-se que as questões que permeavam as preocupações do Instituto estavam relacionadas a promoção da paz entre os povos. Para tanto, como vimos no estatuto, o Instituto visava propiciar meios para divulgação e intercâmbio de filmes educativos relacionados a agricultura, comércio, indústria, higiene, etc.

Outra medida do IICE foi a criação de uma revista para divulgação dos debates em torno do cinema educativo. A *Revista Internacional do Cinema Educativo* (RICE) começou a circular em julho de 1929 com o intuito de dar continuidade a proposta do Instituto de promoção da paz mundial. A *Revista* funcionaria como mecanismo de circulação dos debates em torno das questões discutidas pelo Instituto. Editada mensalmente em 5 línguas, (espanhol, francês, italiano, alemão e inglês), a *Revista* era distribuída gratuitamente para algumas

⁵⁹ O Instituto tem por fim favorecer a produção, a difusão e o intercâmbio entre os países de filmes educativos relacionados à instrução. A arte, a indústria, a agricultura, o comércio, a higiene, a educação social, etc., se servirão de todos os meios que o Conselho de Administração julgar necessários. (Tradução nossa)

⁶⁰ O Instituto constituirá uma cinemateca internacional. Ele deverá preparar e manter em dia o catálogo de filmes educativos. (Tradução nossa)

⁶¹ O Instituto tem como objetivo, para todas as iniciativas e sugestões úteis, incentivar a produção e promover a divulgação e o intercâmbio de filmes educativos. O Instituto tem como principal preocupação a compreensão mútua dos povos, de acordo com o espírito da Liga das Nações. O Instituto se preocupa igualmente em divulgar os melhores métodos de utilização de filmes a partir do ponto de vista educacional. É também um órgão internacional para qualquer informação sobre o filme educativo. (Tradução nossa)

instituições como escolas, bibliotecas, jornais, etc, mas também poderia ser adquirida através de assinatura anual.⁶² Fizeram parte do seu conselho administrativo nomes como o de Louis Lumière e Gabriela Mistral.⁶³

A *Revista* foi bem sucedida dentro dos objetivos propostos, pois se tornou referência no debate em torno do uso do cinema como instrumento para educação. Mas ela era antes de tudo, um projeto fascista, criada e patrocinada pelo fascismo e dentro desta perspectiva também alcançou sucesso, levando para todos os cantos do mundo a imagem da Itália e os seus ideais fascistas. Por falar em imagem, segundo (Rosa, 2008) o desenho que estampava a capa da RICE, a *Coluna Trajano*, era um símbolo de conquista do Império Romano, a imagem ideal para propagar a representação de força da Itália. Esse ato deixou explícito o desejo imperialista de Mussolini. Abaixo um modelo da capa da RICE de janeiro de 1934.

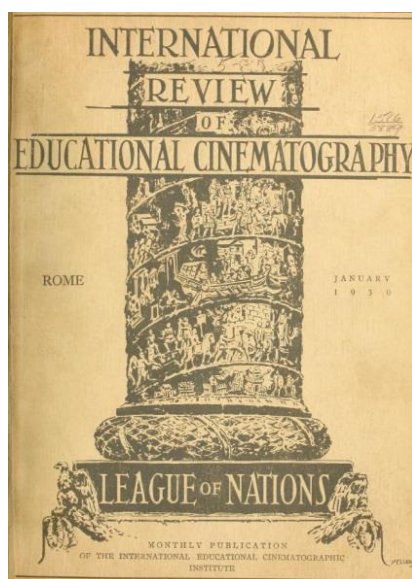


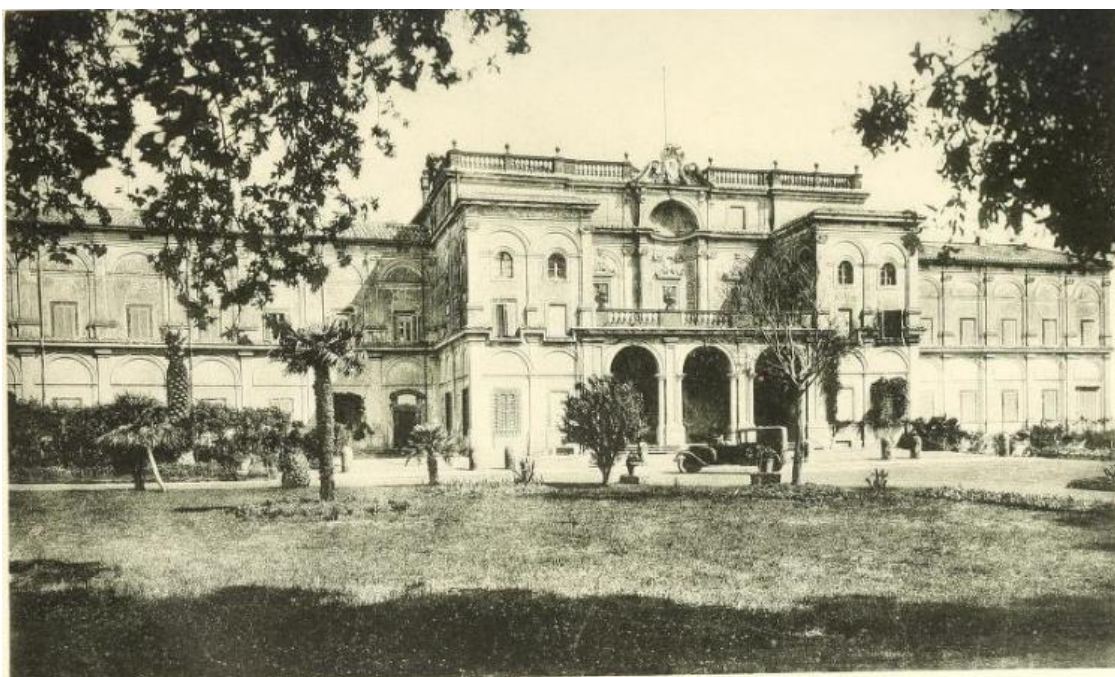
Figura 19: Capa da RICE de janeiro 1934
Fonte: International Review of Educational Cinematography

Em 1934 Luciano De Feo, diretor geral do IICE, decidiu encerrar a publicação da revista.

⁶² Na edição de nº10 de outubro de 1930 foi publicada uma tabela com os valores das assinaturas anuais com valores nas moedas de cada país, no Brasil, por exemplo, a assinatura era de 40 mil réis.

⁶³ Gabriela Mistral, pseudônimo escolhido de Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcajaga, foi uma poetisa, educadora, diplomata e feminista chilena, agraciada com o Nobel de Literatura de 1945.

De acordo com Rosa (2008) em 27 de dezembro de 1937, o ministro dos Negócios Estrangeiros da Itália comunicou ao presidente da Liga das Nações o fim do IICE. O argumento usado foi que constava no estatuto do Instituto que no momento em que a Itália não fizesse mais parte dos quadros da Liga das Nações (a Itália saiu da Liga das Nações em 11/12/1937) o Instituto pararia de funcionar.



VILLA FALCONIERI

Figura 20: Villa Falconieri sede do IICE.
Fonte: International Review Educational Cinematography.

CAPÍTULO 2 - O CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL

2.1 O Brasil e o cinema educativo: primeiros passos

L'histoire du Cinéma d'enseignement officiel commence beaucoup plus tard que celle du Cinéma de recherche. Par le nombre de ses adeptes, cette activité est cependant bien plus riche que la précédente [...] (THEVENARD et TASSEL, 1948, p.10)⁶⁴.

[...] El invento de cinematógrafo supuso una revolución a nivel mundial. Se le ortogaban maravillosas y cuasi-sobrenaturales cualidades, por lo cual, em algunos momentos llegó a considerársele como la panacea que podría resolver todos los problemas, incluidos los escolares” (ANDRÉS, 1997, p.60)⁶⁵.

Como vimos, por todas as informações sobre o cinema e, particularmente, o cinema científico e o cinema educativo, tanto antes quanto após a Primeira Guerra, o cinema ocupava uma posição bastante eminente entre as tecnologias que visavam objetivos culturais. Como era de se prever, essas discussões tiveram acolhida mundial, em especial a partir do momento em que passaram a ser coordenadas por um órgão essencialmente internacional, a Liga das Nações.

No Brasil, os debates sobre o cinema educativo e sobre o cinema escolar ganharam ênfase no início da década de 1930. Ainda que essa data mostre a precocidade do cinema no Brasil, o fato é que a presença de discussões sobre o cinema educativo aqui já vinha de período anterior. Neste, destacaram-se ações, defesas e críticas em torno do cinema que, por sua força atrativa, não podia deixar de dividir fortemente as opiniões. Em 1918, por exemplo, o professor Jonathas Serrano, em uma nota a 4ª edição de seu livro *Epítome de História Universal*, fez uma crítica ao método de ensino

⁶⁴ A história do cinema na educação começa muito mais tarde que a do cinema de pesquisa. Pelo número de seus adeptos, no entanto, essa atividade é muito mais rica do que o anterior. (Tradução nossa)

⁶⁵ “O invento do cinematógrafo supôs uma revolução a nível mundial. Se outorgavam maravilhosas e quase sobrenaturais qualidades, pelas quais, em alguns momentos chegou a considerar-lhe como uma panaceia que poderia resolver todos os problemas, inclusive os escolares”. (Tradução nossa)

baseado na memorização, e apontou o cinema como o instrumento capaz de transformar esta prática, vigente na época. Segundo o autor:

Graças ao cinematógrafo, as ressurreições históricas não são mais uma utopia. O curso ideal fôra uma serie de projeções bem coordenadas, o cinema a serviço da história – imenso gaudio e lucro incalculável dos alunos. Isto, porém, é, por enquanto, ainda bem difícil. (SERRANO, 1918, p.13)

Mesmo afirmando que o cinema era um importante instrumento para a educação, o autor deixou transparecer certo ceticismo frente à possibilidade de sua implementação efetiva, pelo menos naquele momento e no contexto, o do Brasil como nação periférica. O ceticismo de Serrano deu lugar, anos mais tarde, já na nova conjuntura da promoção do cinema para os fins propugnados pela Liga das Nações, à exaltação de Afrânio Peixoto com relação aos poderes incomparáveis do cinema em relação a outros métodos de ensino:

O cinema pode e deve ser a pedagogia dos iletrados, dos analfabetos que apenas sabem ler, dos que sabendo ler não sabem pensar, obrigando as inteligências opacas, lerdas e preguiçosas a se revelarem, numa ginástica para compreender, e para acompanhar, e deduzir, e prolongar a fita que, por certo, não tem comparação com nenhum dos outros precários e reduzidos, parciais e rudimentares meios de ensino (PEIXOTO, 1929, p.476).

O Brasil acompanhava os debates internacionais sobre a importância do uso do cinema na educação e essa disposição pode ser verificada nos escritos de intelectuais e educadores das primeiras décadas do século XX. Um tema, no entanto, é sempre abordado em trabalhos sobre cinema educativo no Brasil, a criação da filmoteca do Museu Nacional, considerado como o primeiro passo concreto para a instauração do uso do cinema como instrumento educativo. O que é um assunto não destituído de um aspecto bastante controverso, como veremos em seguida.

Tem sido considerado fato por parte da historiografia que, em 1910 o antropólogo Edgard Roquette-Pinto fundou a Filmoteca do Museu Nacional, que teria sido a primeira filmoteca brasileira, destinada a organizar e manter um acervo de filmes científicos. Neste acervo, estaria não só filmes produzidos no país como também filmes das coleções científicas da *Pathé* (companhia cinematográfica francesa).

Essa informação vem sendo reproduzida ao longo de muitas décadas, como na tese de Roberto A. Araújo (1939), apresentada ao concurso para técnico de educação, chegando aos trabalhos mais atuais, como as dissertações de Galvão (2004), Mendonça (2004), Cipolini (2008), Pereira (2010), Righi (2011), ao que se somam as teses de Catelli (2007), Vanderlei S. de Souza (2011), Sily (2012), Bonetti (2013) e artigos como os de Schvarzman (2008) e o de Vera Regina Roquette-Pinto (2002-2003). Vê-se, pois, que esta informação, inicialmente propagada pelo próprio Edgard Roquette-Pinto, cristalizou-se como um fato referencial para os pesquisadores.

Recentemente, essa verdade foi questionada na tese de doutorado de Carlos Roberto de Souza, *A Cinemateca Brasileira e a preservação do filme no Brasil*, defendida em 2009, na Universidade de São Paulo. Nela se põs em cheque as declarações de Roquette-Pinto. Segundo Souza, caso esta informação procedesse, o Brasil seria considerado um dos pioneiros na criação de um setor dedicado a conservação de filmes com finalidades educativas. Mas, segundo o autor, a ausência de provas da constituição dessa filmoteca em 1910 lança sérias dúvidas sobre sua existência. Segundo ele:

o fato é que não foi localizado nos arquivos do Museu Nacional, pelo menos até o final de 2008, nenhum registro sobre a criação de uma filmoteca antes de 1927, quando se organizou o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural. Seja porque a memória o traísse ou propositalmente para dar uma tradição ao uso do cinema na educação, o fato é que a afirmação de Roquette-Pinto transformou-se em alimento suficiente da “obsessão embriagônica” de que fala Marc Bloch (p.16, 2009).⁶⁶

Carlos Roberto Souza acredita que, nesse caso, cabe o dito de que uma história muitas vezes repetida pode adquirir “*status* de verdade”. A história a qual o autor se refere é um relatório escrito por Roquette-Pinto, por volta de 1938, quando ocupava o cargo de Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). O relatório trata da situação do cinema educativo no Brasil e

⁶⁶ O próprio autor traz em sua tese informações de consultas a ofícios de Roquette-Pinto, um deles de 14 de outubro de 1927, diz respeito ao evento de inauguração do Salão de Conferências do Museu onde foi instalado o Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural. A *Revista Cinearte* em suas edições número 317 e número 318 destinou um espaço para divulgar esta iniciativa.

no mundo. Em uma de suas passagens, Edgard Roquette-Pinto afirmou que “no Brasil o emprego do cinema no ensino e na pesquisa científica pode ser datado de 1910, quando foi iniciada a filmoteca do Museu Nacional a que mais tarde a Comissão Rondon enriqueceu notavelmente” (p.10,1938). Supostamente, portanto, a filmoteca teria sido criada vinte e oito anos antes dessa referência citada seu próprio autor. Certamente, sabendo-se das enormes deficiências técnicas do país por volta de 1910, e, além disso, da situação ainda bastante incipiente da produção cinematográfica, mesmo nos países mais avançados, é pouco provável que houvesse possibilidade de efetivar tal iniciativa no Brasil.

A passagem citada de Roquette-Pinto, que encontramos reproduzida em diversos trabalhos, alguns citados acima, é, segundo Souza a responsável pela origem do equívoco e sua posterior propagação. O autor ainda se utiliza de outro argumento para defender a sua proposição:

Em 1910, Roquette-Pinto, recém-ingresso no Museu Nacional, era auxiliar substituto da 4ª Seção, a de Antropologia, e apenas em 1926 se tornaria diretor. Se, em 1910, iniciou alguma coleção de filmes de caráter educativo, a iniciativa foi inteiramente pessoal e não se incorporou à estrutura do museu (p.16, 2009).

Outro fator considerado pelo autor é que o Museu Nacional passou por um período de reformas que se iniciou em 1910 e finalizou em 1914, o que corresponderia, portanto, ao período no qual teria sido criada a filmoteca.

Alguns levantamentos feitos por nós, quando reunidos com as argumentações de Souza (2009), podem contribuir para validar a tese do autor. Analisamos três textos: a tese *Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)* de (V.S. SOUZA, 2011) a dissertação *Roquette-Pinto e a Rádio sociedade do Rio de Janeiro* (DUARTE, 2007) e o texto *Os Diretores do Museu Nacional / UFRJ (2007/2008)*, organizado pela Seção de Museologia do Museu Nacional. Todos os textos em questão têm seu foco principal nas ações de Edgard Roquette-Pinto.

Procuramos identificar nesses trabalhos algum indício da criação da filмотeca em 1910. O resultado, contudo, foi a ausência de qualquer referência que apontasse para a institucionalização daquele espaço no Museu Nacional no período em questão. Mesmo no texto publicado no site do próprio Museu cujo objetivo era “descrever as principais realizações de todos os diretores do Museu Nacional/UFRJ e ressaltar a importância dessas personalidades no progresso da ciência, pesquisa e ensino na instituição e no país”, não há qualquer indicação da criação da filмотeca em 1910. Por fim, trazemos um exemplo de um conhecido defensor do cinema para usos científicos e educativos, Jonathas Serrano, que em seu livro, em parceria com Francisco Venancio Filho, na seção *Catálogos de Filmes*, ofereceu ao leitor indicação de locais no Brasil e no mundo onde se encontrariam filmes científicos e educativos, observou que:

Por iniciativa do prof. Roquete-Pinto foi organizado no Museu Nacional o serviço de assistência ao ensino das ciências naturais, onde qualquer professor idôneo pode, com aviso prévio, utilizar-se da sala de conferências e do material do Museu. Além de opulenta coleção de diapositivos, possui ainda todos os filmes “Pathé-Enseignement”, além de muitos nacionais (1930, p.140).

Nota-se que não há nenhuma referência à “filмотeca de 1910” do Museu Nacional, mas a seu *Serviço de Assistência ao Ensino das Ciências Naturais*, criado em 1927. Pensamos que o que esse “equivoco” evidencia é que Roquette-Pinto, ao escrever o seu relatório vinte e oito anos após a suposta criação da filмотeca, pretendia legitimar o seu lugar enquanto precursor na defesa do uso, da produção e da conservação de filmes educativos e científicos no Brasil. Desse modo, estaria mais do que credenciado a assumir o cargo de Diretor do então recém-inaugurado Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).

Verificamos que, apesar das evidências que apontam para inexistência da filмотeca, encontramos pesquisadores que defendem sua existência. Isso foi o que pudemos perceber na dissertação *A preservação cinematográfica no Brasil e a construção de uma cinemateca na Belacap: a cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (QUENTAL, 2010). Quando tratou da questão

levantada por Souza a respeito da criação da filmoteca por Roquette-Pinto, o autor decidiu não entrar no debate e optou por uma saída política. Sua conclusão foi que “seja em 1910 ou 1927, o pioneirismo de Roquette-Pinto na coleta e guarda de materiais fílmicos é inegável” (2010, p.24).

Em 1955, na Associação Brasileira de Educação, Pedro Gouvea Filho, então Diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, cargo assumido após a saída de Roquette-Pinto e pela indicação do mesmo, proferiu uma conferência em homenagem a ele, falecido seis meses antes. No pronunciamento, Gouvea Filho relembra o momento inicial da relação de Roquette-Pinto com o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Vejamos o que disse:

Em 1936, fora ele convidado pelo Ministro Gustavo Capanema, por indicação do Professor Lourenço Filho, a quem chamou ‘o pai putativo’ do Instituto Nacional de Cinema Educativo, para organizar esse Instituto. [...] O Ministro Capanema já havia consultado o Professor Jônatas Serrano, mas, depois de conversar com Roquette-Pinto, ficara vivamente interessado em que ele aceitasse essa nova incumbência, seduzido pelo modo amplo com que lhe havia traçado a função que o cinema educativo deveria desempenhar em nosso meio. (GOUVEA FILHO, p.52, 1955)

Essa homenagem a Roquette-Pinto deixou transparecer um importante acontecimento. O fato de Jonathas Serrano também ter sido cotado para o cargo, tendo inclusive começado a esboçar os objetivos do “Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa”, como podemos conferir no documento apresentado por Reis Junior (2008, p.142) em sua tese. É interessante observar que para Serrano o órgão se chamaria “Instituto Brasileiro de Cinematografia Educativa”, diferentemente de Instituto Nacional de Cinema Educativo o qual foi inaugurado. Vê-se com isso que as ideias de Serrano, pelo menos no que tange ao nome do novo órgão, não foram levadas em consideração. O fato de Serrano ter sido cogitado para assumir a direção do novo instituto evidencia que havia outros nomes capacitados e cotados para assumir o cargo. Este fato realça a importância do relatório de Roquette-Pinto onde se coloca como precursor do cinema educativo no país, e, portanto legítima o seu lugar na direção do Instituto recém-inaugurado.

O INCE, criado em 1937, para “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular em geral”, seguia uma tendência mundial de uso do cinema como meio auxiliar na instrução e até mesmo como forma de promoção da paz. Para o Brasil, o Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), criado em 1928 na Itália, era o modelo ideal almejado pelos entusiastas e defensores do cinema na educação.

2.1.1. As imagens da Expedição Rondon

Em 1907, Cândido Mariano da Silva Rondon, o Marechal Rondon, foi designado para chefia da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso. Essa Comissão fazia parte de um projeto do governo de construção de estradas e instalações de meios de comunicação que ligassem as regiões litorâneas aos interiores brasileiros. Suas expedições também tinham como objetivo uma aproximação com os índios destas regiões, buscando pacificar suas relações com os “civilizados”. Rondon criou uma Seção de Filmografia e Fotografia em 1912, considerada uma ação renovadora para época, para a divulgação do trabalho da Comissão. O investimento técnico também foi grande, o tenente Luiz Thomaz Reis, que era o responsável pela Seção, viajou para Europa para compra de equipamentos próprios para aquelas condições de trabalho (Catelli, 2008). Dos resultados desse projeto, têm-se notícias através de anotações de campo e de cruzamentos de outras informações de filmes produzidos pela Comissão, mas nunca encontrados, e outros que se encontram arquivados na Cinemateca Brasileira, a saber: *Rituaes e festas bororo* (1917); *Ronuro, selvas do Xingu* (1924); *Viagem ao Roraima* (1927); *Ao redor do Brasil: aspectos do interior das fronteiras brasileiras* (1932), etc.

Faziam parte dessas Comissões cientistas convidados por Rondon, botânicos, zoólogos e o antropólogo Edgard Roquette-Pinto (TACCA, 2001). A participação de Roquette-Pinto, em 1912, na quarta expedição Rondon, foi um momento importante nos registros de imagens dos índios, o antropólogo filmou

seu contato com os índios *Nhambiquara* e Pareci. Essas imagens foram agrupadas em um único filme intitulado *Nhambiquara*. Posteriormente, essas imagens foram exibidas durante suas conferências no salão da Biblioteca Nacional.

2.1.2. Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural

Em 1927, período em que dirigia o Museu Nacional, Roquette-Pinto criou o primeiro setor destinado à divulgação do ensino de história natural. Primeiro setor educativo de museu do país, a 5ª Seção, foi denominado Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural. Esse “serviço” era voltado para o atendimento de escolas e outros estabelecimentos de ensino primário e secundário, com o objetivo da difusão do ensino de ciências.



Figura 21: Sala do Serviço de Assistência ao Ensino da História Natural.
Fonte:SAE Museu Nacional.⁶⁷

Em 14 de outubro de 1927, o *Diário Oficial* publicou a aprovação, pelo Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, das instruções elaboradas pelo

⁶⁷ <https://saemuseunacional.wordpress.com/a-sae/>

Diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto, para uso do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural. São quinze instruções no total, que abrangem vários aspectos, desde como o professor pode se inscrever, o valor da taxa por lição e até a proibição de lições ou conferências referentes a assuntos de religião, política ou propaganda comercial, sendo permitidos somente assuntos científicos e artísticos.

De acordo com o *Relatório Anual da 5ª seção* de 1929, um fato mereceu destaque: a mudança no comportamento do público, no período que corresponde aos anos de 1928 a 1929. Observou-se, primeiramente, um declínio na frequência dos alunos ao *Museu Nacional*, o que foi acompanhado, por outro lado, por um aumento considerável da procura de material de projeção (diapositivos) (Pereira, 2010). No próprio *Relatório* em que ocorre a constatação do fato, aparece uma explicação para esta mudança: as escolas instalaram aparelhos de projeção e, por isso, houve a redução de visitas de alunos ao Museu e aumento da aquisição de empréstimo de fitas. Esta explicação traz um fato digno de nota para nossos fins, uma vez que mostra já em 1929, a penetração do cinema como tecnologia educacional sendo incorporada diretamente nas escolas.

Um quadro das atividades do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural mostrou que, mesmo com as mudanças apresentadas acima, o serviço continuou funcionando de forma satisfatória, o número de visitas de alunos voltou a subir, e o número de filmes exibidos também teve um pequeno aumento.⁶⁸

Infelizmente, não dispomos de nenhuma informação concreta sobre quais as escolas que teriam se equipado tecnicamente. Acreditamos que, seja como for, o aumento da procura pelo cinema educativo indicado pelo relatório publicado na revista *Cinearte*, pode estar relacionado com a Reforma do Ensino do Distrito Federal promovida por Fernando de Azevedo, em fins de 1928. No

⁶⁸ Conf. revista *Cinearte*, nº 318, de 30 de março de 1932, p.38.

texto da Reforma foram inseridos artigos concernentes ao cinema educativo, o que mereceu nossa atenção e os quais discutiremos no capítulo a seguir.

Em 1936, Paulo Roquette-Pinto assumiu a chefia da 5ª Seção no lugar de seu pai, Edgard Roquette-Pinto, que fora dirigir o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Segundo Pereira (2010), a gestão do filho de Roquette-Pinto não foi tão bem sucedida quanto à do pai:

Durante os anos de 1937 até o ano de 1940, as atividades do 5ª seção entram em franco declínio de procura das escolas e visitantes escolares. Ainda sob a gestão de Paulo Roquette-Pinto, as atividades perdem o fôlego e voltam-se especialmente para as iniciativas aos museus escolares (p.146)

Segundo Pereira (2010) a partir de 1940, a 5ª Seção veio a ser incorporada à recém-criada Seção de Extensão Cultural do Museu Nacional, chefiada por Paschoal Lemme, começando a partir de então um novo período.

2.2. Projeto Cinema Escolar – Fitas Pedagógicas

Diferentemente do Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural, que foi um projeto com apoio do Estado, o *Projeto Cinema Escolar* se desenvolveu de forma autônoma.

Idealizado, produzido, dirigido e escrito pelos então Inspectores Escolares, José Venerando da Graça Sobrinho e Fábio Luz, o objetivo do *Projeto* era pôr em prática o uso do cinema como inovação tecnológica, a serviço da educação. Essa experiência foi realizada entre dezembro de 1916 e novembro de 1917.

No que concerne aos objetivos dessa pesquisa consideramos o Projeto um marco do cinema educativo brasileiro.

O Projeto consistiu na produção daquilo que foi chamado pelos autores de fitas pedagógicas. Estas fitas foram exibidas em cinemas na cidade do Rio de Janeiro, localizados geralmente nos subúrbios. É interessante notar esse eixo

diferenciado de público ao qual a iniciativa se vinculou. No Rio de Janeiro do período, os subúrbios eram por excelência, como ainda hoje, a área de habitação das classes populares, sendo que os mais próximos à cidade eram ocupados em grande parte por funcionários públicos de nível mediano, enquanto as áreas mais distantes abrigavam os trabalhadores e a mão de obra menos qualificada.⁶⁹

Para a produção das fitas pedagógicas, os autores contaram com a colaboração de Cyprien Ségur, cinegrafista francês, instalado no Brasil já desde 1914, quando junto com Henrique Pongetti, filmou o curta metragem *A estrangeira*.⁷⁰ Anos depois, em 1923, dividiu a direção do filme *Canção da primavera* com Iginio Bonfioli. Todavia, em que pese esse caso, mas exceção do que regra, o Brasil nesse momento carecia de mão de obra técnica especializada para manusear a tecnologia complicada, que era o aparelho cinematográfico. E isso sem falar nos componentes e processos associados (lojas para aquisição de projetores, peças, oferta de negativos a preço razoável, técnicos para reparos em projetores, montadores e editores, empresas especializadas em distribuição, etc.).

De acordo com Graça (1918) foram realizadas 14 exposições públicas das fitas pedagógicas. A primeira em dezembro de 1916, as demais ao longo de 1917, e a última em novembro. A exposição de lançamento, para imprensa e convidados, foi no *Cinema Odeon* no centro da capital. Estiveram presentes nessa sessão o Prefeito do Distrito Federal, Dr. Azevedo Sodré, acompanhado de seu secretário, Dr. Costa Leite, o Diretor de Instrução Pública, Dr. Afrânio Peixoto, o Dr. Manoel Bomfim, jornalistas e inspetores escolares.

As exposições das fitas pedagógicas foram divulgadas pela imprensa em jornais e revistas da época, dentre eles podemos destacar: *A Cidade, A Época, A Lanterna, A Notícia, A Noite, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, Jornal do*

⁶⁹ Conf. Abreu, Mauricio de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2008, p.85. Ver tabela da distribuição ocupacional da população ativa do Rio de Janeiro, segundo as freguesias (1920). Freguesia da Zona Sul, 14,5 %, Freguesias Suburbanas, 36,9 % da força Pública Administração.

⁷⁰ Maiores detalhes acesse: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&expSearch=ID=001438&format=detailed.pft>

Brasil, O Imparcial. A divulgação do Projeto, conforme pudemos perceber, foi feita em jornais de visões e tendências políticas nem sempre alinhadas, e em revistas com destinações específicas, como *O Tico-Tico*, dirigida para o público infantil e o *Jornal das Moças*, para o público feminino. A impressão causada pelo Projeto pode ser avaliada pelas inúmeras matérias publicadas sobre o evento. Algumas delas, como no caso do jornal *Gazeta de Notícias*, cujo excesso de otimismo, após quase um ano de sessões realizadas, acabou por encobrir as dificuldades passadas pelos realizadores.

O Cinema Escolar, cujo fim é introduzir nas escolas o ensino por meio da cinematografia, despertando o interesse pelo estudo dos “filmes” naturais e os de educação e cívica, é uma iniciativa feliz dos inspetores escolares Drs. Fábio Luz e Venerando da Graça, que começa a produzir ótimos resultados. (*Gazeta de Notícias*, 10/11/1917)

O *Jornal das Moças*, destinado ao público feminino foi outro impresso que teceu muitos elogios a ação dos inspetores, incentivando-os a prosseguirem, pois faziam um trabalho precioso em benefício das crianças.

Por iniciativa dos professores Venerando da Graça e Arthur Pithagoras, dirigidos tecnicamente pelo inspetor escolar dr. Fábio Luz, foram iniciadas nesta capital as exibições de filmes pedagógicas, tendo sido realizada a exibição da primeira série no dia 7, da semana finda, no Cinema Odeon. O *Jornal das Moças* fez-se representar, atendendo, assim ao gentil convite dos promotores dessa grandiosa iniciativa, merecedora de todos os elogios, pois os filmes instrutivos trazem a criança preciosos ensinamentos. [...] O *Jornal das Moças* aplaude o gesto educativo dos iniciadores desse movimento e concita-os a prosseguirem na exibição dos filmes, pois pelo processo que são confeccionados produzem os resultados de fato apreciáveis e instrutivos. (*Jornal das Moças*, dezembro 1916).

O jornal *O Tico-Tico*, periódico destinado às crianças, enalteceu o Projeto. Preocupado com o público infantil, apoiou os realizadores pelo uso do cinema para fins educativos, já que havia um grande receio com os males causados pelo cinema não educativo às crianças.

É uma bela iniciativa essa da confecção de filmes instrutivos e morais da qual se acham à frente os Srs. Drs. Fábio Luz e Venerando da Graça, além de outros senhores inspetores escolares e professores. A exibição dos primeiros filmes editados no Cinema Odeon, em uma sessão dedicada à imprensa, foi uma verdadeira afirmação de que a ideia já não é uma tentativa e sim uma bela vitória. Que continue a se aproveitar do cinema que tantos males tem espalhado, para propagar o bem e ensinamentos morais (*Jornal Tico-Tico*, 1917).

Em uma entrevista concedida ao jornal *A Lanterna*, aproximadamente um mês antes do início da exibição das fitas pedagógicas, o sr. Cyprien Segur, cinegrafista francês responsável pelas filmagens das fitas, falou sobre o perigo do cinema “mercantil” e da importância do *Projeto* dos inspetores escolares com a produção de fitas pedagógicas, para afastar das crianças brasileiras o cinema “perigoso”.

Os drs. Fábio Luz, Venerando da Graça [...] inspiraram-se no exemplo americano fundando aqui no Rio uma espécie de associação para tiragem de filmes escolares. [...] Procuramos o Sr. Cyprien Segur, que tem dado o melhor dos seus esforços para o sucesso dessa magnífica empresa. Uma péssima escola para as crianças, o cinematógrafo atual ! disse-nos o Sr.Cyprien Segur, um francês operador cinematográfico, encarregado de tirar as fitas que vão ser feitas aqui no Rio sob o patrocínio dos inspetores escolares . O nosso programa — nosso, digo mal — O programa dos Drs. Fábio Luz, Venerando da Graça [...] podem muito bem ter o nome de moralista. Querem aqueles senhores desviar as vistas das crianças brasileiras do caminho perigoso da cinematografia pública. Querem mostrar-lhes filmes que traduzam sentimentos puros e que sejam cívicos. A criança precisa ver o que nem sempre poderá obter com o simples esforço da inteligência. (03/11/1916).

Note-se que o jornalista antes de começar a entrevista, faz referência ao modelo americano, que serviria de inspiração para nossos inspetores. O cinegrafista francês inicia a sua fala afirmando os perigos do cinema atual para a infância e a importância do cinema escolar para desviar as crianças dos males desse cinema “corruptor”. O cinegrafista afirmou ainda que o cinema escolar tem o poder de “introduzir” nas crianças sentimentos puros de ordens cívicos e morais de um modo natural sem necessidade de nenhum “esforço da inteligência”. Ou seja, a criança, não só ela, mas principalmente ela, seria capaz, através do cinema, tanto de absorver “más” quanto “boas” ideias. É aí que residiam o poder e o perigo do cinema.

A história do *Projeto Cinema Escolar* foi relatada em um impresso publicado em 1918, escrito por um dos autores, Venerando da Graça.⁷¹ A este documento, devemos o essencial da preservação da memória dos eventos e do sucesso alcançado pela iniciativa. Nesse trabalho, o autor além de detalhar

⁷¹ Conf. Cinema Escolar — Fins: Educar, Instruir, Recrear e Proteger a Criança. Venerando da Graça, Rio de Janeiro, 1916-1918.

todo o processo de desenvolvimento do Projeto, registrou sua repercussão na imprensa e a opinião de algumas personalidades.

Das quatro fitas pedagógicas, propriamente ditas, não há, até onde pesquisamos, documentação sobre o destino que tiveram. Sabemos, entretanto, que uma delas, a comédia *Façanhas de Lulu*, está registrada no site da Cinemateca Brasileira. Lá encontramos os seguintes dados referentes ao filme:

FAÇANHAS DO LULU

Filme desaparecido

Categorias: Silencioso

Material original: BP, 16q

Data e local de produção:

Ano: 1916

País: BR

Cidade: Rio de Janeiro

Estado: DF

Sinopse Filme pedagógico.

Gênero Didático

Direção **Direção:** Graça, Venerando da⁷²

Ainda na entrevista concedida para o jornal *A Lanterna*, Cyprien Segur deu detalhes sobre o enredo das fitas. A série era composta de 4 filmes, o primeiro título *A prefeitura*, “fita de instrução cívica, [...] lugares onde a infância não pode ir, mas que ficará conhecendo através da tela”; *Reminiscências* ou *O livro de Carlinhos* (drama sentimental em quatro partes) “foi extraído de um conto sueco, traduzido pelo dr. Fábio Luz. [...] Encerra duas lições de moral, a 1ª) as crianças não devem nada ocultar aos pais, a 2ª) os pais nunca devem ser carinhos demais com um de seus filhos em prejuízo dos outros”; *Uma lição de história natural no Jardim Zoológico* “será sobre as plantas e as árvores” e por fim a comédia, *Façanhas de Lulu*, “assunto para lições de moral. Respeito

⁷² Fonte site da Cinemateca brasileira <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&expSearch=ID=001525&format=detailed.pft>

aos pais e as suas determinações, as leis e regulamentos e não fazer mal aos pais” (Graça, 1918, p.77).⁷³ Os roteiros dos quatro filmes foram escritos pelo inspetor escolar e também médico, Dr. Fábio Luz.

O impresso *Cinema Escolar* foi distribuído em agosto de 1918, conforme notícias veiculadas na imprensa, pelo próprio inspetor Venerando da Graça.⁷⁴

Na análise de seus relatos, observamos que a crença no uso do cinema na educação não significava defesa de ideias avançadas, se por tal entendermos uma crítica da sociedade oligárquica da época, seja através das aspirações anarquistas, seja do socialismo então vitorioso na Rússia. Na visão dos autores, o cinema se configurava como “o melhor auxiliar da educação”, e as fitas pedagógicas como instrumentos que portavam “preciosos ensinamentos de moral e instrução”. Atribuía a essa tecnologia, como aspiração do projeto, o poder de trazer benefícios para “nossa sociedade e nossa pátria”. Os autores também consideravam que o uso do cinema na educação seria um passo para a construção do “belo edifício de felicidade e de progresso de nossa pátria”

As ideias preconizadas pelos autores do projeto denunciaram influência do ideário da época, que defendia a construção de uma “nação moderna”, a partir das noções de progresso, moral, higiene e civilidade.

Segundo os autores, a introdução do cinema na educação seria a forma mais eficiente de enraizar esses valores, pois as imagens “concretas” do objeto estudado proporcionariam um maior entendimento do aluno e maior interesse também. Outro aspecto levantado pelos autores era que os filmes pedagógicos seriam “de mais rápidos e seguros resultados”, pois “prendem a atenção do aluno e objetivam todo o assunto da lição dada”. Deste modo, reforçava-se que para uma educação moral nada melhor que filmes cinematográficos,

pois se dirige diretamente a sentimentalidade do indivíduo, educando-a e desenvolvendo-a para o bem. Para isso se conseguir cumprir se acordar essa sentimentalidade e sacudi-la por meio de emoções, e nada melhor para se alcançar o fim desejado do que se acompanhar em um “filme cinematográfico” o desenrolar de qualquer cena de fundo moral, puro e são, etc.(Graça,1918, p.10).

⁷³ Jornal *A Lanterna* (03/11/1916, p.1-2)

⁷⁴ Jornal *A Noite* de 05/08/1918 e Revista *Tico-Tico* de 21/08/1918

Além disso, o cinema com seu poder de “nos transportar as mais longínquas distâncias” romperia com a barreira do espaço e do tempo levando esses ideais a lugares antes inimagináveis.

Note-se, quanto a essas compreensões, que elas estão bem afinadas com a recepção do cinema em seus primórdios, como já referido anteriormente aqui neste trabalho. Aos poderes quase sobrenaturais a ele atribuídos (superar as limitações do espaço e do tempo), daqueles primeiros anos, contudo, agora são associadas funções de moldes específicos alinhadas com a pedagogia da época: acelerar o processo de aprendizado; mobilizar a atenção e os sentimentos dos estudantes para a fixação dos conteúdos (“o assunto da lição”). São a esses fins que o poder do cinema, como cinema educativo, deveria servir.

Entre os textos publicados no impresso, há um do professor Jonathas Serrano, intitulado *Metodologia da História na aula primária*. Nesse texto, Serrano defendera o uso da cinematografia na educação, segundo o autor um curso com as projeções luminosas, além de trazer alegria seriam de grande valor para os alunos. Além do texto de Serrano, compunha também o impresso a tradução de um texto originalmente publicado na revista francesa *Le Volume*, e um texto que teria sido apresentado por Dr. Lemos Brito no Congresso Americano da Criança, realizado em 6 de julho de 1916 em Buenos Aires (GRAÇA, 1918, p.14-24). O artigo francês, intitulado *A escola e o cinema* foi publicado sem referência a autor ou tradutor, mas tudo indica que sua publicação original tenha ocorrido durante a gestão de Painlevé (pai de Jean Painlevé) como Ministro de Instrução (1916). O texto discorre sobre os trabalhos da comissão francesa, responsável pela introdução do cinematógrafo no ensino. A ideia da comissão era a introdução de filmes instrutivos que apresentariam lições que falassem aos olhos dos alunos. Certamente, como já visto em citações anteriores, inclusive nas palavras de Mussolini no discurso de criação do Instituto Internacional do Cinema Educativo em 1928, creditava-se ao cinema falar uma língua universal, pois, sendo mudo, falava a língua dos olhos e por isso, seria compreensível a todos. Isto, como é dito na mesma passagem, era considerada a vantagem do cinema sobre o livro e o jornal, sempre escritos numa língua nacional e, portanto, acessível apenas às

camadas alfabetizadas e, mesmo assim, interditos àqueles que não conhecessem o idioma do texto.

As expectativas com relação ao uso do cinema na educação eram muito grandes, levando a projeção de que “num futuro muito próximo, o ensino será ministrado nas escolas em parte pelo livro e em parte pelo filme de imagens movimentadas; e esses dois meios se completarão. A livraria clássica terá também uma biblioteca luminosa.” (Graça, 1918, p.31). Mesmo com todo o otimismo em relação ao cinema, os seus “perigos” e “defeitos”, que, como vimos, já eram muito criticados na época, não são deixados de lado. Quanto a eles, o autor lembra que “será preciso evitá-los cuidadosamente, para se fazer trabalho verdadeiramente fecundo” (GRAÇA, 1918, p.31). Essa dualidade de compreensão do cinema, como tecnologia poderosa ao serviço da educação, e como escola muito sedutora para o caminho do vício, são duas tendências de compreensão às quais se deve ficar sempre atento. Em verdade, do início do cinema até os filmes americanos da geração transviada, ao menos, essa duplicidade do cinema dividiu sua apreciação entre os entusiastas e os críticos.

Nada mais natural, portanto, que o artigo do Congresso Americano da Criança, por sua vez, destaque os “perigos” do uso do cinema na educação:

no cinematógrafo (vimos) o desfilir constante da maldade humana, os assassinatos, adultérios e raptos, traições e roubos, cenas de “cabaret”, o nu na sua expressão antiestética e sensualista, a crápula no seu auge, festins a Ahenobarbo, com mulheres lascivas em posturas provocadoras, homens ébrios, danças equívocas... A criança vai ao cinematógrafo e vê tudo isso. A princípio não compreende. Depois, começa a perceber. Afinal, fica senhora dos fatos. Ora, a lei da imitação arrasta o ser humano, com especialidade as crianças, a repetir o que viu e ouviu. Assim sendo, que se há de esperar de uma geração que, ao invés de belos exemplos de moral e de civismo, recebe esses do mal, do vício, da corrupção? (1918, p.20-21).

Apesar dos “perigos” apresentados, o autor do texto defende que o “cinematógrafo poderia, entretanto tornar-se um veículo de bons ensinamentos, rigoroso elemento de reconstrução do caráter dos povos, pela exibição de cenas patrióticas” (Graça, 1918, p.21). Enfim, são as duas pontas do discurso pedagógico sobre o cinema comercial/mercantil, por um lado, e o cinema

educativo, por outro. Essa discussão marcará bem a recepção e incorporação do cinema durante os anos de 1930.⁷⁵

No impresso *Cinema Escolar* Venerando da Graça publicou uma circular, que havia sido endereçada aos professores municipais, na qual apresentou as vantagens do uso do cinema no ensino, salientando como seria relevante para o país a sua concretização. Destacou em seguida a sua iniciativa de confeccionar quatro fitas pedagógicas que comporiam a primeira parte da constituição do que chamou de *Projeto Cinema Escolar*. O autor se utiliza da circular para convocar os professores a apoiarem o Projeto, pois segundo ele “devemos (...) cada um de nós, concorrer com a nossa pedrinha para a construção desse belo edifício de felicidade e de progresso de nossa pátria” (Graça, 1918, p.34). Mais adiante o autor expôs, em termos práticos, como se daria este apoio:

Como, perguntareis vós, podereis prestar esse auxílio? Como? Muito simplesmente. A grande maioria da população infantil e adulta do nosso meio social frequenta o cinematógrapho. Não custará, portanto, a ela dar preferência ao Cinema em que as Fitas Pedagógicas forem exibidas (1918, p.35).⁷⁶

A publicação da circular, dirigida aos professores, no impresso *Cinema Escolar*, demonstrou a necessidade de envolvimento e acolhimento de um público que ultrapassasse os espaços escolares. Esse desejo diz muito, não só da intenção do *Projeto Cinema Escolar*, mas, da ideia do uso do cinema não apenas como um instrumento para o ensino escolar, mas para educação integral da criança e do jovem.

⁷⁵ Joaquim Canuto de Almeida, em *Cinema contra Cinema* (1931), Jonathas Serrano e Venâncio Filho em *Cinema e Educação* (1930) são referências nos anos 1930 no debate sobre esse tema.

⁷⁶ As duas citações anteriores, se prestarmos atenção, nos põe diante de um fato bastante significativo: crianças, desde a mais tenra idade, a população infantil, e, certamente, os jovens, todos, junto com os adultos, frequentavam à época o cinema no Brasil. E essa frequência sem interdições, por outro lado, como dito na primeira das duas citações, era aberta a todo tipo de filme. Esse é um dado relevante que devemos ter em mente quando, em certos arroubos moralistas, os críticos do cinema censuravam a sétima arte. E essa crítica, pelo fato mesmo de na cidade da jogatina, que era como vimos o Rio da época, na qual o jogo do bicho se associava ao cinema nas salas privadas, parecia não ter qualquer efeito palpável.

A fascinação e a crença no poder da tecnologia, ficaram nítidas quando o autor insinuou que, a partir das escolhas certas, pode-se “estimular e ativar a circulação cerebral, sendo necessário para isso escolher as emoções certas”. Parece aqui tratar-se de algo mais que uma tecnologia da educação, chegando a uma espécie de “engenharia da alma” entendida em termos mecânicos. A analogia que o autor faz do ser humano com a máquina ilustra bem a ideia do fascínio provocado pelas novas invenções tecnológicas, especialmente o cinema:

E como todas as emoções se dirigem e fazem sentir no cérebro, o educador deve ter todo o cuidado em fazer que o cérebro de seus alunos funcione regular e harmonicamente. Podemos considerar o nosso cérebro como uma verdadeira máquina fotográfica, da qual os órgãos dos sentidos são a objetiva; as células cerebrais, as chapas fotográficas a serem impressionadas; e a memória, o grande revelador e fixador por excelência. É ela que se encarrega de revelar o que se contem nas chapas cerebrais – nas células.⁷⁷

Parecia patente a alguns educadores do período que com o poder do cinema, pela intensificação da exposição à imagem, se teria maior facilidade de absorção das ideias. Esse era o ponto decisivo: a educação pelo olhar seria mais eficiente que a lição falada pelo professor. Não é difícil ver o vínculo que une essa percepção à “educação pelos sentidos” preconizada pela Escola Nova em período posterior.

2.2.1. A repercussão do Projeto Cinema Escolar

Ainda sobre o impresso *Cinema Escolar* foram publicadas 29 notícias extraídas dos jornais que circularam no país, referente ao projeto das fitas pedagógicas. As matérias sobre o Projeto, publicadas no impresso Cinema Escolar, não esgotaram, contudo, o material noticiado sobre o tema na imprensa. Juntando-se a elas, localizamos por meio de pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, outras notícias sobre o *Projeto*. Acreditamos, no entanto, que esse número possa ser ainda maior, pois há jornais que ainda não se encontram disponíveis na Hemeroteca para pesquisa.

As informações veiculadas sobre o *Projeto* apontam que este era uma iniciativa de interesse geral, posto que os valores defendidos nas fitas pedagógicas, por

⁷⁷ GRAÇA, 1918, p.11.

seu cunho patriótico, extrapolavam os interesses estritamente escolares. É bem sabido que nas décadas posteriores à Proclamação da República o patriotismo esteve em alta. Apesar disso, e de todo o apoio e simpatia com o Projeto Cinema Escolar, de seus compromissos moralistas e educativos, o Projeto não recebeu o financiamento de que necessitava para prosseguir. Por isso, a idealizada segunda série das fitas pedagógicas não foi concretizada.

Mesmo assim, restou-nos esse importante documento, o impresso *Cinema Escolar*, como um veículo de circulação de representações e formação de opinião pública, dirigido para o público em geral, não especificamente educacional.

O embate das representações de progresso, moral, higiene, e civilidade vinculadas à visão de uma educação salvadora pode ser analisado como parte de estratégias das relações políticas da época, o que explicaria parcialmente o fracasso dos esforços para a continuação do *Projeto*.

Apesar do inspetor Venerando da Graça ter recebido elogios ao seu *Projeto*, após a produção da primeira série das fitas pedagógicas e de suas exhibições, como dito antes, o apoio para continuidade do Projeto não foi recibo nem do Estado nem da iniciativa privada. Todavia, Venerando da Graça seguiu persistindo com sua ideia de introduzir o cinema na educação. Fato que pudemos comprovar através da veiculação de notícias pela imprensa.

Assim, várias iniciativas foram tomadas anos após a experiência do *Projeto* com as *fitas pedagógicas*. No ano de 1919, há registro do encontro de Venerando da Graça com três importantes instâncias da sociedade, para exposição do seu plano “sobre o ensino nas escolas públicas, por meio do cinematógrafo”. Estes encontros foram marcados com o prefeito, na época Paulo de Frontin, com o diretor de instrução pública, cargo naquele momento ocupado por Leitão da Cunha e com a Associação de Imprensa, em todos os encontros o inspetor se propôs a dar demonstrações das vantagens do ensino pelo cinematógrafo. De todas estas instâncias parece-nos que somente a imprensa demonstrou apoio às iniciativas do inspetor, divulgando não só o *Projeto Cinema Escolar*, como outras iniciativas de Venerando da Graça.

Outra iniciativa que merece ser destacada aqui foi a participação de Venerando da Graça em um importante evento, o 1º Congresso Brasileiro de Proteção a infância (CBPI), que foi realizado em conjunto com o 3º Congresso Americano da criança, no período de 27 de agosto a 05 de setembro de 1922, durante a Exposição Internacional comemorativa da Independência. Segundo Kuhlmann Júnior (2002, p.1) “O CBPI tinha por objetivo tratar de todos os assuntos que direta ou indiretamente se refiram à criança, tanto no ponto de vista social, médico, pedagógico e higiênico, em geral, como particularmente em suas relações com a Família, a Sociedade e o Estado”. De acordo com o mesmo autor a educação moral foi uma das principais preocupações apontadas nos trabalhos inscritos, o cinema, por sua vez, mereceu destaque, algumas vezes sendo apontado como um mal a ser evitado, como nos exemplos a seguir: “o Estado deveria proteger a criança contra tudo [...] que possa prejudicá-la [...]. Devemos protegê-la, pois, contra o cinematógrafo também”. Em outro momento “em lugar de fazer as crianças passarem os dias nos pestíferos ambientes do cinema, dos teatros, convém levá-las para as excursões de montanhas, por longas caminhadas”. Há, todavia, trabalhos, como o de Venerando da Graça, em que foram apresentadas as vantagens do uso do cinema para fins educacionais:

O 1º Congresso Brasileiro de Proteção a infância lembra aos poderes públicos brasileiros a grande vantagem de ser instituído obrigatoriamente em todos os estabelecimentos e ensino primário o “Cinema Escolar”, por sua incontestável utilidade em favor da educação e da instrução da infância” (Correio da Manhã, 08/09/1922).

As propostas desse Congresso estavam em sintonia com as do *Projeto Cinema Escolar*, apresentadas anos antes, ou seja, a preocupação com a educação focando os aspectos morais, a instrução e a proteção da criança.

Vale a pena ressaltar mais dois momentos do inspetor em prol do cinema escolar. Primeiro, a criação de duas “instituições o cinema escolar e o teatro infantil”, cujo objetivo era “não só construir e recrear a criança, mas, também, lhe proporcionar toda a proteção, de modo a torná-lo um elemento de vitalidade no organismo social”. (Correio da Manhã, 04/07/1925), o outro, com a fundação da *Sociedade dos Amigos da Escola*, em que era o presidente, “cuja finalidade abrange tudo quanto possa ser compreendido como assistência”

compreendendo desde “assistência médica, dentária, farmacêutica, hospitalar, escola para débeis e anormais, creche” até “museu e cinema escolar” (*Correio da Manhã*, 20/12/1931).

Como vimos, Venerando da Graça, mesmo após seu *Projeto* não ter alcançado o apoio desejado, continuara sua busca por melhorias para educação primária, sempre acreditando no uso do cinema para este fim. Isso, contudo, não fez com que fosse reconhecido como um defensor dessa causa.

Uma alusão ao *Projeto Cinema Escolar* foi encontrada no livro *Cinema e Educação*, de Serrano & Venancio. Os autores trataram o Projeto como uma tentativa sem grande êxito:

Tentativas esparsas, desconexas, aqui e ali, sem proteção oficial, lograram apenas produzir alguns filmes, não de todo maus, dignos de louvor até um ou outro, mas nunca em condições de suportar confronto com as películas estrangeiras, maximé com as americanas. (SERRANO e VENANCIO, 1930, p.33)

Se fizermos uma análise de todas as condições que envolveram a realização do *Projeto Cinema Escolar*, teremos de reconhecer que foi um projeto avançando para o período, senão quanto a um programa político alternativo, ao menos no que diz respeito à introduzir, em terreno tão inóspito, o cinema à serviço da educação. Cinema havia muito, como temos visto. Mas a sua associação era com uma mentalidade muito sujeita aos apelos do entretenimento, da diversão, da jogatina e da contravenção. Por outro lado, como deixa clara a passagem acima, a iniciativa não contou com a “proteção oficial”. De fato, como mostramos no lançamento do projeto, houve a adesão das autoridades. Isso, nos parece, ocorreu apenas em associação com a visibilidade do projeto, seu apelo público pela moralidade e a educação. Já do ponto de vista de um sério comprometimento das políticas públicas, isso não ocorreu. Isso talvez se tenha devido, sobretudo, à posição social e política bastante periférica de Venerando da Graça. Como simples inspetor escolar, sem parentescos nem apoio de forças importantes, vindo de fora dos quadros da elite oligárquica e agrária, podia até receber algum aceno de simpatia do poder público, mas o decisivo, as verbas públicas, parece que não lhe chegaram nunca às mãos.

Nesse quadro, podemos avaliar os resultados do seu *Projeto* como uma verdadeira proeza fruto de enorme persistência e capacidade de organização. Certamente, não foi pouco conseguir realizar quatorze exposições de fitas pedagógicas em salas de cinema no período da república brasileira, a República Velha, que se destaca particularmente pela corrupção na vida pública.⁷⁸ Essa iniciativa contou, inclusive com o apoio da imprensa e apreciação de educadores, autoridades e intelectuais de várias áreas. Ou seja, apesar da falta de apoio, ela marcou época no contexto do cinema educativo no Brasil. Esse já é motivo suficiente para que seja integrada na história do cinema educativo do país.

2.3. Outras experiências

Devemos ainda lembrar algumas experiências, que obtiveram uma repercussão pública muito menor, e, talvez por isso, ainda encontram-se pouco destacadas nos estudos sobre cinema educativo no período. Um exemplo é a dos anarquistas que se utilizaram dos seus jornais para se manifestarem sobre a importância e os perigos do cinema. Segundo Righi (2011), em sua dissertação que analisa a experiência do anarquista João Penteado com o cinema educativo, “os anarquistas que a princípio, em sua maioria, viam o cinema com desdém, vão pouco a pouco se interessando pelas possibilidades que o meio poderia oferecer à sua causa” (RIGHI, 2011, p.50).

Segundo Figueira (2003), os jornais anarquistas também apontavam para a capacidade do “cinema de iludir, perverter ou educar, dependendo dos interesses que orienta(ss)e(m) seu uso”. A autora afirma que para o pensamento anarquista o cinema é um instrumento que tanto pode servir para a educação reacionária quanto para a educação revolucionária. Os anarquistas se utilizaram da imprensa para lançarem críticas ao uso do cinema pelo Estado e principalmente pela igreja. Como a que veremos abaixo, sobre o uso do cinema com fins educativos pelos padres salesianos. O artigo é de Astrojildo Pereira e foi publicado em 1918:

⁷⁸ José Murilo de Carvalho, *Os bestializados*.

[...] Eis os títulos de alguns dos filmes exibidos: Lord Kitchener e o homem de máscara cinzenta, drama policial. Assim procedem os “grandes educadores” de batina, aproveitam-se de todos os meios para encher as cabecinhas em formação das crianças com as caraminholas mais estúpidas e embrutecedoras. Nada mais estúpido e embrutecedor que uma fita policial: pois os frades salesianos fazem a fita policial matéria de educação. Mais e mais se me arraiga a cada hora, diante de tais fatos, a alta necessidade do furação revolucionário. (*apud* FIGUEIRA, 2003, p.61)

Essa passagem, muito interessante, nos traz uma informação significativa, a saber, já em 1918, os colégios católicos, aqui representados pelos salesianos, lançavam mão do cinema para atingir certos objetivos. Portanto, uma década antes da legislação dedicada ao cinema escolar, ele já era de uso corrente na cidade, a ponto de receber severas e furiosas críticas. Essa utilização do cinema nas escolas religiosas teve continuidade nas décadas seguintes. Assim, vemos, no primeiro Congresso Católico de Educação, realizado no Rio de Janeiro em 1934, onde foram adotadas as seguintes medidas em relação ao cinema:

88 – É de urgente necessidade utilizar o cinema na obra educativa e impedir que se torne fator cada vez mais perigoso de corrupção dos costumes.

89 – A censura cinematográfica é uma necessidade social e deve ser orientada num sentido educativo.

90 - É indispensável que as autoridades competentes tornem praticamente eficazes as censuras cinematográficas, usando das sanções legais contra os que desrespeitarem as proibições impostas.

91 – A iniciativa particular pode e deve contribuir para o combate ao cinema deseducativo ou corruptor.

92 – É de alcance apreciável a colaboração da imprensa e do rádio na obra do cinema educativo, orientando imparcialmente o público a respeito do valor, não só artístico, mas, sobretudo moral de cada um dos filmes exibidos nos diversos cinemas da Capital e dos Estados.

93 – É desejável que as crianças de menos de seis anos não sejam levadas a assistir a exibições cinematográficas, sob pretexto algum.

94 – Nas chamadas “matinéés” ou infantis, e, em geral, em qualquer exibições destinadas a crianças, devem ser proibidos os filmes de longa metragem, de intensa dramaticidade, películas que exaltem a violência e as aventuras de bandidos de qualquer categoria (*Revista de Educação*, vol.III, n.8, 1934, p.339).

Aqui, novamente, como já em momentos anteriores, devemos notar a precocidade dos frequentadores dos cinemas da cidade. Note-se que a Igreja Católica, do alto da sua respeitabilidade, pensa em impor uma idade limite que

hoje nos deixaria chocados: seis anos de idade. Tendo isso em vista, podemos imaginar que os cinemas abrigavam quantidade inumerável de crianças, de todas as idades, provavelmente muitas vezes desacompanhadas dos pais.

É digno de nota, que as duas experiências que acabamos de mencionar, ocupam posições opostas no espectro político. De um lado, os anarquistas que pretendiam uma alternativa política ao domínio oligárquico estabelecido no país. De outro, a igreja, que era a principal salvaguarda ideológica do regime estabelecido. Assim, muito mais do que tendemos a perceber hoje, as posições em relação ao cinema educativo nas primeiras décadas do século XX, encontravam, ao menos potencialmente, uma forte polarização.

2.4. O Cinema Educativo e o Estado: as leis, decretos, instituições e exposições em prol do cinema educativo.

2.4.1. A Reforma Educacional e o cinema educativo no Distrito Federal

O debate sobre o uso do cinema para fins científicos e educacionais não ficou restrito a um determinado país ou continente, mas se configurou como uma preocupação geral, possivelmente estimulada pelas características do próprio cinema. A nova invenção, com seus “poderes” de reprodução da realidade, acenava para a possibilidade de conhecer o até então inimaginável, como localidades distantes, povos desconhecidos, etc.

O Brasil demonstrou logo cedo, como já vimos, interesse nos benefícios que o cinema poderia oferecer, como exemplificam as experiências do *Cinema Escolar* e as fitas pedagógicas, bem como os registros da expedição de Rondon e os filmes de Roquette-Pinto *sobre os índios Nhambiquara*.

Mesmo havendo defensores e entusiastas do cinema educativo desde os primórdios do cinema, como Jonathas Serrano, Venerando da Graça e outros, nenhuma medida oficial havia sido implementada no país com relação ao uso do cinema na educação até 1928. Esse foi o ano que, pela primeira vez, uma medida em relação à regulamentação do uso do cinema educativo foi

aprovada. Fernando de Azevedo, Diretor Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, promoveu na capital federal, em 1928, uma Reforma Educacional, comumente conhecida como Reforma Fernando de Azevedo.

O Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, que organizava o ensino municipal do Distrito Federal, em seu artigo 296, *título IV Do cinema escolar e do rádio*, tratava do uso do cinema nas escolas. O Decreto 2.940 de 22 de novembro de 1928, que regulamentara a lei 3.281, traz em seus artigos 633, 634 e 635 as seguintes disposições sobre o cinema educativo:

Art. 633 - As escolas de ensino primário, normal, doméstico e profissional, quando funcionarem em edifícios próprios, terão salas destinadas à instalação de aparelhos de projeção fixa e animada para fins meramente educativos, bem como a instalação de aparelhos de radiotelegrafia e alto-falantes.

Art. 634 - O cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar de ensino que facilite a ação do mestre sem substituí-lo.

§ 1º - O cinema será utilizado, sobretudo para o ensino científico, geográfico, histórico e artístico.

§ 2º - A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares noturnos e nos cursos de conferências.

Art. 635 - A Diretoria Geral de Instrução Pública orientará e procurará desenvolver, por todas as formas, e mediante a ação direta dos inspetores escolares, o movimento em favor do cinema educativo.

Parágrafo único – As associações de pais e professores, sob a presidência dos respectivos Inspectores escolares, trabalharão para que o cinema seja vulgarizado e posto à disposição de todas as escolas.

Essas foram as primeiras medidas oficiais a favor do uso do cinema na educação. Ao analisarmos as disposições dos artigos que discorriam sobre o uso do cinema educativo temos a impressão de que as medidas, incluídas no amplo programa de reorganização do ensino do Distrito Federal, não assegurariam, nem em caso de cumprimento, o pleno uso do cinema como instrumento educacional. Tentaremos explicar melhor: o artigo citado acima indica que, quando uma escola funcionar em edifício próprio, haverá uma sala destinada para o uso do cinema e também instalação de aparelhos. Ora, se pensarmos na educação brasileira no final da década de 1920, verificaremos

que, não uma escola com sede própria, mas até mesmo uma escola era algo escasso, como apontou Anísio Teixeira, em Relatório do primeiro ano de sua administração na Diretoria Geral de Instrução, em 1932.

o aspecto mais impressionante dos problemas de educação pública, no Rio de Janeiro, D.F., [...] é o da insuficiência de escolas para atender a milhares de crianças em idade escolar, que, em plena capital do país, deveriam ter direito, pelo menos, às oportunidades elementares da educação primária. (TEIXEIRA, 1932, p.307).

Observemos que, nessa época, países como os Estados Unidos, a França, a Alemanha, e a União Soviética, há muito já tinham estendido consideravelmente o acesso à educação. Já no Brasil, em plena Capital Federal, como se vê nesta passagem, a situação era calamitosa. Isso diz muito sobre o poder político estabelecido, a estreiteza mental das elites oligárquicas, e a enorme força de produção e reprodução da desigualdade social nessa república. Lembramos, ainda, que Anísio Teixeira sucedeu Fernando de Azevedo em 1932 na Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, ou seja, podemos inferir que o problema deveria então ser mais grave ainda no período precedente, em 1928, ano da promulgação do Decreto 2940 sobre a regulamentação do cinema educativo. Percebemos que, considerada a realidade caótica, a legislação proposta, além de não mostrar maior familiaridade com problemas efetivos — como seria o de instalar e manter, com recursos públicos suficientes, salas próprias para projeção em cada escola —, também não parecia atenta à realidade com a qual teria que lidar.

Um outro aspecto a ser destacado diz respeito ao recrutamento dos inspetores escolares e a composição da Associação de Pais e Mestres para trabalharem na divulgação do cinema educativo a fim de torná-lo acessível às escolas.

A Associação de Pais e Mestres que fazia parte das chamadas “instituições auxiliares da escola”, foi apontada por Lourenço Filho (1931, p.144) como uma “das três novas instituições escolares da reforma” que segundo ele “basta[riam] para fazer mudar de rumo, automaticamente, as mais arraigadas ideias da

educação de antanho”.⁷⁹ Se considerarmos que esse grupo (professores, pais e inspetores escolares) seria, teoricamente, o mais interessado no êxito do uso do cinema na educação, é possível compreender porque o Estado os convoca para uma provável viabilização desse projeto. Sabemos que o “novo” gera, muitas vezes, insegurança, resistência e até medo. No caso do uso de um instrumento com tantas possibilidades como o cinema, e até certo ponto recente, as dificuldades em aceitá-lo poderiam ser maiores.

Mas a responsabilidade para que o cinema educativo não se tornasse uma realidade nas escolas não poderia ser atribuído à resistência ou não do professor. Os artigos do Decreto nº 3.281 que trataram do tema são claros quanto à importância do cinema para fins educativos, mas, por outro lado faltaram determinações e informações precisas de como, quando e por quem seriam feitas as aquisições de fitas para uso nas escolas. Ou seja, os problemas cruciais quanto à destinação de verbas para suportar as mudanças introduzidas ficavam sem ser equacionados.

Não obstante cabe ressaltar a ideia de “vulgarização” de conhecimentos e do envolvimento de um corpo profissional o que nos remete a incorporação do cinema educativo na cultura escolar.

2.4.2. Primeira Exposição de Cinematografia Educativa – Distrito Federal

Ainda na administração Fernando de Azevedo no Distrito Federal, foi criada em 1929 uma Comissão de Cinema Educativo, presidida por Jonathas Serrano, então Subdiretor Técnico de Instrução Pública. Faziam parte dessa comissão como membros efetivos os inspetores escolares Paulo Maranhão e Maria Loreto Machado, o inspetor médico Sergio de Almeida Magalhães, o diretor da Escola Profissional Manoel Marinho, os professores Everardo Backheuser, Francisco Venancio Filho e Nereu Sampaio, e os adjuntos Elóra Possólo e Paschoal Lemme.⁸⁰ Foi à frente dessa *Comissão* que Jonathas Serrano

⁷⁹ As outras duas eram as bibliotecas escolares e o cinema educativo.

⁸⁰ *Jornal do Brasil* 03/07/1929

organizou a Primeira Exposição de Cinematografia Educativa, realizada entre os dias 20 e 31 de agosto de 1929, na Escola Jose de Alencar, localizada no Largo do Machado, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo os organizadores do evento esta exposição teria como “fim orientar o professorado quanto à escolha de tipos de aparelhos de projeção fixa e animada, manejo e conservação de máquinas, películas e todos os dispositivos necessários”.⁸¹

Essa exposição recebeu destaque nos jornais diários e na imprensa especializada. Vale a pena destacar uma entrevista de Cecília Meirelles, que foi uma das organizadoras da exposição, sobre a importância do cinema educativo. A entrevista foi publicada no período da exposição, sendo desse modo um elemento a mais, não só de incentivo e promoção do evento, mas principalmente do uso do cinema como instrumento na educação:

Um dos elementos de mais imediata importância nas escolas de hoje – continuou a Sr.^a Cecilia Meirelles – é o cinema educativo. Ao lado do “learning by doing” das escolas americanas, poder-se-ia inscrever também o “learning by seeing”. Porque, na verdade, nós, e as crianças, também aprendemos vendo. Há uma generalizada cultura popular que em grande parte se deve a essa difusão de conhecimento que o cinema-diversão insensível, mas progressivamente, faz. O cinema nos mostra paisagens de todas as zonas, animais de todas as faunas, costumes de todos os tempos e regiões. O espírito das épocas e das raças se faz evidente através dos filmes históricos. E os tempos atuais, com os mais recentes inventos, com as mais arrojadas aventuras, podem ser vividos e compreendidos em toda a sua intensidade dentro de poucos minutos sobre uma tela próxima”. Além de instrutivo, o cinema pode ser considerado até curativo, quando projeta um Buster Keaton, e filosófico, quando apresenta Chaplin. Mas o que interessa ao professor, em primeiro lugar, é que a criança, como o adulto, ou mais que ele, aprecia vivamente o cinema. Isso, não mais, seria suficiente para afirmar que o cinema é uma necessidade das escolas. Todos que já tiveram oportunidade de fazer uma projeção luminosa numa escola, qualquer que fosse o assunto, hão de ter observado o seguinte: que o simples fato de pôr ao alcance da criança o cinema ou a simples projeção fixa tem para a criança uma realidade tão grande que as menorzinhas tentam pegar com as mãos as figuras projetadas: que, após uma projeção, a lembrança das imagens vistas é mais nítida e mais duradoura que a das mesmas imagens oferecidas por meio de uma lição falada, e mesmo pela simples apresentação de figuras. Chego a crer que as coisas vistas por esse meio sejam mais bem observadas que na natureza. (Jornal do Comércio, 28/08/1929)

⁸¹ *Jornal do Brasil* 17/08/1929

Este notável documento de testemunho de Cecília Meireles, informa-nos de maneira bastante vívida da ebulição que então ocorria em torno das perspectivas do cinema educativo. Ao que parece, havia, ao menos nos meios educados na elite brasileira, uma visão muito otimista dos poderes do cinema para o ensino. Ainda que o antigo tópico da educação pela visão esteja aqui reapresentado, vemos uma apreciação muito intuitiva da capacidade do cinema, numa época que era ainda recente, de confundir o público infantil entre a imagem e a realidade (“tentam pegar com as mãos as figuras projetadas”). Mas, além desse elemento, vemos também reafirmada a constatação que repetimos frequentemente nas páginas anteriores: não havia limite de idade para ingresso nas salas de cinema. Isso é algo muito significativo se, como também viemos constatando até aqui, havia uma amargurada crítica dos males causados pelos conteúdos impróprios dos filmes no cinema comercial. A convivência dessas duas situações opostas parece documentar o fato de que ainda não havia da parte da sociedade quanto ao cinema, que continuava a ser uma novidade embora já existisse há mais de três décadas, uma clara noção de como impor limites ao público. Isso, muito provavelmente, se deve ao fato de que na época, bastante diversa da nossa, o apelo do cinema como diversão pública era muito forte. A própria inexistência do rádio e da televisão como diversões de massa, fazia com que parecesse natural que todos fossem aos cinemas. O cinema assim dá continuidade às antigas formas de diversão públicas que se situavam mais no espaço da rua do que na intimidade doméstica. É possível, e isso talvez explique um pouco do entusiasmo de Cecília Meireles, que o cinema educativo fosse visto como a melhor correção para os males originados da frequência indiscriminada permitida no cinema comercial.⁸²

Retornando à exposição cinematográfica, vale destacar que impressos especializados em cinema, já então existentes, como *O Fan* e a revista *Cinearte*, também divulgaram o evento. Os jornais cobriram o acontecimento desde os preparativos, iniciados com as reuniões da Comissão de Cinema Educativo, passando pela reprodução do discurso de inauguração, que foi

⁸² Veremos em seguida, com o discurso de Jonathas Serrano na abertura da exposição, que era exatamente como antídoto para o cinema corrente que se via o cinema educativo.

proferido pelo Subdiretor Técnico de Instrução Pública, Jonathas Serrano, e a divulgação de toda a programação da Exposição.⁸³ Em um momento de sua fala Serrano lembra que o poder de sedução exercido pelo cinema é incontestável restando com isso à possibilidade de se fazer bom uso de suas qualidades. Vejamos o que ele disse:

O valor educativo do cinema só poderá ainda ser posto em dúvida por quem esteja alheado dos problemas da psicologia experimental. A força de sugestão das imagens animadas é deveras formidável. [...] Se não for para construir, será para destruir. Tem sido, é ainda não raro, para obra de solapa ou oversão. Urge, de agora em diante, que o seja, em fortes alicerces psicológicos e pedagógicos, para obra duradoura da educação nacional.” (Jornal do Brasil, 22/08/1929)

Outros aspectos de sua fala são pertinentes destacar. Segundo Serrano, este foi o “primeiro passo para organização metódica do cinema escolar nos vários distritos dessa capital. E não apenas do cinema escolar *stricto sensu*, mas do cinema educativo em larga acepção do termo”.⁸⁴ Pensamos que, assim, o autor e idealizador da exposição atribuiu a si o papel de responsável pelo “primeiro passo” importante, já que ele próprio havia afirmado que houve tentativas nessa direção, mas que foram “apenas de natureza provisória”.⁸⁵ Para fundamentar sua defesa do cinema educativo, Serrano citou como modelo a Sociedade das Nações que, ao tomar o Instituto Internacional de Cinema Educativo (IICE), sob sua responsabilidade ratificou a importância do cinema como uma força capaz de transmitir aos povos noções de civilização, higiene, costumes, tradições, etc., ou seja, o poder de educar em larga escala.

Em outubro de 1929, foi publicado um artigo de Aloisio de Castro, na RICE.⁸⁶ O artigo intitulado, *The use of the film in the study of nervous diseases*, discorre sobre a contribuição do uso do cinematógrafo na ciência médica, principalmente no campo das doenças nervosas. O médico enfatiza ainda que o maior problema para o uso mais frequente do cinema no estudo/ensino de medicina é o elevado custo dos filmes, mas segundo ele:

⁸³ *Jornal do Brasil* 22 de agosto de 1929

⁸⁴ *Jornal do Brasil* 17/08/1929

⁸⁵ Conf. Serrano & Venancio, Cinema e educação, 1930.

⁸⁶ Médico brasileiro que foi membro da Comissão de Cooperação Intelectual da Liga das Nações (1922-1930), diretor geral da Faculdade de Medicina (1915-1924) e presidente da Academia Brasileira de Letras, (1930 e 1951).

[...] we should not be deterred by this difficulty when we reflect that films of this kind never become out-of-date, but have a permanent value and will serve for years to come for the instruction of generations of students, not only in a given University, but in all countries where the exchange of such films is organized (p.415).⁸⁷

O autor finaliza seu artigo informando que conseguiu organizar uma numerosa coleção de filmes em neuropatologia do Hospital Geral do Rio de Janeiro

Também em outubro, só que de 1930, outro intelectual brasileiro veio a publicar um artigo na RICE, foi Jonathas Serrano. No artigo, intitulado *The Educational Cinema at Rio de Janeiro*, o autor tratou além da Reforma Fernando de Azevedo e de sua importância como a primeira ação do poder público em prol da inserção do cinema na educação, de outro tema, a Exposição do Cinema Educativo. Serrano teceu muitos elogios ao evento elevando sua importância para além dos limites do Rio de Janeiro e mesmo do Brasil. Isso talvez se justifique por se tratar de uma publicação internacional, portanto de maior alcance. Segundo Serrano:

In order to give teachers an idea of the best types of projection apparatus, arrangements were made to organize an exhibition of educational cinematography, the first of its kind in Brazil and probably the first in the whole of South America. The exhibition was held in August 1929 and was such an extraordinary success that even the organizing committee were surprised (1930, p.1186).⁸⁸

Este é um exemplo de que havia realmente uma circulação de ideias e representações e não somente uma mera transposição de modelos para o Brasil.

⁸⁷ Nós não devemos ser dissuadidos por esta dificuldade quando refletimos que filmes deste tipo nunca se tornaram obsoletos, mas tem um valor permanente e vai servir para os próximos anos para a instrução de gerações de estudantes, não apenas em uma determinada universidade, mas em todos os países onde a troca de filmes é organizada. [tradução nossa]

⁸⁸ A fim de dar aos professores uma ideia dos melhores tipos de aparelhos de projeção, foram tomadas medidas para a organização de uma exposição de cinematografia educativa, o primeiro desse tipo no Brasil e, provavelmente, o primeiro em toda a América do Sul. A exposição foi realizada em agosto de 1929 e foi um sucesso tão extraordinário que até o comitê organizador foi surpreendido. [tradução nossa]

Passado dois anos desde a Exposição, o que efetivamente teria mudado em relação à introdução do cinema na educação no Brasil? Segundo a publicação de um artigo da revista *Cinearte* (30/09/1931, p.10), praticamente nada mudara.

Os primeiros passos que nós também demos para colaborar nessa obra que se impõe parece que ficaram esquecidos. De 1929 para cá, três ou mesmo quatro esforços se fizeram nesse sentido, promovendo-se exposições semelhantes aquela que se realizou na Escola José de Alencar. E essas exposições não foram somente aqui no Rio: em São Paulo também se fez alguma coisa. Infelizmente foi só.

De acordo com o artigo da revista *Cinearte*, apesar de não se verificar mudanças expressivas, outras medidas ligadas ao cinema educativo foram aprovadas.

Em 1932, quando da administração de Anísio Teixeira à frente da Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal, foi aprovado o Decreto 3.763 de 01 de fevereiro de 1932, que modificava algumas disposições do Decreto 3.281 (Reforma Fernando Azevedo). Dentre as modificações encontrava-se uma que dizia respeito ao cinema escolar:

Art. 7º - Ficam criados, com subordinação direta ao Diretor Geral de Instrução e sem aumento de pessoal, uma *Biblioteca Central de Educação*, dispondo de uma seção de *Filmoteca*, e um Museu Central de Educação para incentivar o intercambio bibliográfico e cinematográfico, ou quaisquer outros que a estes se relacionarem, e coordenar as atividades referentes ao cinema escolar, às bibliotecas escolares e aos museus escolares a que se refere o Dec.3.281 de 23 de janeiro de 1928, bem como as bibliotecas que se fundarem nos Centros de Professores, instituídos pelo presente Decreto.

Passados quatro anos desde a promulgação do Decreto 3.281, vemos que a realidade da incorporação do cinema na educação caminhava em passos lentos. A observação, ou condição, de que as medidas seriam implementadas “sem aumento de pessoal”, nos pareceu fadada ao fracasso. Como uma Biblioteca Central de Educação, que abrigaria uma filmoteca e um museu central de educação poderia ser implantada sem a necessidade de um aumento de pessoal, principalmente se considerarmos a necessidade de especialistas nas áreas de cinema e museu.

2.4.3. A Exposição Cinematográfica de São Paulo e o Código de Educação de 1931

O Serviço de Cinema Educativo nas escolas paulistas foi criado em 1931 por Lourenço Filho quando ocupava o cargo de Diretor Geral de Ensino. No tempo que esteve à frente dessa Diretoria (1931-1932), Lourenço Filho pensou em formas de instituir o cinema educativo nas escolas de São Paulo. Sua intenção era alcançar esse objetivo sem o uso de verbas públicas (Monteiro, 2006). Para tanto foi criada uma Comissão de Cinema Educativo que ficaria encarregada da elaboração de um plano que viabilizasse a utilização do cinema na educação. Esse projeto deveria incluir meios para aquisição de equipamentos de projeção para as escolas, promover uma maior familiarização do professor com o uso do cinema em sala, principalmente deixando claro que o cinema era um “maravilhoso” auxiliar do professor, não o seu substituto. O projeto previa também a organização de uma filмотeca.

Foi com tais propósitos que, à exemplo do que ocorrera no Rio de Janeiro em 1929, em São Paulo também foi organizado um evento para promoção da cinematografia educativa em 1931. Ressalta-se, todavia a especificidade de cada um desses eventos, sobretudo porque o segundo já se realizava após o golpe de 1930.

A Exposição promovida pela Diretoria Geral do Ensino foi realizada de 20 a 28 de junho de 1931 no Instituto Pedagógico. Como a do Distrito Federal, sua finalidade era “proporcionar ensejo a que todos os professores apreciem variados tipos de aparelhos, telas e outros acessórios, e as fitas pedagógicas que ali serão exibidas a fim de terem um ponto de apoio para a sua orientação ao assunto”.⁸⁹ Essa Exposição fazia parte da campanha para introdução do cinema educativo nas escolas. Para este fim a Comissão de Cinema Educativo, composta pelo advogado e presidente da Associação dos Fotógrafos Amadores Valencio de Barros, e pelos professores Galaôr Nazareth de Araujo e José de Oliveira Orlandi, foi a responsável pela realização do evento.

⁸⁹ Jornal *O Estado de São Paulo* de 20/06/1931

Assim como a exposição carioca, a paulista também recebeu destaque nos jornais. Desde os preparativos até o encerramento foi possível fazer o acompanhamento pela imprensa que considerou todo o processo um sucesso, sendo o professor Lourenço Filho felicitado pelo êxito alcançado com esta iniciativa. Um aspecto que diferencia as duas exposições foi o destaque dado em São Paulo ao Diretor Geral de Ensino como sendo o responsável pelo evento, diferentemente do Rio de Janeiro em que professor Jonathas Serrano, então Subdiretor Técnico de Instrução Pública, foi quem recebeu os maiores elogios e a quem foi atribuído os méritos pelo sucesso da Exposição. O então Diretor Geral de Instrução Pública do Rio no período, Fernando de Azevedo, mesmo sendo citado, não recebeu o mesmo destaque que o Subdiretor Técnico de Instrução Pública. Isso provavelmente se deve ao fato de Serrano, além de ser o organizador do evento, também ser um dos principais defensores do uso do cinema para fins educativos.

O destaque dado à exposição não coube só à imprensa, intelectuais que apoiavam o uso do cinema educativo, como J. Canuto Mendes de Almeida, também escreveram sobre a iniciativa. No seu livro "*Cinema contra Cinema*" (1931), Canuto destacou a participação de empresas do ramo cinematográfico no evento, "casas comerciais concorreram com fitas educativas e recreativas, alemãs e norte-americanas" (1931, p.212). Dentre os estabelecimentos que apoiaram a Exposição, destacamos a *Casa Stolze*, *Casa Amaral Cesar & Cia Ltda* e *Casa Fotoptica*. Estas empresas foram convidadas para exibirem modelos de aparelhos (De Vry, Kodak, Ufa, Bolex-Filmo, Pathé-Baby) e fitas para que fossem escolhidas pelos professores e/ou pela direção das escolas visando uma futura aquisição. Algumas "Casas" ainda ofereciam facilidades nas condições de pagamento, e, em alguns casos, um parcelamento de dez vezes.

Durante a exposição, como já dito, foram apresentadas "fitas pedagógicas e recreativas". Dentre as fitas exibidas temos os seguintes títulos: "*Do trigo ao pão*", "*Máquinas simples*", "*Nas minas de carvão*", "*O Papa*", "*Abastecimento de água em Nova York*", "*Esgotos de Nova York*", etc. Ao que parece, as fitas

foram escolhidas pelas casas importadoras e distribuidoras de acordo com o seu estoque. Pode-se atestar, entretanto, que, para o uso do cinema nas escolas naquele momento, não havia no Brasil a produção de filmes considerados adequados e destinados a servirem de base aos conteúdos das disciplinas ensinadas.

A ideia era que a exposição despertasse nos professores e diretores de grupos escolares o desejo de instituir o cinema educativo nas escolas e também orientá-los de como viabilizar este processo. Mas, como se viu acima com Monteiro (2006), isso devia se fazer sem o uso de verbas públicas. Ou seja, sem despesas de parte do estado. O plano seria captar recursos com o cinema recreativo para comprar equipamentos e fitas para o cinema educativo. As escolas realizariam sessões cinematográficas pagas, a noite, e parte da arrecadação seria destinada a realização do projeto do cinema educativo, o restante ficaria nas Caixas Escolares para outros fins (Monteiro, 2006). Parece razoável supor que, com a possibilidade de usarem as salas das escolas a noite, para a exibição de fitas comerciais, provavelmente sem maiores despesas, as empresas citadas acima, tenham se sentido mais inclinadas a apoiarem o projeto. É bem considerado, um dos grandes paradoxos numa conjuntura que, como vimos, criticava duramente o cinema comercial, e via no cinema educativo um antídoto para as influências negativas do primeiro, que as fitas comerciais fossem usadas, certamente em sessões em que estariam presentes os próprios estudantes, para servirem ao financiamento posterior do cinema educativo.

Em março de 1932, um ano após assumir a Diretoria Geral de Ensino, Lourenço Filho deixou o cargo. Sua decisão foi tomada ao receber um convite de Anísio Teixeira para que assumisse a função de organizar e dirigir o Instituto de Educação do Distrito Federal, onde permaneceu até 1938. A decisão de Lourenço Filho de deixar a Diretoria, segundo Luiz de Mello (técnico do cinema educativo), desestabilizou a implantação do cinema educativo nas escolas de São Paulo por um tempo, pois com a sua saída “arrefeceu-se o entusiasmo pelo cinema educativo [...]. É que cada qual (diretores) trazia o seu plano administrativo do ensino, onde o cinema educativo ocupava o lugar das coisas

obrigatoriamente adiáveis” (*apud*, p.44, Monteiro, 2006). No entanto o cinema educativo não saiu de cena por muito tempo.

Em 1933, à exemplo do acontecido no Rio de Janeiro, que como capital federal ditava de certa maneira a dinâmica para o resto do país, São Paulo também realizou uma Reforma Educacional. O Decreto nº 5884, de 21 de abril de 1933, instituiu o Código de Educação de São Paulo. Assim como na Reforma Educacional do Distrito Federal em 1928, o professor Fernando de Azevedo também esteve à frente da Reforma Paulista. Foi ele quem redigiu o Código de Educação de 1933. Deste modo como vimos na *Reforma* do Distrito Federal, o *Código* em São Paulo também criou mecanismos para possibilitar o uso do cinema educativo nas escolas. No capítulo *XI Do Serviço de Rádio e Cinema Educativo*, encontramos dez artigos que tratavam do tema:

Art. 121 - O Serviço de Rádio e Cinema Educativo tem por fim colocar ao alcance da escola as conquistas da técnica moderna, no campo da cinematografia e do rádio.

Art. 122 - Ao chefe do Serviço de Radio e Cinema Educativo compete:

1. - organizar a filmoteca e coleções de dispositivos e diafilmes;
2. - fiscalizar a instalação de aparelhos projectores e receptores de radio;
3. - elaborar planos de filmagens.
4. - orientar a parte educativa e instrutiva das projeções fixas e animadas;
5. - dirigir e orientar a radio-escola;
6. - organizar e censurar filmes recreativos e discursos, conferências, palestras e comunicações a serem irradiadas.

Art. 123 - Os estabelecimentos de ensino primário e secundário instalarão aparelhos de cinematografia, optacopia, diascopia e rádio, quando o permitirem as condições dos respectivos prédios.

§ 1.º - Nenhum estabelecimento de ensino público poderá instalar aparelhos de cinema ou rádio, sem autorização prévia do Departamento de Educação.

§ 2.º - A aquisição desses aparelhos, a juízo do chefe do Serviço, deverá ser feita pelos próprios estabelecimentos interessados.

Art. 124 - Só poderão ser usados, filmes aprovados pelo Departamento de Educação, respeitadas as disposições do decreto federal n. 21.240, de 4 de maio de 1932.

Art. 125 - Só será permitido o uso de aparelhos de 16mm, e de filmes não inflamáveis

Art. 126 - Os estabelecimentos de ensino poderão realizar, semanalmente, sessões cinematográficas, com exibição de filmes recreativos, mediante pagamento de entrada.

Art. 127 - Quaisquer despesas com essas exhibições ficam a cargo dos interessados.

Art. 128 - As sessões aludidas, bem como quaisquer festivais em benefício do cinema, independem de licenças e alvarás, bem como do pagamento de impostos ou de sê-los de quaisquer natureza.

Art. 129 - Parte do produto liquido das sessões cinematográficas ou dos festivais, poderá ser destinada a quaisquer instituição escolar, mediante autorização prévia do chefe do Serviço.

Art. 130 - Fica criada a caixa de Filmoteca, para arrecadação das quantias aludidas.

Art. 131 - Esta caixa terá um diretor, retirado do quadro do pessoal docente ou administrativo da Capital, e designado, em comissão, pelo Diretor Geral do Departamento de Educação, sob proposta do chefe do Serviço.

Art. 132 - Qualquer importância destinada á aquisição de filmes deverá ser enviada ao diretor da Caixa Filmoteca.

Art. 138 - Anexo á filmoteca central existirá um pequeno laboratório para o serviço de filmagem, revisão e restauração de filmes, e construção e reparos de receptores de rádio.

Mais de uma vez encontramos as mesmas limitações efetivas: 1) a implementação do cinema educativo não deve envolver despesas públicas e 2) não envolvendo despesas, certamente isso implica em não haver contratação de mais funcionários para escolas públicas. Nesse contexto, portanto, só escolas particulares ricas estariam em condições de implementar de fato o cinema educativo.

Com relação à Reforma do Distrito Federal, o *Código* de São Paulo apresenta diferenças significativas quando da “criação de serviços, ainda não previstos na legislação anterior”, como é o caso da inserção do cinema educativo nas escolas. Apesar de ambas as Reformas serem de responsabilidade do mesmo reformador, Fernando de Azevedo, as regulamentações previstas nos artigos destinados ao tema, no Código, além de serem mais numerosas, são mais abrangentes. Ao longo dos treze artigos, apresentados acima, podemos inferir o que significava a inserção do cinema na educação naquele momento. Logo na definição da finalidade do *Serviço* ficou estabelecido que o objetivo fosse pôr a disposição das escolas uma “técnica moderna”. Esse discurso de modernidade era a fala corrente naquele momento, e não só no âmbito da educação.

A partir de 1928, com a chegada do som e da voz dos personagens no filme, refazia-se a aura de modernidade e poder que o cinema já trazia por três décadas. Com isso, a apropriação de modelos internacionais, como vimos no discurso de Serrano, casava muito bem com o projeto de construção de uma

nação moderna. Ao se apropriar desses modelos e supostamente pô-los em circulação, como no discurso de abertura da exposição e nos impressos, crê-se está contribuindo para a construção da nação, de modo muito consistente. Contudo, como temos visto o teor das regulamentações, ostentam interdições e omissões que, na prática, inviabilizavam o projeto, ao menos na dimensão e escala necessárias para servir à educação pública.

1) Ausência de projeto concreto para a aquisição e distribuição de projetores para as escolas;

2) Não previsão de meios para o financiamento e a produção de filmes de cinema educativo para as diversas disciplinas escolares;

3) Condição imposta de não aumento de pessoal com a implementação de instituições que dariam amparo ao cinema educativo, como a cinemateca da Biblioteca Central de Educação.

4) Não previsão de capacitação dos professores.

5) Inexistência de qualquer perspectiva realista para a implementação de uma rotina de cinema nas escolas, que teria que prever, além da aquisição dos aparelhos projetores, telas, filmes, etc., também os casos de reparos, substituições, pessoal técnico necessário, etc.

6) Não incentivo ao único projeto efetivo, que prometia frutos consistentes, que foi a experiência das fitas pedagógicas de Venerando da Graça e Fábio Luz.

Tudo leva a crer que, se impunham à implementação do cinema educativo. Dentre eles, já vimos que sequer a questão básica do acesso universalizado à educação em seus níveis mais elementares, estava equacionada. Faltavam escolas em escala tal, que a maior parte da população em idade escolar sequer chegava a ser alfabetizada. Se o cinema escolar apontava para a modernidade, e de fato o fazia, a distância entre a realidade do país atrasado e politicamente dominado por uma elite voraz diante das verbas públicas, num

sistema político profundamente marcado pela corrupção, fazia daquela modernização uma mera aspiração cosmética.



Figura 22: Exposição do Cinema Educativo de São Paulo Fonte: Revista Escola Nova, julho de 1931.

2.4.4 Outras localidades: o cinema educativo no Espírito Santo

A história do cinema educativo no Brasil está quase sempre associada aos acontecimentos do Rio de Janeiro (DF) e de São Paulo. Mas não foi só nessas localidades que o cinema educativo encontrou terreno em seus primeiros passos.

O Espírito Santo é um exemplo disso. Em 1929 a revista *Cinearte* anunciava a intenção do sr. Aristides Borges Aguiar, então Presidente de Estado, de instalarem cinemas nas escolas, tendo os aparelhos já sido encomendados pela diretoria de instrução. A revista *Cinearte* parabenizou a ação afirmando que “seria muito para desejar que o exemplo do governo espírito-santense influísse no cinema das demais administrações estaduais, compelindo-os a

uma nobre e fecunda imitação” (*Cinearte*, 13/03/1929). Esse dado é muito relevante quando pensamos que a Exposição de Cinematografia Educativa do Rio de Janeiro, considerada “o grande passo” para a promoção do cinema na educação, foi realizada somente em agosto de 1929 e a de São Paulo em junho de 1931. Fica claro, portanto, que a iniciativa no Espírito Santo antecede a essas duas últimas.

Atílio Vivacqua, secretário de educação, em um artigo intitulado: *Cinema Educativo – como foi compreendido e aplicado pela reforma de ensino espírito-santense*, relatou as novas medidas tomadas para viabilização desse novo serviço educacional. Uma delas foi a criação, no Espírito Santo, da Filmoteca da Secretaria da Instrução, “destinada a centralizar o serviço de seleção, preparação, guarda, catalogação e permuta de filmes pedagógicos, bem como o serviço de conservação e manejo dos aparelhos cinematográficos” (*Diário da manhã*, 23/12/1930).

Todavia, de acordo com Gomes (2008) mesmo com todas essas medidas empreendidas, no sentido de viabilizar a introdução do cinema na educação, Atílio Vivacqua enfrentou dificuldades para “convencer a comunidade escolar e a sociedade de modo geral dos benefícios dessa nova tecnologia” (Gomes, 2008, p.172). Algumas medidas, no entanto, foram tomadas, como a “realização de uma sessão de cinema falado no Teatro Carlos Gomes de Vitória, em que mais de 3 mil pessoas disputaram ingressos. A outra foi a projeção, no Grupo Escolar Gomes Cardim, do filme *Centenário do cafeeiro*, na abertura do Curso Superior de Cultura Pedagógica” (Gomes, 2008, p.174).

Segundo Berto (2013) a introdução do cinema educativo consistiria em um fator suplementar na proposta de implantação da *escola activa* no Espírito Santo, a criação da Filmoteca da Secretaria de Instrução também fazia parte desse planejamento.

A implantação do cinema educativo, iniciada com a Reforma, mesmo com alguma resistência, continuava o seu percurso anos após seus primeiros passos. Segundo Nascimento (2014) em maio de 1933, Claudionor Ribeiro, Inspetor Técnico do Ensino e chefe do Serviço de Cooperação e Extensão Cultural no Espírito Santo, publicou a lista dos 50 títulos dos filmes adquiridos

para o Departamento de Ensino Público, são títulos que abrangiam várias áreas, como veremos na tabela abaixo:

Títulos dos Filmes adquiridos para o Departamento de Ensino Público			
1	O sal	26	A energia tirada do sol
2	Os Bacilos	27	O fogo e como fazê-lo
3	O Sangue	28	A proteção contra o fogo
4	Os Ossos	29	Iluminação
5	A respiração	30	A luz
6	As células	31	Alaska
7	A pele	32	O automóvel
8	A circulação	33	As ilhas do Hawaii
9	A digestão	34	A Baía de Chesapeach
10	Cuidado dos dentes	35	A vida do interior
11	Controle da circulação	36	Tuberculose e como evitá-la
12	O mosquito da febre amarela	37	O bicho da seda
13	Máquina simples	38	As diferentes canalizações
14	Aparelhos óticos	39	As Ilhas Philipinas
15	Frigorificação	40	O ouro
16	Areia e o Barro	41	Os diversos processos do ferro
17	Meteorologia	42	Pescaria na Nova Inglaterra – 1ºfilme
18	As forças hidráulicas	43	Pescaria na Nova Inglaterra – 2º filme
19	A purificação da água	44	O couro
20	Os vulcões	45	O canal do Panamá
21	O ciclo da água	46	Os músculos
22	A força a vapor	47	A postura do corpo humano
23	A pressão atmosférica	48	O bom alimento – o leite
24	Os efeitos químicos da eletricidade	49	A América do Sul
25	O calor e a luz da eletricidade	50	Efeitos magnéticos da eletricidade

Tabela 2: Títulos dos filmes adquiridos para o Departamento de Ensino Público
Fonte: Nascimento (2014)

É interessante observarmos que alguns desses títulos também faziam parte da filmoteca do Departamento de Educação do Distrito Federal.⁹⁰

Em 1934 foi aprovada a resolução nº 326 de 21 de março que regulamentava o Serviço de educação pelo rádio e cinemas escolares – SERCE, que era

⁹⁰ Conf. Lista de filmes da Filmoteca do Departamento de Educação do Distrito Federal no ANEXO II.

“considerado uma organização auxiliar da escola, tendo como campo não só a educação, mas também ‘a obra momentosa e relevante do soerguimento das energias cívicas da nação’” (ROSA, Josineide, 2008, p.235).

O cinema além de auxiliar da escola deveria incentivar o cultivo do sentimento de civismo, para tanto era obrigatória a projeção de um filme ao mês sobre temas brasileiros nas escolas públicas. Os filmes exibidos deveriam constar da lista remetida pelo SERCE. As sessões que fossem recreativas eram pagas e as educacionais, gratuitas. Os filmes deveriam passar pelo crivo da Comissão de Cinema que era formada pelo Corpo Técnico do Ensino e do diretor do SERCE. Conforme Lauff (2007) Punaro Bley, que governou o Estado no período de 1930 a 1943, tinha grande interesse em difundir as ações do seu governo através do cinema. Em vista disso vários filmes foram produzidos pelo SERCE.⁹¹

Entendemos que as ações tomadas para implantação do cinema educativo no Espírito Santo, apesar das particularidades locais, seguiram uma trajetória parecida, com as da capital federal e de outras regiões e com resultados também semelhantes. Apesar da compra de aparelhos, e da “instalação cinematográfica” na Escola Normal e no Grupo Escolar Gomes Cardim, o cinema educativo não chegou à maioria das escolas da capital e no interior do Estado a situação não foi diferente.⁹²

2.4.5 De caso de polícia a questão cultural - A censura cinematográfica no Brasil e as primeiras preocupações com o cinema

Retornando ao cenário principal de inserção do cinema do Brasil, a Capital Federal, é muito relevante examinar o cinema em suas relações com as políticas de repressão e vigilância. A atração exercida pelo cinema, fez com

⁹¹ Alguns títulos dos filmes produzidos: Dia da pátria; Inauguração do Estádio ‘Governador Bley’; Chegada de S.Exa. o sr. Governador do estado; Tuberculose bovina, etc (Lauff, 2007, p.54)

⁹² Os seguintes trabalhos: Rosa (2008), Nascimento (2014), Lauff (2007), Gomes (2008) e Berto (2013), apesar de não versarem sobre o cinema educativo, contém informações pertinentes ao tema.

que, aos poucos, se tornasse alvo de preocupação por parte de grupos defensores da “moral e dos bons costumes” e, das autoridades responsáveis. E aqui é preciso ter bem presente o contexto de uma cidade em que, contando com o mínimo de escolas, a maioria dos jovens e crianças encontrava-se fora das instituições educacionais. E, portanto, formavam um público maciço potencial para as salas de exibição. Em vista das críticas moralizantes, algumas leis que visavam a proteção e assistência aos menores incluíram artigos nos quais o cuidado com espetáculos cinematográficos faziam parte. Um exemplo disso é o do Decreto nº. 17.943 de 12 de outubro de 1927 que “consolida as leis de assistência e proteção a menores”.⁹³ O chamado “Código de menores”, também conhecido como “código Mello Mattos”, por ter sido elaborado pelo juiz José Cândido de Albuquerque Mello Mattos, foi outra medida importante de se destacar. De acordo com MENEGAZZI (2010) este foi o primeiro código a tratar especificamente da infância no Brasil. O aspecto que nos interessa destacar é o “*capítulo X - Da vigilância sobre os menores*” em seu art.128, citado abaixo, onde é discutido o acesso de menores aos espetáculos cinematográficos.

Art. 128. A. entrada das salas de espetáculos cinematográficos é interdita aos menores de 14 anos, que não se apresentarem acompanhados de seus pais ou tutores ou qualquer outro responsável.

§ 1º Poderão os estabelecimentos cinematográficos organizar para crianças até 14 anos, sessões diurnas, nas quais sejam exibidas películas instrutivas ou recreativas, devidamente aprovadas pela autoridade fiscalizadora; e a essas sessões poderão os menores de 14 anos comparecer desacompanhados.

§ 4º São proibidas representações de menores 18 anos de todas as fitas que façam temer influência prejudicial sobre o desenvolvimento moral, intelectual ou físico, e possam excitar-lhes perigosamente a fantasia, despertar instintos maus ou doentios, corromper pela força de suas sugestões.

§ 7º Os empresários, diretores ou donos de estabelecimentos cinematográficos, ou os responsáveis pelos espetáculos, que permitirem o acesso destes aos menores proibidos por lei, ficam sujeitos á multa de 50\$ a 200\$ por menor admitido, e ao dobro nas reincidências.

Para situar o sentido destas disposições legais, é preciso considerar que até esta altura da década de 1920, não havia ainda uma lei própria que

⁹³ <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17943-a-12-outubro-1927-501820-publicacaooriginal-1-pe.html>

regularizasse a exibição cinematográfica. Só em 1927, com a Lei de Assistência e Proteção a Menores, “que foi baseada na nova legislação da Europa e América e teve contribuição de juristas, pedagogos, parlamentares e higienistas brasileiros”, que vimos contemplado esse termo (SILVA, 2010, p.23). É preciso considerar que o cinema esteve livre de regulamentação legal durante um longo período.

A nova Lei brasileira deixou clara a preocupação com os possíveis males que poderiam ser causados pelo cinema, como mostra o artigo 128, se não fossem tomadas algumas providências. Entre as preocupações apresentadas, destacamos o parágrafo primeiro, onde vemos expressa a sugestão para que os estabelecimentos cinematográficos organizassem sessões para apresentação de filmes educativos e instrutivos. A preocupação do uso do cinema como instrumento de educação, já se configurava como uma questão de grande interesse social entre os grupos que se interessavam pela educação. Esses grupos viam no cinema educativo não só um recurso contra os perigos do “mau” cinema, mas precisamente um aliado a favor das “boas causas” como a inculcação de noções de higiene, preceitos morais, etc. No entanto, é sempre importante ter em vista que uma “grande preocupação” de certos setores, não significava, necessariamente, que isso fosse se transformar em políticas efetivas de promoção dos objetivos visados. Nas condições de uma sociedade problematicamente democrática, a opinião pública, que se limita a um círculo pequeno de intelectuais, jornalistas, funcionários públicos, professores, etc., não tem força para impor políticas de estado. Ou, se tem contempladas algumas de suas demandas pelo poder político, muitas vezes essas inclusões são apenas nominais, sem que sejam fornecidos os instrumentos necessários para sua efetividade.

A censura cinematográfica no Brasil começou como responsabilidade da polícia. O Decreto Lei nº 18.527 de 10 de dezembro de 1928, delegava à polícia a função de fiscalização dos conteúdos apresentados nas películas, como podemos observar no artigo 39, parágrafo 5º, a seguir:

Art. 39 § 5º Na censura das películas cinematográficas a Polícia não entrará na apreciação do valor artístico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir ofensas a moral e aos bons costumes, as instituições nacionais ou de países estrangeiros, seus representantes ou agentes, alusões deprimentes ou agressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade pública ou a qualquer de seus agentes ou depositários; ultraje vilipêndia ou desacato a qualquer confissão religiosa, a ato ou objeto de seus cultos e os seus símbolos; a representações de peças que, por sugestão ou ensinamento, possam induzir alguém a prática de crimes ou contenham apologias destes, procurem criar antagonismos violentos entre raças ou diversas classes da sociedade, ou propaguem ideias subversivas da ordem estabelecida.

Art.53 O Chefe de Policia poderá baixar instruções, especificando fatos que devem ser proibidos pela censura, por infringirem o disposto no art. 39, § 5º. (1931, p.143-144)

Essa Lei foi muito criticada, pois incumbia à polícia de funções que não eram de sua competência. Segundo Canuto Mendes de Almeida a necessidade de censura ao cinema surgiu, pois “com a evolução da indústria e do comércio de fitas, as fábricas foram adotando, nos temas e imagens, uma atitude exageradamente livre, despertando os escrúpulos dos governantes” (1931, p.152-152). Segundo o autor, a censura serviria como um regulador dessa liberdade de ação da indústria cinematográfica, desde que fosse bem aplicada. O que, ainda segundo ele, não pareceu o caso do departamento de censura, pois, como apresentou em seu livro “*Cinema contra Cinema*”, “o cinema é tão forte que já corrompeu – si é que é adequada a expressão – os próprios censores, modificando-os mais do que eles as fitas e adaptando-os, assim, às liberdades da tela” (1931, p.152). Para que a censura fosse um instrumento de ação educativa efetiva deveria sair do âmbito policial, “os funcionários da censura deveriam ser perfeitos técnicos de cinema e de educação, agindo sob o influxo direto da secretaria da Educação ou de órgãos coletivos educadores e permanentemente em contato com os problemas educacionais” (ALMEIDA, 1931, 164-165).

Como delegar a policiais facilmente aliciados pelos donos de salas cinematográficas, que, além de tudo, não eram capazes de discernir, já que eram eles mesmos espectadores formados pelos filmes comerciais, o que poderia ou não ter efeitos deletérios para os jovens?

Mas a preocupação com a censura não era uma questão isolada. Intelectuais ligados à educação e também ao cinema empreenderam campanha a favor de uma censura cultural, regular e federalizada (SIMIS, 1996, p.93). O resultado foi a determinação de Getúlio Vargas para que se constituísse uma comissão, presidida pelo Ministro da Educação, Francisco Campos, para avaliação do problema. Um grupo composto de educadores e cineastas formulou um anteprojeto que foi convertido no Decreto-Lei 21.240 de 4 de abril de 1932.

O governo conseguiu com esse Decreto atender às diferentes categorias e diferentes interesses que giravam em torno do cinema nacional. Deste modo, produtores, exibidores, educadores e distribuidores foram beneficiados de alguma forma com sua promulgação (SIMIS, 1996, SOUZA, 2008).

Entre os artigos do Decreto, o artigo 6º trata da composição da comissão de censura, que ficou assim determinada:

Art. 6º A comissão de censura será assim composta:

- a) de um representante do Chefe de Polícia;
- b) de um representante do Juiz de Menores;
- c) do diretor do Museu Nacional;
- d) de um professor designado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública;
- e) de uma educadora, indicada pela Associação Brasileira de Educação.

Essa comissão foi composta, em sua maioria, por nomes ligados a educação e com destaque na defesa do cinema educativo. Roquette-Pinto, diretor do Museu Nacional, foi quem presidiu a comissão, Jonathas Serrano foi o representante do Ministério da Educação e Saúde Pública, Armanda Álvaro Alberto, educadora, foi indicada pela Associação Brasileira de Educação. A inclusão “do ocupante do cargo de diretor do Museu Nacional” na comissão foi alvo de críticas pela *Cinearte*.

Segundo a *Revista*, o texto do projeto, formulado anteriormente, deveria ter sido mantido, quando indicava uma “pessoa de cultura artística e literária” para membro da comissão. O artigo da *Revista* fez questão de deixar bem claro que não havia nenhuma dúvida quanto à competência do “ilustre Roquette-Pinto

cujos serviços à Cinematografia, cuja dedicação aos assuntos do Cinema educativo são[eram] amplamente, fartamente conhecidos e reconhecidos”. O receio era a possibilidade de que uma “pessoa absolutamente alheia a essas preocupações e indiferentes a Cinematografia” viesse, em outro momento, a substituir o diretor em exercício (*Cinearte*, 09/11/1932). Esse foi um período em que os grupos, diretamente ligados ao cinema, como a *Cinearte*, estavam em busca de apoio para a criação da indústria de cinematografia nacional, desse modo, qualquer risco de retrocesso em suas conquistas era motivo de preocupação.

Um aspecto importante da nova Lei é a definição do que deveria ser entendido por cinema educativo:

Art. 7º § 3º Serão considerados educativos, a juízo da comissão não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura.

Há aqui um aspecto novo, que é a inclusão da menção a “musical”. Como já dissemos, o cinema sonoro chega em 1928, e, com isso, não apenas a fala humana, mas, em geral, o universo dos sons é incorporado às telas. Nesse novo contexto, a música é incluída no cinema educativo. Assim, não apenas a ciência, que, como vimos, já desde a década de 1910, esteve ligada à ideia de cinema educativo, mas também a arte (“desenvolver em torno dos motivos artísticos”) passa a integrar o universo da nova tecnologia para a educação. Assim, se as ciências do período (a física, a química, a biologia, etc.) davam grande ênfase ao estudo da natureza, um novo campo se abriria ao cinema educativo que, desde então, cobriria “os grandes aspectos da natureza ou da cultura”.

No catálogo das proibições, vemos que se incorporaram as críticas dos que viam no cinema comercial a potencialidade de corromper moralmente, de levar à prática de crimes. Mas também, isso é importante notar, se incorpora a

proibição de filmes que “prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos”, ou seja, se ratifica o programa da Liga das Nações e dos seus objetivos de paz e concórdia entre os povos. A proibição mostra ainda a força da igreja, ao se prever o respeito religioso, e dos militares, poderosos desde que conduziram o golpe que implantou a República:

Art. 8º Será justificada a interdição do filme, no todo ou em parte, quando:

I. Contiver qualquer ofensa ao decoro público.

II. For capaz de provocar sugestão para os crimes ou maus costumes.

III. Contiver alusões que prejudiquem a cordialidade das relações com outros povos.

IV. Implicar insultos a coletividade ou a particulares, ou desrespeito a credos religiosos.

V. Ferir de qualquer forma a dignidade nacional ou contiver incitamentos contra a ordem pública, as forças armadas e o prestígio das autoridades e seus agentes.

A interdição do filme, como indica o artigo, ficaria a cargo da Comissão de Censura Cinematográfica, como já apontamos.

Art. 15. Dentro do prazo de 180 dias, a contar da data da publicação deste decreto, realizar-se-á, na Capital da República, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde Pública, e segundo as instruções que este baixar, o Convênio Cinematográfico Educativo.

§ 1º Serão fins principais do Convênio:

I. A instituição permanente de um cine-jornal, com versões tanto sonoras como silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores.

II. A instituição permanente de espetáculos infantis, de finalidade educativa, quinzenais, nos cinemas públicos, em horas diversas das sessões populares.

IV. Apoio ao cinema escolar.

Art. 18. Fica criada a "taxa cinematográfica para a educação popular", a ser cobrada por metragem, à razão de \$3, por metro, de todos os filmes apresentados à censura, qualquer que seja o seu número de cópias, nos termos do art. 4º.

Importante aqui é o “apoio ao cinema escolar”, como um objetivo previsto em lei. Não está claro, contudo, que mecanismos serão empregados para financiá-lo. É previsto um imposto específico destinado a promover a educação popular, a “taxa cinematográfica para a educação popular”. Mas não se vê um imposto específico destinado à implementação do cinema escolar. Como nas leis anteriores, o incentivo ao cinema escolar permanecerá letra morta, ainda que reconhecida a sua importância e relevância.

O Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934, que criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, já previa um incentivo aos “filmes educativos” através de “prêmios e incentivos fiscais”. Contudo, não ficou especificado exatamente como isso se daria:

Art. 2º Ao Departamento de Propaganda e Difusão Cultural compete:

- a) estudar a utilização do cinematógrafo, da radiotelegrafia e demais processos e outros meios que sirvam como instrumento de difusão;
- b) estimular a produção, favorecer a circulação e intensificar e racionalizar em todos os meios sociais, de filmes educativos;
- c) classificar os filmes educativos, nos termos do decreto nº 21.240, de 1932 para se prover à sua intensificação, por meio de prêmios e favores fiscais;
- d) orientar a cultura física.

Art. 5º A Censura Cinematográfica será procedida por uma comissão composta de um representante do Ministério de Justiça e Negócios Interiores, um representante do Ministério da Educação e Saúde Pública, um representante do Ministério do Exterior, um representante do Juízo de Menores, um representante do chefe de Polícia e um representante da Associação Brasileira de Produtores Cinematográficos, e, presidida pelo chefe da 2ª Secção, funcionará com maioria de seus membros, cabendo ao diretor geral decidir em caso de controvérsias entre a comissão e os interessados.

Almeida (1999, p.79) aponta que foi a Europa, mais uma vez, que serviu de vitrine e inspiração para as pretensões brasileiras da organização cinematográfica educativa.

A criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural [1934] inspirou-se na experiência de regimes autoritários europeus cujas iniciativas, no âmbito da cultura e da propaganda, impressionavam os cineastas brasileiros e autoridades do regime varguista em suas viagens de reconhecimento pela Europa. Alvo de rasgados elogios de Luis Simões Lopes, oficial de gabinete da Presidência da República, o Ministério da Informação e Propaganda alemão, criado por Joseph Goebbels em março de 1933, possuía um departamento destinado exclusivamente ao cinema.”

De nossa perspectiva, todavia não houve transposições de modelos para o Brasil, mas o fato de que a circulação de ideias e representações proporcionava apropriações originais que respondiam as demandas locais, apesar da diversidade das mesmas.

Não obstante, o regime de Vargas a partir desse ano estava em sintonia com o fascismo europeu já implantado na Itália por Mussolini. E não se pode

esquecer que, no período em que estamos tratando, o fascismo italiano tinha alcançado hegemonia sobre o cinema educativo mundial, com a criação, proposta e incentivada por Mussolini junto à Liga das Nações, do Instituto Internacional de Cinema Educativo (1928), cuja sede ficava em Roma. Assim, era mais que natural que o Brasil sofresse influência para organizar, por sua vez, um cinema educativo próprio dentro dos princípios de entendimento entre os povos.

Ainda com respeito à promoção da paz, entre as nações, faz-se necessário destacar a aprovação do decreto nº 2.762 de 15 de junho de 1938, que “promulga a Convenção sobre facilidades aos filmes educativos ou de propaganda, firmada entre o Brasil e diversos países, em Buenos Aires, em 23 de dezembro de 1936, por ocasião da Conferência Interamericana de Consolidação da Paz”. O que se pretendia com este decreto era o estabelecimento de laços de amizade e compreensão mútua entre os povos americanos. O intercâmbio de filmes educativos entre os países americanos foi o meio escolhido para promoção dessa interação entre os povos e conseqüentemente a possível inibição de qualquer movimento de desarmonia entre eles.

Assim, vemos que várias tendências se cruzam, influenciam-se mutuamente, e entram em cooperação para as diretrizes do cinema educativo. Há os entusiastas do cinema científico, cujas produções vinham desde o cinema mudo e das primeiras décadas do século, que viam no cinema uma forma de aumentar imensamente o conhecimento humano. Por sua vez, os pedagogos assinalam os fantásticos poderes do cinema, da educação pela visão, na assimilação mais rápida e profunda dos conteúdos, o que faz necessário e urgente o uso do cinema para fins educativos. Já os objetivos da Cruz Vermelha, por sua vez, assimilam o cinema educativo à promoção do combate às doenças e suas fontes, à promoção de um ambiente humano marcado por práticas higiênicas, e, desse modo, defendido contra as enfermidades. Por sua vez, a Liga das Nações, através do Instituto Internacional de Cinema Educativo incentiva fortemente um cinema que eduque os povos para a paz. Além de tudo isso, temos as críticas ao cinema comercial, ao seu poder de incentivar as

inclinações perversas e contrárias ao interesse social que, como antídoto, vão sugerir o cinema educacional e moralizante.

Outro movimento que surgiu, com propostas de mudanças, foi o conhecido e bastante discutido, Manifesto dos Pioneiros da Educação de 1932, que propunha lançar as bases para a “reconstrução educacional do Brasil”, idealizado por Fernando de Azevedo, e assinado por vinte e seis educadores e intelectuais brasileiros que se destacavam naquele momento no país. Entre esses intelectuais alguns foram responsáveis por Reformas Educacionais implantadas, tempos antes, em diferentes estados do país. Embora já referido acima, vale recapitular esse ponto: Fernando de Azevedo fora o responsável pela Reforma no Distrito Federal em 1927, Sampaio Doria participara da Reforma Paulista de 1920, Anísio Teixeira esteve à frente da Reforma Baiana, em 1930, Lourenço Filho foi um dos idealizadores e executores do plano de Reforma no Ceará em 1922. Outros, além do envolvimento com a educação, também se destacaram pela defesa do uso do cinema educativo, como por exemplo, Edgar Roquette-Pinto que foi o responsável pelo Serviço de Assistência ao Ensino de História Natural em sua gestão na diretoria do Museu Nacional, a própria Cecília Meirelles, como vimos, escrevia crônicas na coluna *Página da Educação*, do jornal *Diário de Notícias* entre os anos 1930 e 1933, Francisco Venancio Filho, além de artigos sobre o tema, também foi autor, junto com Jonathas Serrano, do livro *Cinema e Educação*, um dos livros tidos como de referência sobre o tema. Paschoal Lemme, também signatário do Manifesto, em seu livro *Memórias* (1988), relata que o Manifesto foi elaborado a partir de uma solicitação feita por Getúlio Vargas para “que fosse definido o “sentido pedagógico” da Revolução de 1930” (1988, p.113).

Hanna Mate (2002) aponta uma relação direta entre o Manifesto e as Reformas Educacionais dos anos 1920. A autora indica que o texto do *Manifesto* trouxe ideias contidas nas reformas anteriores, contando, porém, com a organização de alguns pontos e retirada de outros. Sintetizando, a autora aponta que o *Manifesto de 1932* seria a representação nacional de um projeto de educação que já vinha sendo organizado por intelectuais que se intitulavam renovadores.

O cinema educativo, assim como nas Reformas, também recebeu destaque no Manifesto. No item, *o papel da escola na vida e sua função social*, encontramos a seguinte referência ao uso do cinema na educação:

a escola deve utilizar, em seu proveito, com a maior amplitude possível, todos os recursos formidáveis, como a imprensa, o disco, o cinema e o rádio, com que a ciência, multiplicando-lhe a eficácia, acudiu a obra de educação e cultura e que assumem, em face das condições geográficas e da extensão territorial do país, uma importância capital. (AZEVEDO, 2010, p.62)

A inserção do cinema na educação foi vista a partir de algumas perspectivas, uma delas foi o uso de um aparelhamento moderno, muito prestigiado nas primeiras décadas do novo século, principalmente na Europa e Estados Unidos, e do qual o Brasil não poderia prescindir, caso quisesse ser reconhecido como um país avançado. Outro aspecto que devemos salientar no *Manifesto* foi a preocupação com a questão da “extensão territorial do país”. Nesse ponto se coloca em debate a questão das dimensões continentais do Brasil e as dificuldades decorrentes deste fato. O cinema se mostrava nesse sentido como um meio eficaz capaz de “transportar as mais longínquas distâncias” a educação, os conceitos de higiene, moral, etc, já que superaria as dificuldades de comunicação existentes em um país com estradas precárias ou ausentes, sem vias férreas ligando as regiões interiores ao centro. O cinema resolveria em parte as dificuldades da “interiorização” do desenvolvimento. Daí a importância atribuída a ele, muitas vezes considerado imprescindível, para a solução de problemas principalmente ligados à educação.

Mas é importante notar que, em 1932, o cinema já não estava sozinho, ele juntava-se, além da imprensa, a qual o *Manifesto* atribui uma função educativa, também ao disco e a rádio. Estes últimos constituíam novas tecnologias de informação naquele momento. Embora o disco não fosse tão novo, agora era posto à serviço também da informação e do poder (discursos políticos, por exemplo, eram gravados em disco e levados até às populações do interior). O disco, o autofalante e o cinema tiveram muita força nesse período. Todavia os impressos são nesta pesquisa fonte privilegiada para o alcance dos objetivos aqui propostos e, por isso, vamos nos debruçar sobre eles.

CAPÍTULO 3 - OS IMPRESSOS COMO VEÍCULOS DE CIRCULAÇÃO DE REPRESENTAÇÕES

3.1. Impressos como veículo de circulação

As expectativas que, por toda parte, alimentaram a extraordinária difusão internacional do que se convencionou chamar de pedagogia da educação nova ou da escola nova, no período entre-guerras, eram vagas, mas de grande apelo: aposta numa sociedade nova, moderna, que as “lições da guerra” faziam entrever como dependente de uma nova educação, redefinida em seus princípios e largamente baseada na ciência; temor da ascensão incontrolada das “massas” e consequente investimento em medidas de “racionalização” das relações sociais sob o modelo da fábrica; ênfase na escola e na expansão de seu raio de influência na sociedade, como recurso para contrapesar a força de “contágio” dos novos meios de comunicação, controlando o fluxo inédito de ideias e imagens postas em circulação através do cinema, do rádio e do impresso de escala industrial. (CARVALHO, 2001, p.67)

Como nos aponta Marta Carvalho, esse foi um período (pós-Primeira Guerra) de conturbação internacional, de inseguranças, medos e dúvidas com relação ao futuro. Se, por um lado, tinha-se fé na ciência, por outro, havia a preocupação de se ter o controle da influência dos avanços tecnológicos, em especial os da difusão da comunicação, sobre a sociedade. Esse controle, por sua vez, era pensado como capaz de ser mobilizado para resolver, no caso do Brasil, os grandes problemas que faziam dele um país atrasado, desigual e culturalmente nulo. Ou seja, as questões da educação à serviço do desenvolvimento e de um projeto de nação ocupavam o primeiro plano. É dentro desse contexto que construímos nosso olhar investigativo ao elaborar a interface impressos e cinema educativo.

O cinema tido como a grande “invenção do século”, ocupando assim um lugar privilegiado entre as mais recentes invenções, não teve o seu *status* abalado no período entre-guerras. Pelo contrário, o cinema cada vez mais foi se constituindo em um importante dispositivo de comunicação e transmissão de ideias, valores, ideologias, etc. Ele tinha a seu favor a capacidade de levar informações para lugares antes inimagináveis, além, é claro, do poder de sedução, provocado por suas “imagens luminosas”. Essas características

inerentes ao cinema, segundo a visão da época, poderiam ser caracterizadas alternadamente como “virtude” ou “defeito” podendo “ser instrumento útil ou prejudicial subordinado à vontade do homem.” (ORLANDI, 1931, p.145). Havia, portanto, uma dualidade que incendiava o debate em torno do cinema, cujo impacto aumentava por ser uma novidade, vista por muitos, como assombrosa para a época.

Esta dicotomia foi tema de intensos debates e discussões, principalmente dos defensores do cinema educativo, que consideravam este como o “bom” cinema. Os impressos eram os espaços privilegiados onde os debates poderiam se desenvolver e atingir o seu público alvo. Intelectuais de campos e tendências distintas publicavam artigos nos quais defendiam as vantagens do cinema educativo em contraposição aos perigos que o cinema unicamente recreativo poderia proporcionar principalmente as crianças e aos jovens. Para muitos intelectuais o fato do cinema ter se tornado um entretenimento indispensável aos jovens e principalmente às crianças deveria ser motivo de preocupação. Este é um dos temas, a questão moral, que desde a Introdução da tese, vem sendo apontado como uma das questões essenciais do cinema educativo.

Roberto Assumpção de Araujo, por exemplo, ao defender tese para concurso público para técnico de educação, publicada em 1939, refletiu:

o cinema representa uma verdadeira obsessão para a criança moderna. “Ir ao cinema” é para o menino de hoje, um hábito perfeitamente enraizado. “Não ir ao cinema” aos domingos ver a fita do “mocinho” faz às vezes de um cataclismo para a sensibilidade infantil. Tudo isto é tão comum, tão banal, que todos vão se deixando levar, sem que atentem que o cinema está semanalmente, paulatinamente, sorratamente trazendo o **máximo de influência** a estes cérebros em formação; é ele que está lhes ensinando o bem e o mal, o belo e o feio; **é ele que lhes está moldando o caráter, que lhes está desenvolvendo as aptidões.** E essa influência é suave, vai agindo naturalmente, por este motivo muito simples: **a criança gosta de cinema.** (ARAUJO, 1939, p.31 [grifo no original])

A preocupação com a questão moral foi recorrente nessas primeiras décadas do século XX. Ela não era exclusivamente brasileira, estando há muito enraizada nos debates internacionais. Era, como vimos em vários momentos,

uma visão que se potencializava na medida em que a época atribuía ao cinema poderes quase sobrenaturais. Assim, com sua força exercida diretamente através da visão, sobre o espectador, o cinema dispunha de um poder muito grande de influenciar os indivíduos. Por outro lado, os defensores do cinema educativo acreditavam que quando mobilizados para os fins culturais e científicos tinha a capacidade de chegar à consciência através dos sentidos, o que lhe dava uma posição privilegiada como nova tecnologia educacional.

Assim, esses cruzamentos de visões, ora complementares, ora contraditórias, ora críticas, ou apologéticas, iriam se refletir nas páginas dos impressos dedicados ao cinema. Estes, por sua vez, tinham atrás de si o complexo processo de inserção do cinema na cena mundial que, através de instituições diversas (como a Cruz Vermelha e a Liga das Nações), diversificadas, mantinham o cinema e suas possibilidades sempre em cena.

O cinema era encarado por todos, em particular pelos chefes de estado e políticos, como um grande instrumento de poder. E, como já indicamos em algumas passagens, buscou-se tanto em âmbito nacional (Itália, Alemanha, Rússia, etc.) quanto nas instituições internacionais (Liga das Nações, Cruz Vermelha, etc.), alcançar o máximo dos efeitos potenciais do cinema. Não só as ideologias opostas (fascismo e socialismo), mas os sistemas econômicos rivais (capitalismo e comunismo), as nações em estágios de desenvolvimento os mais diversos (avançadas e atrasadas), buscavam se valer do cinema para seus objetivos. Que o cinema detinha um enorme poder era ponto consensual da época. As discussões versavam sobre como controlar, direcionar, atenuar, maximizar, conforme os fins visados em cada momento, os enormes poderes que emergiam das câmeras de projeção.

Essas considerações preliminares nos deixam em condição de tratar agora mais detidamente do papel dos impressos no estudo do fenômeno. O impresso como fonte para o estudo do cinema educativo no Brasil permite múltiplas possibilidades e variedades de usos, de procedimentos metodológicos e de técnicas de pesquisas. A importância do uso de impressos como fonte tem sido constantemente divulgada, defendida e incentivada por pesquisadores de

diversas áreas. Luca (2011) além de salientar a importância do uso de impressos (revistas, jornais, etc) como fonte, nos lembra sobre a grande multiplicidade destes, no caso da educação, temos o exemplo de António Nóvoa, que na defesa do uso desta fonte, aponta que:

é, provavelmente, o local que facilita um melhor conhecimento das realidades educativas, uma vez que aqui se manifestam de um ou outro modo, o conjunto dos problemas desta área. É difícil imaginar um meio mais útil para compreender as relações entre a teoria e a prática, entre os projetos e as realidades, entre a tradição e a inovação [...]. São as características próprias da imprensa (a proximidade em relação ao conhecimento, o carácter fugaz e polémico, a vontade de intervir na realidade) que lhe conferem este estatuto único e insubstituível como fonte para o estudo histórico e sociológico da educação e da pedagogia. (NÓVOA, 2002, p.31)

Marta Carvalho (2001), quando discorre sobre a possibilidade e impossibilidade de estabelecer os usos de um impresso a partir dos usos prescritos por seu produtor, nos apresenta algumas condições e percursos para que isso seja possível. Segundo ela:

sua credibilidade [do impresso] como fonte historiográfica que informa sobre os seus usos é largamente dependente da possibilidade de circunscrever, com o recurso a outras fontes, situações de uso bem configuradas. E que determinar as estratégias políticas, pedagógicas e editoriais que produziram e fizeram circular um impresso é condição necessária, mas não suficiente, para se dar conta de seus usos. (CARVALHO, 2001, p.138)

Considerando os trabalhos dessas autoras, pensamos que, quando se trabalha com impressos segundo a perspectiva chartieriana, devemos ter como questões centrais a dos usos, dos manuseios, das formas de apropriação e de leitura, da circulação dos materiais, da materialidade dos suportes e meios de produção e circulação das representações. A articulação destes conceitos, é que nos possibilitará a compreensão das representações que circularam sobre o cinema educativo tomando como fonte o impresso. Deste modo é importante lembrar o que Chartier nos diz sobre a materialidade do objeto impresso:

que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor. (CHARTIER, 1988, p.127)

E isto, conforme acabamos de ver com Carvalho (2001), é condição necessária, mas, ainda não suficiente, do estudo. Como condição necessária, a análise do suporte do texto, o que “o dá a ler”, nos leva a considerar diversos aspectos que, de outra forma, ficariam no esquecimento (a origem de seus produtores, as características materiais do suporte, a quantidade de sua produção, os canais de suas distribuições, as formas de acessos, etc.). Por outro lado, além dessas condições necessárias, é preciso atentar para as condições suficientes, ou seja, o contexto mais amplo dentro do qual é possível dar sentido ao que se materializa no impresso. Assim, nas páginas precedentes, procuramos construir o campo de significado (nacional e internacional, científico, político, econômico, pedagógico, moral, etc.) dentro dos quais poderemos compreender os impressos do período estudado. Sem compreender a complexidade desse horizonte, as suas principais linhas de força e debates, os seus protagonistas políticos no âmbito nacional, os conflitos de interesse nas esferas locais, a natureza do estado brasileiro e da política no período, não teríamos como dar significado nem qualificar os impressos.

Por outro lado, foi preciso descobrir (em alguns casos resgatar), os impressos significativos no período para o estudo do cinema educativo. Com base nessas diretrizes, selecionamos para nossa pesquisa quatro impressos que reunimos em dois grupos: a “brochura” *Cinema Escolar* e a revista *Escola Nova* voltados para a educação e a revista *Cinearte* e o jornal *O Fan* dedicados ao cinema.

Buscamos fazer a contextualização de cada um desses impressos nos atendo na relação deles com o nosso tema de pesquisa, o cinema educativo. Em cada caso, vamos destacar as variáveis ligadas ao tema da materialidade dos impressos, indispensável para a sua compreensão, de acordo com a orientação metodológica que assumimos aqui.

Cinema Escolar

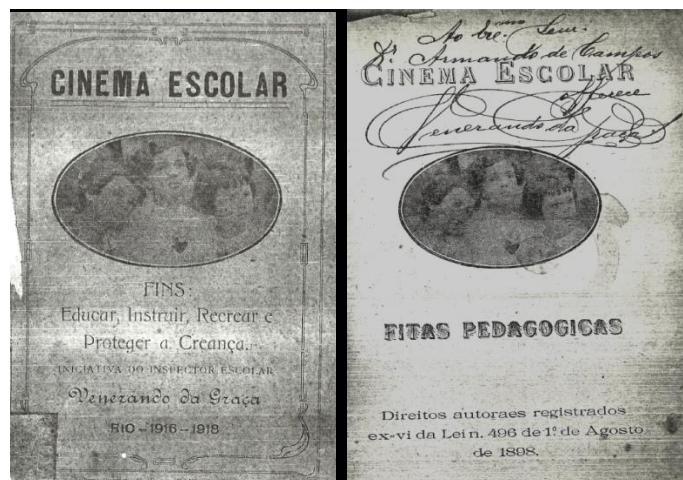


Figura 23: Capa do impresso Cinema Escolar
Fonte: Acervo da autora fotocópia escaneada

O impresso *Cinema Escolar*, já apresentado em detalhes em alguns de seus aspectos no capítulo 2, é uma fonte muito valiosa para a compreensão de como se deu o processo de introdução do cinema educativo no Brasil. Publicado em 1918, com a clara intenção de não deixar cair no esquecimento o *Projeto Cinema Escolar*, desenvolvido pelos próprios autores no ano anterior, ele nos leva a considerar um aspecto decisivo ainda não ressaltado sobre a materialidade dos impressos na época no Brasil, a saber, a origem dos recursos para seu financiamento.⁹⁴

Assim como as fitas pedagógicas, o impresso foi uma iniciativa realizada com recursos próprios dos autores. Não há menção a nenhum tipo de participação de órgão público ou mesmo privado na produção da brochura. Se, ainda hoje, a produção de livros e revistas é empreendimento caro, tanto que existem as leis

⁹⁴ Infelizmente, nem para esse impresso nem para a *Revista Escola Nova*, foi possível descobrir o número de exemplares produzidos. Esta dimensão quantitativa seria bastante significativa para estimar, por exemplo, a diferença de vulto, e, portanto, de impacto, de uma publicação com recursos particulares, como é o caso deste impresso, e de outra financiada com recursos públicos, como é o caso do número dedicado ao cinema educativo pela *Revista Escola Nova*. A informação sobre o número de exemplares em cada tiragem permitiria ainda estimar a dimensão do público leitor interessado no assunto. Fica a sugestão para futuros pesquisadores do tema.

de incentivo à cultura e as editoras universitárias para torná-los mais acessíveis, na época os custos deveriam ser imensamente superiores. Atentar para isso é essencial, quando queremos fixar este aspecto da materialidade das obras, a sua produção.

As opções editoriais constituem outro aspecto significativo para a análise do impresso. Por ser um material confeccionado há quase um século, o acesso a um exemplar físico é muito difícil para um pesquisador hoje. Em nosso caso, conseguimos acesso a uma fotocópia digitalizada, o que não nos impossibilitou de analisar alguns aspectos que julgamos significativos desse opúsculo. Logo na capa encontramos junto com o título, uma fotografia com três meninas.⁹⁵ A mesma foto se repete nas duas páginas seguintes. Sendo que na terceira, ao lado da foto, aparece uma fala como que pertencendo a elas:

Nós, as representantes do Cinema Escolar e das Fitas Pedagógicas, agradecemos a todos que tem dispensado a nossa causa — auxílio, proteção e carinho, e pedimos continuem a trabalhar por ela, porque todo o benefício a nós feito reverterá, diretamente, em benefício de nossa Sociedade e de nossa Pátria.

Acreditamos que o uso das fotos e a simulação da fala pelas crianças foi um artifício para comover a opinião pública, a imprensa e com isso chamar atenção para a causa do cinema escolar, alcançando desse modo o almejado apoio para prosseguir no desenvolvimento do Projeto. Esse expediente que hoje julgamos ingênuo, mas na época, quando as revistas em quadrinhos ainda não tinham tornado esse procedimento familiar e trivial, tinham um certo apelo. Além disso, as fotos das meninas, que são repetidas como assinalamos, trazem um timbre de inocência, de frescor moral e pureza, que os autores buscam associar ao seu projeto e, com isso, aumentar o seu poder de convencimento. Ou seja, servem para apagar um pouco do estigma do “mau cinema”, que para muitos era fonte de perversão moral. Portanto, esse aspecto da materialidade, tem função muito precisa para desarmar os críticos do empreendimento.

⁹⁵ As meninas da foto possivelmente são as sobrinhas e prima do inspetor Venerando da Graça, que atuaram nas fitas pedagógicas. (Conf. Ferreira, 2004)

Outro dado que observamos, ainda na capa, foi que abaixo do título vem a seguinte informação: “iniciativa do inspetor escolar Venerando da Graça”. De imediato percebemos a ausência do dr. Fábio Luz, figura importante na escrita dos roteiros das *fitas*. No entanto, já na página seguinte, encontramos uma fotografia dele ao lado de uma foto do inspetor Venerando da Graça e abaixo de cada foto o endereço residencial de cada um. Pelo endereço podemos ver que os dois moravam no mesmo bairro, Riachuelo, subúrbio do Rio de Janeiro. Fato que talvez possa explicar, em parte, a dificuldade de apoio ao Projeto. Ou seja, estes inspetores não faziam parte da elite intelectual, geralmente domiciliada no arrabalde de Botafogo ou das Laranjeiras. Eram, antes, intelectuais dos subúrbios, que tinham uma influência social relativamente menor, por serem menores as suas conexões nas elites. A entrevista dada ao jornal *Gazeta de Notícias* em 26/03/1918, em que Venerando da Graça relembrou as exibições realizadas das fitas pedagógicas e respondeu as questões sobre o apoio recebido para o seu Projeto, atesta o que acabamos de ressaltar.

Há dois anos vem ele [Venerando da Graça] despendendo um esforço sobrehumano para introduzir o cinema nos nossos hábitos escolares e, apesar da indiferença com que os poderes públicos tratam e olham o seu tentamen, não tem desanimado na tarefa que a si mesmo se impôs. Ontem tivemos ocasião de entreter uma palestra com esse abnegado propagandista, que nos contou as suas penas e desilusões e as suas esperanças e certeza na vitória das suas ideias.

— E a Diretoria de instrução, que apoio trouxe a sua ideia?

—Que eu saiba, nenhum. Aliás, eu não pedi o menor auxílio oficial para a consecução dos fins que tinha em vista.

Desde que vi a imensa utilidade, os extraordinários benefícios que a exibição de “films” traria a instrução e a educação das nossas crianças, não olhei sacrifícios para a sua propaganda. Até hoje as despesas que tenho tido, para introduzir o cinema nos hábitos escolares, atingem a mais de oito contos de réis. Assim mesmo, eu me comprometo a manter um serviço de ensino ambulante pelo cinema, fazendo exibições para todas as escolas do Distrito Federal, gratuito e sem ônus para a Prefeitura. Nesse sentido, já há meses, enviei uma petição ao Conselho pedindo isenção de impostos para anúncios e as sessões cinematográficas, o que representa o único favor que eu pretendo obter. Confesso, continuou o Dr. Venerando da Graça, que as afirmativas da “Gazeta” sobre o descuido ou descaso das autoridades municipais sobre o assunto, são verdadeiras. Nada se tem feito nesse sentido e parece que nas altas esferas da instrução municipal não se tem uma ideia desse moderno processo de ensino. No entanto, é de esperar que com o tempo ele seja adotado entre nós, tais as suas vantagens e os resultados maravilhosos que ele tem dado em todo o mundo.

Cabe destacarmos, ainda, que ao vermos a diagramação das páginas e da capa e nos valendo de algumas informações como de Ferreira (2004) que diz que “chegou-me às mãos um pequeno livro editado em 1918”, quando se referia ao impresso *Cinema Escolar*, imediatamente nos remetemos a uma cartilha, fácil de manusear e de transportar.⁹⁶ Isto lembra bem que sua finalidade é a da divulgação da educação, e sua forma, portanto, a cartilha, é a melhor forma de “envelopar” essa mensagem. Na capa há também informação sobre a impressão, que foi feita na *Typographia Baptista de Souza*, que pelas informações que encontramos publicava autores sérios e obras de qualidade.⁹⁷

A obra, a “elegante brochura”, tem dimensões reduzidas, o que provavelmente se relaciona também diretamente à questão dos recursos para a publicação, indicando limitações para financiar um impresso de vulto maior. Ou seja, as opções editoriais se articulam diretamente com as condições da materialidade.

Para finalizar uma informação que até certo ponto parece surpreendente, mas que o autor fez questão de informar, na segunda página, foi que o impresso teve os seus direitos autorais registrados, segundo a Lei nº 496 de 1º de agosto de 1898. Essa iniciativa certamente ganha sentido no contexto do risco, até hoje presente, da apropriação de projetos por aqueles que ocupavam colocações mais elevadas nas posições de poder. No caso era necessário justamente para garantirem minimamente a paternidade do Projeto que envolvia dois intelectuais de posições subalternas.

⁹⁶ Para reforçar essa impressão de formato de cartilha, que tivemos, temos duas matérias que foram publicadas para anunciar o lançamento do *Cinema Escolar*, uma da revista *Tico-Tico* que se refere ao impresso como uma “elegante brochura” e outra do jornal *A Noite* que o trata como um “folheto”.

⁹⁷ Exemplos de livros publicados nesta editora: *Catholicismo Partido Político Estrangeiro* Carlos Sussekind de Mendonça Editora: Typographia Baptista de Souza Ano: 1934 / ALMEIDA, Antônio Figueira de. 1936. *História do ensino secundário no Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Baptista de Souza.

Revista *Escola Nova*

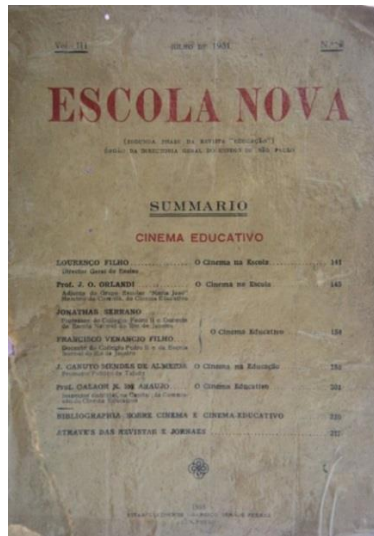


Figura 24: Revista *Escola Nova*
Julho de 1931, Vol.III, nº 3.

Fonte: Acervo da autora

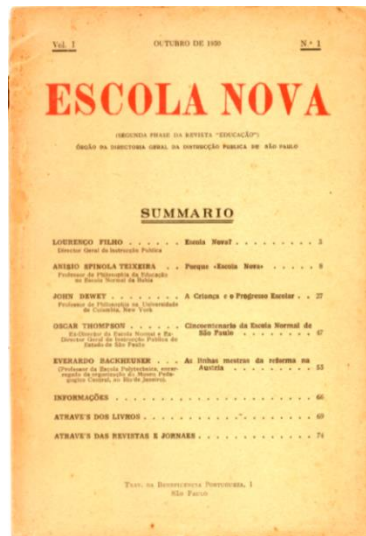


Figura 25: Revista *Escola Nova*
outubro de 1930, Vol.I, nº1.

Fonte: Site Centro de Referência Mário
Covas⁹⁸

O segundo impresso, também da área pedagógica, que elegemos para nossa pesquisa, é o número da *revista Escola Nova*, publicado em julho de 1931, edição nº 3, volume III (figura 24). Esse volume inteiramente dedicado ao cinema educativo está entre os seis números temáticos de publicações da revista *Escola Nova*. Esta “coleção” inicia com um primeiro número em outubro de 1930 (figura 25) dedicado a *Escola Nova*. Segundo Matte (2002) este primeiro número foi uma apresentação da nova gestão da Diretoria “através do discurso sobre *ideias escolanovistas* e sua necessidade histórica”.

É importante salientar que nesse momento Lourenço Filho assume a Diretoria Geral da Instrução Pública de São Paulo, o que ocorre logo após a Revolução de 1930. De acordo com Carvalho (2001) um de seus primeiros atos foi exatamente a mudança de título, formato e a finalidade da revista que era

⁹⁸ http://www.crmariocovas.sp.gov.br/obj_a.php?t=pedagogicas01

órgão da Diretoria. Conforme Mate (2002) após a primeira publicação, os demais números apresentaram as seguintes temáticas: *Programas Escolares* (novembro/dezembro de 1930); *Saúde* (janeiro/março de 1931); *Iniciação ao Estudo dos Testes* (março/abril de 1931); *Orientação Profissional* (maio/junho de 1931) e, por último, *Cinema Educativo* (julho de 1931), que foi o que elegemos como objeto de nosso estudo.

Ao analisarmos a materialidade da *Revista Escola Nova* nos remetemos a Chartier quando nos diz que:

é preciso considerar que as formas produzem sentido, e que um texto estável na sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura.(1991, p.178)

Seguindo essas pistas, e as demarcações anteriormente já enumeradas, a *Revista* foi analisada em sua materialidade com a finalidade de compreender os sentidos produzidos pelos dispositivos formais. A primeira impressão que nos passa, ao nos depararmos com a *Revista* e suas dimensões de 23cmx16cm, é a lembrança de um caderno escolar, que se reforça ainda mais com o seu formato brochura. O sumário, logo na capa, leva o leitor imediatamente ao conteúdo, de forma objetiva sem uso de nenhum atrativo como imagens, cores, etc. A cor sóbria da capa, enfatiza ainda mais esse modelo que parece querer passar uma ideia de seriedade, objetividade, trabalho. O fato dessa *Revista* fazer parte de uma série temática pode explicar essas características. Vemos que esse modelo é seguido em outras edições (como podemos constatar nas figuras 24 e 25), com cores, formatos, e estrutura do sumário seguindo o mesmo padrão. A construção da ideia de continuidade fica clara quando percebemos que as *Revistas* se iniciam com o número de página subsequente as edições anteriores, ou seja, não há um corte, mas sim um prolongamento da *Revista*, dando a impressão que cada *Revista* faz parte de um todo maior, ou seja, não se fecha em si mesma.

Ainda com referência à *Revista Escola Nova*, é importante assinalar que esse impresso passou por várias denominações ao longo de sua história. Órgão da Diretoria Geral de Instrução Pública foi denominado *Revista Escolar* entre os

anos 1925 e 1927, vindo a chamar-se *Revista de Educação* em outubro de 1927 e finalmente, em outubro 1930, recebendo o título de *Escola Nova*, na gestão da nova Diretoria Geral de Instrução Pública (MORRONE, 1997, p.12).

Assim, a identidade da revista, expressa em seu nome, parece refletir, em especial no último momento, as conjunturas variadas e a posição dos grupos que ocupavam a frente da política educacional. Todavia, a partir de agosto de 1931, não mais se chamaria *Escola Nova* e sim, voltaria a ser denominada *Revista de Educação*. Ainda sob a direção de Lourenço Filho, além do nome, outras mudanças foram apresentadas. A primeira delas é que as publicações deixaram de ser temáticas, como indicamos quanto ao período da designação *Escola Nova*. Outras inovações foram às inclusões de novas seções como “*Em classe*”, “*Guia administrativo*” e “*Legislação escolar*” que estruturaram de forma mais particularizada os assuntos tratados. O número seguinte ao dedicado ao cinema educativo, referente ao período de outubro/novembro/dezembro 1931, já não contava mais com Lourenço Filho, que havia deixado à Diretoria Geral de Instrução sendo substituído por Sud Mennucci (Mate, 2002).

Ao analisarmos a capa e a contracapa, encontramos os principais objetivos da revista *Escola Nova*. Na capa encontramos abaixo da nova denominação a seguinte informação, “Segunda Fase da Revista ‘Educação’”. Essa informação nos pareceu refletir certa contradição, pois além da troca de nome (para *Escola Nova* deixando a designação anterior de *Revista de Educação*), vimos mudanças em sua configuração, como a opção por um repertório temático, o que não parece ser contemplado pela ideia de uma “segunda fase” da mesma revista (*Revista de Educação*).

Na contracapa encontramos três importantes informações que diziam respeito ao “funcionamento” da revista: os seus objetivos, a quem é endereçada e a forma de distribuição. Com relação aos objetivos, é indicado que se trata de um “órgão destinado a livre exposição e críticas de assuntos educativos, sejam os de pura doutrina, sejam os de aplicação direta e imediata”. Já em relação aos destinatários, a contracapa informa que a revista é endereçada “a todos quantos, professores de ofício ou estudiosos dos vários aspectos do problema

educativo desejem colaborar a sério numa obra de coordenação da nascente cultura pedagógica nacional”, vê-se que não é uma revista endereçada exclusivamente ao professor, mas a este e a quem se interesse pelo tema da educação. Reparem que é usada a expressão “nascente”. Ora se a cultura pedagógica só agora começa a se constituir, como pode esta revista ser a “segunda fase” da anterior? Certamente, como salientamos, há alguma coisa de incongruente no subtítulo da revista, o que provavelmente se deve a uma necessidade de expressar um certo continuísmo. Por outro lado, contudo, a mudança de nome indica também uma inflexão clara na direção dessa pedagogia idealizada pelo “escolanovismo”. Quanto ao terceiro ponto em consideração, a distribuição, esta seria feita através de assinatura anual ou compra de exemplar avulso.

Observe-se que o número dedicado ao cinema educativo foi o último número desta *Revista*, o sexto, desta nova fase iniciada em 1930. Portanto, no ano da tomada do poder pelos promotores da Revolução de 1930. Lembremos que a publicação de uma revista está comprometida com o período ao qual circula. Desse modo, a revista *Escola Nova* passava então pelas oscilações e reviravoltas que se processavam no interior da nova configuração de poder, em sua luta para se afirmar como poder suficientemente eficaz em nível nacional. É dentro dos projetos, prioridades, lealdades, orientações, rupturas e interesses políticos internos das novas oligarquias que ocupavam o poder de estado, que poderemos compreender as motivações que orientaram a publicação desse periódico.

A composição da edição do número dedicado à temática do cinema educativo ficou organizada da seguinte forma: foram publicados cinco artigos com ideias sobre o uso do cinema educativo, sua importância como elemento de instrução, os perigos do “cinema comum”, o cinema como elemento de “formação da personalidade integral”, além de temas referentes ao andamento da implantação do cinema educativo nas escolas paulistas. A primeira coisa que chama atenção são os nomes dos artigos, dos cinco artigos que compõem a *Revista*, dois são intitulados *O cinema na escola*, dois *O cinema educativo* e um *O cinema na educação*. As variações dos títulos parecem insuficientes

quando se considera que, apesar de serem artigos sobre o mesmo tema, as abordagens são diferentes. A resposta para isso talvez esteja no fato de que a implantação do cinema na educação, apesar de alguns avanços, ainda era uma novidade, não se constituía em uma prática cotidiana, e, por isso, necessitava da clareza e da simplificação para sua melhor assimilação.

O primeiro artigo, assinado por Lourenço Filho, inicia comparando a invenção do cinema a da imprensa, que de início foi “tomada como obra diabólica”, pois “graças aos seus recursos, os livros seriam disseminados, por toda a parte” levando más ideias a um grande número de pessoas. Todavia, de acordo com o autor, assim como a imprensa é capaz de levar más ideias pode levar também ideias boas e úteis. O mesmo se daria com o cinema, que em sua fase “comercial” poderia corromper a moral dos jovens e crianças, naturalizando comportamentos reprováveis pela sociedade. Ainda de acordo com o autor, assim como haveria o bom livro, haveria também o cinema educativo que, por meio de seus vários recursos, poderia nos “transportar as mais longínquas distâncias, e nos dá a conhecer homens, costumes, habitações, processos de trabalho, flora e fauna de todas as regiões do globo”, ou seja, possibilitaria que o conhecimento chegasse a lugares e pessoas que, sem o recurso cinematográfico, jamais seria possível. A preocupação com os aspectos negativos do cinema que poderia “servir tanto a boa formação sentimental quanto a anarquia das tendências” passava pela representação difundida na época sobre o cinema educativo como um método eficaz para combater alguns males, como os causados pelo cinema comercial, bem como promover a ampliação do conhecimento, por seu poder de chegar a todos os lugares. O artigo é encerrado com o autor demonstrando otimismo quanto ao futuro da implantação do cinema educativo no Brasil, principalmente, segundo ele, depois do sucesso das Exposições no Distrito Federal e São Paulo. Partindo do exemplo do modelo de instituição criada na Itália, o IICE, vislumbrara para São Paulo algo semelhante, como a criação de um “Instituto Paulista de Cinematografia Educativa”.

O viés de promoção da moralidade, como temos enfatizado ao longo dessa tese, aparece com bastante ênfase, portanto, no artigo. Na verdade, é o eixo

bom/mau cinema, cinema educativo/cinema comercial, que dá ao artigo sua ossatura. Fica claro que os promotores do cinema educativo viam que era necessário criar argumentos que desvinculassem associações fortes já consolidadas entre cinema e descaminho moral.

Outro artigo publicado na revista, *O cinema na educação* de J.Canuto Mendes de Almeida é parte de um livro do autor, que foi publicado pouco tempo depois desse artigo, "*Cinema contra cinema*" bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil. No artigo o autor discute a necessidade do uso do cinema na educação, afirmando que ele pode "retratar qualquer imagem da realidade", pois:

domina o tempo e o espaço, o movimento e a extensão. Sabe concentrar doze horas num minuto com a mesma perícia com que estende um século num dia. Na mesma área da tela, projeta micro-organismos e cadeias de montanhas. Acelera, retrai e até imobiliza o movimento. [...] O cinema está sucessivamente em qualquer parte, possui o dom da ubiquidade, acha-se, ao mesmo tempo, em lugares diferentes, tudo pode gravar, ligar, separar, ajuntar, intercalar, encadear, no sentido mais útil ao ensino.

Essa representação de cinema que circulava no período, como vimos também no artigo de Lourenço Filho, que conferia ao cinema poderes de alcançar todos os lugares/espacos, acabava por considera-lo o salvador do "máximo problema nacional [que] é a educação" segundo Canuto. Portanto, lidamos aqui com uma exaltação dos poderes do cinema que, exatamente por deter tais possibilidades, seria capaz de servir à solução dos problemas educativos do país.

O exemplo do modelo americano do uso do cinema na educação foi uma constante nos artigos publicados no Brasil nesse período, principalmente após a primeira guerra quando os Estados Unidos dominaram a produção e distribuição de filmes pelo mundo. A referência do desenvolvimento do cinema educativo em países europeus é outra constante, Bélgica, Suécia, Alemanha, Inglaterra e, sobretudo França e Itália, este último principalmente em função da criação do IICE, um instituto referendado constantemente nos debates sobre o tema e, sobretudo nesse artigo. Seguindo essa orientação internacional, o

autor apontará como “ideal” a criação de um Instituto Nacional de Cinema Educativo, uma clara alusão ao modelo internacional, o IICE, criado na Itália, mesma indicação que encontramos no artigo anterior. Neste artigo, portanto, não é tanto a questão moral, mas os encaminhamentos práticos, a construção de instituições com condições de colocar em ação o poder do cinema, o que está sendo buscado.

O artigo de Jonathas Serrano e Venancio Filho, *O cinema educativo*, assim como o artigo de Canuto, era uma composição de partes do livro, *Cinema e Educação*, dos autores. Os autores, assim como Canuto Mendes de Almeida, não fogem muito das questões em torno das informações sobre o uso do cinema no exterior, sobretudo na Europa, nos países mencionados no parágrafo anterior. Sobre os Estados Unidos são mencionados seu crescimento no campo cinematográfico após a primeira guerra e a aplicação do cinema nas escolas com bases sólidas, especialmente a preocupação com a formação do corpo profissional.

A iniciativa de Mussolini com a criação do IICE merece destaque e elogios, assim como a *Revista do Instituto Internacional de Cinema Educativo* (RICE) que foi exaltada como um “riquíssimo repertório de informações”. Vale ressaltar que Serrano teve um artigo publicado na revista em 1930. Enaltecer a importância dos artigos publicados na RICE foi uma forma de mostrar a sua própria importância, como colaborador de uma importante publicação. Serrano ao que parece, não tinha problemas em exaltar suas próprias virtudes, conforme demonstrou em diferentes momentos nesse artigo. Quando, por exemplo, diz que “a ideia de utilizar o cinema qual meio de auxiliar do ensino já tivera propugnadores. Em nota liminar de modesto compendio, [...] nós mesmos havíamos sublinhado a importância do cinema” (p.161). Em outro momento continuou, “A *Exposição de Cinematografia Educativa* deve marcar o início da real introdução do cinema em nosso meio pedagógico” (p.163). Como podemos observar nessas últimas passagens, Serrano atribui a si a defesa inicial do uso do cinema na educação e a seguir, novamente fazendo alusão a uma iniciativa sua, a *Exposição*, afirma que esta é o marco “real” do uso do cinema na educação. Estas afirmações servem para explicar, pelo menos em

parte, as razões que levaram o *Projeto Cinema Escolar*, a não ocupar o espaço merecido na história do cinema educativo no Brasil. Ou seja, vence o discurso e a versão dos intelectuais mais próximos ao núcleo do poder, dispondo de maiores recursos e acessos. Por outro lado, as iniciativas daqueles que ocupam posição marginal ou secundária, tendem a não serem destacadas e, portanto, a resvalarem mais rápido para o ostracismo do esquecimento.

Ainda segundo o artigo, os autores afirmam, após minuciosa explanação, que o cinema poderia ser usado em diversas disciplinas escolares, nas pesquisas científicas, nas aplicações agrícolas, etc. Em quase tudo caberia o cinema desde que fosse “utilizado para aquilo em que o movimento seja fator essencial.” (p.164). Note-se que à referência a “aplicações agrícolas” guarda íntima afinidade com a economia do país então, dominado pelo latifúndio monocultor do café para o mercado internacional. Investir na agricultura seria, como é óbvio, aumentar os ganhos das elites dominantes.

Na finalização do artigo os autores evocaram a todos para a premência que “urge produzir, propagar, amparar por todas as formas o filme capaz de distrair sem causar danos morais, o filme de emoção sadia, não piegas, sem ridiculez, mas humano patriótico, superiormente social. Propugnamos o filme brasileiro, [...] sem legendas pedantes, sem namoricos risíveis nem cenas de mundo equívoco em ambientes indesejáveis” (p.184). Encontramos aqui mais uma vez, a preocupação com as orientações morais e patrióticas, questões que, segundo (Souza, 2000), estiveram no centro da cultura escolar prescrita para os grupos escolares até a década de 70.

Outra preocupação recorrente entre os autores entusiastas do uso do cinema na educação é a ênfase dada a importância do professor nesse processo, e a afirmação do cinema como auxiliar e não como substituto do professor. É preciso registrar a quase total inexistência de preocupação ou de qualquer projeto voltado para a formação do professor para o uso do cinema com fins educativos. Essa questão, que parece tão fundamental do ponto de vista da eficácia, é muito pouco discutida.

O artigo *O cinema na escola*, do Prof. J.O. Orlandi, adjunto do grupo escolar “Maria José” e membro da Comissão de Cinema Educativo, busca em seu texto mostrar como o “novo poder da pedagogia moderna”, o cinema, mesmo sendo uma “lamina bigúmea”, já que pode ser tanto útil quanto prejudicial, é importantíssimo para a educação, dependendo, entretanto, do uso a que lhe for atribuído. Na concepção do autor, na educação como auxiliar do professor, o cinema, em muitos casos, é insubstituível, como, por exemplo, em algumas experiências científicas.

A defesa do cinema para fins educativos e os meios para se alcançar esta meta são os principais objetivos desse artigo. O autor faz referência aos “países adiantados”, como por exemplo, os Estados Unidos, que com uma indústria desenvolvida já são capazes de produzir aparelhos portáteis com preço baixo para uso doméstico. Citando também uma pesquisa, realizada nas escolas americanas, cujo resultado comprovou que o número de reprovações, em escolas que usam o cinema, haviam diminuído.

Diferentemente de muitos discursos da época o autor não condena o cinema recreativo. Em sua opinião havia bons filmes recreativos, como por exemplo, os de Chaplin, mas esses filmes serviriam apenas como um passatempo agradável, talvez como fonte de renda para as escolas, e ainda poderiam ajudar a tirar as crianças das ruas livrando-as dos perigos dos vícios, mas não para instruir. O ideal seria mesclar filmes educativos com filmes recreativos para não enfadar os alunos. Mas o cinema educativo “esbarra na muralha econômica”. Para solucionar esse problema, uma das propostas apresentadas pelo autor seria a exibição de filmes recreativos “para arrecadar dinheiro para aluguel de fitas educativas”. Outra sugestão seria a criação de uma filmoteca em São Paulo, denominada de *Posto Central de Cinema Educativo*, “com recurso oferecido pela contribuição de alunos e dos que ficarem interessados pelo cinema educativo”. Vê-se um claro empenho em não se restringir aos aspectos teóricos ou doutrinários sob o papel do cinema, mas avançar em direção à sua organização institucional, ao aparelho (meios econômicos, filmoteca, etc.) que tornasse viável.

É necessário que façamos algumas considerações acerca de certas questões abordadas no texto. Uma delas diz respeito ao uso de três termos para referir-se ao cinema na educação: educativo, instrutivo e escolar, usados como sinônimos, em contraposição ao cinema recreativo. Alguns autores, como Canuto M.de Almeida, no entanto, fazem uma distinção, mesmo que sutil, entre os termos, onde instrutivo e escolar são quase sempre destinados à educação formal, na escola, estabelecimento mantido estritamente para esse fim, e educativo uma conotação mais abrangente, incluindo aspectos fora do âmbito escolar, situações do cotidiano e de outras instituições sociais como a família.

Outra questão diz respeito às margens de realização efetiva do Projeto nas instituições de educação da época. É preciso, para avaliar um pouco o caráter “utópico” das propostas, considerar que mesmo após a aprovação de medidas, no Rio de Janeiro e São Paulo, em prol do cinema educativo, e da promoção de eventos para sua divulgação, a introdução do cinema na educação não se traduziu em plena realidade. Há relatos, como em Monteiro (2006), de que em algumas escolas, especificamente em São Paulo, o cinema educativo foi implantado mas que isso não se constituiu em uma regra geral e nem em sucesso absoluto. A autora ao analisar 67 relatórios das Delegacias Regionais de Ensino, constatou diversos problemas acerca do serviço de cinema educativo, principalmente no interior. Entre os problemas recorrentes relatados, os mais comuns eram: falta de filmes e recursos para aquisição de equipamentos; falta de “salões apropriados” para exibição; existência de aparelhos para a projeção, mas não de filmes apropriados para os assuntos das aulas; impossibilidade de uso dos aparelhos por falta de adaptadores de energia. Enfim, havia uma cadeia de problemas técnicos, típicos de um país praticamente destituído de base técnica, que iam além do mero uso de filmes na educação.

Para finalizar usando o que foi relatado pelo autor, poderíamos nos perguntar, como obter sucesso em um investimento como esse, contando quase que unicamente com a ajuda de professores, alunos, pais e “pessoas estranhas a escola, interessadas pelo cinema educativo”? Ou seja, o cinema, técnica eminentemente moderna, envolve diversas cadeias de serviços, produção,

conhecimentos especializados, acessórios, manutenção, etc., todos inexistentes no país. Ainda, para se ter uma ideia das dimensões dos problemas, basta considerar que até bem recentemente os problemas de sonorização eram crônicos no cinema brasileiro.

O artigo *O cinema educativo*, do prof. Galaor N. de Araujo, inspector distrital e membro da Comissão de Cinema Educativo, abordou os recentes acontecimentos em torno do cinema educativo.

O autor iniciou o texto mostrando-se bastante otimista quanto à aceitação “que os projetores cinematográficos estão tendo em nossos estabelecimentos de ensino”, e sobre isso apresentou alguns números sobre as escolas que já “inauguraram suas salas” e projetou um futuro promissor com mais escolas adquirindo projetores.

Como já ressaltamos na análise de outro artigo, aqui também encontramos referência a necessidade “do trabalho do mestre, [para] preparar o espírito das crianças”, entretanto, não foi mostrada maior preocupação com aqueles que deveriam preparar os mestres para o uso desse novo instrumento na escola. A antiga questão de “quem educa os educadores”, não foi considerada no artigo.

Como um dos organizadores da *Exposição Cinematográfica de São Paulo*, o autor se propôs apresentar o plano de lição que acompanhava um dos filmes adquiridos e exibidos na Exposição. O filme, *Do pão ao trigo*, cujo folheto de instrução, que serve como guia para os professores, foi traduzido pelos membros da Comissão de Cinema Educativo, apresentava em detalhes o processo da feitura do pão, desde o desenvolvimento das máquinas até progresso da indústria, que tem como resultado “poupar tempo e trabalho”. Passado todo o processo de produção do trigo, chega-se enfim a “padaria moderna”, onde foram mostrados todos os passos para preparação do pão culminando com sua venda. Depois da explicação há um tópico chamado de *Revisão*, que traz um questionário com perguntas sobre o filme. O autor encerra o texto lembrando que no folheto ainda consta um item que trata da bibliografia sobre a cultura do trigo e a panificação, mas que não convinha

traduzir “por se tratar de bibliografia toda americana, não facilmente acessível aos nossos professores”, mas se comprometeu a incluir bibliografia “nossa”, ou seja títulos brasileiros, no momento em que se fosse imprimir o folheto para uso nas escolas. O filme citado era um dos filmes que compunha a filmoteca do Departamento de Educação do Distrito Federal.

Além dos artigos, a revista ainda conta, com a seção “Bibliografia sobre cinema e cinema educativo”, que segundo a indicação da própria revista “constitui-se em um repositório de informação retrospectiva e contemporânea da cultura pedagógica mundial, facilitando aos professores a organização de suas leituras”. A leitura dessa “seção” traz referências as publicações nacionais e internacionais seguidas de pequenas avaliações sobre o conteúdo. Constatamos que a maioria das referências apresentadas são internacionais, basicamente francesas e que apenas uma pequena parte é nacional.

A última seção do número estudado é “*Através das Revistas e Jornais*”, que, com intenção informativa, apresenta notícias veiculadas na imprensa com opiniões sobre diversas perspectivas a respeito do cinema. Os argumentos apresentados quase sempre versam sobre o aspecto “formador” do cinema educativo em contraposição ao perversor que o cinema comercial poderia assumir. Portanto, se enquadra dentro da dualidade cinema “bom” seria o educativo, e o cinema “mau”, corruptor seria o mercantil/comercial, que registramos e analisamos ao longo das páginas anteriores. A recorrência desses temas traz bem visível que um dos grandes obstáculos para a introdução do cinema na educação era, como não podia deixar de ser, as imagens negativas que circulavam sobre ele. É natural, portanto, que fossem mobilizados argumentos para neutralizar, ou ao menos, amenizar, os preconceitos decorrentes dessa visão.

No quadro abaixo temos a relação dos artigos publicados nessa seção, organizada por jornal, cidade, título e tema.

Através das Revistas e Jornais			
Jornal	Cid	Título	Tema
<i>Jornal do Comércio</i>	RJ	Cinema	Assinado por Agenor de Roure o artigo discute a importância do cinema como veículo moderno de propaganda. Sugere que deveria ser usado para mostrar o Brasil aos brasileiros e também para mostrar o Brasil ao mundo.
<i>O Estado São Paulo</i>	SP	Protegendo os menores contra a influência do cinema	Apresenta o Projeto de Lei argentino que visa proteger a infância contra a influência perniciosa do cinema.
<i>Jornal do Comércio</i>	RJ	A indústria cinematográfica	Mostra as perspectivas para o cinema brasileiro e a produção cinematográfica no mundo, destacando o número de filmes educativos produzidos nos principais países.
<i>Diário da Noite</i>	SP	O cinema educativo nas escolas paulistas	Entrevista com dr.Valencio de Barros membro da comissão de cinema educativo para falar do uso do cinema nas escolas.
<i>Diário de Notícias</i>	RJ	O ensino pelo cinema falado	Uma publicação americana sobre o uso do cinema falado na educação. O destaque é dado à preocupação com a preparação do professor para o emprego do cinema como instrumento de educação.
<i>O Estado São Paulo</i>	SP	A Exposição preparatória do cinema educativo	Exibe alguns aspectos da exposição de cinema de São Paulo, como dúvidas dos professores, apoio da imprensa, participação de casas comerciais, etc.
<i>Correio da Tarde</i>	SP	Cinema fator de educação	Assinada por Lazy indaga quando o público estará familiarizado com as exibições cinematográficas na educação.
<i>A Folha da Noite</i>	SP	Cinema e didática	Traz um texto de Giulio Santini diretor de ensino primário na Itália. O artigo fala do uso do cinema em vários países com ênfase na Itália.
<i>La Nacion</i>	BA	A cinematografia nacional – películas culturaes	Escrito por Arturo S. Mom fala do cinema educativo na Argentina.

<i>Correio da Tarde</i>	SP	O segredo dos desenhos animados	Tradução de um artigo americano sobre, a pouco conhecida, produção de filmes de desenhos animados.
-------------------------	----	---------------------------------	--

Figura 26: Quadro com os artigos publicados na *Seção através das revistas e jornais* na revista *Escola Nova*.

Os artigos apresentados na Figura 26 discorrem, em sua maioria, sobre o tema do uso do cinema na educação. São um total de dez artigos, o maior número deles, seis, são de jornais paulistas, provavelmente por ser uma revista de São Paulo, seguidos de três artigos de jornais cariocas e um de Buenos Aires.

O tema da *Exposição de Cinematografia Educativa* foi discutido em dois deles, alguns acontecimentos podem explicar este fato: o assunto está em consonância com a temática proposta por esta edição da revista; a *Exposição* ocorrera no mês anterior a publicação da revista, portanto, o assunto ainda era recente. Por fim, e talvez o mais importante, vale lembrar que Lourenço Filho editor da revista e Diretor Geral do Ensino foi o responsável pela promoção da *Exposição*. Há dois artigos que tratam de aspectos específicos da Argentina como a Lei de Proteção ao menor e outro que foi publicado no *La Nacion*, jornal argentino, traduzido por J.B.D.P, que discute a importância da cinematografia educativa na Argentina. Nesse artigo percebemos certa familiaridade com os debates travados no Brasil, como a premência de criação de uma indústria nacional, que facilitaria a produção de filmes educativos, e o exemplo de modelos internacionais como experiências a serem apropriadas.

Nos demais artigos vimos se repetir a preocupação com as experiências internacionais, as iniciativas, as produções, a criação de órgãos, etc acompanhadas pela explicação da importância do cinema na educação. Este fato nos fez pensar que nesse momento ainda luta-se contra a resistência, de alguma parte, quanto a relevância do uso do cinema na educação. Por fim há um artigo que pareceu destoar dos demais, pois se afastava da temática da educação pelo cinema, não fazendo qualquer menção a essa temática. O artigo tratava simplesmente da produção de filmes de desenhos animados. Em

nenhum momento o texto trouxe alguma referência ao uso do desenho animado na educação.

Cinema e Cinema Educativo

Os dois impressos que destacaremos a seguir tem em comum o fato de se ocuparem do cinema e de certo modo também de apoiarem o cinema educativo.

Cinearte era uma revista “consagrada exclusivamente à causa cinematográfica, [...] indispensável leitura de todos os “fans” do Brasil” (*Cinearte*, 03/03/1926, p.1), já *O Fan* era endereçado a um público que se interessava pelo cinema enquanto arte. Segundo (Mello,1997) “Não deixa de ser curioso que o jornal que tratava de assuntos de arte se chamasse *O Fan* e a revista que era sobretudo dedicada ao fan se chamasse *Cinearte*” .

Revista Cinearte



Figura 27: Capa com a atriz Grete Nissen Ano 1, nº 5, 31 de março de 1926. Fonte: *Cinearte* 1926.⁹⁹



Figura 28: Capa com a atriz Grete Nissen, julho 1925. Fonte: *Photoplay*.¹⁰⁰

Esta seção nada mais é do que a seção “Cinema Para todos”, que ora ganha independência e passa a viver sozinha, dos seus próprios recursos. Traçar-lhe, pois, um programa, fora supérfluo. O mesmo programa com que nasceu a aludida seção e que vem sendo mantido através de todas as dificuldades, por longos anos, é o programa de “Cinearte”. “Para todos” em sua seção cinematográfica pugnou sempre pelos interesses de seus leitores [...]. Restabeleceremos várias das seções outrora existentes no “Cinema Para todos” e que a angustia de espaço fizera suprimir algumas delas insistentemente reclamadas por nossos leitores. (*Cinearte*, ano 1, n.1, 03/03/1926).

A *Cinearte* nasceu de *Para Todos*, uma revista semanal que tratava de diversos assuntos, literatura, política, esporte além da grande vedete do entretenimento que já era o cinema. No momento em que o cinema começou a ocupar muito espaço na revista os editores perceberam que era chegada a hora de lançar uma revista exclusivamente dedicada ao cinema. Assim, em 3 de março de 1926 entra em cena a primeira edição de *Cinearte*. Conforme Xavier (1978, p.168) *Cinearte* “segue mais de perto o modelo *Photoplay*. No estilo da capa, no tamanho, na sua disposição e na própria natureza das matérias publicadas, na abundância de fotografias e até na empostação cultural”. Pela capa das duas revistas (figura 27 e 28) mesmo com pequenas

⁹⁹ <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

¹⁰⁰ <https://archive.org/details/photoplay2829movi>

diferenças, nota-se a semelhança no estilo, deixando patente que foi espelhada no modelo americano, apesar da aparente superioridade gráfica da revista americana. Revista bastante popular em sua época, *Cinearte* “chegou a atingir 250 mil exemplares em uma edição e, no final dos anos 1920, sua tiragem era de 60 mil exemplares” (LUCAS, 2005, p.68). Circulou por dezesseis anos, alcançando um total de 561 edições. Se considerarmos que, até para os dias atuais, tal sucesso editorial fugiria a regra normal dos impressos, podemos bem imaginar a sedução avassaladora do cinema comercial na época e o grande público ligado a ele no Brasil. Sua suspensão que acabou se configurando em sua dissolução ocorreu em julho de 1942. O motivo alegado para sua interrupção foi informado em um comunicado de “*Cinearte*’ aos seus leitores” em sua última edição:

[...] O motivo (...) foi a crise no fornecimento de papel ocasionada pela guerra em curso. Diante desse acontecimento não desejando reduzir o número de páginas de um modo substancial, diminuir a tiragem ou empregar um material em desacordo com nossas tradições e o gosto de nossos leitores, preferimos suspender temporariamente a publicação de CINEARTE, até que se normalize o fornecimento de papel a imprensa carioca. (1942, p.9)

No final do comunicado uma mensagem dizia que quando o problema do fornecimento de papel estivesse resolvido “nesse dia CINEARTE [voltaria] novamente nas mãos dos seus leitores de sempre”. Depois dessa edição *Cinearte* não mais circulou.

Em todo o seu período de circulação, a *Cinearte* foi uma publicação eclética, multifacetada, aberta às contribuições que viessem preencher suas páginas. Não tinha orientação cultural definida, senão que uma orientação voltada para satisfazer o público em geral. Apostava-se no êxito editorial, já que o seu projeto, em forma e conteúdo, como apontamos, era espelhado na revista americana *Photoplay*, que já tinha se mostrado uma fórmula de sucesso. A *Cinearte* foi criada por Adhemar Gonzaga¹⁰¹ (1901-1978) e Mário Behring¹⁰²

¹⁰¹ Adhemar de Almeida Gonzaga (Rio de Janeiro, 1901 – 1978). Pesquisador, historiador, crítico, produtor, diretor e roteirista. Escreveu nas revistas *Palco e Tela* (1920), *Para Todos* (1922) e para o *Jornal do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de *Senhorita Rio*. Formou o *Clube do Paredão*, primeiro clube de cinema do Brasil. Dirigiu a revista *Cinearte* de 1926 até 1942. Criou a *Cinédia* em 1930. Produziu *Barro humano* de 1927 até 1929, pela *Benedetti Filmes*. (MELLO, 1997, p.17).

(1876-1933), que pretendiam, como disseram então, produzir uma revista que fosse inteiramente voltada para o tema cinematográfico.

No primeiro número, os editores, que vieram da revista *Para Todos*, apresentaram a proposta da revista demonstrando grande entusiasmo e confiança no sucesso do novo projeto:

Satisfiz-nos sempre a consciência do dever cumprido sem nos gloriarmos dos resultados obtidos. Isso que fazíamos, nas escassas páginas de uma revista consagrada a vários fins, com um programa que abrangia vários departamentos de publicidade, poderemos doravante fazer nas páginas desta revista, consagrada exclusivamente à causa da cinematografia. Reunir dentro das páginas de "*Cinearte*" quanto interesse aos leitores, seções 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, é agora possível: *Cinearte*, será, é o que desejamos, a indispensável leitura de todos os fãs do Brasil. (*Revista Cinearte*, Rio de Janeiro, 03 de março de 1926, nº 01, p.03)

Seu projeto é justamente de um conteúdo comercial, propositadamente vago e amplo, sua proposta está evidentemente voltada para a diversão e o lazer: "seções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis". Que esta fórmula estava fadada ao sucesso, se expressa com toda a clareza nos 16 anos de vida da revista e nos 561 números publicados. Certamente um fenômeno de longevidade, de administração comercial e de ligações políticas, já que a revista conseguiu manter-se apesar da profunda reviravolta imposta, a partir dos anos 30, com a chegada de Vargas ao poder.

Os editores da *Cinearte* mostraram ao longo desses anos de intensas mudanças, grande habilidade política, procurando a cada nova mudança no poder, novas perspectivas para o cinema. Assim foi com o governo Washington Luis:

Governo novo, novas esperanças. Pode ser que o Dr. Washington Luis, o presidente que se empossa dentro de cinco dias, venha resolver o problema da nacionalização do filme. [...] Pode ser que se queira afinal tomar a sério no Brasil este método de propaganda que até aqui só tem servido para "cavações" absolutamente inúteis ao fim que visam e que só tem servido para encher os bolsos de meia dúzia de espertalhões, os "profiteurs" do cinema. [...] Novo governo, esperanças novas. Vamos ver se chegou a vez do Cinema... (*Cinearte*, 26/11/1926, n.37)

¹⁰² Era engenheiro agrônomo, mas atuou mesmo em outras áreas. Foi diretor geral da Biblioteca Nacional, colaborador do *Jornal do Comércio*, *Imparcial Careta*, diretor fundador das revistas *Kosmos*, *Para todos* e *Cinearte*.

E novamente, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, os editores renovaram as esperanças com a “nova massa de dirigentes”, e criticaram os antecessores:

Até aqui tem sido tudo em vão, apesar de não estarmos isolados em campo, antes em excelente companhia, porque muita gente existe com mais acuidade visual e intelectual do que os nossos reformadores da instrução, colecionadores de regrinhas administrativas, organizadores da mais enfadonha e atrasada burocracia que neste mundo sublunar existe, pessoas oniscientes, cheias de si e de poeira, que julgam que só o seu cérebro tacanho é capaz de lançar luz sobre o mais vital dos problemas da nossa nacionalidade. A ocasião é propícia. A gente nova, novos ideais. As praxes obsoletas, as antigualhas veneráveis porque bolorentas devem suceder processos mais modernos, mais compatíveis com a civilização contemporânea e principalmente mais de acordo com os reais interesses, as necessidades reais da pátria. O cinema aplicado a instrução é um aparelho de economia: economia de tempo e de dinheiro. (*Cinearte*, n.245, 05/11/1930, p.3)

Os editores de *Cinearte* mostraram que estavam bastante atentos aos acontecimentos recentes na política nacional. A cada novo acontecimento político, a revista se manifestava, principalmente quando pressentia que poderia conseguir algo em prol do cinema. Foi o caso da criação do *Ministério da Saúde e Instrução pública* em (14/11/1930) e a nomeação de Francisco Campos como ministro, empossado em 18/11/1930 (Moraes, 1992). Para os seus editores estas mudanças renovavam as esperanças em melhorias no campo cinematográfico. Com relação ao fato citado acima, a *Cinearte* dedicou uma página inteira expressando o seu apoio a nomeação de Francisco Campos, na esperança de “ver aproveitado o cinematógrafo”, na melhoria na educação:

Isso é uma segura garantia [nomeação de Campos para Ministro da Instrução] de que, pela primeira vez na União, vamos cuidar a sério do problema educacional, dando combate franco ao analfabetismo e maior óbice a todo o nosso progresso. Esta revista só pode encarar com funda simpatia o advento do novo e ilustre administrador ao qual vai ser entregue a tarefa de formar o espírito das gerações novas, garantia do Brasil futuro.[...] Uma esperança nos anima: a de que sejam uniformizados os mesmos compêndios e empregados os mesmos métodos pedagógicos. É aí justamente que está o nosso maior, senão o nosso único interesse: ver aproveitado o cinematógrafo, multiplicados os filmes pedagógicos que em grande parte tem de ser confeccionados no país, o que contribuirá certamente, fator precioso, para o desenvolvimento e progresso da

Cinematografia Nacional. [...] [Francisco Campos] não poderá escapar a enorme importância do filme instrutivo como elemento de união dos brasileiros, fazendo a todos ver, do extremo norte ao extremo sul, das planícies amazônicas as coxilhas gaúchas como é grande a nossa terra como diferentes e variados são os seus aspectos os usos e costumes dos seus habitantes, as suas belezas naturais, os seus recursos, os traços do seu progresso, as afirmações da energia do seu povo, fazendo enfim com que nos conheçamos a nós mesmos porque é a nossa maior necessidade, dar-mos conta do nosso próprio valor. [...] Que o sr. Francisco Campos [...] realize a grande tarefa, são os votos de CINEARTE que em sua modestia procurará auxiliá-lo nessa tarefa. (*Cinearte*, 19/11/1930, n.247, p.3)

Outro aspecto que merece destaque foi a manifestação dos editores de finalmente verem o cinema melhor aproveitado na educação, com a produção de filmes educativos. Ficou explícito que acreditavam que o desenvolvimento do cinema educativo contribuiria para o incremento da indústria do cinema nacional. Que sempre foi o desejo expresso na revista pelos seus editores. Estes ao final do texto se puseram a disposição do Estado para auxiliá-lo na implantação do cinema educativo.

Note-se que a maior parte do tempo de vida da revista (doze de seus dezesseis anos) processou-se dentro do período de poder das elites que levaram Vargas ao Palácio do Catete.

Está claro que, como iniciativa pioneira, e bem sucedida, a *Cinearte*, monopolizou o domínio da apresentação dos temas exclusivamente cinematográficos. Havia outras revistas que também abordavam a temática cinematográfica no período.¹⁰³ Contudo, não o faziam de forma exclusiva, como pretendiam os criadores da *Cinearte*. Que além de especializada, ainda tomava decididamente posição, como se constata em vários de seus números, em defesa do cinema educativo.

A revista demonstrou estar em consonância com as manifestações em prol do cinema educativo no país e no exterior. Além da publicação de artigos de colunistas da revista, foi dado espaço para outros autores se manifestarem

¹⁰³ Segundo Catelli (2012) Nas primeiras décadas do século XX surgiram várias revistas que tratavam da temática cinematográfica, entre elas: *A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *Para Todos* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas e Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922), etc.

sobre o tema, caso dos educadores Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho e também de Canuto Mendes de Almeida e Edgard Roquette-Pinto.

Nos editoriais da *Cinearte* era comum a publicação de manifestações a favor do cinema educativo.¹⁰⁴ Talvez estas sejam as razões que motivaram os seus editores atribuírem à revista o pioneirismo na defesa do cinema educativo. Essa reivindicação foi expressa na publicação da revista de 24 de julho de 1929:

É preciso que relembremos essas coisas agora que graves comissões se reúnem para discutir a conveniência, a utilidade da adoção do Cinema para auxiliar pedagogos e em que cada uma delas julga que está a descobrir a pólvora por isso que só agora entra em sua ordem de cogitações o assunto. São sempre assim os órgãos administrativos, em tudo. [...] Já se vão mais de anos que esta revista fez um apelo chamando a atenção para o Cinema Escolar e sugerindo-lhe a conveniência de em vez de pequenas bibliotecas, dotar os grupos escolares de aparelhos de projeção cinematográfica e filmes instrutivos que melhor aproveitariam a população escolar. [...] Vê-se, pois que pondo de lado a modéstia pode esta revista proclamar-se a pioneira desse ideal que só agora se cogita em concretizar. [...] Agora que, parece, vão esses poderes compreendendo a verdade e reconhecendo a justiça de semelhante campanha, não é demais, ninguém pode estranhar que reclamemos para esta revista a prioridade que é justiça reconhecer-lhe dos primeiros impulsos dados a propaganda do cinema educativo entre nós. (*Cinearte*, 1929, p.3)

Ainda em relação ao cinema educativo, a *Cinearte* também investiu em uma coluna especializada, inaugurada em 30 de setembro de 1931. A seção era “dedicada aos pedagogos e aos amadores de cinema no nosso país”, sendo assinada pelo jornalista Sergio Barreto Filho que, segundo Ramos e Miranda (2000, p.127) era então “um dos maiores conhecedores da técnica cinematográfica de sua geração”. Nela o autor discutia os acontecimentos ligados à cinematografia educativa. O jornalista Sergio Barreto Filho faleceu em 1932, mas esse fato não pôs fim à coluna dedicada aos pedagogos que se manteve mesmo após a morte do colunista.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Segundo Catelli (2012, p.125) Os editoriais que defendiam o uso do cinema pedagógico eram de autoria de Mário Behring, responsável pelos editoriais nas ausências de Adhemar Gonzaga em suas viagens para os Estados Unidos (1927, 1929 e 1932).

¹⁰⁵ *Revista Cinearte* de 15 de abril de 1933 p.11

Não deixa de ser um dos paradoxos tão comuns no Brasil, que justamente uma publicação sem compromissos definidos, cujo sucesso e longevidade deveu-se em larga medida a não ser um órgão de proselitismo intelectual ou doutrinário, não tendo sido o porta voz de uma corrente pedagógica ou de um grupo de aficionados pelo cinema, mas tendo sido muito mais um impresso afinado com o cinema de diversão e entretenimento, tenha podido reivindicar para si o pioneirismo no cinema educativo. Além disso, era uma revista comercial, diferenciando-se assim tanto do empreendimento particular quanto do mecenato estatal.

A revista *Cinearte* durante todo o tempo que circulou passou por três fases: a inicial, em 1926, com trinta e seis páginas, e de tiragem semanal. A segunda, a partir da edição 359 (15 de janeiro de 1933), que passou a ser quinzenal, com quarenta e oito páginas, dobrando o espaço de tempo entre um número e outro, mas, em compensação, aumentou-se o número de páginas consideravelmente. Em sua terceira e última fase, sem qualquer aviso prévio, em 15 de junho de 1940, passaria a ser mensal. (LUCAS, 2005). A revista chegou ao fim sem formalizar sua saída de cena. Manteve-se em estado de suspensão até que sua ausência confirmasse o seu fim.

O *Fan*, por sua vez, foi uma iniciativa ousada, elitista, e de fôlego considerável curto. Ao contrário de *Cinearte* que não possuía nenhuma ambição intelectual nem praticava qualquer proselitismo artístico, *O Fan* levantou a bandeira da defesa radical do cinema silencioso¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Cabe lembrar que o primeiro filme exibido parcialmente falado foi *The Jazz singer* (O cantor de Jazz) de Alan Crostand, em Nova York, exibido em 06 de outubro de 1927.

O Fan



Figura 29 e 30: *O Fan* formato tabloide e formato revista
Fonte: Cinemateca Brasileira.¹⁰⁷

Parece-nos inútil explicar quem somos. Mais ainda o que pretendemos ser. Não só a nossa explicação não teria interesse em si como não nos interessa dá-la.....O que talvez seja de algum interesse é dizer o que queremos. E como essa explicação não nos é de todo inútil vamos nos esforçar por dá-la. Não convém uma definição...Definir é limitar, é no caso, criar empecilhos para o futuro. (...) [O FAN] só visa o cinema, só se preocupa com o seu desenvolvimento, só cuida do seu conhecimento. (*O Fan*, n.1, ano 1, , agosto de 1928, p.1)

Foi com essa introdução que *O Fan* foi apresentado ao público em sua primeira edição. Segundo Mello (1997) o *Chaplin Club* foi o primeiro cine clube brasileiro. Foi fundado no Rio de Janeiro em 13 de junho de 1928. *O Fan* foi um jornal publicado pelo cineclube, apresentado como seu órgão oficial. Começou

¹⁰⁷ http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html

a circular em agosto de 1928, dois meses após a criação do *Chaplin Club*. Voltado para a crítica cinematográfica e discussão sobre estética cinematográfica foi criado por quatro jovens cinéfilos, universitários representantes da classe média alta carioca, Octávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Almir Castro e Cláudio Mello. Com essa publicação pretendiam contribuir para o desenvolvimento do cinema, através de ensaios, críticas e resenhas. *O Fan* circulou entre os anos de 1928 a 1930 e foram publicadas nove edições, sete delas em formato tabloide e duas, as últimas em formato revista.

A *Cinearte*, fundada dois anos antes, publicou em sua edição de nº127 da revista, uma mensagem de apoio aos jovens do *Chaplin Club* pela iniciativa da criação do cineclube:

Em sua sede provisória, a rua Benjamin Constant, 36, o Chaplin Club recentemente fundado nesta capital, já realizou quatro sessões onde foram apresentados pelos seus componentes alguns trabalhos sobre questões que interessam o Cinema. [...] Por isso tomamos a liberdade de sugerir para o programa do Club, se já não é realmente do pensamento dos seus componentes, um movimento em prol da nossa indústria de Cinema. [...] Nada mais admirável para um "fan" de Cinema do que fazer Cinema, colaborar para a confecção de um filme, seja ele realizado aqui ou na China. [...] Pode realizar muito, repetimos, inclusive, a criação de verdadeiros intelectuais de cinema. E naturalmente, onde terão mais probabilidades para a aplicação de suas ideias, senão na indústria do país? Não é patriotismo é verdade. (*Cinearte*, 01/08/1928, p.4)

A criação de um cineclube era vista, pela *Cinearte*, como uma oportunidade de congregar entusiastas do cinema em favor de sua causa, ou seja, a impulsão da indústria cinematografia nacional. Incentivar esses jovens poderia ser mais um passo na concretização desse objetivo.

Mesmo com suas posições rígidas com relação a alguns aspectos do cinema, principalmente a defesa do cinema mudo, os cineclubistas do *O Fan* abriram espaço, em seu impresso, para publicações de textos contrários as suas convicções. Como foi o caso de artigos assinados por Venancio Filho e Jonathas Serrano, conhecidos pela defesa do cinema educativo e autores de

livro e artigos sobre o tema. Estes intelectuais publicaram um total de três artigos no *O Fan*.

Antes mesmo destas publicações e em razão da *Exposição Cinematográfica Educativa* de 1929, no Rio de Janeiro, um de seus membros, Claudio Mello, escreveu um artigo elogiando a iniciativa de Jonathas Serrano, responsável pelo evento:

Porque, para nós, que vemos no cinema, além de uma arte, um meio novo do homem se exprimir e de exprimir as realidades que o cercam, uma verdadeira língua pela qual se comunica com todos, não podemos acolher sem entusiasmo a iniciativa da educação pela imagem. Que as aulas do futuro sejam elas todas dadas por imagens é até um artigo de fé nosso. Que o caminho seja o que se está seguindo, o que nos aponta essa Exposição, nenhuma dúvida nos resta. E até mesmo o filme falado, concordamos, poderá encontrar uma aplicação para a sua atividade desempregada. [...] O Dr. Jonathas Serrano é de opinião que o cinema falado é o melhor veículo de ensinamentos. Nós estamos de pleno acordo com os seus conceitos, fazemos apenas uma restrição: achamos que o cinema falado, ou melhor, o filme sonoro como quer o Dr. Serrano, só pode e só deve ser empregado, na cinematografia educativa, pois, como arte cinematográfica é uma blague americana somente. (*O Fan*, n.6, setembro, 1929, p.4-5)

Podemos perceber que já nesse momento encontramos um discurso de aceitação do cinema falado, mesmo que restrito ao cinema educativo. No ano seguinte, em 1930, último ano de circulação do jornal, nas edições de números 8 e 9, foram publicados os artigos de Jonathas Serrano e Venancio Filho, sobre o cinema educativo.

Foram três artigos, dois foram assinados por Venancio Filho, com o título, "*Cinema Educativo*", segundo Santos (2010, p.67), a explicação para esse fato seria a assinatura, pelo autor, de "uma coluna sobre cinema educativo que se pretendia fixa, após reformulação editorial do jornal". Após a reformulação do editorial foram publicados os dois últimos números do jornal.

O outro artigo, "*A arte prodigiosa*", era de autoria de Jonathas Serrano. É interessante observarmos que esses artigos se posicionavam claramente a favor do cinema "falado, colorido e com relevo", como dissera Serrano em seu texto, complementando em seguida: "Arte do silêncio? Não: arte, sem restritiva

acústica; arte de complexidade máxima, a única em verdade capaz de impressionar quase todos os nossos sentidos. Arte ainda na infância e já estupenda em seus múltiplos recursos” (*O Fan*, nº.9, 1930, p.30).

Um dos artigos de Venancio Filho cujo subtítulo é “*Talkies Educativos*” seguiu a mesma linha de Serrano, afirmando que “o cinema falado é conquista que dará um elemento novo a educação. Além do proveito, o prazer de ouvir vendo os melhores mestres, por mais afastados que vivam de nós”. E finalizando mais adiante: “Não está longe o dia em que as grandes universidades terão a sua filмотeca sonora dos grandes mestres, pronta a ser exibida a qualquer instante, para proveito e alegria das gerações futuras que os terão sempre presentes, pelas próprias ideias, ouvidas da própria voz”. (*O Fan*, n.9, 1930, p.26-27).

No outro artigo, Venancio Filho afirmou o poder “avassalador” do cinema em todo o mundo e em todos os “domínios”. Entre esses domínios, o campo educacional não poderia prescindir dele. Mas, segundo o autor o desenvolvimento do cinema educativo é “lento e, o que é pior, desorientado”. Ainda no mesmo artigo o autor trouxe informações sobre algumas experiências com o cinema nos Estados Unidos e na Bélgica. No primeiro caso, o relato de uma pesquisa sobre o uso do cinema em sala de aula realizada em 12 cidades americanas, envolvendo 11.000 crianças, apontou um resultado de 100% de sucesso com relação as que não usaram este recurso. Na opinião do autor “a imagem visual viva há de ser mais forte que outro qualquer meio de conhecimento. É, pois, a condição de eficiência estabelecida”.

Na Bélgica a experiência foi mais complexa, uma pesquisa indicou que a exposição às telas cinematográficas por um longo tempo poderia causar muitos danos à saúde, esse exemplo, diferentemente do anterior, mostrou a preocupação com o uso de forma indiscriminada do cinema. O autor ainda relatou um inquérito em Genebra e outra experiência em uma cidade da Alemanha até chegar e falar da situação no Brasil.

Com relação ao estado do cinema educativo no Brasil o autor não se mostrou otimista. Elogiou a iniciativa de Fernando Azevedo a quem chamou de

“dedicado amigo do cinema educativo”, responsável pela reforma educacional que introduziu o cinema educativo em lei. Fez duras críticas ao desperdício de dinheiro investido em “filmes de propaganda e de pseudo-ensino”, valores que segundo ele dariam para criar uma “preciosa filmoteca”.

Se os editores do *O Fan* iriam, como escreveram, continuar “a atacar o cinema falado”, mais “do que nunca o recusamos e por inteiro” pois, continuavam, as mesmas críticas de quando “ainda se discutiam as suas probilidades de sucesso” (*O Fan*, n.9, 1930, p.4). Sendo assim, por que então abrir espaço para autores que apoiavam o cinema falado? Segundo (Xavier, 1978, p.225) “a publicação destes artigos dissidentes na fase final do *O Fan*, além de evidenciar a preocupação por uma amplitude temática e pela liberdade de opinião, está inserida num conjunto maior de alterações que marcam o percurso do *Chaplin Club* de 1928 a 1930”. Tendo em vista o advento do filme sonoro e o inevitável desaparecimento do silencioso o *Cineclube* abriu espaço para publicações de intelectuais que, mesmo tendo opinião contrária a dos editores, ou seja, favoráveis ao cinema sonoro, mantinham vivo o debate em torno do cinema.

Estas mudanças, no entanto, vieram tarde demais, o jornal do *Chaplin Club*, no ano de 1930, logo após a mudança de formato, aumento do número de páginas e de ser novamente comercializada, não foi mais impresso.¹⁰⁸ Nenhuma justificativa oficial foi dada, mas se quisermos buscar algum indício do fim, talvez possamos encontrá-lo nas palavras atravessadas de um de seus sócios, Octávio de Faria, publicadas no último número do *O Fan*:

Por mais que pareça a quem olhando nos veja quase fora do campo, não recuamos, não renunciamos. Apenas na impossibilidade de analisar uma produção que não existe, de continuar a indagar dos novos caminhos que os diversos filmes iam mais ou menos abrindo sem cessar o cinema, limitamo-nos a uma atitude de expectativa, de quem sabe ficar parado sem por isso desaparecer. [...] Não agonizamos. Não desanimamos. Sentimos perfeitamente no bater lento das pulsações toda a força que não pode ser desperdiçada à toa. **Pianíssimo**, mas com mais segurança que nunca. (*O Fan*, 1930, n.9, p.5-6)

¹⁰⁸ O valor da assinatura impresso nos dois últimos números era de 10\$000 (4 números) e 3\$000 número avulso.

Para Mello (1997) uma das razões que levaram a autodissolução do *Chaplin Club* e conseqüentemente ao fim das publicações do *O Fan* foi a certeza da vitória do cinema falado e o inevitável desaparecimento do cinema silencioso. Segundo Xavier (1978, p.267) com o fim do *O Fan* “a estética do cinema no Brasil penetra numa inércia de que só será sacudida dez anos depois...”

A partir do *corpus* circunscrito pelos quatro impressos selecionados, das questões que sugerem e da dinâmica das suas articulações diversas, com o público, a política, o poder e o cinema, especialmente o educativo, analisamos como os debates e discursos em torno do uso do cinema educativo se configuraram no campo educacional e ecoaram em outras áreas. Para tanto, nos valem da noção de cultura escolar na concepção definida por Julia que não se restringe ao espaço da escola, mas sim a todos os espaços que de algum modo ressoam na escola. No caso em questão, o cinema educativo extrapola os muros da escola, não só no debate, mas, sobretudo, em função do uso que lhe foi atribuído, ou seja, de um instrumento capaz de contribuir com a formação completa, não só do aluno, pois não se limitava ao campo da “instrução”, mas a “educação em seu âmbito mais largo: a formação da personalidade integral” (Serrano e Venancio Filho 1930, p.85).

Em resumo, pois, temos que constar uma grande diferença ou diversidade de modelos, apoio e conteúdo entre os impressos estudados. A forma como se constituíram, seja do ponto de vista do financiamento ou autofinanciamento, das vinculações sociais e institucionais, da periodicidade e longevidade, do impacto maior ou menor sobre o público, da vinculação a públicos diferenciados (pedagogos, fans de cinema, etc.), das opções gráficas e apresentação editorial, apresentou diferenças notáveis. No entanto, o que parece ser mais comum é que, tirando o lado comercial e empresarial muito presente na *Cinearte*, no restante temos como elo comum da unidade dos impressos sua associação com um grupo social preciso: os intelectuais que apareciam com frequências nos diferentes impressos. Portanto, tendo

considerado a materialidade dos impressos, temos agora que ver de mais perto esses intelectuais e o papel que representaram.

3.2. Os intelectuais e o cinema educativo

Como temos apresentado ao longo desse trabalho o uso do cinema para fins educativos teve grande destaque nas primeiras décadas do século XX. Seleccionamos para nossa pesquisa alguns intelectuais que, seja pelo pioneirismo com que se comprometeram com essa causa ou que mais longa e detidamente se envolveram, cuja frequência nas publicações sobre o tema se mostrou mais contínua.

Sabemos que as ideias não nascem sozinhas, são pensadas, articuladas e executadas por sujeitos pensantes que por sua vez, estão inseridos dentro de um contexto social, cultural, econômico, etc. Em seu artigo intitulado *Os intelectuais*, Sirinelli, a partir de uma citação de Jacques Julliard, faz referência a esta questão lembrando que “as ideias não passeiam nuas pela rua; [...] elas são levadas por homens que pertencem eles próprios a conjuntos sociais” (2003, p.258)

Partindo do ponto de vista de que as ideias não existem soltas ou isoladas do sujeito, elegemos os intelectuais que, mais recorrentemente, se manifestaram sobre o cinema educativo, buscando determinar suas vinculações sociais e políticas. É sabido que as primeiras décadas do século XX foram momentos de grande efervescência na busca da construção de uma nação brasileira moderna. Pécaut em seu livro intitulado *Os intelectuais e a política no Brasil* aponta que

no Brasil dos anos 20, os projetos dos intelectuais eram inseparáveis da vontade de contribuir para fundamentar o cultural e o político de uma forma diferente. Tudo estava em jogo ao mesmo tempo. Instituição alguma escapou à necessidade de assumir uma nova legitimidade: tanto a Igreja como o Exército, tanto o Estado como os estabelecimentos de ensino superior. A intervenção política dos intelectuais inseriu-se em uma conjuntura de recriação institucional. (PÉCAUT, 1990, p.22)

Os intelectuais que elegemos se encontravam diretamente inseridos na vida pública, e alguns foram responsáveis por reformas educacionais nas principais cidades brasileiras. Outros foram inspetores escolares ou assumiram cargos de grande relevância em posições de destaque, como em instituições educativas do Distrito Federal. Muitos desses intelectuais se vincularam a instituições e grupos, como a *Associação Brasileira de Educação (ABE)*, e acreditavam na reforma da sociedade através da educação.

Enfim, acreditamos que contextualizar a atuação destes intelectuais no período estudado, a partir de suas trajetórias como defensores do cinema educativo, servirá como etapa importante para a compreensão da importância atribuída ao cinema educativo nesse momento.

Selecionamos sete intelectuais que, em nossa perspectiva, mais se destacaram na defesa do cinema educativo, por serem mais recorrentes nas bibliografias encontradas, além de personalidades de destaque no momento estudado. São eles: José Venerando da Graça Sobrinho, Fábio Lopes dos Santos Luz, Jonathas Archanjo da Silveira Serrano, Francisco Venâncio Filho, Edgard Roquette-Pinto, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, e Manuel Bergström Lourenço Filho.

Fábio Lopes dos Santos Luz

Quando exercia eu o cargo de inspetor Escolar estabeleci no meu distrito escolar o hábito das aulas-passeios pelos arredores campestres, pelos morros e pelas serras de Jacarepaguá, dos Prêtos Forros. Esses passeios ficavam sujeitos a lições práticas, em que o mestre não prelecionava catedraticamente, mas seguia a curiosidade do aluno procurando explicar-lhe os fenômenos naturais — quedas d'água, desabrochar das flores, classificação vegetal, vida dos insetos, etc.(LUZ, *apud*,Luz Filho, 1960, p.128).

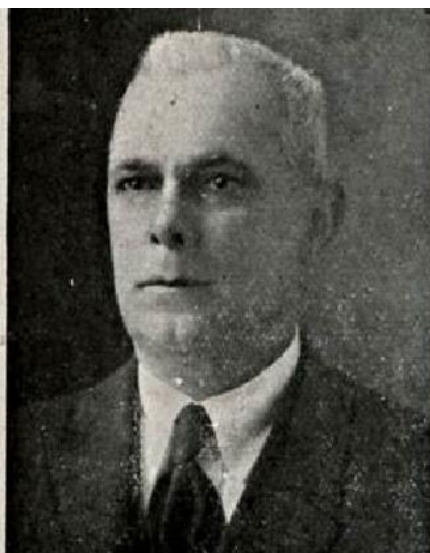


Figura 31: Fábio Luz
Fonte: *Fon-Fon*, ano XVII, nº 31, 04/08/1923.
Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nascido em 1864, na cidade de Valença, Bahia. Instalou-se no Rio de Janeiro após formar-se em medicina. Contemporâneo da monarquia acreditava, como muitos, antes da instauração da República, que esta poderia ser sinônimo de igualdade social, econômica e política. Também como muitos, viu a realidade colidir com suas expectativas democráticas e populares.

Além de médico foi professor, escritor e inspetor escolar, assumindo-se politicamente como anarquista. O anarquismo sempre fez parte de sua vida, sendo segundo ele “instintiva em mim a ideia anarquista. Assistindo desde menino a cenas de escravatura, rebelei-me contra a autoridade e o Estado. Não conseguia convencer-me da razão da desigualdade entre os homens, uns, ricos e dominadores; outros, pobres, humildes e injustiçados” (LUZ *apud*, Rodrigues, 1993, p.208).

O fato de ser anarquista militante não impediu que Fábio Luz atuasse em diferentes meios sociais. Segundo Campos (2007, p.28) “esta parece ser uma contradição na atuação e no pensamento de Fábio Luz, que nunca se rebelou contra o sistema escolar tradicional que trabalhava, chegando a se aposentar no serviço público”. A atuação em diferentes espaços sociais foi um traço da personalidade de Fábio Luz. Exerceu mais continuamente a função de inspetor

escolar, foram mais de 30 anos nesse cargo, no 9º distrito, subúrbio carioca. Segundo Lemme (p.95, 1988) “por essa época, o cargo de inspetor escolar era considerado de bastante relevo, sendo entregue a homens de cultura notória, especialmente dedicados às letras”. E Fábio Luz foi um homem das letras, seus romances¹⁰⁹ cujo teor fez com que fosse reconhecido como o primeiro escritor de romance social no Brasil (Rodrigues, 1993, Luz Filho, 1960). Foi colaborador na imprensa libertária e não libertária, publicou artigos em diversas revistas sobre diferentes temas, foi autor de dois livros escolares adotados no ensino municipal do Rio de Janeiro (Campos, 2007).¹¹⁰ Aos 70 anos, já aposentado, ocupou uma cadeira na *Academia Carioca de Letras*. Em seu discurso de posse se mostrou fiel as suas convicções anarquistas, que permaneciam intactas mesmo naquele momento em que ingressava na Academia. O que fez questão de deixar claro na fala de sua posse:

Até hoje não me alistara em cenáculos literários, a não ser como correspondente, em virtude da filosofia que adotei e cultivo, contrária a todas as florações da desorganização social vigente, instituições todas baseadas na desigualdade, tendentes a manter sempre, classes, hierarquias, regimes governamentais, com suas injustiças e crueldades. [...] a propriedade e a autoridade, resumidas no Estado são os maiores inimigos da felicidade dos homens, verdadeiros males sociais, piores que do que seus congêneres, já classificado como doenças sociais – o alcoolismo, a sífilis e a tuberculose”..

Como já foi salientado, o Fábio Luz esteve à frente de várias causas e foi reconhecido por elas. Há, no entanto, um campo no qual também contribuiu, mas que por razões ainda desconhecidas, seu nome é pouco associado, na maioria das vezes ignorado, o cinema educativo. O *Projeto Cinema Escolar*, obra em parceria com outro inspetor escolar, Venerando da Graça, é o exemplo mais claro.

Em 1916, enquanto exercia o cargo de inspetor escolar, já em vias de se aposentar, foi roteirista das quatro fitas pedagógicas que faziam parte do *Projeto Cinema Escolar*. Esse Projeto tem sido citado regularmente, quase

¹⁰⁹ Ideólogo (1903), Elias Barrão e Xica Maria (1915) e Manuscrito de Helena (1951) são algumas de suas principais obras.

¹¹⁰ Colaborou nos seguintes jornais e revistas: Brasil Moderno, Rio Chic, Revista das Revistas, Brasileira, Brasília, Tico-Tico, Ordem e Progresso, O Malho, O Paiz, Jornal do Comércio, Aurora, O Dia, A Época, Jornal do Brasil, Correio do Brasil, A Folha, Voz do Povo, A Plebe, O amigo do Povo, Correio da Tarde, Gazeta de Notícias, Kultur, Na Barricada, A Lanterna, AVoz da União, A Luta Social, etc. Foi autor de Leituras de Ilka e Alba e Memórias de Joãozinho.

sempre, no entanto, de forma reducionista, como mais uma das tentativas de aplicação do cinema educativo que fracassaram, principalmente por não terem “proteção oficial” (Serrano & Venancio, 1931, p.33) para concretização do projeto. Já indicamos anteriormente a limitação dessa crítica e o vulto que, quando bem contextualizado, recobre o projeto das fitas pedagógicas.

Um aspecto relevante ainda não enfatizado, contudo, é que sua autoria é comumente associada somente ao inspetor Venerando da Graça, omitindo assim o nome de Fábio Luz. Isso talvez se deva ao fato de que, o registro e a organização da memória do projeto, o impresso *Cinema Escolar*, foi iniciativa deste último. A posteridade, por isso mesmo, provavelmente terminou por associar a iniciativa apenas o seu nome. Já o nome de Fábio Luz não foi associado ao cinema educativo nem nos trabalhos onde ele foi o personagem central, como nas dissertações de Lima (1995), Campos (2007) e no livro de Rodrigues (1993), onde o autor é um dos quatro “libertários” retratados.

Encontramos uma rápida referência da relação de Fábio Luz com o cinema educativo em um livro, cujo autor é seu filho, Fábio Luz Filho. Segundo Luz Filho (p.76, 1960):

[...] filho, que sou de médico, escritor e pedagogo. Tais questões me são, pois, familiares desde a infância, tendo sido meu saudoso pai o introdutor (1895) das caixas escolares no Distrito Federal, além de precursor do romance social no Brasil e da escola ativa, slويد escolar, isto é, trabalhos manuais, excursões, cinema educativo, método montessoriano, festa da primavera, etc., etc.), e escritor com livros que durante longos anos foram adotados pelas escolas primárias do Distrito Federal e de diversos Estados do Brasil. A Prefeitura do Distrito Federal, ainda vivo meu pai, deu o nome dele a uma de suas ruas.

Podemos ver que mesmo o filho quando trata da relação do pai com cinema educativo não se preocupa em dar maiores informações a respeito. A não vinculação de Fábio Luz com o *Projeto Cinema Escolar*, sobre cujas causas tecemos uma hipótese, deve ser revista para que não se apague a importância desse autor nos primórdios da história do cinema educativo no Brasil.

Interessante notar que o fato de Fábio Luz dar nome a uma rua no bairro do Méier, Rio de Janeiro, foi uma homenagem que recebeu da Prefeitura ainda em vida, por reivindicação da população local que queria ver reconhecido os serviços por ele prestados à região em que atuou como inspetor escolar por décadas (Lima, p.16, 1995). Há outros espaços e instituições que o homenagearam após sua morte, dentre as quais destacamos a *Biblioteca Social Fábio Luz*, que funciona no mesmo prédio que abrigou a centenária *Associação Baiana de Beneficência*, da qual Fábio Luz foi sócio no início do século XX.

José Venerando da Graça Sobrinho

Não desconheceis as vantagens do ensino por meio do cinematógrafo. É ele o que mais prontos resultados oferece a instrução e a educação de crianças e adultos.



Figura 32: Venerando da Graça
Fonte: Jornal *Gazeta de Notícias*, 26 de março de 1918.
Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nasceu em 1870, na cidade do Rio de Janeiro e faleceu em novembro de 1962. Foi Inspetor Escolar no 13º Distrito no subúrbio carioca de Riachuelo. Os registros na imprensa apontam que o inspetor Venerando foi bastante atuante no campo educacional nas primeiras décadas do século XX. Mesmo tendo uma atuação relevante em sua época, Venerando da Graça pode ser inserido nos

casos em que se “relega ao esquecimento personagens e fatos destoantes de uma pretensa história única tornada hegemônica ao longo de um processo de disputas por representações” (PINHEIRO & LEITE, 2014, p.186).

Venerando da Graça teve uma atuação muito intensa na educação, foi membro da comissão de Reforma Ortográfica, participou ativamente da Liga dos Professores e de diversas outras iniciativas e projetos.¹¹¹ Mas uma de suas maiores lutas reservou-se certamente à defesa do uso do cinema na educação. Venerando da Graça, em parceria com Fábio Luz, idealizou e realizou o *Projeto Cinema Escolar* no final dos anos 1910. Esse Projeto como vimos anteriormente, alcançou um relativo sucesso, recebendo destaque na imprensa, mas ficando privado do amparo político e das verbas oficiais que poderiam ter-lhe garantido o sucesso ou, ao menos, uma sobrevivência maior. Esse revés, no entanto, parece não ter abalado às convicções do inspetor escolar com relação à importância do uso do cinema na educação.

Alguns anos após a realização do seu *Projeto*, encontramos notícias em jornais que mostraram a persistência do inspetor com o ideário do cinema educativo. Um bom exemplo disso encontramos no *Jornal Correio da Manhã*:

por iniciativa do professor Venerando Graça [presidente da associação], inspetor escolar municipal, fundou-se no 18º distrito escolar a Sociedade dos Amigos da Escola [...] cuja finalidade abrange tudo quanto possa ser compreendido como assistência, [...] assistência médica, dentária farmacêutica, hospitalar, caixa e bolsa beneficência, caixas econômicas, cooperativas, escola para débeis e anormais, creche e escola maternal, [...] museu e cinema escolar, atelier de foto e cinematográfico [...] abrangendo todos os fins da escola moderna tão bem pelas últimas administrações municipais. (p.8, 20/12/1931)

Há, no entanto quem não tenha simpatizado com o *Projeto Cinema Escolar*, ou, quem sabe, com a persistência de apóstolo com que Venerando da Graça, ao longo dos anos, insistia em concretizar o poder educativo do cinema. Esta antipatia se nota no assinante da coluna *Crônica do Ensino*, publicada no *Jornal do Brasil*, alguns anos após a apresentação das fitas pedagógicas:

¹¹¹ *Jornal A Noite* 10/11/1919 e *O Paiz* 17/08/1921 e 22/09/1921

O Venerando inspetor Graça publicou recentemente neste jornal, um extenso programa, baseado na sua velha ideia do cinema escolar. A fita deve prestar reais serviços na disseminação do ensino. A geografia, a história, as ciências naturais tem no cinema, quando este resolver ser uma coisa realmente útil, em lugar de ser um veículo funesto de desmoralização e de viciamento, um poderoso elemento de educação e ensino. Isso, porém, custa muito dinheiro e só uma poderosa e altruística empresa poderá empreender com êxito essa obra de benemerência. Cinema para dar lucro como quer o inspetor Venerando e com as fitinhas que uma vez andou por aí exibindo, é uma utopia anti-pedagógica, que nenhum resultado pode dar. Queremos o cinema educativo, o cinema como meio de auxiliar o ensino nas escolas, mas como negócio, aliado a pedagogia, é um caso teratológico que não merece o nosso aplauso. (Junior, Jornal do Brasil, 11/07/1925).¹¹²

Mesmo fazendo duras críticas a “velha ideia do cinema escolar” com suas “fitinhas”, o autor não nega a importância do cinema educativo para educação. A crítica deixa ver que a importância do cinema na educação estava consolidada como um ponto pacífico. O que se questionava, além do que parece ser uma certa antipatia ou rivalidade pessoal com Venerando, era as condições de concretização do projeto do cinema escolar. Primeiro, se colocava a questão da abrangência da empreitada, sendo para o articulista necessário vastos recursos (“muito dinheiro”) e uma empresa poderosa para garantir o êxito da inserção do cinema na educação. Certamente essa questão é perene no cinema brasileiro, já nem mencionamos o cinema educativo, mas mesmo para todo o cinema comercial. Ela se arrasta ao longo das décadas, e se complica na medida em que o chamado “cinema nacional” deve fazer concorrência com uma indústria mundial do cinema cada vez mais poderosa e atraente por seus recursos técnicos.

Ao classificar como “utopia” a cruzada em que Venerando vinha já há tanto tempo se empenhando, o autor da crítica aponta bem o projeto quixotesco do inspetor escolar, o que faz dele uma espécie de Policarpo Quaresma do cinema escolar. Mas é bastante proveitoso observar que, ao criar o personagem, Lima Barreto o associou firmemente às ilusões que a República levantou ou deu origem, de um Brasil novo e inclusivo, de uma sociedade que se afastaria do analfabetismo, da miséria extrema, da violência policial, mas

¹¹² Junior, pseudônimo de Alberto Moreira formado em ciências jurídicas.

apenas para depois frustrar de maneira contundente com o elitismo da República Velha. Como é bem conhecido, só o populismo da era de Getúlio, e em parte de Jango, veio satisfazer algumas das aspirações que estiveram presentes na derrubada da Monarquia. Mesmo assim, essas concessões à democracia e às reivindicações populares deparou uma relação funesta no golpe de 64.

Jonathas Serrano

A verdade é que, sob variadíssimos aspectos — artísticos, científicos, documentários, religiosos, patrióticos —, o cinema nunca é indiferente ou anódino: ensina bem ou mal, educa ou deseduca. É sempre uma força operante e eficaz.



Figura 33 Jonathas Serrano
Fonte: Site Ensinar e aprender história.¹¹³

Nasceu no Rio de Janeiro em 1885. Segundo Zanatta (2005, p.26), Serrano “foi um educador sem os acordes estrondosos que muitas vezes ressoam a superficialidade do conhecimento”. Formou-se em Direito, mas não atuou na advocacia, optando pela carreira docente. Como professor optou pela disciplina de História, lecionando em instituições de prestígio na época, como o Colégio Pedro II e a Escola Normal do Distrito Federal.

¹¹³ <http://itamarfo.blogspot.com.br/2008/01/pedagogia-historica-de-jonathas-serrano.html>

Serrano foi um dos intelectuais que sempre estará associado à defesa do cinema educativo. Ainda nos anos 1910, em seu *livro Metodologia do ensino de história*, já exaltava as características do cinematógrafo e sua importância “ao serviço da história”.

Publicou em parceria com Venancio Filho o livro *Cinema e Educação* (1930) em que, na linha da construção da nacionalidade pela cultura, como havia sido o projeto desde a *Semana de Arte Moderna*, defendia entre outras coisas, que o “cinema realiz[aria] o milagre de mostrar o Brasil todo a todos os brasileiros, o homem do litoral ao do extremo Oeste, os dos pampas ao da Amazônia —, contribuição magnífica e urgente a obra da educação nacional” (p.13, 1930). Sempre quando o tema permitisse Serrano introduzia alguma informação sobre “aplicação do cinema ao ensino” como no seu livro *Como se Ensina História* (1935) em que dedica um capítulo para tratar das “projeções fixas e animadas” (p.109).

Quando ocupou o cargo de Subdiretor Técnico de Instrução, no Distrito Federal, na gestão de Fernando de Azevedo, presidiu a *Comissão de Cinema Educativo*. O trabalho dessa Comissão culminou com a realização da *Exposição de Cinematografia Educativa* de 1929, considerada pelo próprio Serrano o marco da cinematografia no ensino no país.

Atuante em várias frentes do campo educacional e especificamente nas questões concernentes ao cinema educativo, Jonathas Serrano fez parte do Convênio Cinematográfico Educativo, previsto no Decreto 21.240. Algumas medidas tomadas por Serrano foram alvo de críticas por parte de Rubens do Amaral, membro da Academia Paulista de Letras. Amaral teceu duras críticas a “tonelada de moralismo e civismo” impostos por Serrano, quando este propôs a proibição de filmes, que não sejam educativos, em espetáculos infantis.

O sr. Serrano propôs e foi aceito, no Convenio Cinematográfico Educativo, que nos espetáculos infantis só sejam exibidos filmes educativos, proibindo em absoluto as cenas de aventuras, guerras e banditismos. Quanto ao banditismo, estou e toda a gente estará de acordo, porque, mesmo quando os bandidos são punidos, os episódios anteriores ao castigo encerram lições a que devemos poupar as nossas crianças, incapazes de penetrar o sentido moral do

entrecho e sensíveis aos seus quadros degradantes. Quanto às guerras, não sei bem se a proibição é louvável quando tanto se fala na defesa nacional e quando há tantos heróis guerreiros por aí. Quanto às aventuras.... Ah! Com certeza o sr. Jonathas Serrano já nasceu homem feito, com reumatismo e arterio-esclerose. Com certeza, ele nunca foi criança. Senão, saberia que as histórias de aventuras são as únicas que interessam aos cérebros infantis, desde Hobinson até Narizinho, com escalas por Julio Verne e mais toda a genial corte dos magos que escreveram, para as crianças, histórias diferentes, graças a Deus, das que lhes são impingidas pela nossa horrída literatura didática. Que são, senão aventuras, as histórias de Chapeuzinho Vermelho, da Gata Borralheira, do Pequeno Polegar, das Mil e uma Noites? Mas o sr. Serrano, que parece o último avatar dos gigantes que devoravam crianças, não admite aventuras nas vesperais infantis... Cinema educativo só com filmes educativos... Não há melhor meio de afugentar a assistência das crianças, que perderão toda a educação que o cinema lhes poderia dar porque há um sr. Serrano que quer transformar a arte das sombras num pavoroso prolongamento das pavorosas festas escolares, com toneladas de moralismos e toneladas de civismos arrumadas a força sobre os pequeninos... Para eles, a lâmpada de Aladino vale mais do que a futura Constituinte, e Ali Babá e os quarenta ladrões são muito mais interessantes do que toda a República Nova. E eles, sem exceção, prefeririam o cárcere ou o exílio, prefeririam até umas chineladas de mamãe ou uns puxões de orelhas de papai, a ter que assistir, durante duas ou três horas, a passagem dos filmes educativos com que se pretende criar uma geração de velhos de dez anos de idade. Contente-se esse sr. Jonathas Serrano com a notoriedade que lhe deu a sua ojeriza ao nudismo ou, se a infância o preocupa, consiga dos poderosos do dia que os vindouros nasçam de sobrecasaca. Deixe em paz, porém, as vesperais infantis. Ou então suprima-as de uma vez. Mas não intente realizá-las só com filmes educativos. O cinema, além de uma arte, é um divertimento. Porque torná-lo um instrumento de tortura? E porque há de o sr. Serrano travestir-se de Herodes, pior do que o outro, que cortava a cabeça aos infantes, ao passo que o de hoje tenciona triturar-lhes a alma? (*Correio de São Paulo*, 16/01/1933, p.1)¹¹⁴

A preocupação com as questões de moralidade e civilidade eram questões que permeavam o pensamento da época, entretanto, o exagero ao qual o autor se refere, pode estar associado ao fato de Serrano ser um intelectual católico. Segundo Reis Junior (2008) Serrano “apesar de ter contribuído com o pensamento católico brasileiro durante toda a sua vida”, é a partir de 1933 que a produção dele como intelectual católico vai se acentuar (p.65, 2008).

No final dos anos 1930 Serrano presidiu o Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira, que apesar de ser uma “ação católica” pretendia se associar com outros elementos com interesses comuns. Conforme demonstra o art. 3º de seu estatuto:

¹¹⁴ Essa mesma crítica foi reproduzida no *Diário de Notícias* de 20/01/1933, p.2

procurará, por todos os meios ao seu alcance, desenvolver uma campanha nacional em prol do cinema educativo, superiormente artístico e moralizador entrando em correspondência e entendimento com todos os elementos capazes de facilitar a sua finalidade, dentro e fora da Ação Católica (Serrano, 1938, *apud*, Morrone, 1997, p.165)

O Secretariado se propôs e realizou periodicamente, a avaliação de filmes tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista moral. Após serem avaliados, os filmes eram classificados e recomendados seguindo os preceitos cristãos.

Francisco Venâncio Filho

A imagem visual viva há de ser mais forte que outro qualquer meio de conhecimento. Há, entretanto, restrições graves que fazer. Em primeiro lugar, não se trata “do ensino pelo cinema”, e sim “do cinema no ensino”, isto é, do cinema como um dos meios de informação, a tempo oportuno e necessário. (Venancio Filho, 1941, p.45)

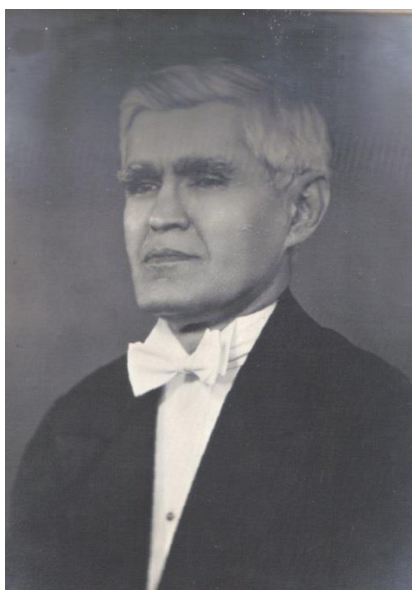


Figura 34: Venancio Filho

Fonte: CEMI Centro de Memória Institucional do ISERJ.¹¹⁵

Nascido em Campos (1894), estado do Rio de Janeiro, com formação em engenharia civil, Venancio Filho ficou conhecido por seu envolvimento na

¹¹⁵ <http://cemiiserj.blogspot.com.br/2009/03/professorandos-de-1946.html>

educação. O seu nome está ligado as mais importantes instituições voltadas para educação dos anos 1920/30. Foi professor do Instituto de Educação do Distrito Federal e do tradicional Colégio Pedro II. Foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Educação (ABE), em 1924 e fez parte do grupo dos vinte e seis signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932.

Venancio Filho se destacou como um estudioso das técnicas modernas de comunicação aplicáveis a educação. Os museus, o fonógrafo, o rádio e o cinema são segundo o autor “tendências modernas” que devem ser postas a favor da educação (Venancio Filho, p.13, 1941). Mas foi na defesa do uso do cinema na educação que seu nome se vinculou com mais força. Escreveu, em parceria com Jonathas Serrano, o livro *Cinema e Educação* (1930), que constituiu o volume XIV da coleção *Biblioteca de Educação*, organizada por Lourenço Filho. Na transição do cinema mudo para o falado, momento de muitos embates, deixou registrada a sua opinião. Segundo ele, o cinema falado só traria vantagens para a educação.

Como um defensor ávido do cinema educativo, Venancio Filho publicou muitos artigos em que buscava mostrar as qualidades do cinema como “a imagem visual viva [que] há de ser mais forte que outro qualquer meio de conhecimento” (p.45,1941) e a importância deste para a educação, procurando sempre deixar claro que o cinema seria um elemento que viria acrescentar qualidade a educação:

O cinema não seria para a escola o “hors d’oeuvre” festivo, mas o elemento informativo insubstituível ao lado da observação natural, da experiência vista ou feita, do trabalho pessoal, do livro. Tudo estaria na organização de um plano. E assim o cinema viria, justo, exato, na hora própria, sem absurdos, nem exageros. (p.46, 1941)

Ao lado de Jonathas Serrano foi membro efetivo da *Comissão de Cinema Educativo*¹¹⁶ que desencadeou na *Exposição de Cinema Educativo* de 1929¹¹⁷ no Distrito Federal (RJ). Participou da Comissão de Censura Cinematográfica

¹¹⁶ *Jornal do Brasil* 03/07/1929

¹¹⁷ *Gazeta de Notícias* 11/07/1929

que foi criada, a pedido de Getúlio Vargas, resultando no Decreto 21.240 de 04 de 1932 (SIMIS, p.93, 1996).

Foi roteirista do curta-metragem *Euclides da Cunha - 1866-1909*, produzido pelo *Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)* em 1944.¹¹⁸

Edgard Roquette-Pinto

[...] entre 11 e 18 anos, na idade em que a personalidade se define, em que os indivíduos iniciam a profissão que em geral conservam pela vida afora, mais de 7 milhões de jovens, cuja cultura só mesmo no cinema e no rádio encontra algum amparo. Não me esqueço da imprensa. (...) Mas o rádio e o cinema vão aonde não vai o jornal: vão aos que não sabem ler. (Roquette-Pinto, 1933, p.4).



Figura 35: Edgard Roquette-Pinto
Fonte: Site TV Escola.¹¹⁹

Edgard Roquette-Pinto nasceu em 1884 no Rio de Janeiro. Formou-se em medicina em 1905, ingressando no ano seguinte no Museu Nacional, como professor-assistente de Antropologia (Rosa, 2008, p.30).

¹¹⁸ <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=010745&format=detailed.pft>

¹¹⁹

<http://tvescola.mec.gov.br/tve/video;jsessionid=3C200F0618B4AD28BFE8FBAD3CD0B145?idItem=615>

Essa instituição fez parte da história de Roquette-Pinto, que além de professor tornou-se, em 1926, diretor do *Museu Nacional*. A ligação de Roquette-Pinto com o cinema se iniciou quando este já fazia parte do Museu.

Começou mais precisamente com sua participação em uma expedição do Marechal Rondon. Essa expedição fazia parte de um acordo firmado entre o *Museu* e a Comissão Rondon. Planejada desde 1910, “quando o Museu Nacional passou a receber e organizar os materiais etnográficos que a Comissão Rondon encaminhava ao Rio de Janeiro”, a expedição só pôde ser realizada em 1912 (Souza, 2011, p.95). O resultado dessa expedição foi à produção de um filme sobre os índios *Nhambiquaras*, considerada sua primeira experiência na direção (Schwarzman, 2007 p.3).

Atuou como membro-presidente da *Primeira Comissão Federal de Censura* cujo fim era conservar “sob vigilância e controle a produção e a distribuição de filmes educativos exibidos no país. Em particular, o decreto em vigor forçou a inclusão de filmes educativos em cada série de filmes exibidos pelas salas de cinema do país.” (Rangel, 2010, p.106). O cinema educativo foi um instrumento que contribuiu para que Roquette-Pinto alcançasse o seu ideal, que era criar meios que facilitassem à população o acesso ao conhecimento científico.

Em março de 1936, após deixar a direção do Museu Nacional, Roquette-Pinto daria início às atividades no Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), sendo seu criador e primeiro diretor.

Criou-se em torno do cinema um amplo debate sobre seu caráter. Para alguns, dando continuidade ao debate iniciado com o surgimento do cinema e que continuou pelas décadas seguintes, o cinema era um instrumento de perversão moral, para outros, se usado como “fator educativo”, era utilíssimo. Entretanto, dentro desse debate surgiu um segundo debate, que dizia respeito à distinção do cinema educativo e do cinema instrutivo. Roquette-Pinto assim os definiu:

Não é raro encontrar, mesmo no conceito de pessoas esclarecidas, certa confusão entre o cinema educativo e o cinema instrutivo. É certo que os dois andam sempre juntos e muitas vezes é difícil ou

impossível dizer onde acaba um e começa o outro, distinção que, aliás, não tem de fato grande importância na maioria das vezes. No entanto é curioso notar que o chamado cinema educativo, em geral não passa de simples cinema de instrução. Porque o verdadeiro educativo é outro, grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene, de sociabilidade, de trabalho e até de vadiagem... Tem que resultar do atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A instrução dirige-se principalmente à inteligência. O indivíduo pode instruir-se sozinho, mas não se pode educar senão em sociedade. O bom senso irônico do povo marcou espontaneamente a situação do instruído deseducado quando se viu do ferreiro que usa espeto de pau. São, pois muito grandes as responsabilidades do cinema de grande espetáculo. (ROQUETTE-PINTO, 1944)

Bem avaliado, através da distinção entre cinema educativo e cinema instrutivo, reservando-se as noções de aquisição de conhecimento a este último, e identificando o cinema educativo com o “cinema de espetáculo”, o autor abre um leque tão amplo de possibilidades que até o que, durante tanto tempo, foi considerado o “mau” propagado pelo cinema comercial apelativo (a vadiagem), é integrado à educação... Mas essa é certamente mais uma afirmação provocativa que uma diretriz de política cinematográfica, uma vez que como diretor do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), a orientação de Roquette-Pinto era bem matizada: “Em suma, filme educativo não é filme ‘popular’ (comercial) e tampouco um filme puramente ‘didático’”¹²⁰

Segundo Almeida (1999, p.71), Roquette-Pinto foi um educador que tornou-se uma presença indispensável em todas as discussões relativas a cinema no Brasil. Para se avaliar o vulto que tomou o cinema educativo no período do INCE, basta considerar que apenas o diretor Humberto Mauro, levado para o instituto ainda sob a administração de Roquette-Pinto, realizou nele 357 filmes de curta e média-metragens.¹²¹

¹²⁰ Núñez, F., Humberto Mauro e o Cinema Educativo, 2006. Disponível em: http://www.telabrasilis.org.br/chdb_fabian.html

¹²¹ Idem.

Joaquim Canuto Mendes de Almeida

Porque teriam dado o nome de “cinema” a projeção luminosa da síntese mecânica da figura analítica do movimento? Responda o povo que a crismou desse jeito. O batismo dos inventores chamou-lhe “cinematógrafo”, inspirado nas raízes gregas da civilização moderna. Mas o vocábulo era quilométrico e a tendência do século, encurtar distâncias... (ALMEIDA, 1931, p.18)



Figura 36: Canuto Mendes Almeida
Fonte: Revista USP.¹²²

Nascido em São Paulo em 1906, procedente de uma família tradicional da capital paulista, bacharelou-se em Direito, tornando-se promotor público em Tatuí, interior de São Paulo. Entretanto, desde muito jovem era ligado ao cinema. Foi roteirista, assistente de direção, redator e crítico de cinema nos jornais *Diário da Noite* e *Diário de São Paulo*. Com apenas vinte anos dirigiu seu primeiro filme *Fogo de Palha* (GALVÃO, 1975, p.293), antes disso, porém já havia participado de outras produções¹²³. Entusiasta do cinema educativo publicou, em 1931, o livro *Cinema contra cinema — Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil*. Esta obra, juntamente com *Cinema e Educação* (Serrano & Venancio 1930), recebeu menção

¹²² <http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/viewFile/65908/68519>

¹²³ Cf. Saliba (2003), Filmes com participação de Canuto Mendes de Almeida, *Do Rio a São Paulo para casar* (1922), *Centenário da Independência do Brasil* (1922), *Gigi* (1925), *Fogo de Palha* (1926) e *A escrava Isaura* (1929).

honrosa da *Academia Brasileira de Letras* quando concorreram ao “*Prêmio de Educação*” (*O Estado de São Paulo*, 06/05/1933, p.2).

O livro de Canuto M.de Almeida faria parte da *Coleção da Biblioteca de Educação*, mas por um equívoco, foi preterido pelo de Serrano e Venancio, conforme podemos constatar na carta de Lourenço Filho para Canuto Mendes de Almeida, na qual tentou justificar o ocorrido:

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* 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 me mande que farei editá-lo lá, 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. [...]

Lourenço Filho (1931, *apud*, Saliba, 2003, p.57).

Podemos inferir a partir dessa carta que os livros citados estavam sempre se cruzando, provavelmente por serem um dos poucos sobre o tema no período. Percebemos também o poder de articulação de Lourenço Filho nos meios editoriais que, além de ser o organizador da *Coleção da Biblioteca de Educação*, impressa pela Cia. Melhoramentos, conseguiu editar o trabalho de Canuto M. Almeida pela Cia editora Nacional. O livro de Canuto foi publicado em 1931 com prefácio assinado por Lourenço Filho. A publicação desse livro recebeu destaque na imprensa. A *Cinearte* emprestou seu prestígio para atestar a experiência de Canuto de Almeida com o cinema, afirmando que “não é um novato na matéria que estuda sob todos os aspectos, resumidamente embora, mostrando o que já se tem feito no Brasil” (*Cinearte*, 06/01/1932), o *Diário da Noite*, jornal ao qual Canuto Mendes de Almeida foi editor e crítico de cinema (1926-1930), publicou uma nota sobre o livro onde afirmava que “estudando a obra do Sr. Canuto M. de Almeida em face da moderna pedagogia, o Sr. Lourenço Filho revela o maior otimismo quanto à

praticabilidade das ideias expendidas, de maneira elucidativa e clara no ‘*Cinema contra Cinema*’ (Diário da Noite, 09/12/1931, p.4).

Manoel Bergström Lourenço Filho

O cinema não é, na escola, um fim, mas um meio, e meio delicado, que exige aplicação cuidadosa. Quanto aos recursos que oferece, no seu aspecto instrutivo, não será preciso realçar- lhe os méritos, tanto são conhecidos. (Lourenço Filho, 1931)



Figura 37: Lourenço Filho
Fonte: Site Assessoria de Comunicação da Prefeitura Municipal de Porto Ferreira

Nascido no final do século XIX, na Vila de Porto Ferreira, interior de São Paulo, foi um intelectual de destaque na educação brasileira. Inicia seus estudos no interior, formando-se na *Escola Normal de Pirassununga* e também na *Escola Normal da Praça da República*, localizada na capital paulista. Se dedicou mais especificamente, nas áreas de estudos de Pedagogia e Psicologia Social (CATELLI, 2007).

No artigo intitulado *A moral no teatro, principalmente no cinematógrafo*¹²⁴, Lourenço Filho demonstrou grande preocupação com os impactos do cinema sob a formação das crianças:

¹²⁴ Provavelmente apresentado ao V Congresso Americano da Criança, reunido em Havana, em dezembro de 1927.

A influência do cinema, já no desenvolvimento da inteligência [...], já no seu equilíbrio funcional, em relação às tendências [...] ou anarquização delas, é de uma evidência inelutável. Em relação a este último ponto, acrescenta-se o que pode o cinema do ponto de vista do contágio mental [...] e imitação deliberada. (1928, p.229)

Mais a frente o autor cita a “*falsa noção de realidade*”, criada pelo cinema, nas crianças, que segundo ele já possuem uma “*percepção visual disparatada*”, mesmo quando o filme defende uma boa causa. Uma demonstração disso, segundo o autor, está nas respostas que recebeu dos alunos quando

perguntando porque o ladrão de uma fita fora preso, tive como respostas mais frequentes [...]: “porque ele foi pouco esperto e não correu suficientemente”; “porque ele não se escondeu”; “porque não pôs barbas postiças”; “porque não quis dividir o roubo com o agente que o perseguia”. (1928, p.230)

O autor concluiu o artigo fazendo uma crítica à falta de fiscalização ao uso do cinema no Brasil e países latino-americanos, esse fato, segundo ele, contribuiu para que o cinema “[fosse] um fator de corrupção moral, anarquizador da mente e do caráter infantil”.

Alguns anos mais tarde, Lourenço Filho pareceu ter encontrado um equilíbrio na sua opinião no que diz respeito aos benefícios e malefícios do cinema. No prefácio do livro “*Cinema contra Cinema*” (1931), afirma que “o cinema presta auxílio às ciências físicas, a higiene, a biologia, aos mais diversos conhecimentos humanos, e tanto a ciência pura, como a ciência aplicada.” (Almeida, 1931, p.7), no entanto volta a criticar o “cinema comum” quando diz que “o cinema escolar muito poderá fazer para contrabalançar os maus efeitos do cinema comum”, mas entende que

bem escolhidas, mesmo as películas comuns, exibidas no ambiente escolar, com explicações adequadas, poderão dar sugestões morais e estéticas, assim como servir para apurar o gosto pelo arranjo das habitações, do vestuário, e correção das maneiras; poderão tornar conhecidas novas formas de trabalho, despertando tendências profissionais ainda mal suspeitadas, ou excitando iniciativas para maior e melhor formas de produção. (Almeida, 1931, p.8)

Em 1931, a frente da Diretoria Geral de Instrução, foi responsável pela introdução do serviço de cinema educativo em São Paulo. Para por esse serviço em prática, sem onerar o Estado, foi elaborado um plano de captação

de receitas a partir da exibição de filmes com cobrança de entrada (MONTEIRO, 2006, p.43). Foi nesse mesmo período que a revista *Escola Nova*, dedicada exclusivamente ao cinema educativo, foi publicada. Nela encontramos artigos do próprio Lourenço Filho e de outros intelectuais como Serrano, Venancio Filho, Canuto Mendes de Almeida.

Considerações Finais

Concluimos, dessa forma, que o debate sobre o cinema educativo serviu de território de afirmação de grupos de intelectuais que, a partir de inserções diferenciadas nas instituições culturais e políticas, disputaram representações que marcaram o contexto educacional no Brasil, e isso a partir de modelos que se consolidaram internacionalmente.

A utilização dos impressos para analisar a importância do cinema educativo no Brasil, como vimos, se constitui em uma experiência elucidativa. Ela nos possibilitou um entendimento não só do significado do cinema para educação, mas a relação disso com o próprio projeto de nação. Uma nação que se queria moderna não poderia deixar de investir nos “símbolos” de modernidade, como o cinema. Mas nesse ponto se coloca a questão sobre os modos que mediaram essa assimilação, que não poderia ser mecânica.

Certamente, trazer o cinema para um discurso nacional, de desenvolvimento e solução dos problemas nacionais, era uma forma de se apropriar desse universo novo na cultura mundial. A forma de mediar sua inclusão no pensamento brasileiro, forçosamente passava pela possibilidade de integrá-lo na solução das questões vitais para o país. O exame dos impressos nos permitiu acompanhar esse processo de apropriação discursiva, pondo a luz a cada momento o fato de que ela não ocorria no vazio, mas sim apoiada ou acionada pela materialidade da produção da cultura, e sujeita às suas reviravoltas políticas, às suas divisões sociais e de poder, às suas distinções de classe, que tornavam uns intelectuais mais apetrechados para emplacar seus projetos e outros menos.

A soma dos esforços desses intelectuais, em combater velhos preconceitos e acender novas esperanças, é que vai, através dos meios que inventam para disseminar suas ideias, se convertendo aos poucos num discurso público. Através desse discurso o cinema educativo irá aos poucos entrando na constelação de preocupações públicas e na agenda das instituições, até que se

consolide em 1936 numa instituição própria. Portanto, as duas décadas que vão de 1916 — ano de lançamento do *Projeto Cinema escolar - fitas pedagógicas*, de Venerando da Graça e Fábio Luz, até 1936, com a criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (*INCE*), definem um período de contínua recepção e integração do cinema educativo dentro da constelação de ideias e problemas que ocupavam as elites brasileiras.

Esse processo é o da assimilação do cinema dentro do ideário da promoção do desenvolvimento e da criação da nação ou, como muitas vezes é dito sobre o período, de invenção do Brasil. Desse modo, os problemas relativos à moralidade, à educação, à inclusão de grande massa até então marginalizada nas conquistas da cidadania e na proteção do estado, a redução dos males do atraso, da exclusão política, eram todos temas que se uniram no discurso a respeito do cinema. Por outro lado, só tivemos acesso a essa constelação de problemas na medida em que os examinamos não dentro de um suposto universo de ideias e ideologias abstratas, como que dependentes apenas da criatividade dos intelectuais, mas a partir de uma perspectiva metodológica que situa materialmente o pensamento. Para tal foi fundamental o exame minucioso dos impressos.

Um ganho adicional dessa linha de investigação, além de mapear as vinculações históricas de determinados grupos de intelectuais a certos impressos, é o de resgatar para a memória publicações que já se iam perdendo ou sendo encobertas pelo tempo. De fato, talvez não só ou exclusivamente pelo tempo, mas também pela superposição de discursos mais afeitos ao poder do estado, mas inseridos em seus centros, sobre aqueles relativamente periféricos ou marginalizados, caso de Venerando da Graça e Fábio Luz.

Referências Bibliográficas

ABDALA, Rachel Duarte. **A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2003.

_____. **Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.

ABEL, Richard. **Encyclopedia of early cinema**. Taylor e Francis Group: London and New York, 2006.

ALMEIDA, Cláudio Aguiar. **O cinema como “agitador de almas”: argila, uma cena do Estado Novo**. São Paulo: Annablume, 1999.

ALMEIDA, Joaquim C.Mendes. **Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931.

_____. **O cinema na educação**. IN: Escola Nova. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz, vol.3, n.3, 1931, p.185-200.

ANDRÉS, M^a del Mar del Pozo. **El cine como medio de alfabetización y de educación popular. Primeras experiencias**. Anuário Galego de Historia da Educación, Universidad de Alcalá de Henares, 1/1997, p-p.59-75.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Trabalho, cultura, educação: Escola nova e Cinema Educativo nos anos de 1920/1930**. Revista Projeto História. São Paulo: PUC, dez 1993.

ARAUJO, Galaor N.de. **O cinema educativo**. IN: Escola Nova. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz, vol.3, n.3, 1931, p.201-209.

ARAÚJO, Roberto Assumpção de. **O cinema sonoro e a educação**. Tese apresentada ao concurso para técnico em Educação, 1939.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A bela época do cinema brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, Fernando de. **Novos Caminhos e Novos Fins**. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

BARBOSA, Francisco de A. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BEJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BERTO, Rosianny Campos. **A constituição da Escola Activa e a formação de professores no Espírito Santo (1928-1930)**. Tese de doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2013.

BILAC, Olavo. **Chronica**. Revista Kósmos, janeiro de 1904, ano 1, n.1.

BONETTI, Marcelo de Carvalho. **As imagens em movimento e sua contribuição para o ensino das ciências físicas no Brasil 1800-1960**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação interunidades em Ensino de Ciências. Universidade de São Paulo, 2013.

BRAGANÇA, Aníbal e ABREU, Márcia. **Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BRASIL. Decreto nº 21.240, de 4 de Abril de 1932. Estabelece nacionalizar o serviço de censura dos filmes cinematográficos, e criar a "Taxa Cinematográfica para a educação popular e dá outras providências. Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21240-4-abril-1932-515832-publicacaooriginal-81522-pe.html>.

BRASIL. Decreto nº 17.943, de 12 de outubro de 1927. Consolida as leis de assistência e proteção a menores.

Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-17943-a-12-outubro-1927-501820-publicacaooriginal-1-pe.html>

BRASIL. Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Aprova o regulamento da organização das empresas de diversões e da locação de serviços teatrais. Disponível em:

<http://linker.lexml.gov.br/linker/processa?urn=urn:lex:br:federal:decreto:1928-12-0:18527&url=http%3A%2F%2Flegis.senado.gov.br%2Flegislacao%2FListaPublicacoes.action%3Fid%3D86631%26tipoDocumento%3DDEC%26tipoTexto%3DPUB&exec>

BRASIL. Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934. Cria, no Ministério da Justiça e Negócios Interiores, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural. Disponível em:

<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=39598>

BRASIL. Decreto-lei nº 2762, de 15 de junho de 1938. Promulga a Convenção sobre facilidades aos filmes educativos ou de propaganda, firmada entre o Brasil e diversos países, em Buenos Aires, a 23 de dezembro de 1936, por ocasião da Conferência Interamericana de Consolidação da Paz. Disponível em:

<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-2762-15-junho-1938-345656-publicacaooriginal-1-pe.html>

BRUNETTA, Gian Piero. **Instituto Nazionale L.U.C.E.** Enciclopédia do cinema, 2003. Acessado em 16/08/2014. [http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/istituto-nazionale-l-u-c-e_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

BRUZZO, Cristina. **Filme “insinuante”: o interesse pelo cinema educativo no Brasil.** Pro-Posições, v.15, nº 1, janeiro/abril, 2004.

CÁNEPA, Laura Logueria. **Expressionismo alemão.** In Mascarello (org) História do cinema mundial. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, Marta Maria C. **A escola e a República e outros ensaios.** Bragança Paulista: EDUSF, 2003.

_____. **A Escola Nova e o impresso: um estudo sobre estratégias editoriais de difusão do escolanovismo no Brasil.** In: FARIA FILHO, L. M. *Modos de ler, formas de escrever: estudos de história da leitura e da escrita no Brasil.* Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 65-86, 2001.

_____. **Por uma História Cultural dos saberes pedagógicos.** In: CYNTIA, P. S. CATANI, D.B. (Orgs.). *Práticas educativas, culturas escolares e profissão docente.* São Paulo: UNESP, 1998.

_____. **Modernidade pedagógica e modelos de formação docente.** São Paulo em Perspectiva, São Paulo, n. 14. v.1, 2000. p. 111 -119.

_____. **A caixa de utensílios e a biblioteca: pedagogia e práticas de leitura.** In: VIDAL, D. G.; HILSDORF, M. L. S. (Orgs.). Brasil 500 anos: Tópicos em História da Educação. São Paulo: Edusp, p. 137-168 2001.

_____. **Quando a história da educação é a história da disciplina e da higienização das pessoas.** In: FREITAS, M. C. de. (Org.). História social da infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 2006. p. 291-309.

_____. **Uma biblioteca francesa para a escola normal de São Paulo (1882): livros de formação profissional e circulação de modelos culturais.** In: BENCOSTTA, M. L. (Org.). Culturas escolares, saberes e práticas educativas: itinerários históricos. São Paulo: Cortez, 2007, p. 17-40.

_____. **Pedagogia moderna, pedagogia da escola nova e modelo escolar paulista.** In: CARVALHO, M. M.C. de PINTASSILGO, J. (Orgs.). São Paulo: EDUSP, 2011.

_____. **Modelos culturais, saberes pedagógicos, instituições educacionais.** São Paulo: FAPESP, p. 185-214, 2011.

_____. **Molde nacional e forma cívica: higiene, moral e trabalho no projeto da Associação Brasileira de Educação, (1924-1931).** Bragança Paulista: EDUSP, 1998.

_____. **Modelos culturais e representação: uma leitura de Roger Chartier.** Varia História, Belo Horizonte, nº 16, setembro 1996, p.7-24.

_____. **Pedagogia da Escola Nova e usos do impresso: itinerário de uma investigação.** Santa Maria: Revista Educação, Vol.30, nº 02, 2005.

_____ e TOLEDO, M. Rita de A. **A coleção como estratégia editorial de difusão de modelos pedagógicos: o caso da Biblioteca de Educação, organizada por Lourenço Filho.** In: Anais do III Congresso Brasileiro de História da Educação: A Educação Escolar em perspectiva. Curitiba: Sociedade Brasileira de História da Educação. (Cd-rom).

_____. **A Escola Nova no Brasil: uma perspectiva de estudo.** Revista Educação em Questão, Natal, v.21, nº 7, p.90-97, setembro/dezembro de 2004.

_____. **"Notas Para Uma Reavaliação do Movimento Educacional Brasileiro (1920-1930)".** Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas), v. 66, n.8, p. 4-11, 1988.

CARVALHO, M. M. C. ; TOLEDO, M. R. A. . **A Biblioteca da Educação de Lourenço Filho: uma coleção a serviço de um projeto de inovação pedagógica.** Quaestio (UNISO), v. 8, p. 47-63, 2006.

_____. Reformas da Instrução Pública: In 500 anos de Educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica 3ª edição.

CASTRO. Aloisio. **The use of the Film in the Study of Nervous Diseases.** International Review of Educational Cinematograph, n.1, ano 4, outubro, 1929, p.412-417.

CASTRO. Teresa. **Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire.** 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 54 | 2008, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 16 mars 2014. URL : <http://1895.revues.org/2752>

CATANI, Denise B, BASTOS, Maria Helena C. **Educação em Revista: a imprensa periódica e a história da educação.** São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CATELLI, Rosana Elisa. **Dos “naturais” ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 e 1930.** São Paulo: tese de doutorado, Universidade de Campinas, 2007.

_____. **A revista Cinearte e o projeto de modernização cultural pelo cinema.** Revista Alceu, V.1, Rio de Janeiro: editora Puc, ed.25, 2012.

_____. **Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos de 1920 e 1930.** Educação e Sociedade, Campinas, v.31, nº 111, p.605-24, abril/junho, 2010.

_____. **O cinema educativo nos anos de 1920 e 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea.** Intexto, Porto Alegre, v.1, nº 12, p.1-15, janeiro/junho 2005.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história.** Porto Alegre: Artmed, 2001.

_____. **0.** Estudos avançados. São Paulo: USP, N.11, Vol.5, jan.-abr. p.173-191.

_____. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. **A história ou a leitura do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

_____. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)**. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CIPOLINI, Arlete. **Não é fita é fato: tensões entre instrumento e objeto – um estudo sobre a utilização do cinema na educação**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2008.

COISSAC, Michel. **Histoire du cinématographe e ses origines jusqu'à nos jours**. Paris: Editions du cinéopse, 1925.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. **Os cinematógrafos do Rio de Janeiro (1896-1925)**. Hist. cienc. saude-Manguinhos [online]. 1998, vol.5, n.1 [citado 2014-04-01], pp. 153-168. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100010&lng=pt&nrm=iso.ISSN 0104-5970. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59701998000100010>.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. In Mascarello (org) História do Cinema Mundial. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

_____. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DE LUCA, Tania Regina. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. **História dos, nos e por meio dos periódicos**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2011.

DRUICK, Zoë. **The international educational cinematograph institute, reactionary modernism, and the formation of film studies**. Canadian Journal of film studies – Revue canadienne d'études cinématographiques, volume 16, nº1, spring, printemps, 2007, pp.80-97.

DUARTE, Regina Horta. **“Em todos os lares, o conforto moral da ciência e da arte”**: a Revista Nacional de Educação e a divulgação científica no Brasil (1932-1934). In: História da ciência e saúde, Maguinhos, v.11, nº 1, Rio de Janeiro, janeiro/abril, 2004.

DUCOM, Jacques. **Le cinematographe scientifique et industriel – son évolution intellectuelle sa puissance éducative et morale**. Paris: Albin Michel, Éditeur, 1924.

DUMONT, Juliette. **L'Institut international de Coopération intellectuelle et le Brésil (1924-1946): Le pari de la diplomatie culturelle**. Nueva edición [en línea]. Paris: Éditions de l'IHEAL, 2008 (generado el 25 junio 2014). Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/iheal/567>>. ISBN: 9782915310405.

ERBAGGIO, Pierluigi. "**Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach**," in *Italian Silent Cinema: A Reader*, ed. Giorgio Bertellini (London: John Libbey, 2013), 221-231.

FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**. O Brasil Republicano – Tomo III. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, vol.4.p.463-500.

FERRARESI, Carla Miucci. **Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas (São Paulo na década de 1920)**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2007.

FERREIRA, Amália da M. Mendonça. **O cinema escolar na história da educação brasileira. A sua ressignificação através da análise do discurso**. Universidade Federal Fluminense, Dissertação de Mestrado, 2004.

FERRO, Marc. **Cinéma et histoire**. Éditions Demöel/Gonthier: Paris, 1977.

_____. **Cinema e história**. São Paulo: PAZ e TERRA, 1992.

FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. **O cinema do povo: um projeto da educação anarquista – 1901-1921**. Pontifícia Universidade Católica São Paulo, Dissertação de Mestrado, 2003.

FIORENTINO, Teresinha Aparecida Del Fiorentino. **Utopia e Realidade – O Brasil no começo do século XX**. São Paulo: Cultrix, 1979.

FISCHER, Louis. **A vida de Lênin**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, volume II, 1967.

FLOREAL. Rio de Janeiro, Ano I, nº 1, 25 de outubro de 1907a.

FLOREAL. Rio de Janeiro, Ano I, nº 2, 12 de novembro de 1907b.

FRANCO, Marília. **Você sabe o que foi o I.N.C.E ?** In: SETTON, Maria Graça J. A cultura da mídia na escola – ensaios sobre cinema e educação. São Paulo: Annablume: USP, 2004.

GALVÃO, Elisandra. **A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)**. Dissertação (Mestrado em Educação, Gestão e Difusão em Biociências) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Gestão e Difusão em Biociências, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Angela de Castro. **Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso da festa**. Luso-Brazilian Review, Volume 41, nº 1, 2004. http://muse.jhu.edu/journals/luso-brazilian_review/v041/41.1gomes.html#tab03

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e terra, 1996.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Sílvia Cunha. **A alfabetização na história da educação do Espírito Santo no período de 1924 a 1938**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

GOURMONT, Remy de . **Epilogues – réflexions sur l'avie – volume complémentaire 1905-1912**. Paris: Mercvire de France, 1921.

Gouvea Filho, Pedro. **E.Roquette-Pinto – Antropólogo e Educador**, Revista Brasileira de estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro: INEP, Vol. XXIV, nº 59, julho-setembro, p.31-58, 1955.

GRIFFINI, Alessandro. **Los Orígenes del Cine Científico en Neurología**. <http://videosalud2008.sld.cu/conferencias/los-origenes-del-cine-cientifico-en-neurologia/>.

HAMERY, Roxane. **Jean Painlevé et la promotion du cinéma scientifique en France dans les années trente**. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 47 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 18 juillet 2014. URL : <http://1895.revues.org/328>

HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos A. Messender (orgs.), **A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos de 1920-1930**, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HITLER, Adolf. **Minha Luta** , 1925

HUNT, L. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JULIA, Dominique. **A cultura escolar como objeto histórico**. Revista Brasileira de Educação, São Paulo: Autores Associados, nº 1, jan/jun, pp.9-43, 2001.

KRIGER, Clara. **Cine y peronismo: el Estado em escena**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

KUHLMANN JR., M. **Idéias sobre a educação da infância no 1o. Congresso Brasileiro de Proteção à Infância, Rio de Janeiro, 1922**. In: Congresso Brasileiro de História da Educação, 2., 2002, Natal. Anais 2002. Natal: NAC, 2002. p. 1-13.

_____. **As grandes festas didáticas – A Educação Brasileira e as Exposições Internacionais 1862-1922**. Tese de Doutorado. Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade de São Paulo, 1996.

LAQUA, Daniel. **Internationalisme ou affirmation de la nation? La coopération intellectuelle transnationale dans l'entre-deux-guerres**. Critique Internationale, Published by: Presses de Sciences Po, 2011. URL: <http://dx.doi.org/10.3917/crii.052.0051>
This version was downloaded from Northumbria Research Link:
<http://nrl.northumbria.ac.uk/10931/>

LAUFF, Rafaelle Flaiman. **Útil e agradável: a Revista de Educação (1934-1937) – remodelização das práticas de ensino e divulgação da Política Reformista Educacional do governo de João Punaro Bley no Espírito Santo**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2007.

LEFEBVRE, Thierry. **La séparation de Doodica et Radica**. La Revue du Praticien, p.2119-2190, 2005. <http://www.larevuedupraticien.fr/histoire-de-la-medecine/la-separation-de-doodica-et-radica> ACESSO DIA 25/02/2014

LEITE, Juçara Luzia. **Intelectuais e professores pensando a paz no período entreguerras**. In: LEITE, Juçara Luzia; ALVES, Cláudia.: Intelectuais e História da Educação no Brasil: poder, cultura e políticas. Vitória: EDUFES, 2011.p.305-334.

_____. **Revisando livros didáticos de história: ação da diplomacia cultural em nome da paz**. Florianópolis, v.3, nº 2, p.77-99, julho/dezembro 2011.

_____. **Professores e políticos em nome da paz: interesses internacionais por uma história ensinada**. João Pessoa, SAECULUM, Revista de História, n.º22, janeiro/junho, 2010.

_____. **O Desengano Republicano: considerações sobre Policarpo Quaresma e Lima Barreto**. In: Cadernos Cinemaes. Vitória, nov.2003. Disponível em www.maes.es.gov.br/cinemaes (mimeo).

LEITE, Juçara Luzia, PINHEIRO, Maria Adalgisa. **O Cinema educativo como paradigma internacional: representações de intelectuais brasileiros entre os anos de 1910 e 1930**. In: Miradas desde la historia social y la historia intelectual: América Latina en sus cultura: de los procesos Independistas a la globalización / Hugo Cancino ... [et.al.]; edición literaria a cargo de Hugo Cancino ... [et.al.]. - 1a ed. - Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti; Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Católica de Córdoba; Universidad Veracruzana, México. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, 2012. E-Book. p.49-61.

_____. **Venerando da Graça: a sombra de um intelectual à luz do Projeto Cinema Escolar**. 2014 (em fase de publicação).

LEMME, Paschoal. **Memórias 2**. Brasília: INEP, 1988.

_____. **O manifesto dos Pioneiros da Educação Nova e suas repercussões na realidade educacional brasileira**. Revista brasileira de pedagogia, Brasília, v. 86, n.212, p.163-178, jan/abr. 2005.

LESSA, Mônica Leite. **A Aliança Francesa no Brasil: política oficial de influência cultural**. Varia História, Belo Horizonte, n.13, junho/94, p.78-95.

LIMA, Nísia Trindade e SÁ, Dominichi Miranda de. **Antropologia brasileira: ciência e educação na obra de Edgard Roquette-Pinto**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

LLORENS, María Rosa e CORINO, Mirta Susana. **Dr. Alejandro Posadas.** Revista Nuestro Hospital, ano 1, nº 1, 1997.

http://www.hospitalposadas.gov.ar/docencia/revistadig/1997/1_1_posadas.pdf

LOURENÇO FILHO, M.B. **Introdução ao estudo da Escola Nova.** São Paulo: Melhoramentos, 1930.

_____. **O cinema na escola.** IN: Escola Nova. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz, vol.3, n.3, 193,1 p.141-143.

LUCAS, Taís Campelo. **Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942).** Niterói: Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2005.

_____. **Jonathas Serrano, narrativas sobre cinema.** In: Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria. V.10, n.17, janeiro/junho, 2007, p.57-76.

LUZ, Fábio. Entrevista. **O Pirralho ..no Rio**, 24 de abril de 1915, n.XIV, ano 1.

MACHADO, Arlindo. **Apresentação.** In: Costa, Flavia. C. O primeiro espetáculo – espetáculo, narração, domesticação, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MALVERDES, André. **Memórias fotográficas: a história das salas de cinema de Vitória.** Vitória: o autor, 2011.

MARTINS, Fernanda A.C. **Impressionismo francês.** In Mascarello (org) História do cinema mundial. São Paulo: Papirus Editora, 2006.

MARTINS, Luciano. **A Gênese de uma intelligentsia - os intelectuais e a política no Brasil 1920 a 1940.** Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 4, vol.2, junho de 1987.

MARTINS. Wilson de Souza. **Paschoal Segreto: “Ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920).** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MATE, Cecília Hanna. **Tempos Modernos na Escola – Os anos 30 e a racionalização da educação brasileira.** São Paulo: EDUSC; Brasília, DF:INEP, 2002.

MAUAD, Ana Maria. **Sob o signo da imagem - A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio**

de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Tese de doutorado apresentada a Universidade Federal do Fluminense, 1990.

MENEGAZZI, Gustavo Rafael. **Os direitos fundamentais da criança e do adolescente e a proteção contra a exploração do trabalho infantil.** Dissertação de Mestrado. Universidade Vale do Itajaí, 2010.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: 1920-1945.** São Paulo: DIFEL, 1979.

MONARCHA, Carlos. **Lourenço Filho.** Recife: Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, 2010.

MONTEIRO, Ana Nicolaça. **O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944).** Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo: São Paulo, Dissertação de Mestrado em Educação, 2006.

MORAES, Maria Célia Marcondes de. **Educação e Política nos Anos 30: a Presença de Francisco Campos.** Revista brasileira Estudos pedagógicos, Brasília, v.73, n.174, p.291-321, maio/ago, 1992.

MOREIRA, Marcelo Dominguez Rodrigues. **Análise do discurso sobre cinema educativo no Brasil na década de 1930.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MORETTIN, Eduardo Victorio. **As exposições universais e o cinema: história e cultura.** Revista Brasileira de História, São Paulo, v.31, nº 61, 2011, p.231-249.

_____. **Cinema educativo: uma abordagem histórica.** Comunicação e Educação, São Paulo, p.13-19, set.dez., 1995.

MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario.** Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.

MORRONE, Maria Lúcia. **Cinema e educação (1920-1945): a participação da imagem em movimento nas diretrizes da educação nacional e nas práticas pedagógicas escolares.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

MOURA, Roberto. **A bela época (primórdios - 1912).** In: Fernão Ramos, História do Cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora Ltda, 1987.

NASCIMENTO, Geciane Soares do. **A educação em cena: a revista de educação como circulação de representações sobre saberes educacionais no Espírito Santo (1934-1937)**. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.

NATALE, Enrico. **Quand l'humanitaire commençait à faire son cinéma: les films du CICR des années 20**. Revue Internationale de la Croix-Rouge/International Review of the Red Cross, 86, pp 415-438. doi:10.1017/S1560775500180903, 2004.

NORONHA, Jurandyr. **No tempo da manivela**. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América, 1987.

Nóvoa, António. **A imprensa de educação e ensino: concepção e organização do repertório português**. In: CATANI, D. B. & Bastos, M. H.C. (orgs). Educação em revista: a imprensa periódica e a história da educação. São Paulo: Escrituras, 2002.

OLIVEIRA, Cristiane de Jesus Oliveira. **Nas entrelinhas da cidade: A Reforma Urbana do Rio de Janeiro no início do século XX e sua imagem na literatura de Paulo Barreto**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006.

ORLANDI, José Oliveira. **O cinema na escola**. IN: Revista Escola Nova. Volume III, nº 3. São Paulo, julho de 1931, p.145-53.

PAULILO, André Luiz. **As estratégias de administração das políticas públicas de educação na cidade do Rio de Janeiro entre 1922 e 1935**. Revista Brasileira de Educação, vol.14, n.42, p.440-455, Dez 2009.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação**. São Paulo: Ed.Ática, 1990.

PEIXOTO, Afrânio. **Marta e Maria**. Lisboa: Sociedade Gráfica Editorial, 1931.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Les Archives de la Planète: imagens da coleção de Albert Kahn**. Acervos de imagens, n.8. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1999.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. **Educação Museal - Entre dimensões e funções educativas: a trajetória da 5ª Seção de Assistência ao Ensino de História Natural do Museu Nacional**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O Império das imagens de Hitler: o projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História Social, 2008.

PIAULT, Marc-Henri. **L'exotisme et le cinéma ethnographique: la rupture d'une croisière coloniale**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 11-22, jul./set. 1995.

PINHEIRO, Maria Adalgisa P. **Línguas e Cultura no Brasil: uma perspectiva a partir do Centro de Línguas da UFES**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo, 2006.

PINHEIRO, Maria Adalgisa P.; LEITE, Juçara Luzia. **O Cinema educativo como paradigma internacional: representações de intelectuais brasileiros entre os anos de 1910 e 1930**. In: Miradas desde la historia social y la historia intelectual: América Latina en sus cultura: de los procesos Independistas a la globalización / Hugo Cancino ... [et.al.]; edición literaria a cargo de Hugo Cancino ... [et.al.]. - 1a ed. - Córdoba: Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos S.A. Segreti; Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Católica de Córdoba; Universidad Veracruzana, México. Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, 2012. E-Book. p.49-61.

_____. **Venerando da Graça: a sombra de um intelectual à luz do Projeto Cinema Escolar**. In: Intelectuais na América Latina [recurso eletrônico]: pensamento, contextos e instituições. Dos processos de independência à globalização / Lená Medeiros de Menezes, Hugo Cancino Troncoso, Rogelio de la Mora (Org.). – Rio de Janeiro :UERJ/LABIME, 2014.

POULAIN, Édouard. **Contre le cinéma, école du vice et du crime. Pour le cinéma, école d'éducation, moralisation et vulgarisation**. Besançon: Imprimerie de l'Est, mars 1917.

RAMOS, Fernão (org). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

RANGEL, Jorge Antonio. **Edgard Roquette-Pinto**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.

RÉMOND, René. **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

RESENDE, Beatriz e VALENÇA, Rachel. **Sonhos e mágoas de um povo**, in: Lima Barreto – Toda a Crônica, Rio de Janeiro: Ed. Agir, v1, 1890-1919, 2004, p. 11.

Revista Floreal. Publicação bimestral de crítica literária. Rio de Janeiro, 1907.

RIBAS, João Baptista Cintra. **O Brasil é dos Brasileiros – medicina, antropologia e educação na figura de Roquette-Pinto**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

RIGHI, Daniel. **O cine educativo de João Penteadado: iniciativa pedagógica de um anarquista durante a Era Vargas**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, 2011.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROCHA, João Cezar C.(org) **Roger Chartier - a força das representações: história e ficção**. Santa Catarina: Argos, 2011.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. **Ensaio de antropologia brasileira**. Vol.22, São Paulo: Editora Nacional, 1933.

ROQUETTE-PINTO, Vera Regina. **Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos**. Revista USP, São Paulo, n.56, p.10-15, dez/fev 2002-2003.

ROSA, Cristina Souza da. **Para além das fronteiras nacionais – um estudo comparado entre os institutos de cinema educativo do Estado Novo e do Facismo (1925-1945)**. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2008.

ROSA, Josineide. **Os interesses e ideologias que nortearam as políticas públicas na educação no governo Vargas 1930-1945: o caso do Espírito Santo**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

SADOUL, George. **História do Cinema Mundial – Das origens a nossos dias**, V1.,1963.

SAETTLER, Paul. **A history of instructional Technology**, New York, McGraw-Hill Book Company, 1968, p.98.

SANTOS, Renata Soares da Costa. **Projeto à nação em páginas da Cinearte: a construção do “livro de imagens luminosas”**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

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

SCHWARTZMAN, Simon, BONEMY, H. e COSTA, W. Ribeiro. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, São Paulo/EDUSP, 1984.

SEL, Susana. **Cine, pedagogía y exilio. Un recorrido entre España y Argentina en los años 40**. Cahiers de civilisation espagnole contemporaine [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 28 décembre 2013, consulté le 16 mars 2014. URL : <http://ceec.revues.org/4884> ; DOI : 10.4000/ceec.4884

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SERRANO, Jonathas. **Epítome de História Universal**. São Paulo/Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1943.

_____. **The educational cinema at Rio de Janeiro**. International Review of Educational Cinematography. Roma, outubro, n.10, ano 2, 1930.

_____. **A arte prodigiosa**. O Fan, n.9, dezembro, 1930, p.28-29.

SERRANO, Jonathas, VENÂNCIO FILHO, F. **Cinema e Educação**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1930.

_____. **O cinema educativo**. IN: Escola Nova. São Paulo: Estabelecimento Gráfico Irmãos Ferraz, vol.3, n.3, 1931, p.154-184.

SILVA, Chris Giselle P.Pereira da. **Serviço Social nos conselhos tutelares: a assessoria em questão**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, José da. **O batismo de Clio: catolicismo-social e história em Jonathas Serrano**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em história. Universidade de São João del Rei, 2011.

SILY, Paulo Rogério Marques. **Casa da ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)**. Tese de doutorado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2012.

SIRINELLI, Jean-François. **Os intelectuais**. In: RÉMOND, René. Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

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

SOUSA, Lia Gomes Pinto. **Educação e profissionalização de mulheres. Trajetória científico e feminista de Bertha Lutz no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1919-1937)**. Dissertação de Mestrado. Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de Souza. **A cinemateca brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2009.

SOUZA, José Inácio de M. **Imagens do Passado – São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2004.

SOUZA, Rosa de Fátima. **História da organização do trabalho escolar e do currículo no Século XX: (ensino primário e secundário no Brasil)**. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. **Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)**. Tese de doutorado. Fundação Oswaldo Cruz – Casa de Oswaldo Cruz, 2011.

SUPPO, Hugo Rogélio. **La Politique culturelle française au Brésil 1920-1950**. Tese (Doutorado em história) – Université Paris III Sorbonne-Nouvelle, 2000.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

TEIXEIRA, Anísio. **O sistema escolar do Rio de Janeiro, D.F.** Rio de Janeiro: Departamento de Educação da Diretoria Geral de Instrução Pública , 1932. (Relatório Administrativo)

The New York Dramatic Mirror. **The evolution of the motion picture.** Interview with the Master Inventor Thomas A. Edison, July 9, 1913. Pode ser acessado em:

<http://fultonhistory.com/Newspaper%2010/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201913%20Mar-Apr%201914%20Grayscale/New%20York%20NY%20Dramatic%20Mirror%201913%20Mar-Apr%201914%20Grayscale%20-%200690.pdf>

THEVENARD DR P. ET TASSEL G. **Le cinema scientifique français.** Paris: Editeur La Jeune Parque, 1948.

TORRES, Antonio. **Pasquinadas cariocas.** Rio de Janeiro: A. J. Castilho Editor, 1922.

TOULET, Emmanuelle. **O cinema, invenção do século.** Objetiva, 1988.

TRUSZ, Alice Dubina. **Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908.** Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em História, 2008.

VELLOSO, Monica. **Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VENÂNCIO Filho, Francisco. **A educação e seu aparelhamento moderno.** São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1941.

_____. **Cinema educativo.** O Fan, n.8, junho, 1930, p.24-29.

_____. **Cinema educativo.** O Fan, n.9, dezembro, 1930, p.26-27.

VENANCIO FILHO, Francisco e SERRANO, Jonathas. **Cinema e educação.** São Paulo: Companhia Editora Melhoramentos, 1930.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VIDAL, Diana G. **Cinema, Laboratórios, Ciências Físicas e Escola Nova.** In: São Paulo: Cadernos de Pesquisa, Fundação Carlos Chagas, n.89, maio, 1994, p.24-28.

_____. **Escola Nova e processo educativo.** In: LOPES, Eliane, FIGUEIREDO, Luciano e GREIVAS, Cynthia (orgs). 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VIDAL, Diana e CAMARGO, Marilena Jorge G. **A Imprensa Periódica Especializada e a Pesquisa Histórica: Estudos sobre o Boletim de Educação Pública e a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Brasília, v.73, n.175, p.407-430, set./dez., 1992.

VIEIRA, Carlos Eduardo. **Intelligentsia e intelectuais: sentidos, conceitos e possibilidades para a história intelectual**. Revista Brasileira de História da Educação. Campinas: Autores Associados, n.16, p.63-85, jan/abr, 2008.

VIGNAUX, Valérie. **Thierry Lefebvre, La chair et le celluloid, le cinéma chirurgical du docteur Doyen**. 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 44 | 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, consulté le 09 mars 2014. URL : <http://1895.revues.org/2052>

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

ZANLORENZI, Claudia Maria Petchak. **História da Educação, fontes e a imprensa**. Revista HISTEDBR on-line, Campinas, n.40, p.60-71, dezembro, 2010.

A SAE O Museu e o sonho: O projeto de Roquette Pinto e a criação da Seção de Assistência ao Ensino no Museu Nacional.

<http://saemuseunacional.wordpress.com/a-sae/> Acesso dia 09/04/2014

ANEXOS

Anexo I

Dissertações			
Título	Instituição	ano	Autor
Cinema contra cinema: Cinema educativo em São Paulo nas décadas de 1920/30	Pontifícia Universidade Católica São Paulo	1995	Angela Aparecida Teles
A palavra e a pena: dimensões da milância anarquista de Fábio Luz (Rio, 1903/1938)	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	1995	Josely Tostes de Lima
Cinema e Educação (1920-1945)	Universidade de São Paulo	1997	Maria Lucia Morrone
O Brasil é dos Brasileiros – medicina, antropologia e educação na figura de Roquette-Pinto	Universidade Estadual de Campinas	1999	João Baptista Cintra Ribas
Distrito Federal na década de 1920 - tensões, cesuras e conflitos em torno da educação popular	Universidade de São Paulo	2001	André Luiz Paulilo
Imagens que educam: O cinema educativo no Brasil nos anos 1930 e 1940	Universidade Federal Fluminense	2002	Cristina Souza da Rosa
O cinema do povo: um projeto da educação anarquista – 1901-1921	Pontifícia Universidade Católica São Paulo	2003	Cristina Aparecida Reis Figueira
A fotografia além da ilustração – Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federal (1927-1930)	Universidade de São Paulo	2003	Rachel Duarte Abdala
O cinema escolar na história da	Universidade	2004	Amália da Motta

educação brasileira – A sua ressignificação através da análise de discurso.	Federal Fluminense		Mendonça Ferreira
Paschoal Segreto: “Ministro das diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)	Universidade Federal do Rio de Janeiro	2004	Wilson de Souza Nunes Martins
A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)	Universidade Federal do Rio de Janeiro	2004	Elisandra Galvão
Fazer cinema, construir uma nação – as imagens do cineasta Humberto Mauro	Universidade Federal de Minas Gerais	2004	Daniel Wanderson Ferreira
Nas entrelinhas da cidade: A Reforma Urbana do Rio de Janeiro no início do século XX e sua imagem na literatura de Paulo Barreto.	Universidade Federal de Juiz de Fora	2006	Cristiane de Jesus Oliveira
Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)	Universidade Federal Fluminense	2005	Tais Campelo Lucas
O cinema educativo como inovação Pedagógica na Escola Primária Paulista	Universidade de São Paulo	2006	Ana Nicolaça Monteiro
Útil e agradável: a Revista de Educação (1934-1937) – remodelização das práticas de ensino e divulgação da Política Reformista Educacional do governo de João Punaro Bley no Espírito Santo	Pontifícia Universidade Católica	2007	Rafaelle Flaiman Lauff
Luz, câmera, educação – O Instituto Nacional de Cinema Educativo e a formação a cultura áudio-imagética escolar	Estácio de Sá	2008	Fernanda Caraline Almedia Carvalhal
Fábio Luz e a Pedagogia Libertária: traços da educação anarquista no Rio de Janeiro (1898-1938)	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	2007	Andreia da Silva Laucas de Campos
Cinema e educação: o serviço do	Universidade de	2008	Luciane Moreira de

cinema educativo em Campinas	Campinas		Oliveira
A alfabetização na história da educação do Espírito Santo no período de 1924 a 1938	Universidade Federal do Espírito Santo	2008	Sílvia Cunha Gomes
Não é fita é fato: tensões entre instrumento e objeto – um estudo sobre a utilização do cinema na educação	Universidade de São Paulo	2008	Arlete Cipolini
Narrativas d'a "Lanterna": anticlericalismo, anarquia e representações	Pontifícia Universidade Católica São Paulo	2008	Walter da Silva Oliveira
Os interesses e ideologias que nortearam as políticas públicas na educação no governo Vargas 1930-1945: o caso do Espírito Santo	Universidade Federal do Espírito Santo	2008	Josineide Rosa
Os caminhos da intelectualidade católica na década de 1930: "católicos" e "pioneiros" na construção da ordem pública varguista	Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita"	2009	Marcelo Lucena Diniz
Educação e profissionalização de mulheres. Trajetória científico e feminista de Bertha Lutz no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1919-1937).	Casa de Oswaldo Cruz - Fiocruz	2009	Lia Gomes Pinto de Sousa
A Revista de Educação (1921-1923), o nacionalismo e a Reforma de 1920: A formação de professores em São Paulo	Marília	2010	Leila Maria Inoue
Projeto à nação em páginas da Cinearte: a construção do "livro de imagens luminosas"	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	2010	Renata Soares da Costa Santos

O cine educativo de João Penteadó: iniciativa pedagógica de um anarquista durante a Era Vargas	Universidade de São Paulo	2011	Daniel Righi
O batismo de Clio: catolicismo- social e história em Jonathas Serrano	Universidade Federal de São João del Rei	2011	Giovane José da Silva
Anísio Teixeira e o Sistema Nacional de Educação: contribuições para o debate sobre as políticas educacionais no Brasil	Universidade Federal do Espírito Sano	2012	Rosenery Pimentel do Nascimento
“A apoteose da imagem” Cineclubismo e crítica no Chaplin-Club	Universidade Federal de São Carlos	2012	Fabricio Felice Alves dos Santos
Análise do discurso sobre cinema educativo no Brasil na década de 30	Universidade Federal do Rio de Janeiro	2014	Marcelo Dominguez Rodrigues Moreira

	TESES		
Título	Instituição	ano	Autor
Escola audiovisual	Universidade de São Paulo	1987	Marília da Silva Franco
A entrada da Igreja no escurinho do cinema: a censura católica ante a produção cinematográfica dos anos 20 aos 60	Universidade de São Paulo	1997	Maria de Lourdes Beldi de Alcântara
Humberto Mauro e as imagens do Brasil	Universidade Estadual Paulista	2000	Sheila Schvarzman
Jonathas Serrano e a Escola Nova no Brasil: Raízes Católicas na concepção progressista	Universidade de São Paulo	2005	Regina Maria Zanatta
Dos “naturais” ao documentário: o	Universidade	2007	Rosana Elisa

cinema educativo e a educação do cinema entre os anos de 1920 e 1930	Estadual de Campinas		Catelli
Papéis normativos e práticas sociais: o cinema e a modernidade no processo de elaboração das sociabilidades paulistanas (São Paulo na década de 1920).	Universidade de São Paulo	2007	Carla Miucci Ferraresi
A estratégia como invenção - as políticas públicas de educação na cidade do Rio de Janeiro entre 1922 e 1935	Universidade de São Paulo	2007	André Luiz Paulilo
Entre lanternas mágicas e cinematógrafos: as origens do espetáculo cinematográfico em Porto Alegre. 1861-1908	Universidade Federal do Rio Grande do Sul	2008	Alice Dubina Trusz
Para além das fronteiras nacionais – Um estudo comparativo entre os institutos de cinema educativo do estado novo e do fascismo (1925-1945)	Universidade Federal Fluminense	2008	Cristina Souza da Rosa
O livro de imagens luminosas – Jonathas Serrano e a gênese da cinematografia educativa no Brasil [1889-1937]	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	2008	João Alves dos Reis
O Saber e o Credo: Os intelectuais Católicos e a Doutrina da Escola Nova (1924-1940)	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	2008	Bernardete de Lourdes S. Stang
O Império das imagens de Hitler: O projeto de expansão internacional do modelo de	Universidade de São Paulo	2008	Wagner Pinheiro Pereira

cinema nazi-fascista na Europa e na América Latina (1933-1955)			
A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil	Universidade de São Paulo	2009	Carlos Roberto de Souza
Em busca do Brasil: Edgard Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935)	Fundação Oswaldo Cruz – Casa de Oswaldo Cruz	2011	Vanderlei Sebastião de Souza
Casa da ciência, casa de educação: ações educativas do Museu Nacional (1818-1935)	Universidade Estadual do Rio de Janeiro	2012	Paulo Rogério Marques Sily
Fotografias escolares: práticas do olhar e representações sociais nos álbuns fotográficos da Escola Caetano de Campos (1895-1966)	Universidade de São Paulo	2013	Rachel Duarte Abdala
A constituição da Escola <i>Activa</i> e a formação de professores no Espírito Santo (1928-1930)	Universidade Federal do Espírito Santo	2013	Rosianny Campos Berto
As imagens em movimento e sua contribuição para o ensino das ciências físicas no Brasil 1800-1960	Universidade de São Paulo	2013	Marcelo de Carvalho Bonetti
A Educação em cena: A Revista de Educação como circulação de representações sobre saberes educacionais no Espírito Santo (1934-1937)	Universidade Federal do Espírito Santo	2014	Geciane Soares do Nascimento

Livros originários de tese ou dissertação			
Cinema contra cinema – o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931)	Ed. Annablume FAPESP	2003	Maria Eneida Fachini Saliba
O cinema como “agitador de almas” – argila, uma cena do Estado Novo	Ed. Annablume FAPESP	1999	Claudio Aguiar Almeida
Estado e Cinema no Brasil	Ed. Annablume FAPESP	1996	Anita Simis

ANEXO II

A EDUCAÇÃO E O SEU APARELHAMENTO MODERNO 69

FILMOTECA DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
DO DISTRITO FEDERAL (*)

(O Departamento organizou um sistema de cooperativa para servir, rotativamente, às escolas publicas e particulares)

N.º de requisição	N.º de ordem	TITULO DOS FILMES	N.º de rolos	Metragem
67	1	Bernardo o Eremita	1	42
97	2	Penguins e Focas na Costa da Patagonia	1	37
57	3	A Vida de um Tubarão	1	41
	4	Plumpore	1	30
	5	Historia de Um Dente Cariado	1	30
78	6	Figuras e Fetiches da Africa Ocidental	1	35
	7	Excursão ao Vesuvio	1	35
98	8	Lagos de Garda	1	35
	9	Alhambra	1	36
	10	No Parque de Sans-Souci	1	29
	11	Alegrias de Inverno	1	35
	12	Atravessando o Canal de Suez em Direção ao Egito	1	
	13	Terra Santa	1	
	14	O Inverno em Engadin	1	35
94	15	A Preguiça, da Fauna Brasileira	1	31
62	16	Dansas Orientais	1	25
134	17	Arganáas	1	
135	18	Nas Margens do Sena	1	

(*) Hoje Secretaria de Educação e Cultura.

N.º de requisição	N.º de ordem	TITULO DOS FILMES	N.º de rolos	Metragem
104	19	Graff Zeppelin	1	
105	20	No Sultanato de Djokja Karta	1	
141	21	Uma Perola do Mediterraneo	1	
136	22	Bonecos Fantasma		
138	23	Interlakem (Suissa)		
	24	Chafarizes de Tivoli	1	46
54	25	Pelos Canais de Veneza	1	42
	26	Aragão	1	54
	27	Templo de Buda, em Sião	1	37
	28	Toledo	1	59
	29	Uma Viagem ao Lago de Cômô	1	40
	30	Oficina de Oleiro	1	37
	31	Trepadeira	1	
	32	O Etna	1	66
	33	Pelas Ruas de Milão	1	65
82	34	Cactus em Flor	1	56
	35	Sofre V. S. de Calculos Biliares?	1	52
	36	Colonias Alemãs no Brasil	1	51
	37	Vulcões em Java	1	56
50	38	Mungo, O Matador de Cobras	1	49
129	39	Estrela do Mar	1	61
99	40	Insetos da Floresta Virgem	1	52
	41	Criação e Tosquia de Carneiros na Patagonia	1	54
	42	As Maravilhas do Ar Liquido	1	50
63	43	Idilio Familiar nas Selvas	1	67
	44	João Presta Atenção	1	44
	45	As Maravilhas da Arquitetura Indiana	1	52

N.º de requisição	N.º de ordem	TITULO DOS FILMES	N.º de rolos	Metragem
	46	Viagens e Excursões Juvenis	1	47
87	47	Pagodes Indianos	1	42
10	48	O Japão (Celeste Imperio)	1	
	49	Barcelona, Cidade Industrial	1	69
	50	Florença, Cidade dos Medicis	1	71
	51	Cidades Italianas	1	59
	52	Palermo	1	61
	53	Rapinantes Emplumados	1	65
	54	A China	1	56
	55	Malaga e Granada	1	53
	56	Pesca do Arenque	1	30
139	57	Sonho Infantil (Natal)	1	62
128	58	Atletismo Leve	1	46
124	59	Cenarios de Espanha	1	46
140	60	Domingo	1	54
142	61	As Maravilhas da Camara Lenta	1	54
106	62	Animais que se Escondem na Areia	1	62
137	63	Baden-Baden	1	58
96	64	Passaros do Rio Amazonas	1	69
93	65	A Africa Ri (desenho)	1	83
36	66	O Homem	1	80
52	67	Fotografia de Jungfrau (desenho)	1	83
145	68	Zermar, País das Maravilhas	1	85
236	69	Atletismo Leve em Camara Lenta	1	85
	70	No Reino do Carvão	1	111
103	71	Crianças de Circo	1	111
	72	Aviação sem Motor	1	110
237	73	O Marujo e o Peixe Serra (desenho)	1	

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Biblioteca - F. E. F.

N.º de requisição	N.º de ordem	TITULO DOS FILMES	N.º de rolos	Metragem
	74	Flores Carnivoras	1	
144	75	Aula ao Ar Livre (Escola)	1	75
	76	Hiavata, Lenda Hindú	1	114
	77	A Canicula	1	139
75	78	João sem Sorte	2	179
191	79	Ciclo da Agua	1	120
	80	Dansas em Bali	1	77
192	81	Purificação da Agua	1	120
190	82	O Milho	1	120
	83	Da Folha do Tabaco ao Cigarro	1	75
	84	A Seda Natural na India e Artificial na Alemanha	1	74
	85	Berlim, da Praça Alexandre á do Chanceler	1	140
149	86	O Algodão	1	112
188	87	O Carvão Betuminoso	1	120
238	88	O Marujo na Africa (desenho)	1	101
189	89	Produção do Leite	1	120
17	90	Cal e Marmore	1	120
18	91	O Trigo	1	120
56	92	Passeio pela India	1	88
	93	Pelos Pirineu a Lourdes	1	128
	94	Incineração dos Corpos e Sacrificios Religiosos (Bali)	1	73
235	95	Polichinelo	2	162
	96	Aspectos da India	1	73
	97	De Genova á Espanha pelo Mediterraneo	1	103

N.º de requisição	N.º de ordem	TITULO DOS FILMES	N.º de rolos	Metragem
85	98	No Reino dos Califas	3	324
38	99	Crescimento dos Cristais	1	83
42	100	Roma	1	94
	101	Incendio de Moscou	4	421
53	102	Digestão	1	120
132	103	Abastecimento de Agua em Nova York	1	120
	104	Jogos Escolares na Quinta da Boa Vista	1	120
71	105	O Sangue	1	120
4	106	Felix no Egito (desenho)	1	81
5	107	Alasca	1	120
15	108	Poços de Caldas	1	120
16	109	O Gado	1	120
20	110	O Cobre	1	120
22	111	O Automovel	1	120
29	112	Marchas e Ferroadas	2	24
30	113	Florestas da Amazonia	1	120
31	114	Rodas Moinhos	1	80
45	115	Regatas a Vela e a Motor	1	120
47	116	Uma Viagem á Lua	1	120
55	117	Como se Faz Cinema	1	120
61	118	Cataratas de Niagara	1	30
64	119	A Cura Milagrosa	1	120
65	120	Felix Vingativo (desenho)	1	120
68	121	A Pesca do Bacalhau	1	120
37	122	Da Seringueira ao Pneumatico	1	86
69	123	A Fuga Perigosa	1	90
74	124	Amores de Sabá	1	120

Fonte: Livro *A educação e seu aparelhamento moderno*. Venancio Filho, 1941.