

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

RODRIGO LEAL DA SILVEIRA

CINEMA EDUCATIVO E EDUCAÇÃO POPULAR EM SÃO PAULO:

Levantamento De Referencial e Estudo Do Estado Da Arte

CAMPINAS
2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Rodrigo Leal Da Silveira

**Cinema Educativo E Educação Popular Em São Paulo:
Levantamento De Referencial e Estudo Do Estado Da Arte**

Trabalho de Conclusão de Curso
desenvolvido na Faculdade de Educação
da UNICAMP sob orientação do
Professor Doutor André Luiz Paulilo

CAMPINAS
2018

A presente proposta de Trabalho de Conclusão de Curso defendido por Rodrigo Leal da Silveira e orientado pelo Prof. Dr. André Luiz Paulilo foi realizada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas no Curso de Licenciatura em Pedagogia.

Professor Doutor André Luiz Paulilo

Professor Doutor Anderson Ricardo Trevisan

CAMPINAS
2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2017/13369-3

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Sa39c Silveira, Rodrigo Leal da, 1989-
Cinema educataivo e educação popular em São Paulo : levantamento de referencial e estudo do Estado da Arte / Rodrigo Leal da Silveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: André Luiz Paulilo.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Cinema e Educação. 2. Educação popular. 3. História da educação. 4. Educação visual. I. Paulilo, André Luiz. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações adicionais, complementares

Área de concentração: Educação e História Cultural

Titulação: Licenciatura

Banca examinadora:

Anderson Ricardo Trevisan

Data de entrega do trabalho definitivo: 13-12-2018

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço as instituições públicas de fomento à pesquisa acadêmica ligada à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Ciência, Tecnologia e Inovação do governo do estado de São Paulo: Fundo de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que me concederam subsidio e incentivo estudantil.

Os agradecimentos se estendem especialmente ao meu orientador e professor que me acompanhou nesses dois pares de anos o historiador Prof. Dr. André Luiz Paulilo e ao orientador de Treinamento Técnico - categoria BCO – do DECISE na Faculdade de Educação da UNICAMP Prof. Dr. Anderson Ricardo Trevisan.

Sou grato também aos grupos de pesquisa da Faculdade de Educação, o LAISA (Laboratório de Investigação e Sociologia da Arte) e seus respectivos membros: Evelyn Oliveira, Edvania Prado, Leticia Souza, Thiago Soares e Isabela Maldonade e ao PROEPHE ligado a área da História da Educação da Unicamp que é composto pelos colegas: Silvia Vallezi, Vanessa Konopczyk, Cassia A. Sales Magalhães Kirchner, Claudiana Reis, Leandro Piazzon, Matheus Silveira, Vitor Tavares Gaspar, Felipe Ricardo e Carolina Philippi em especial por toda ajuda na formação acadêmica.

RESUMO

Esse trabalho é resultado de um levantamento e análise de títulos referentes ao estudo do Cinema Educativo no Brasil nas décadas de 1920 – 1930. Primeiramente, o trabalho resultou de um levantamento da produção acerca do Cinema Educativo nas décadas de 1920 e 1930 na base de dados da biblioteca de 6 universidades: USP, Unicamp, Unesp, UFRJ, UERJ, PUC-RJ, PUC-SP e UFMG. A partir disso analisa-se e discute-se duas obras que inauguram o pensamento acerca da cinematografia no Brasil e sua importância para educação. Apresentados o estado da arte das obras nas universidades, segue a análise de dois livros de referência que instituem os primeiros anos da cinematografia no Brasil 1931: *Cinema Contra Cinema* Joaquim Canuto Mendes de Almeida e *Cinema e Educação* de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho.

INDÍCE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1	48
Figura 2	51
Figura 2	51
Figura 3	52
Figura 3	52
Figura 4	54
Figura 4	54
Figura 5	54
Figura 5	54
Figura 6	55
Figura 6	55
Figura 7	55
Figura 7	55
Figura 8	57
Figura 8	57
Figura 9	59
Figura 9	59
Figura 10	60
Figura 10	60
Figura 11	61
Figura 11	61
Figura 12	61
Figura 12	61
Figura 13	63
Figura 13	63
Figura 14	65
Figura 14	65
Figura 15	91
Figura 15	91
Figura 16	92
Figura 16	92
Figura 17	92
Figura 17	92
Figura 18	94
Figura 18	94
Figura 19	95
Figura 19	95
Figura 20	97
Figura 20	97
Figura 21	102
Figura 21	102
Figura 22	105
Figura 22	105
Figura 23	105

Figura 23	105
Figura 24	106

GRÁFICOS

Gráfico 1 BASE ACERVUS (UNICAMP)	22
Gráfico 2 Gráfico 2 – BASE ATHENA (Unesp).....	23
Gráfico 3 BASE DEDALUS (USP)	27
Gráfico 4 BASE LUMEN (PUCSP).....	28
Gráfico 5 BASE MINERVA (UFRJ)	30
Gráfico 6 BASE SIRIUS (UERJ)	32
Gráfico 7 TOTAIS POR TIPO	34
Gráfico 8 TIPO X BASE	35
Gráfico 9 LEVANTAMENTO DAS FONTES.....	44

TABELAS

Tabela 1 ESCOLAS NO BRASIL (1932-1937).....	15
Tabela 2 TOTAIS POR TIPO	34
Tabela 3 TOTAIS POR PERÍODO	43

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DBD	Divisão de Bibliotecas e Documentação
EAD	Educação a Distância.
INCE	Instituto Nacional de Cinema Educativo
PUC-RJ	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SGDB	Sistema de Gerenciamento de Banco de Dados
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNESP	Universidade Estadual de São Paulo
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
USP	Universidade de São Paulo

Sumário

INTRODUÇÃO	11
Etapas metodológicas	16
Triagem e Tratamento	18
Capítulo 1: Levantamento nas bases de dados	20
1.1 O Cinema Educativo nas bases de dados das bibliotecas	20
1.1.1 ACERVUS (Unicamp)	20
1.1.2 ATHENA (Unesp)	22
1.1.3 DEDALUS (USP)	24
1.1.4 LUMEN (PUC-SP)	27
1.1.5 MINERVA (UFRJ)	29
1.1.6 DBD - PUC-RJ	30
1.1.7 OPUS (UFMG)	31
1.1.8 SIRIUS (UERJ)	32
1.1.9 Análise das produções nas bases	32
1.2 Periodização da produção sobre o cinema educativo	36
1.2.1 Fase 1 (1930 – 1949)	36
1.2.2 Fase 2 (1950 – 1989)	39
1.2.3 Fase 3 (1990 – 2009)	41
1.2.4 Fase 4 (2010 – 2018)	42
Capítulo 2: “Cinema Contra Cinema”: Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931)	46
2.1 A definição de cinema	49
2.2 Os Aspectos Materiais do Cinema Silencioso	50
2.3 Cinema Sonoro	58
2.4 Os Aspectos Intelectuais do Cinema Documental e Dramático	66
2.5 Aspectos Morais do Cinema Mercantil	73
Capítulo 3: “Cinema e Educação”: Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho (1931)	83
3.1 Origens do Cinema	84
3.2 O Cinema Educativo	85
3.3 O Cinema Educativo e seu uso	95
3.4 Aspectos técnicos da cinematografia	100
BIBLIOGRAFIA	113

CINEMA EDUCATIVO E EDUCAÇÃO POPULAR EM SÃO PAULO 1920 - 1930:

Levantamento De Referencial e Estudo Do Estado Da Arte

INTRODUÇÃO

O Cinema Educativo no Brasil

O Cinema Educativo no Brasil desponta nas primeiras décadas do século XX junto a uma agitação de debates acerca do cinema nacional, assim como suas possibilidades enquanto mecanismo pedagógico. Em 1922, a *Rádio Sociedade*¹ era inaugurada por Edgard Roquette-Pinto² e foi um importante evento para a Educação da época. Assim como Roquette-Pinto, grupos de intelectuais nascidos no final do século XIX consideravam a radiodifusão e o cinema educativo, como recursos para superar questões identitárias no início da Primeira República, como apresenta estudos de Costa e Paulilo:

Marcadas por uma geração de intelectuais nascidos nos anos de 1880 e 1890, da qual faziam parte Ferdinando Labouriau (1893-1928), Carlos Delgado de Carvalho (1884-1980), Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), Jonathas Serrano (1885-1944), Francisco Venâncio Filho (1894-1946), Miguel Ozório de Almeida (1890-1953), a radiofonia e a cinematografia no Brasil foram vistas como meio para superar a ausência do sentimento de identidade nacional e promover o desenvolvimento da nação” (COSTA, PAULILO, 2015, p. 38)

Essas questões identitárias deveriam também ser blindadas por uma possível contaminação cinematográfica exterior às produções brasileiras. Joaquim Canuto

¹ Em 1936 é doada para o Governo e passa-se a chamar *Rádio Ministério da Educação* - Rádio MEC, atualmente chama-se *Rádio Música, Educação e Cultura*. A emissora ainda é sediada na cidade do Rio de Janeiro, especializada em música clássica, jazz, choro, samba, bossa nova e músicas regionais no geral. Tem duas frequências no Rio: FM 99.3 MHz e AM 800 kHz e uma em Brasília: AM 800 kHz

² Edgard Roquette-Pinto (Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1884 — Ibid., 18 de outubro de 1954) foi um médico legista, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, é considerado o pai da radiodifusão no Brasil. Criador da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, com o intuito de difundir a educação por este meio, por volta de 1923.

Mendes de Almeida³, em seu livro de 1931, “Cinema Contra Cinema: Bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil” é pioneiro, ao lado de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, a tratar do cinema educativo. Nos dizeres de Lourenço Filho, no prólogo da obra de Canuto: “[...] o cinema deve curar-se com o próprio cinema, ou seja, a de que, exibições de mau efeito sobre crianças e adolescentes, deve contrapor-se o cinema educativo” (ALMEIDA, p.5). Diz ainda Lourenço Filho:

[...] Si não padece duvida que o cinema seja assim elemento de instrução, o mesmo não se pode dizer do cinema comum, quanto ao aspecto propriamente educativo. Como muito bem diz alguém, o cinema é uma "*invenção formidável*", de "*formidabilis*", "*formidabile*", terrível, temeroso... (ALMEIDA, 1931, p. 7).

O Cinema Educativo e do da Escola Nova, que revelam propostas de mudanças nos modos de pensar a escola desde o final do século XX, foram protagonizados por intelectuais. Deles, sublinham-se os nomes: Heitor Lira, Antônio Carneiro Leão, Edgar Sussekind de Mendonça, Fernando de Azevedo, Anísio Spínola Teixeira, Manuel B. Lourenço Filho, Cecília Meirelles e Afrânio Peixoto. (CATELLI, 2010, p. 55).

Tais atores sociais eram defensores da modernização da sociedade brasileira pela educação, trazendo elementos de racionalidade e eficiência para o interior da escola. Discussões das vantagens pedagógicas do cinema educativo também

³ Joaquim Canuto Mendes de Almeida nasceu na cidade de São Paulo em 28 de abril de 1906. Bacharelou-se pela Faculdade de Direito de São Paulo em 1929 e no ano seguinte foi nomeado promotor público da comarca de Capão Bonito (SP) foi promotor público da comarca de São Paulo. Em 1937 recebeu o grau de doutor e em 1939 foi nomeado professor catedrático de direito judiciário da Faculdade de Direito de São Paulo. Foi procurador-geral da República de 6 de abril a 8 de setembro de 1961, durante o governo de Jânio Quadros. Paralelamente à carreira de jurista, a partir de 1926 exerceu o jornalismo, tendo colaborado no Diário da Noite, no Diário de São Paulo, em O Estado de S. Paulo e na Revista Judiciária. Foi também membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e do Instituto dos Advogados de São Paulo. Faleceu em São Paulo no dia 28 de outubro de 1990. Publicou *Cinema contra cinema* (1931), *A contrariedade na instrução criminal* (1937), *Ação penal, análises e confrontos* (1938) e *A reforma da Constituição*.

estavam presentes nos meios e instituições intelectuais que alcançaram a escola pública com atividades em torno do uso educacional dos seus recursos.

Essas experiências dão indícios de práticas, por parte dos *escolanovistas*, cujas renovações didáticas e na escolarização tematizam o *ideal de nação* no interior dos processos de ensino e aprendizagem.

São Paulo foi pioneira neste aspecto. A escola Caetano de Campos (1894 - Praça da República; 1974 - Praça Franklin Roosevelt), mostra-se como exemplo de jogo instituído entre a Escola Nova e a Escola Tradicional. Os acervos memoriais estão presentes em instituições públicas, como o Arquivo Público de SP e o acervo Gustavo Capanema e Lourenço Filho, presentes no CPDOC/RJ. As diferentes práticas *escolanovistas*, assim como suas diversidades, foram inspiradas em John Dewey⁴ (1859-1952), que se baseou na corrente *pragmatista*⁵ e foi um dos principais representantes das intervenções sociais construídas no currículo escolar, nas suas normas e atividades escolares. Compreender o pensamento de John Dewey nos auxilia a compreender sua influência sobre o pensamento de Anísio Teixeira e o movimento da Escola Nova no Brasil.

⁴ Sua filosofia é primeiramente marcada pelo instrumentalismo, isto é, pelo seu desejo de romper com uma filosofia clássica que ele via como mais ou menos ligada à classe dominante, para torná-la um instrumento que permitiria os homens se adaptarem melhor ao mundo moderno. O método que Dewey escolheu para fazer isso foi chamado de "teoria da investigação", uma ideia baseada na concepção de que a mudança do ambiente ocasiona problemas de adaptação que devem ser resolvidos por meio de uma investigação onde várias hipóteses são examinadas. As teorias filosóficas tradicionais são então vistas como meios de fornecer hipóteses a serem testadas.

⁵ Johannes Hessen, em Teorias do Conhecimento (HESSEN, 2000), elucida claramente as diferentes correntes do conhecimento e nos auxilia a compreender o pragmatismo, defendido por Dewey, a partir de seu fundamento epistemológico. Hessen explica como o pragmatismo elaborou positivamente o pensamento cético. Segundo ele, o ceticismo seria um ponto de vista essencialmente negativo e significa a negação da possibilidade do conhecimento: O sujeito seria incapaz de apreender o objeto. O pensamento pragmático (do grego *prâgma*, ação) também abandona o conceito de verdade, como o ceticismo, porém, coloca outro conceito de verdade no lugar do que foi abandonado. Verdadeiro passa a ser aquilo que é útil, valioso, promotor da vida. (HESSEN, 2000, p. 6)

Em São Paulo, as ações de Lourenço Filho na Diretoria de Ensino foram principalmente estudadas por Antonacci (1993) Hanna Mate (2002) e Ana Nicolaça Monteiro (2006). Essas ações foram organizadas, primeiro, por Fernando de Azevedo e, depois, por Anísio Teixeira na Diretoria de Instrução do Distrito Federal. A historiografia que reúne estudos que evidenciam o lugar do cinema educativo na estrutura administrativa da instrução pública, assim como as estratégias para restringir a cinematografia brasileira exclusivamente para a educação, além de avançar na adaptação educacional dos recursos técnicos da sétima arte.

Durante os anos 1920 e 1930, o seu uso nas escolas marca uma renovação dos métodos e procedimentos de educação da capital (VIDAL, 1994; PAULILO, 2002; 2015). Portanto, esses procedimentos que traziam um senso de padronização não eram restritos ao estado de São Paulo. As estratégias de implantação de *ideal de nação* foram presentes também no Rio de Janeiro e se expandiram em todo território nacional, pois o uso do cinema na educação tem interesse de inserção em processos de ampla circulação de imagens em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, mas também nos outros estados.

As *imagens em movimento* na forma, como foram pensadas por pesquisadores e educadores do período, incorporaram esses filmes como arquivos de imagens de diferentes grupos humanos e localidades geográficas. A exibição destes filmes era entendida como um novo meio de educação e de divulgação do conhecimento científico (CATELLI, 2010, p 104).

Anita Simis (1996, p. 33) ilustra como as escolas foram aparelhadas para a projeção de filmes educativos. O exemplo foi seguido por outros estados, como é

possível perceber no quadro trazido pela própria autora (Simis,1996, p. 301) com a soma de subtotais apresentada pelo autor do trabalho:

Tabela 1 ESCOLAS NO BRASIL (1932-1937)

ESCOLAS NO BRASIL (1932-1937)

Ano	Federais	Estaduais	Municipais	Particulares	Total	Total Escolas Públicas
1932	0	98	47	114	259	145
1933	1	100	68	108	277	169
1934	2	154	94	225	475	250
1935	2	163	79	238	482	244
1936	1	149	96	246	492	246
1937	3	149	101	289	542	253
Subtotais	9	813	485	1220	2527	1307

Ano	Distrito Federal	RJ	SP	MG	RS	BA
1935	154	7	154	70	24	16
1936	167	14	148	68	24	15
1937	190	22	159	64	30	19
Subtotais	511	43	461	202	78	50

Fonte: AEB (Serviço de Estatística de Educação e Cultural, IBGE).

Segundo o quadro acima, 1307 instituições escolares públicas e mais de 1220 particulares estavam inseridas no contexto da exibição cinematográfica até 1937. Elas se concentravam, especialmente, no Distrito Federal, São Paulo, Minas Gerais, Rio grande do Sul, na Bahia e no Rio de Janeiro.

A proeminência dessas discussões foi pretexto para o levantamento das pesquisas que ocorreram na região sudeste. O recorte temporal foi dado nos anos de início do cinema educativo, em 1920, até 1930. Essa pesquisa nas plataformas das universidades retornou 34 itens, 24 títulos diferentes, entre livros, teses, artigo de periódico e folhetos.

É possível encontrar a incidência repetida de trabalhos em mais de uma base de dados. Por isso, foram acumulados livros cujo a incidência se deu em mais de uma base. A análise desses dados resultados constitui o objetivo da primeira parte deste trabalho de conclusão de curso.

Etapas metodológicas

A exposição está organizada em função das etapas de trabalho de pesquisa e dá registro a um repertório. Primeiro a quantificação é encadeada, e logo estabelece as relações possíveis entre os quadros distintos alcançados no levantamento. Desse modo, compõe-se de duas partes. A primeira é um relato das condições e dos resultados da pesquisa nas bases de dados das bibliotecas das instituições selecionadas. A segunda parte propõe-se a compor o conjunto encontrado nas bases por autores e períodos de publicação e apresentar os resultados em forma de relatórios e gráficos para análise.

A terceira e última parte deste trabalho aprofunda-se nos dois primeiros livros⁶ escritos sobre o início da filmografia no país. Esse período é especialmente importante pois, pela primeira vez, pensou-se em aliar a educação e o cinema não só para neutralizar os efeitos do "mau cinema" (*Hollywood*), mas também como meio de comunicação essencial para reforma moral e cívica da sociedade

Antes da apresentação dos resultados, lançam-se duas precauções quanto a metodologia de trabalho. A consulta das bases de dados das bibliotecas não foi acompanhada de um levantamento no portal da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), nem de qualquer portal referente a periódicos, como o *Scientific Electronic Library Online* (SciELO) ou o Google Acadêmico. Assim, a amostragem de artigos é sub representada. Também as teses e o número de livros ficaram restritos ao conjunto pesquisado.

A amostragem à qual se chegou permite identificar alguns pontos: o conjunto de títulos que tem visibilidade nos portais das bibliotecas; o tipo de material predominante no interior das plataformas; as principais redes de autores que os catálogos apresentam quando pesquisadas em conjuntos.

⁶ SERRANO, Jonathas; Venâncio Filho, Francisco. *Cinema e Educação*. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

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

Triagem e Tratamento

Alguns critérios foram aplicados para manipulação dos dados. Um deles foi o número de publicações de livros, teses e dissertações na área da educação nos últimos 10 anos baseado na edição mais recente da *SIR World Report*, na qual considera-se tanto o número de citações recebidas por um periódico quanto a importância e prestígio dos periódicos de onde provêm tais citações. Destacam-se três instituições paulistas no *ranking* nacional: Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Universidade Estadual Paulista (Unesp). A seleção e o filtro do material coletado considerado relevante a partir deste critério (número de publicações), acrescido da facilidade de acesso a base, a tecnologia da plataforma, o acervo digital da instituição e a ampla divulgação do material de pesquisa foram os critérios adotados para a escolha destas bases de dados.

Foram realizadas buscas nos catálogos online dessas bibliotecas por meio de busca digital. Assim, foram consultadas as seguintes plataformas: ACERVUS (Unicamp), DEDALUS (USP), UNESP, ATHENA (Unesp), LUMEN (PUC-SP), MINERVA (UFRJ), PUC-RJ, SIRIUS (UERJ) e OPUS (UFMG).

A partir da busca nas plataformas digitais destas Universidades concentradas na região Sudeste, utilizou-se como critério a palavra-chave: *Cinema Educativo*. Em seguida, procurou-se um refinamento para formar um conjunto de materiais, tais como: teses/dissertações, artigos, folhetos, livros e periódicos que estivessem no período relacionado as décadas de 1920 e 1930.

É possível afirmar, diante da amostragem aqui construída, que a presença do tema do cinema educativo nas bibliotecas das principais universidades da região

Sudeste é tímida e bastante concentrada tanto da perspectiva das instituições quanto do período de ocorrência.

A partir desta perspectiva, a pesquisa pretende analisar os primeiros trabalhos sobre o cinema educativo no início da década de 1930. Objetivou-se a compreensão da mentalidade sobre o tema em seu surgimento na época que as películas ainda eram uma novidade, mas que já eram incorporadas como elemento de educação moral, censuras, funções higienistas, funções de identidade, questões políticas e sociais. Por isso operou-se o recorte nos dois primeiros livros que tematizaram o Cinema Educativo no Brasil e que serão resumidos e estudados a seguir. São eles: “Cinema Contra Cinema” Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931) e “Cinema e Educação” de Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho (1931).

Capítulo 1: Levantamento nas bases de dados

1.1 O Cinema Educativo nas bases de dados das bibliotecas

O levantamento nas bases apresentou ao todo 34 itens e 26 títulos. Entre os quais: 1 Folheto, 1 periódico, 1 revista, 1 TCC, 2 artigos, 2 catálogos, 10 teses e dissertações e 18 livros. Segue-se a tipificação desse material por base de dados. Na sequência, serão apresentadas as plataformas de pesquisa das respectivas universidades e os resultados dos itens encontrados a partir dos critérios metodológicos adotados.

1.1.1 ACERVUS (Unicamp)

Em 15/12/83, por meio da Portaria GR nº 358/83, foi aprovada a criação do Sistema de Bibliotecas da Unicamp, elaborado pela Comissão Executiva do Projeto Biblioteca. Em 08/08/85 foi oficialmente instalado o Órgão Colegiado do Sistema de Bibliotecas da Unicamp, composto por membros docentes, discentes e bibliotecários.

Criada em 2002, a Biblioteca Digital da Unicamp possui uma busca simples e outra avançada, podendo ser refinada facilmente pelo usuário a fim de filtrar a busca por: título, autor, editora, assunto, série ou ISBN. O *site* é simples, porém o visual é intuitivo e possui uma navegação rápida e sem fronteiras em relação a produção científica gerada. Segundo informações da própria universidade, o foco principal é: “em teses e dissertações, ofertando mais de um milhão de páginas aos pesquisadores nacionais e internacionais, pois a Biblioteca Digital da Unicamp é integrada, nacionalmente, à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), e, internacionalmente, à *Network Digital Library of Theses and Dissertations* (NDLTD).”

S.n. Sobre a BDTD. [S.a.]. Disponível em: <<http://bddd.ibict.br/vufind/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

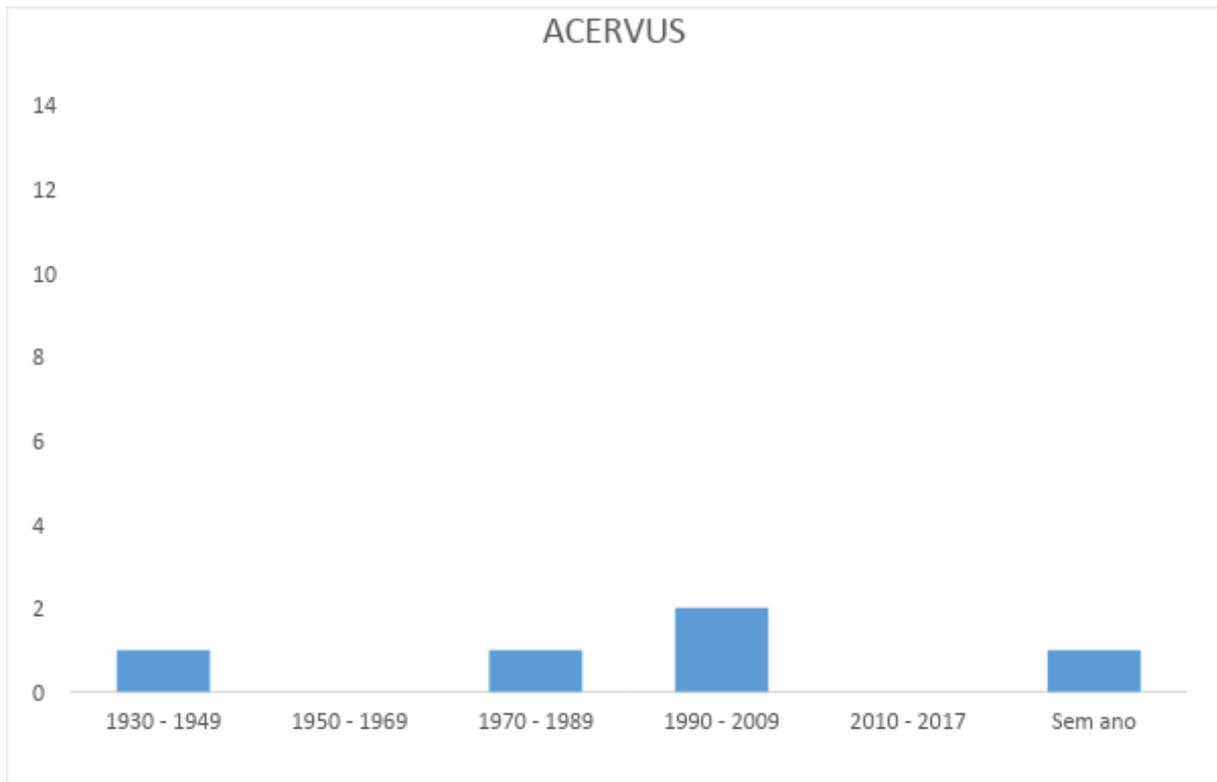
O meio para busca e pesquisa no material da Universidade de Campinas é o Sistema ACERVUS. Com esse sistema é possível a busca dos arquivos disponibilizados em seu Sistema de Bibliotecas, a Acervo Digital de Intranet. A Unicamp possui um total de 67.399 documentos, distribuídos em 30.103 de Mestrado, 17.763 de doutorado, 240 de Livre Docência, 3 de pós-doutoramento e 19.290 na categoria “outros”.

Ao se digitar no campo de “busca rápida” a palavra-chave “Cinema Educativo”, o sistema de busca encontrará 11 registros em 2 páginas. Entre esse material disponível encontram-se: 5 livros, 4 teses, 1 TCC e 1 Tese digital. Porém, não é todo material que diz respeito ao recorte do projeto. Foi necessária uma pesquisa mais detalhada de cada obra, pois nem todas incorporavam o tema da pesquisa. Ao fim da seleção do resultado, cinco trabalhos articulados com o Cinema Educativo nas décadas de 1920 e 1930 foram incorporados no levantamento.

O primeiro (sem ano) foi um catálogo de diafilmes sobre o Cinema Educativo. O segundo foi um livro do Joaquim Canuto de Almeida intitulado *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do Cinema Educativo no Brasil* publicado no ano de 1931. Logo, temos um Catálogo de Filmes publicado em 1972 que registra o cinema brasileiro de diversas épocas, inclusive o período de 1920 e 1930. Em 2003, temos a publicação do Livro da Maria Eneida Fachini Saliba, intitulado “Cinema contra cinema: o cinema educativo de Canuto Mendes” (1922-1931) e por fim, temos uma Tese publicada em 2007 Por Rosana Elisa Catelli, cujo título é: “Dos

"naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 1930”, orientada pelo Professor Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

Gráfico 1 BASE ACERVUS (UNICAMP)

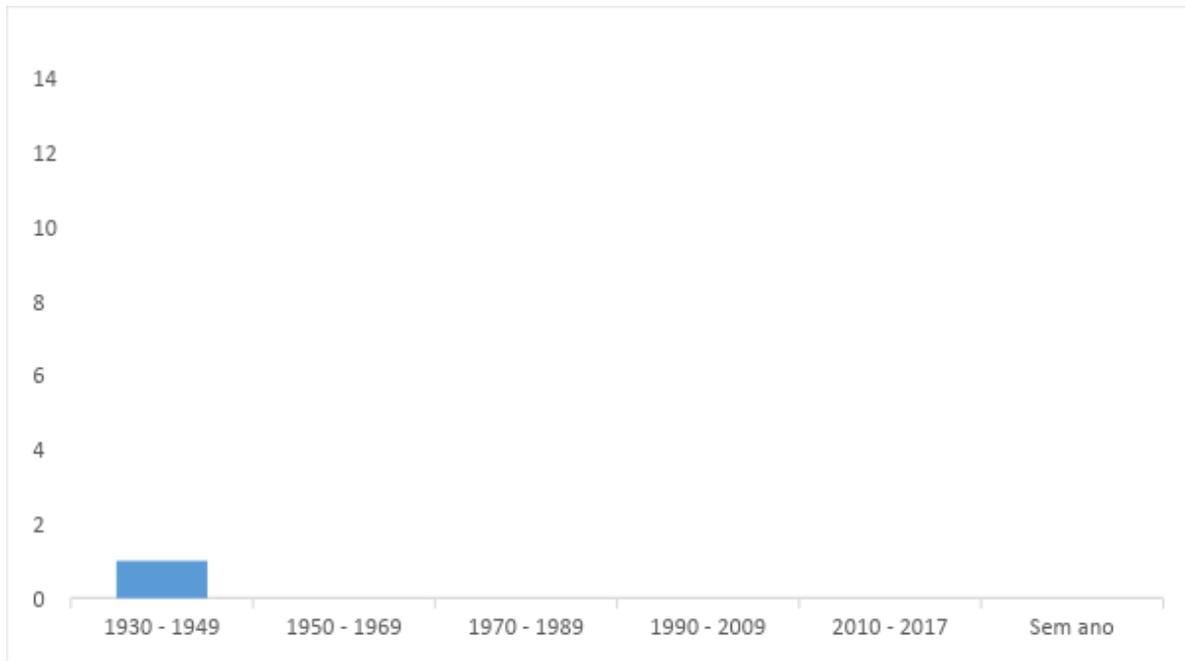


1.1.2 ATHENA (Unesp)

A Unesp tem a Athena como plataforma digital. O site possui um sistema de busca bem representado por um *software* de busca virtual eficaz que interligada a Rede de Bibliotecas do campi e é administrado pela Coordenadoria Geral de Bibliotecas – CGB, da qual os escritórios se dividem em São Paulo e Marília, e conta com mais de 34 Bibliotecas das Unidades Universitárias e Experimentais da UNESP, distribuídas em 24 cidades do Estado de São Paulo. Totalizando um incrível acervo que totaliza mais de 3.248.858 itens: 1.380.004 livros; 27.243 títulos; 1.603.071 fascículos; 27.448; Vídeos, CDs, DVDs; 79.345 Teses e Dissertações, 131.747

“outros”. É possível encontrar na base o livro de 1930 *Cinema e Educação* escrito por Jonathas Serrano e Francisco⁷ Venancio Filho⁸.

Gráfico 2 Gráfico 2 – BASE ATHENA (Unesp)



⁷ Jonathas Serrano (Rio de Janeiro, 6 de maio de 1885 - Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1944) foi um professor e pedagogo brasileiro. Filho do capitão-de-mar-e-guerra Frederico Guilherme de Souza Serrano, senador da República pelo estado de Pernambuco e de sua esposa, Ignez da Silveira Serrano. Tendo estudado no Colégio Pedro II, formou-se em Direito. Foi membro e participou da Diretoria do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, além de ter exercido o magistério de História, principalmente no Colégio Pedro II e na Escola Normal do antigo Distrito Federal. A sua atuação pautou-se na busca da conciliação entre os princípios fundamentais da fé católica e as novas ideias da Pedagogia, conforme expôs em sua obra "Escola Nova" (1932), fruto de suas vivências no magistério naquelas instituições. Foi membro do Centro Dom Vital do Rio de Janeiro tendo escrito diversos artigos na Revista "A Ordem" publicado pelo mesmo Centro. (REVISTA DE EDUCAÇÃO PÚBLICA. Rio de Janeiro: Órgão da Secretária de Educação e Cultura da P. D. F., jul. /set. 1946.)

⁸ Francisco Venâncio Filho, nasceu em Campos, Rio de Janeiro, a 14 de abril de 1894. cursou humanidades no famoso Colégio Aquino do Rio de Janeiro, onde passou a ensinar, matriculando-se na Escola Politécnica. Formou-se em engenharia civil em 1916. Nesse mesmo ano ingressa no Corpo Docente da Escola Normal, posteriormente transformada em Instituto de Educação. Ligou-se ao grupo de educadores que concebeu, na década de vinte e procurou implantar, no período subsequente, a nova estruturação do ensino, inclusive nele fazendo figurar a Universidade. Participou ativamente do movimento capitaneado pela Associação Brasileira de Educação (ABE), sendo ainda um dos signatários destacados do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova (1932). A par do papel na renovação do sistema educacional brasileiro, empenhou-se na renovação do ensino das ciências exatas, interessando-se também pelo processo de formação da sociologia brasileira, em especial a obra de Euclides da Cunha. Foi assíduo colaborador na imprensa periódica e em revistas. Em reconhecimento à sua contribuição à educação brasileira, mereceu da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Francisco Alves (1937). Faleceu no Rio de Janeiro a 12 de agosto de 1946, aos 52 anos de idade. (AZEVEDO, Fernando de. Vida profunda. Estado de S. Paulo, 1 set. 1946.)

1.1.3 DEDALUS (USP)

A plataforma Dedalus É da Universidade de São Paulo. Criada em 1981, ela possui 48 bibliotecas alocadas em unidades de ensino e pesquisa, institutos especializados, museus e hospitais, distribuídos em diversas cidades do estado de São Paulo. Essa banco de dados bibliográficos é também nomeado de SIBiUSP – Sistema Integrado de Bibliotecas da USP - “responsável por alinhar a gestão da informação, da produção intelectual e das bibliotecas institucionais aos objetivos da Universidade.”, conforme qualifica a universidade em seu próprio site⁹. Apesar de o acesso ser de dois portais diferentes, ambos dão acesso público aos registros bibliográficos de livros, periódicos, teses e dissertações apresentadas à Universidade.

Seu acervo digital compreende mais de 250 mil títulos de livros eletrônicos, cerca de 20 mil títulos de periódicos mais de 80 bases de dados. O sistema também conta com diversas ações que estão concentram a facilidade do acesso e de uso da informação em qualquer suporte, aumenta a visibilidade e acessibilidade à produção intelectual da Universidade de São Paulo, fomenta a formação e desenvolvimento de competências no uso, acesso e produção da informação.

A gestão e os investimentos efetivados pelo SIBiUSP são orientados para o cumprimento de sua missão institucional de “promover o acesso e incentivar o uso e a geração da informação, contribuindo para a excelência do ensino, pesquisa e extensão em todas as áreas do conhecimento, com a utilização eficaz dos recursos públicos”.

A Universidade de São Paulo discrimina seus dados por ano e categorias. Em dados gerais, contabilizou em 2015: 2.939 teses de doutorado, 3.743 dissertações de

⁹ <http://dedalus.usp.br/>

mestrado e outros 6.682 títulos outorgados na pós-graduação. Mas quando se fala em números absolutos das Bibliotecas que compõem os Campi da USP, seu acervo eletrônico total chega a 13.737.592.

Ao executar uma busca simples no sistema de banco de dados bibliográficos da USP utilizando a mesma palavra chave “Cinema Educativo”, sem filtrar ou refinar a busca (critério utilizado em todas as plataformas) foi possível constatar a ocorrência de 98 registros dividido em 7 páginas. Novamente foi necessário fazer uma seleção desses registros para conservação dos critérios adotados.

Neste recorte foram reveladas 19 ocorrências de obras vinculadas ao Cinema Educativo de 1920 – 1930. Dentre eles dois artigos. O primeiro, de 1991, é intitulado “Cinema Educativo é Chato”, M S, Franco. O segundo, de 2014, chama-se “O cinema vai à escola (e vice-versa) ” do Professor Doutor da ECA Richard Romancini. Em seguida temos uma concentração de 11 publicações de livros sobre o Cinema Educativo. Em 1930 há a primeira obra, Cinema e Educação, de Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho. Em seguida 1931, “Cinema Contra Cinema” de Canuto Mendes.

Em 1955 vem a obra “O Antropólogo e Educador”, de Roquette Pinto. Quase 50 anos depois, em 2003, “Cinema e Educação” de Rosália Duarte. Em 2003 consta também o livro da Maria Inez Machado Borges Pinto: “Cinema contra cinema”, título que será mantido no mesmo ano em dois livros um de Pedro Roberto Jacobi e o outro da Maria Eneida Fachini Saliba (as 3 publicações citadas fazem referência ao livro de Canuto Mendes, que possuía o mesmo título e que foi publicado em 1931).

Em 2004, Maria da Graça Jacinto Setton apresentou dois trabalhos importantes à reflexão do Cinema Educativo. O primeiro chama-se: “A cultura da mídia na escola:

ensaios sobre cinema e educação” e o segundo “Cinema: Instrumento reflexivo e pedagógico“, ambos presentes fisicamente na biblioteca da Faculdade de Educação da USP e o link está disponível para acesso online também.

Ana Nicolaça Monteiro produziu um livro em 2006 com o título: “O cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944)” pela Faculdade de Educação. As produções se encerram em 2007 quando é lançado o livro “Cinema e Educação” da Roseli Pereira da Silva.

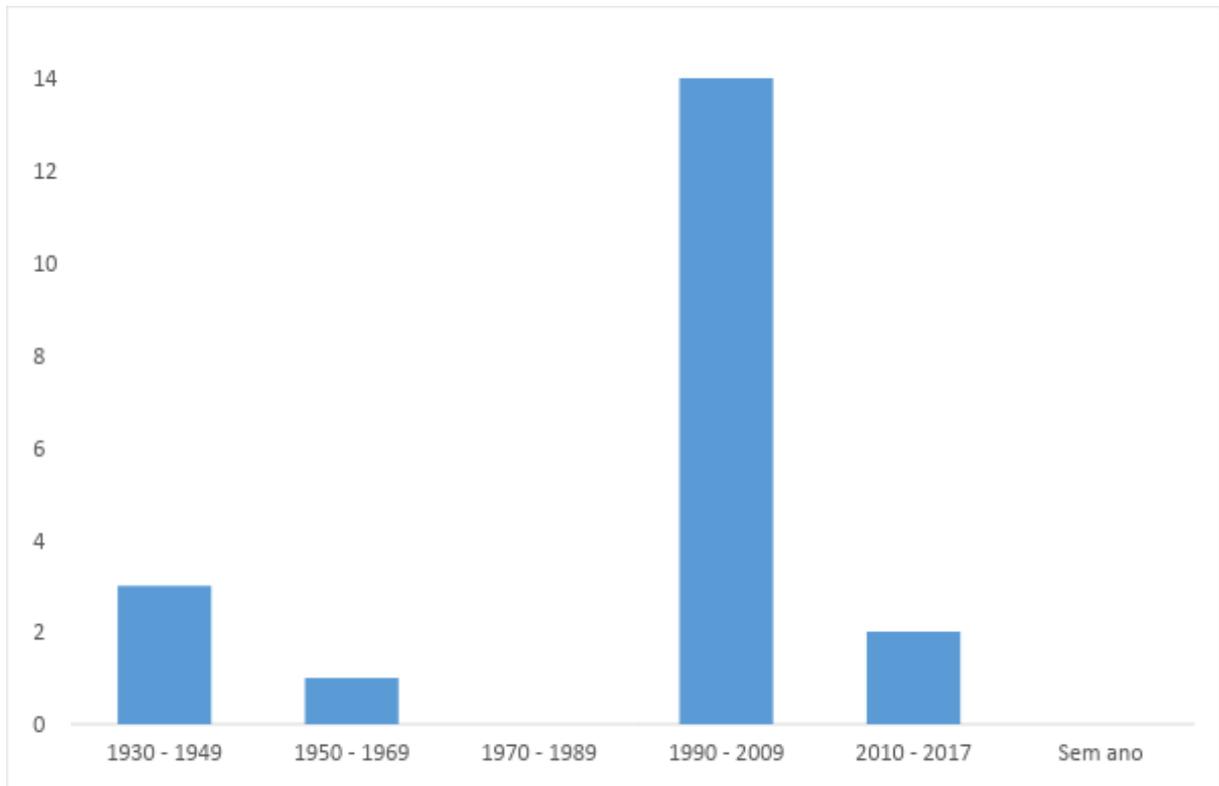
É possível encontrar também uma referência numa Revista sobre Cinema Educativo em 1932 e mais 6 teses/dissertações sobre o conteúdo. A primeira delas surge em 1944, “Cinema e História”, de Analise Bandeirantes de Eduardo Victorio Morettin, que com esse tema obteve o título de Mestrado orientado por Ismail Xavier.

Após um longo período sem produções, o tema ressurgiu em 1997 no título “Cinema e Educação” (1920-1945), na dissertação de mestrado de Maria Lucia Morrone orientada por Cynthia Pereira de Sousa. Em 2005, é a vez da tese “Ensino de História, Cinema, imprensa e poder na era Vargas”, da autoria de André Chaves de Melo Silva, também uma dissertação de mestrado orientada pela Katia Maria Abud. Em 2006, o Cinema e Educação manifesta-se na obra de Rosália Duarte e no mesmo ano temos uma produção que se repete: “O Cinema Educativo como inovação pedagógica na escola primária”, de Ana Nicolaça Monteiro. Porém, desta vez, trata-se de uma dissertação de mestrado orientada pela Professora Doutora Diana Gonçalves Vidal.

Por fim, em 2011 encontramos na base de dados uma dissertação em Educação nomeada: “Cinema Educativo de João Pentead: iniciativa pedagógica de

um anarquista durante a era Vargas”, com autoria de Daniel Righi, orientado pela professora Carmen Sylvia Vidigal Moraes.

Gráfico 3 BASE DEDALUS (USP)



1.1.4 LUMEN (PUC-SP)

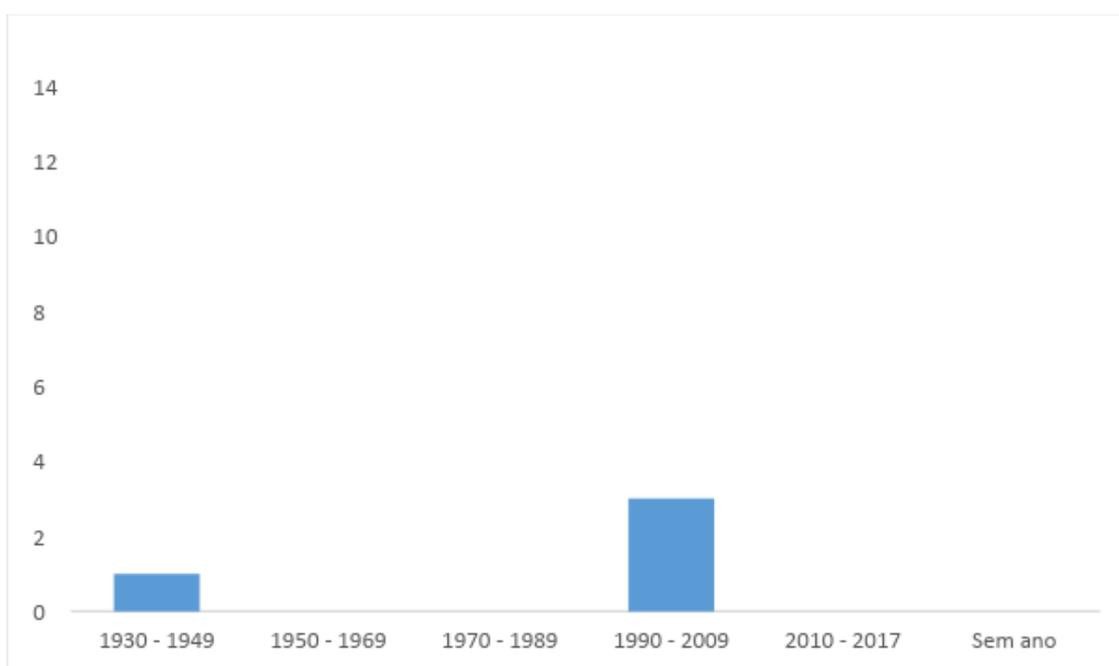
O Sistema de Bibliotecas da PUC-SP é composto por 7 bibliotecas instaladas nos diversos campi. As Bibliotecas estão integradas com o Software Aleph, em rede compartilhada e padronizada constituindo a Base de dados LUMEN. Não foi possível encontrar em números quantitativos o total de obras disponibilizadas no ambiente virtual da plataforma e nem informações numéricas do seu acervo.

O site é bastante modesto, nos resultados das teses não aparece a orientação, porém o mesmo é eficiente e possui uma busca rápida, ao digitar as palavras chave: Cinema Educativo, foi possível localizar 10 registros dos quais 4 deles abordam o recorte estabelecido, 2 Teses, 1 Periódico e 1 TCC, são eles:

O site é bastante modesto; nos resultados das teses não aparece a orientação, porém o mesmo é eficiente e possui uma busca rápida. Ao digitar as palavras chave: Cinema Educativo, foi possível localizar 10 registros, dos quais 4 deles abordam o recorte estabelecido, 2 Teses, 1 Periódico e 1 TCC.

“O cinema como fator educativo” foi único Trabalho de Conclusão de Curso encontrado em todas as bases de dados da região Sudeste, publicado em 1941 autoria de Luiz Toloza Oliveira Costa Filho. Depois de um intervalo de mais de 50 anos, encontramos um artigo de periódico de 1993 escrito por Maria Antonieta Martinez Antonacci intitulado: Trabalho, Cultura, Educação: escola nova e cinema educativo nos anos 1920/1930. Em 1995, aparece em formato de Tese o trabalho de Angela Aparecida Teles intitulado: “Cinema contra cinema: O cinema educativo em São Paulo nas décadas de 1920/1930”. Por último, em 1999, é publicada a dissertação “Escola e cinema: o cinema educativo na escola Caetano de Campos em São Paulo entre os anos 30 e 60 anos”, que deu o título de Mestre ao Ailton Bustamente Abreu.

Gráfico 4 BASE LUMEN (PUCSP)



1.1.5 MINERVA (UFRJ)

A Universidade Federal do Rio de Janeiro possui a Base Minerva para catalogar seu acervo. Sua estrutura dispõe de dois terminais de consulta, na qual é possível acessar a sua Biblioteca Digital. Infelizmente, não foi possível ter acesso aos números de seu acervo através do site. Ao acessar a Biblioteca Plínio Sussekind Rocha¹⁰, nos deparamos com uma série de abas e ao clicar em “sobre” temos diversas opções, como “estrutura”. Porém assim como na LUMEN, nenhum dado quantitativo foi encontrado.

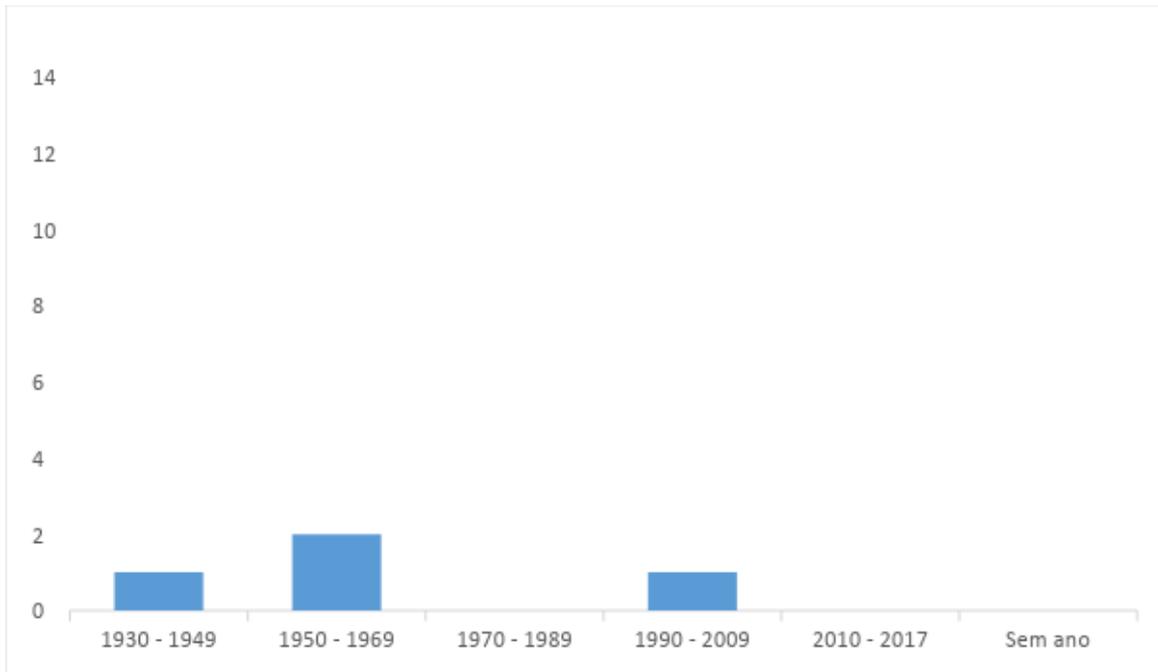
A UFRJ possui 45 bibliotecas e com a ajuda do software SiBI o pesquisador consegue realizar uma busca integrada, pois o software faz o gerenciamento de interação entre elas. Um grande referencial observado na MINERVA é que, ao digitar a palavra chave na busca, ele mostra o tipo de material que você vai encontrar: livro, periódico, folheto ou dissertação escrito por extenso, diferente das outras plataformas que possuem ou um símbolo iconográfico ou indicativo algum do tipo de material. Ao digitar no campo de pesquisa a palavra-chave: Cinema Educativo, encontraremos 8 registros sobre o tema. No refinamento da busca, é possível se deparar com 4 registros tratando a proposição. Eles estão distribuídos em: 1 Folheto, 2 Livro e 1 Teses/Dissertações.

O primeiro é o livro Clássico de 1931 do Joaquim Canuto Mendes de Almeida: “Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brás”. Depois, segue um folheto e um livro do Pedro Gouvêa Filho com o mesmo título e ano de publicação Edgar Roquette Pinto: “o antropólogo e educador

¹⁰ O professor Plínio Sussekind Rocha esteve durante mais de três décadas associado ao ensino de Física no Rio de Janeiro. Dando o seu nome à Biblioteca do Instituto de Física queremos assim homenageá-lo, assim como a todos que ensinaram e pesquisaram em nosso Instituto, e em seus antecessores, desde 1935 (informações da UFRJ)

– 1955”. Para encerrar o material, em 2004 manifesta-se uma dissertação da Elisandra Galvão “A ciência vai ao cinema: Uma análise de filmes educativos e de divulgação científica”, mas o site não descreve a orientação desta dissertação.

Gráfico 5 BASE MINERVA (UFRJ)



1.1.6 DBD - PUC-RJ

As 5 Bibliotecas da PUC-RIO possuem um sistema integrado de pesquisa intitulado “Divisão de Bibliotecas e Documentação” - popularmente conhecido como DBD – que possui como missão “facilitar o acesso e a difusão de recursos de informação e colaborar com os processos de criação do conhecimento, a fim de contribuir na consecução dos objetivos da Universidade”. O visual do site é bem interessante, possui uma navegação de fácil acesso e confortável e apresenta bastante informações, como mostra a tabela abaixo com os Dados Estatísticos de 2016.

A busca por Cinema Educativo na PUC-RJ revelou 6 resultados relacionados com o Cinema Educativo, mas a instituição não possui nenhuma obra que associe o tema correspondente ao recorte e, portanto, não entrará na mensuração e tabulação dos dados.

1.1.7 OPUS (UFMG)

O projeto da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UFMG tem por objetivo disponibilizar, para as comunidades interna e externa, a produção científica da universidade. O site é bastante rápido e simples de utilizar, porém para acesso aos textos o usuário deve primeiramente se cadastrar no Sistema OPUS. O pesquisador deve preencher e assinar o termo de autorização e entregá-lo à secretaria do curso de Pós-Graduação. No caso desta pesquisa, não foi necessário esse procedimento, uma vez que não consta nenhum trabalho que relacione o tema pesquisado na base de dados da UFMG.

Vale ressaltar que, se caso o pesquisador desejar publicar algum artigo ou tese no acervo, é necessário a liberação do trabalho por parte da secretaria, que é então encaminhado à Biblioteca Universitária para revisão dos metadados. Muito embora os metadados possam ser visualizados a qualquer tempo no Sistema OPUS, a visualização do texto completo só é possível após a aprovação pela secretaria do curso e liberação pela Biblioteca Universitária.

Embora com um acervo amplo e um sistema digital de alta qualidade, não foi possível no levantamento encontrar qualquer incidência acerca do Cinema Educativo das décadas de 1920 e 1930 no interior da Base de Dados da Universidade Federal de Minas Gerais.

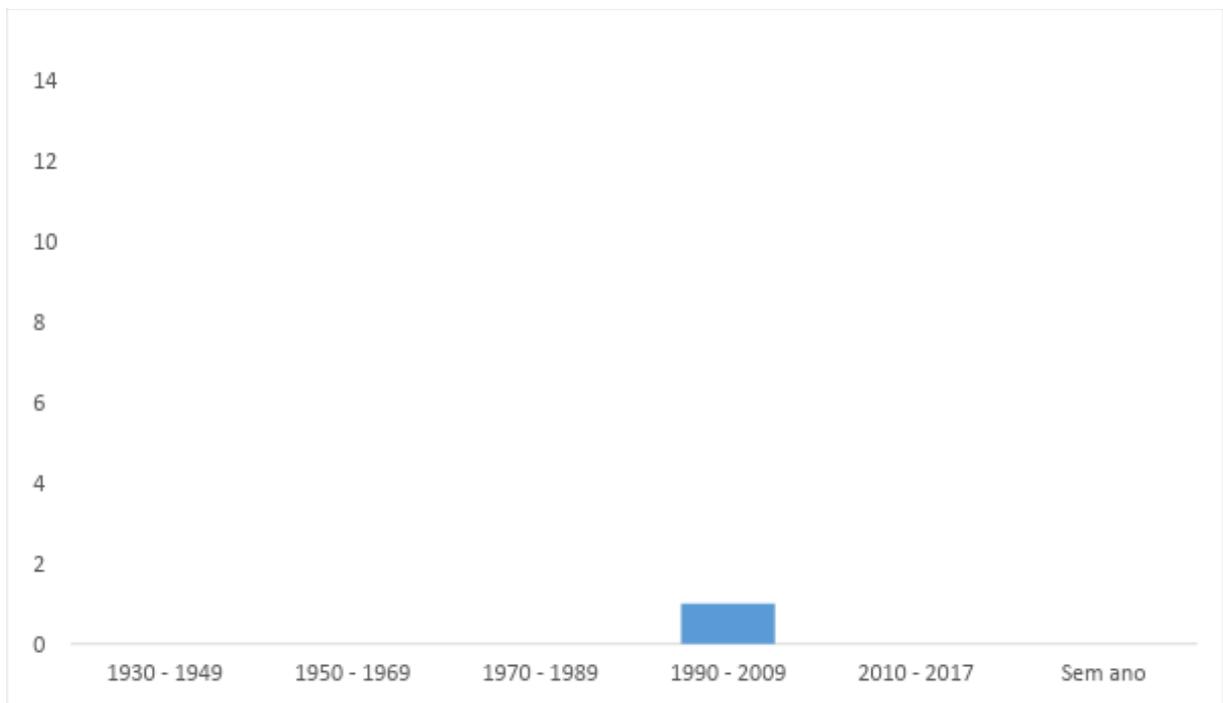
1.1.8 SIRIUS (UERJ)

A Rede de Bibliotecas da Universidade Estadual do Rio de Janeiro conta com a plataforma Sirius para acesso a Base de Dados eletrônica e Periódicos Online. O site é intuitivo e objetivo, porém bastante lento e também não possui o número total de publicações do acervo para acesso online. Por diversas vezes, o site ficou fora do ar, impossibilitando a pesquisa no mês de maio de 2017.

Para a palavra-chave adotada foram encontrados 60 resultados em 10 páginas. Depois de descartados algumas obras que escapavam do tema, foi encontrada apenas uma obra de 2010 de Rosana Elisa Catelli: “Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da escola nova, entre os anos de 1920 e 1930. ”

Segue abaixo a tabulação do material pesquisado pelo “tipo”.

Gráfico 6 BASE SIRIUS (UERJ)



É possível observar na tabela abaixo que a maior parte das produções sobre o Cinema Educativo entre 1920/1930 concentra-se na Universidade de São Paulo. De

acordo com a Base de Dados DADELUS, as Bibliotecas da USP contem: 2 artigos, 11 livros, 1 revista e 6 teses/dissertações, totalizando 20 obras.

Em seguida, temos a base ACERVUS da Unicamp, responsável pela concentração de 1 catálogo, 3 livros e 1 tese/dissertação concluindo 5 obras.

A LUMEN da PUC-SP encontrou em sua base de dados 1 periódico, 1 TCC e 2 teses/dissertações, totalizando 4 obras.

A MINERVA trouxe 1 folheto, 2 livros e 1 Tese, arrematando 4 obras.

A SIRIUS contém em seu acervo 1 catálogo contendo imagens do Cinema Educativo registrados no período estudado.

Somados as obras disponíveis no catálogo da USP, da Unicamp, da PUC-SP, da UFRJ e da UERJ temos um total de 34 obras. Nas bases da UFMG (OPUS) e PUC-RJ não foram encontrados títulos acerca do tema.

É necessário ressaltar que é possível encontrar a conferência pronunciada na Associação Brasileira de Educação na sessão de 18 de abril de 1955, na qual se gerou o livro intitulado “Roquette Pinto - o antropólogo e educador”, de Pedro Gouvea Filho, nas bases Dedalus e Minerva. Um livro anterior, de 1931, de “Joaquim Canuto de Almeida intitulado Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil” de Canuto Mendes também se localiza nas Dedalus e Acervus e que será aprofundado na parte III deste trabalho de conclusão de curso.

Tabela 2 TOTAIS POR TIPO

TABELA 2 - TOTAIS POR TIPO						
Material	DEDALUS	ACERVUS	LUMEN	MINERVA	SIRIUS	TOTAIS
Folheto				1		1
Periódicos			1			1
Revista	1					1
TCC			1			1
Artigos	2					2
Catálogos		1			1	2
Tese/Dissertação	6	1	2	1		10
Livros	11	3		2		16
TOTAIS	20	5	4	4	1	34

Os gráficos abaixo, ilustram a tabulação completa do levantamento dos dados a partir das plataformas citadas.

Gráfico 7 TOTAIS POR TIPO

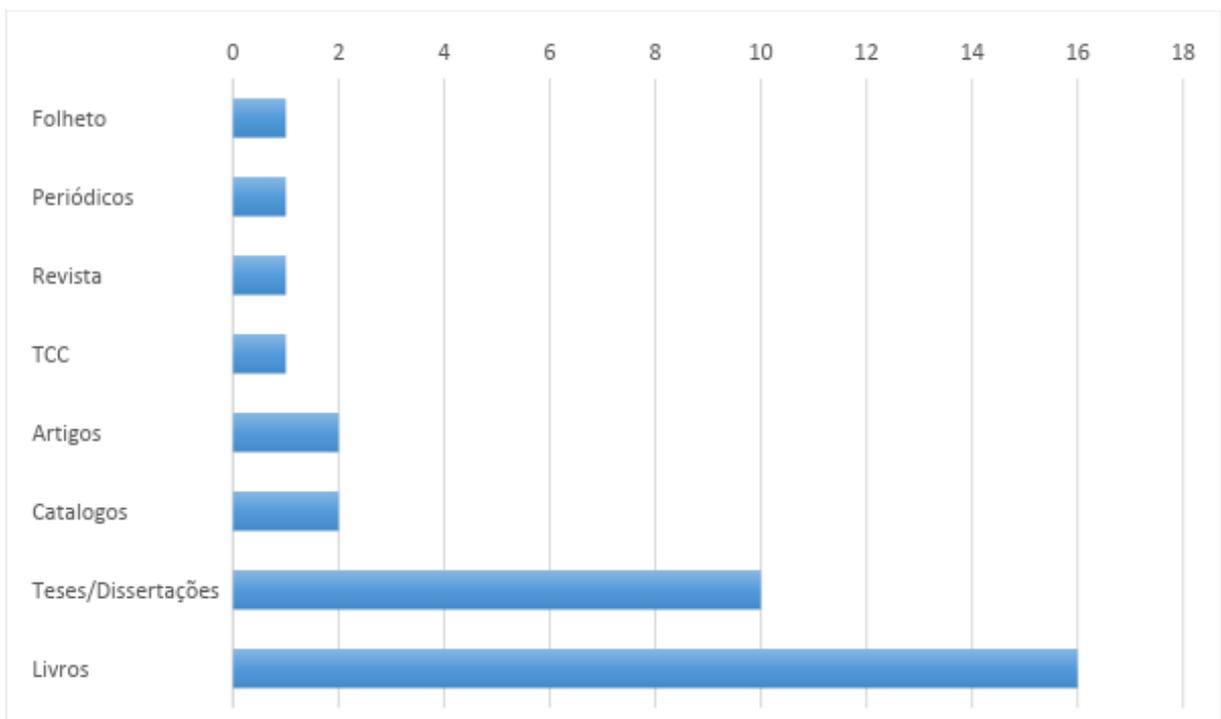
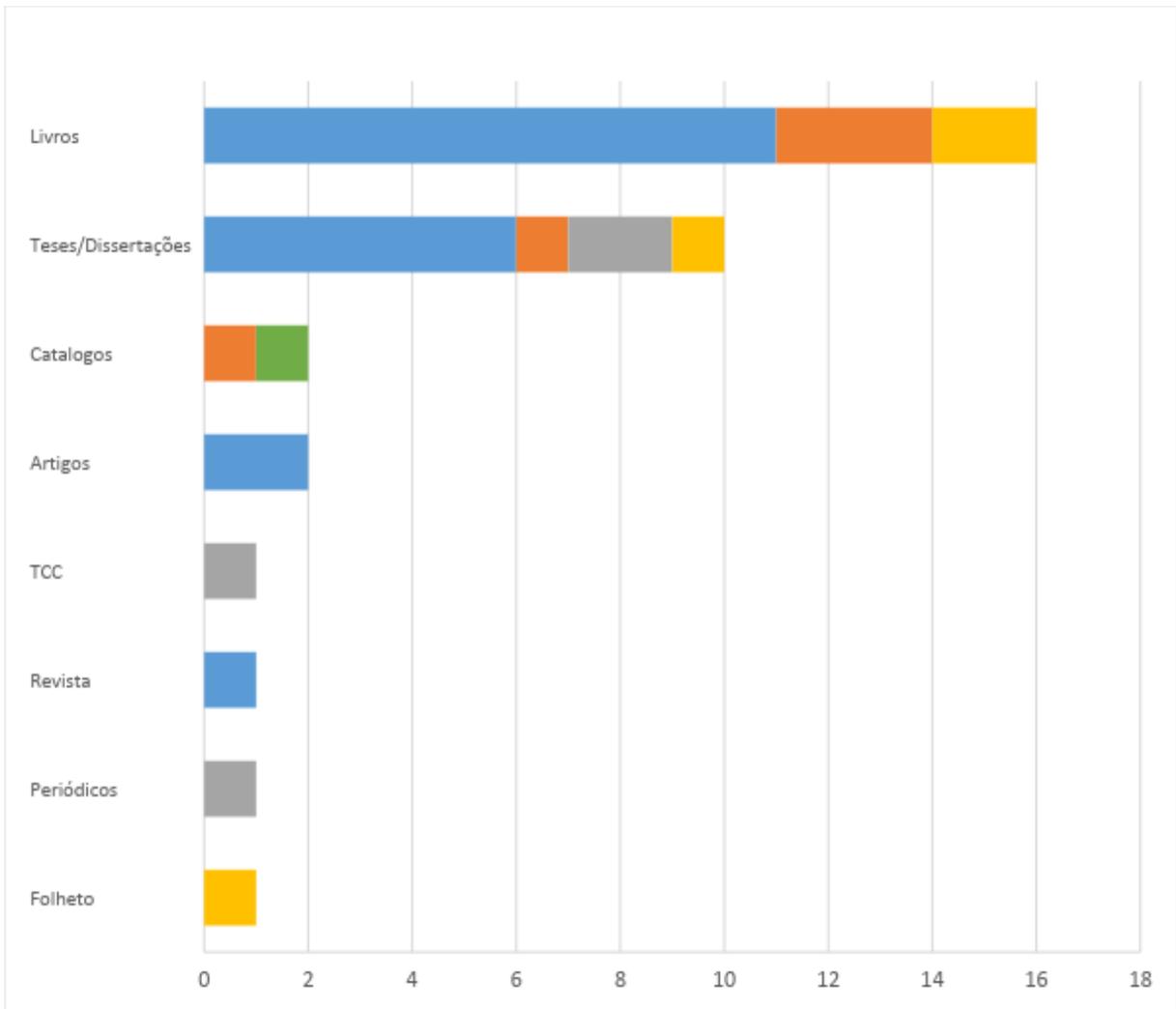


Gráfico 8 TIPO X BASE



1.2 Periodização da produção sobre o cinema educativo

1.2.1 Fase 1 (1930 – 1949)

O cinema desponta no início do século XX com uma série de eventos tecnológicos, políticos e sociais. Segundo estudos de Paulo Emilio Salles Gomes, Edgar Salvadori de Decca e Sheila Schavarzman, a figura do cineasta Humberto Mauro, constituinte de um mais ricos estudos do cinema brasileiro rompe a versão oficial a respeito da carreira do cineasta e recria, a partir de sua figura, toda a atmosfera de uma época. O cinema de Humberto Mauro, segundo o historiador Edgar Salvadori de Decca, foi um grande marco para o cinema nacional neste período. Ao escrever a apresentação do livro da historiadora Sheila Schavarzman, ele pretendeu não só ressaltar a história do cinema dirigido por Humberto Mauro, mas também “perceber ali uma produção imagética de grande polissemia simbólica, em um período histórico do Brasil marcado pelos fortes traços do nacionalismo” (DECCA, 2004, p. 12). Ele procurou também dialogar com os historiadores do cinema que consideram a obra de Mauro marco de uma identidade nacional avessa aos ventos da modernidade.

No âmbito político, o governo de Getúlio Vargas e a polêmica Revolução de 1930, que segundo Boris Fausto (1972) deve ser entendida como resultado de conflitos *intra oligárquicos*¹¹ fortalecidos por movimentos *militares dissidentes* que tinham como objetivo golpear a hegemonia da burguesia cafeeira com subordinação das oligarquias e ampliação de intervencionismo. Segundo Fausto

¹¹ FAUSTO, Boris (dir.) História Geral da Civilização Brasileira. São Paulo: Difel, 1975, tomo III, vol. I, pp. 155-190.

(1972), esses são alguns eventos que marcam o quadro histórico do Brasil na fase em que surgem os primeiros estudos acerca do Cinema Educativo de 1930 até 1949.

Período este marcado pela discussão da eficiência em ensinar a ler e a escrever, quando a memorização deixa de ser inculcada e os livros e a arte ganham uma forte expressão como instrumento de produção de novos saberes. E uma forma de aplicabilidade da arte em forma de aparelhamento técnico da década de 1920 e 1930 foi o cinematógrafo implantando na instrução:

Assim, dessa perspectiva, os problemas que os educadores procuraram contornar foi o de levar as projeções até as crianças, fazer delas um meio de difusão da educação para as massas. Ou seja, trataram com a sua utilização (COSTA; PAULILO, 2015, p. 171)

É evidente que o cinema e a radiodifusão foram idealizados neste período como recurso educativo por pedagogos e intelectuais brasileiros e a escola pública praticou atividades em torno do uso educacional do Cinema. Em São Paulo, as ações de Lourenço Filho na Diretoria de Ensino foram principalmente estudadas por Antonacci (1993), Hanna Mate (2002) e Ana Nicolaça Monteiro (2006). Elas mostram estratégias para disciplinar e controlar o contato com as imagens em movimento e igualmente, as iniciativas organizadas, primeiro, por Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira na Diretoria de Instrução do Distrito Federal. As referências reúnem estudos que sublinham o lugar do cinema educativo na estrutura administrativa da instrução pública durante os anos 1920 e 1930 e o seu uso nas escolas como marca de uma renovação dos métodos e procedimentos de educação da capital (VIDAL, 1994; PAULILO, 2002; 2015). Mas, também conforme notou Anita Simis (1996, p. 33), não apenas o Distrito Federal e São Paulo aparelharam escolas para a projeção de filmes educativos, o exemplo foi seguido por outros estados.

É especialmente nesse período da Escola Nova que intelectuais, políticos, educadores e cineastas passam a escrever sobre o cinema e a educação, assim como sua efetivação nas escolas. O levantamento mostra que entre 1930 e 1949 surgem importantes livros a respeito do Cinema Educativo, tais como o livro de Canuto Mendes (“Cinema Contra Cinema”, de 1931), de Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho (“Cinema e Educação”, de 1930). Posteriormente, em 1941 é produzido um trabalho de TCC na PUC-SP de Luiz Toloza Oliveira Costa Filho, intitulado “O Cinema como fator Educativo”.

O cinema se torna um meio de levar o pensamento pedagógico sob uma dupla perspectiva: moral e técnica. Ainda segundo Costa e Paulilo:

De um lado, interessava a narrativa cinematográfica. Eram as cenas projetadas, os enquadramentos privilegiados, a representação dos personagens, o enredo narrativo e, enfim, a história que o filme contava os motivos da atenção dos educadores. Foi, por sua vez, uma questão desdobrada de dois modos. Primeiro do espectro de uma percepção crítica. Nela se perguntou sobre o modo como o cinema representava o mundo: quais suas características e astúcias? Depois, do espectro de uma percepção sensorial normal, então perguntava-se de que modo o cinema afetava as pessoas, seus sentimentos e emoções. Quanto à outra perspectiva, a técnica, interessava o mecanismo, as possibilidades do cinema. (COSTA; PAULILO, 2015, p. 171)

A primeira fase é marcadamente pioneira nas produções a respeito do tema e contemporânea das realizações desse tipo de cinema educativo. Ela contempla o período de 1930 até 1949, marcado por 6 obras sobre o tema, 1 na Unicamp, 3 na USP, 1 na PUC-SP e 1 na UFRJ.¹²

¹² Nessa primeira fase é possível identificar 2 obras estão na forma de livros. São os dois primeiros livros sobre cinema educativo publicados no Brasil, ambos de 1931 e são importantes, não somente porque contextualizaram o cinema educativo, mas também por que tiveram um grande impacto na sociedade no início do século XX. São eles: Jonathas Serrano em parceria com Francisco Venâncio Filho (Cinema e Educação) e a obra de Joaquim Canuto Mendes de Almeida (Cinema contra Cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil) que trataram com maestria acerca desse assunto, e por isso, foi dedicado um capítulo mais adiante, no qual os dois livros serão abordados mais profundamente neste trabalho de conclusão de curso.

1.2.2 Fase 2 (1950 – 1989)

A década de 1950 foi marcado pelo estilo da *pornochanchada*, gênero que liderava as produções e distribuições da cinematografia nacional. Sem os investimentos *Hollywoodianos*, e com produções consideradas “cômicas” o cinema nacional foi duramente criticado pelos precursores do movimento que posteriormente seria intitulado de *Cinema Novo Brasileiro*. Dentre alguns nomes de diretores nacionais envolvidos neste movimento destacam-se, segundo Glauber Rocha:

Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, Dabid Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema Brasileiro [...] E o cinema? Vinhamos do fracasso de *Ravina*, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico Wlater Hugo Knoury, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofriamos na carne e tirania da chanchada (ROCHA, 1981, p. 15)

Ideias da vanguarda cinematográfica nacional influenciadas pelo neorrealismo italiano, que Alex Viary estava divulgando, foram amplamente debatidas no Primeiro Congresso Paulista de Cinema Brasileira (CBC) em 1952¹³. Nelson Pereira dos Santos, no filme “Rio, 40 Graus” (1955), pode ser considerado uma obra inspirada acerca deste tema, pois destacou a igualdade social nutrido das influências das neorrealistas. As noções de realismo e realidade no cinema são levantadas e, posteriormente, o Brasil tem uma proeminência durante as décadas de 1960 e 1970.

Nas quatro décadas seguintes, o tema perde consideravelmente a visibilidade de produções acadêmicas, sendo registrado apenas uma publicação. Trata-se de um folheto registrado pela Base de Dados Minerva da UFRJ, intitulado: “E. Roguette Pinto o antropólogo e educador” escrito por Gouveia Filho em 1955.

¹³ Disponível em: <http://www.cbcinema.org.br/>. Acesso em 2 de abril de 2018

O *Escolanovismo* teve aspectos significativos que continuam a ser muito importantes no discurso pedagógico dos nossos dias. A ausência de produções sobre o tema nesse período merece uma atenção, pois o Cinema Educativo expandiu-se pelo Brasil com uma série de documentários dirigidos por Roquette Pinto e produzido por Humberto Mauro, como aponta Catelli:

Essas propostas de um cinema educativo foram implementadas a partir das reformas educacionais que ocorreram em diversos estados brasileiros no final dos anos de 1920, e em 1937, no Estado Novo, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob a direção de Roquette Pinto. A elaboração dos filmes educativos foi designada ao cineasta Humberto Mauro, tendo este realizado mais de 400 documentários até os anos de 1960, quando o INCE deixa de existir. (CATELLI, 2005)

No período pós segunda guerra mundial, o cinema da geração *Hollywood* nos EUA e com grandes nomes como o cineasta Alfred Hitchcock¹⁴ tomou uma forte influência no mundo ocidental. Com essa pluralidade de estilos em razão da popularização da televisão, o cinema educativo perde sua evidência. As grandes produções de filmes épicos e espetaculares tiveram grande popularidade, tanto históricos quanto fictícios sobretudo no Brasil, pois o advento da televisão somou-se a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz¹⁵, por Assis Chateaubriand e Franco Zampari, que visava a produção de filmes de “qualidade” hollywoodiana. Atores e técnicos estrangeiros foram contratados,

¹⁴ Alfred Joseph Hitchcock (Londres, 13 de agosto de 1899 — Los Angeles, 29 de abril de 1980), por vezes em português Alfredo José Hitchcock, foi um cineasta britânico. Considerado o "Mestre do suspense" foi um dos mais conhecidos e populares realizadores de filmes desse gênero de todos os tempos. Fonte: ARAÚJO, Inácio. Alfred Hitchcock, São Paulo, Brasiliense, 1992.

¹⁵ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz é um importante estúdio cinematográfico brasileiro, que produziu filmes entre 1949 e 1954. Fundada em São Bernardo do Campo, pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho em 4 de novembro de 1949, a companhia produziu e coproduziu mais de 40 filmes de longa-metragem. Fonte: AVENTURAS NA HISTÓRIA. São Paulo: Editora Abril, 2003-, mensal. Ed. 76, Hollywood brasileira. p. 44-47.

sobretudo europeus; consolida-se a dupla de atores de comédia, Oscarito e Grande Othelo.

1.2.3 Fase 3 (1990 – 2009)

No início desse período, o cinema e a cultura brasileira passaram por um momento de certa valorização, como por exemplo o filme *Central do Brasil* (1998) baseado em história do diretor Walter Salles.

No começo dos anos 2000, as pesquisas sobre o Cinema Educativo ganham uma força expressiva. Apenas no período de 2002 até 2007 a plataforma DEDALUS da Universidade de São Paulo aponta 10 das 26 publicações totais levantadas, um total de 38% das publicações sobre o Cinema Educativo num período histórico de 87 anos.

Logo após o 4º período, que será comentado a seguir, podemos observar a tabulação da pesquisa contendo resultados parciais e totais levantados neste intervalo, além de gráficos que ilustram os dados coletados nas fontes das principais plataformas digitais da Região Sudeste e que apontam o ocultamento das produções da fase 3, assim como o progresso significativo citado no início dos anos 90. Nesse período, a produção de teses e dissertações contou com a orientação de importantes pesquisadores da área da história da educação, tais como Diana Vidal, Cynthia Pereira de Souza e Kátia Maria Aboud.

1.2.4 Fase 4 (2010 – 2018)

Esta fase está sendo mundialmente a época das superproduções e arrecadações milionárias. Nunca obteve-se tantos investimentos nem lucros nos filmes, sobretudo no cinema *hollywoodiano*. Sequências de *remakes* de filmes ou livros marcaram uma nova era do cinema: os filmes lançados no formato 3d. Considera-se o ano de 2010 um marco na história do cinema mundial, filmes como: Harry Potter e as Relíquias da Morte: Parte 1 (2010), Toy Story (1995-2010), Homem de Ferro (2008-2013), Alice no País das Maravilhas (2010), A Origem (2010), Shrek para Sempre (2010), A Saga Crepúsculo: Eclipse (2010) e As Crônicas de Nárnia: A Viagem do Peregrino da Alvorada (2010) foram campeões de bilheterias.

As pesquisas acerca do cinema educativo brasileiro nesta quarta e última fase parecem estar “fora de moda” por parte dos pesquisadores. Professores orientadores importantes para o alavancamento as produções de teses da fase anterior não repetiram orientações de trabalhos sobre o assunto. Os livros são ainda mais escassos. São encontradas apenas 3 produções, 2 na USP e 1 na UERJ. Abaixo podemos observar no gráfico a representação quantitativamente de produções divididas nas quatro fases abordadas.

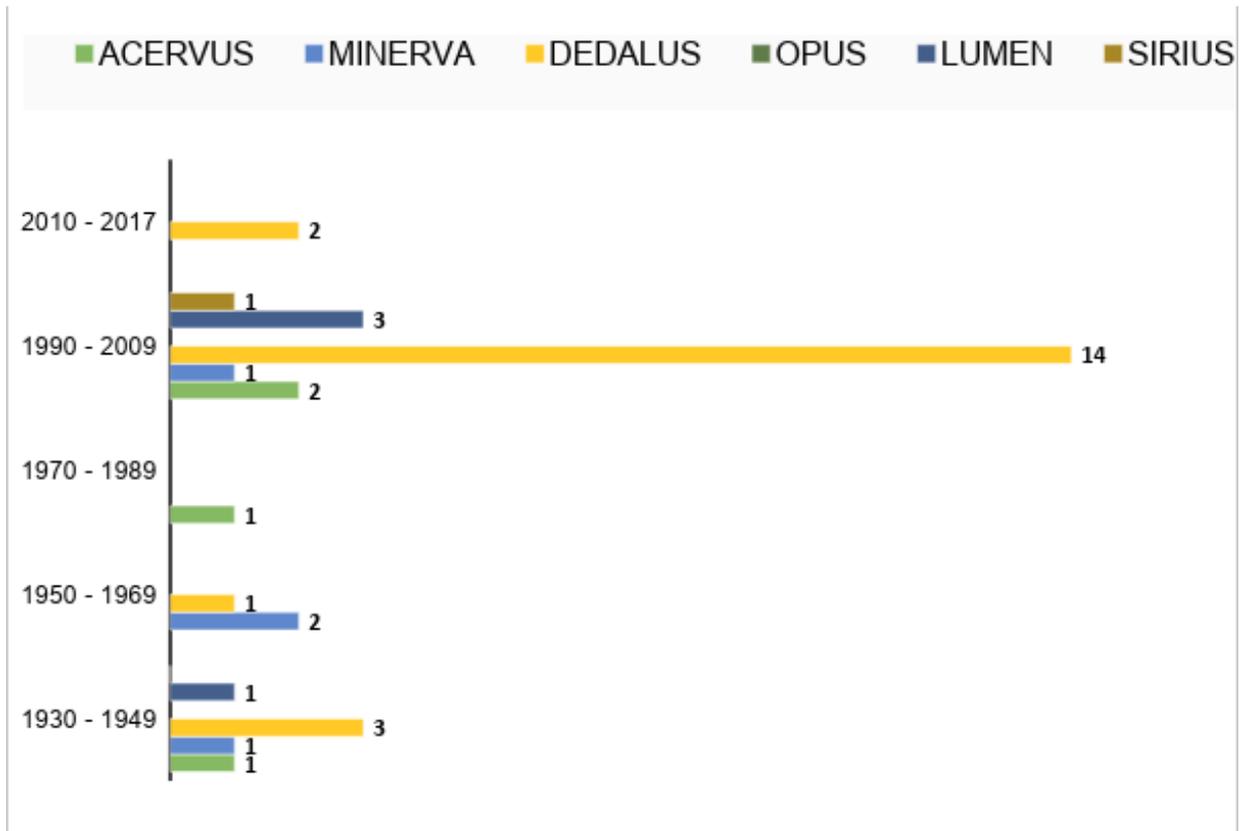
TOTAIS POR PERÍODO

Tabela 3 TOTAIS POR PERÍODO

Período	Publicações				
	ACERVUS	DEDALUS	LUMEN	MINERVA	SIRIUS
1930 - 1949	1	3	1	1	
1950 - 1969		1		2	
1970 - 1989	1				
1990 - 2009	2	14	3	1	1
2010 - 2017		2			
Sem ano	1				
Sub-Total	5	20	4	4	1
			Total: 34		

Abaixo ilustra-se esses números separados por plataformas:

Gráfico 9 LEVANTAMENTO DAS FONTES



Percebemos que, depois de quatro décadas do movimento inicial de introdução do cinema educativo, a retomada das publicações (Gráfico 1) acerca desse debate aconteceu principalmente na forma de dissertações e teses acadêmicas. Entre os anos de 1990 e 2009 concentra-se o maior número de produções acerca do assunto, chegando a concentrar pouco mais de 60% do total da amostragem. Igualmente, é o período com maior variedade de autores que se dedicaram a estudar o tema. Nesse período, a principal perspectiva de estudo foi a histórica. Apesar de alguns estudos na área do ensino e do cinema, o volume principal de produções veio da história da educação.

A comparação entre as bases de dados das bibliotecas pesquisadas revela o predomínio da base Dedalus em termos de concentração de títulos. Com 20 itens

associados ao tema, concentra quase 60% do total encontrado. Trata-se ainda da única base que apresenta itens sobre cinema educativo no período seguinte, entre

Capítulo 2: “Cinema Contra Cinema”: Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931)

Provou-se que o cinema é útil à educação. Utilíssimo. Provou-se mais ainda: que é necessária a fita como fator educativo. O cinema mercantil é capaz, às vezes, de educar: mas quase sempre deseduca ... é preciso, assim, que a Educação reaja com as mesmas armas, "olho por olho, dente por dente". Contra o mau cinema, só o bom cinema. (ALMEIDA, 1931a. p. 201)

No livro, Joaquim Canuto Mendes de Almeida defende que o cinema deve servir como um instrumento de “curar”. Canuto Mendes acredita que as imagens podem regenerar a sociedade brasileira através de exhibições cinematográficas no interior escolar com explicações consideradas adequadas e realizadas a partir de questões culturais como a estética, os trajes, os gostos, a arquitetura, o interior das casas e o comportamento dos cidadãos, intitulado de “correção das maneiras” (ALMEIDA, 1931, p. 8). O cinema educativo deveria levar os bons costumes para todas as regiões do país, tornar bons hábitos conhecidos, levar novas formas de trabalho ao Brasil, novas profissões, estimulando a imagem de um país moderno e industrializado.

O cinema poderia, ao contrário produzir, através das projeções, um caráter destrutivo no âmbito moral, daí o nome do livro *Cinema contra Cinema*. Canuto afirma que a inspiração em escrever o livro foi gerada pelo seu ex-colega de turma na Faculdade de Direito, Manuel B. Lourenço Filho (MIS, 1976). É assim que o livro, que tinha a pretensão de lançar as "bases gerais para um esboço do cinema educativo no Brasil", acabou sendo prefaciado por Lourenço Filho, então Diretor Geral de Instrução Pública do Estado de São Paulo e que estudou com o amigo Canuto.

Miceli (1979) ao falar das origens de Lourenço Filho, "filho de comerciante português instalado numa cidade do interior", comenta que o educador auxiliava o pai em suas atividades de comércio de livros e arte fotográfica, inclusive nos trabalhos de

um cinema. O que significa que Lourenço Filho já tinha alguma experiência anterior com cinema (MICELI, 1979: 168). Ainda em suas palavras¹⁶:

Si não padece duvida que o cinema seja assim elemento de instrução, o mesmo não se pode dizer do cinema comum, quanto ao aspecto propriamente educativo. Como muito bem diz alguém, o cinema é uma “invenção formidável”, de “formidabilis”, “formidavile”, terrível, temeroso, temerando, que se deve temer (ALMEIDA, 1931, p. 7)

Na década de 20 e 30 o cinema brasileiro atinge não somente a grande expansão com as publicações das revistas de cinema: “*Para Todos*”, “*Selecta*” e a “*Cinearte*” e diversos ciclos regionais do país. Também no interior escolar, o próprio Lourenço Filho expressa no prefácio do livro de Canuto Mendes em 1931 alguns dos sentimentos de entusiasmo pelo cinema:

O cinema nos transporta às mais longínquas distancias, e nos dá a conhecer homens, costumes, habitações, processos de trabalho, flóra e fauna de todos as regiões do globo. Faz-se, desse modo, o mais precioso auxiliar do ensino da geografia. Volta as páginas do tempo, e pode apresentar-nos, sob forma intuitiva e, não raro salientando o aspecto verdadeiramente humano dos episódios, a vida de outras épocas. Com isso, fornece elementos para a verdadeira compreensão histórica. (ALMEIDA, 1931, p. 6)

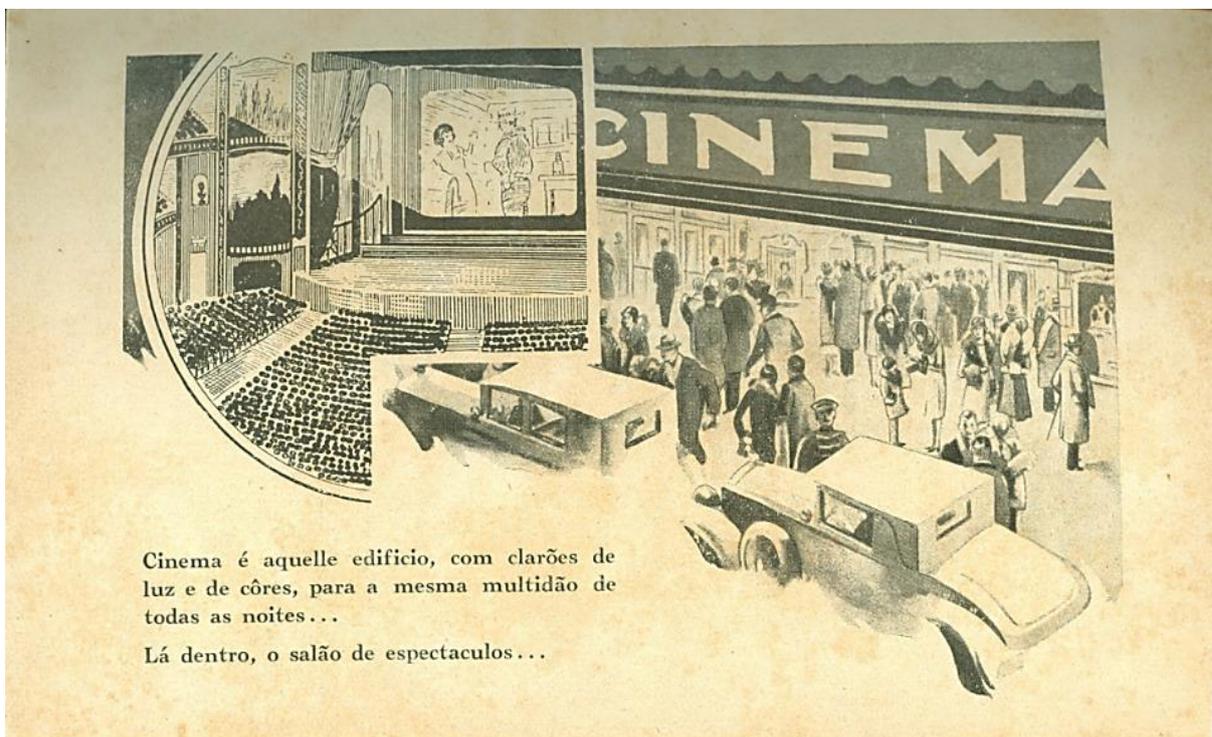
O Brasil ainda estava se apropriando do modo sistemático de fazer cinema, a falta de uma organização definitiva era uma das brechas para que o Estado pudesse colaborar para a padronização cinematográfica, começando pelas escolas paulistas que era modelo de desenvolvimento, dos quais já tinham demonstrado avanço desde a década de 1920. Portanto nesse livro aborda além do gênero (cinema), também aspectos de influências das películas e como elas poderiam prejudicar a formação do sujeito ou do contrário utilizar o cinema como um aliado. Ainda conforme ele, “o cinema é, hoje, necessário à educação” (1931, p. 13)

¹⁶ Integrado no movimento *escolanovista*, escreveu um livro básico para se compreender o movimento (Introdução ao Estudo da Escola Nova, 1930) e foi um dos signatários do Manifesto dos Pioneiros; organizou e dirigiu o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (1938-1946); fundou, em 1944, a Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (Ruy Lourenço Filho: Cronologia e Bibliografia do Professor Lourenço Filho, ABE, 1996)

Para Canuto Mendes, fica claro a necessidade do cinema contraposto ao cinema mercantil, que “normalmente, desequilibra, desorienta e neutraliza as forças dos agentes educativos, pela exploração de bons, e maus pendores das massas” (1931, p. 14). Neste livro, Canuto mostra, em face das circunstâncias peculiares para o cinema e para o Brasil do início do século XX, o papel que está reservado ao cinema na campanha da educação nacional, dividindo-se em quatro partes.

A primeira e a segunda cuidam da parte material do cinema. A terceira parte mostra a posição do cinema num cenário abrangente de multiplicidade e complexidade acerca de seus aspectos intelectuais e artísticos. A parte final do livro estabelece as relações do cinema com a educação do ponto de vista dos teóricos da psicologia em relação ao ponto de vista prático do Brasil com outros lugares do mundo.

Figura 1



2.1 A definição de cinema

A primeira parte do livro, Canuto apresenta-nos a sala de cinema como se fosse a primeira vez que estivéssemos lendo sobre ela. De forma poética, desde o caminhar de fora para o seu interior, Canuto detalha não somente o espaço físico ou os mecanismos presentes nos materiais de projeção, mas também traz sensações individuais presentes desde a chegada em frente a fachada da Cinema:

Cinema é aquele edifício cuja fachada se desperdiça em clarões de luz e de cores e cujas lâmpadas piscam, como irresistível chamariz, para a mesma multidão de todas as noites, fervilhante irrequieta, ansiosa de ser tragada, num momento, pela porta de ingresso. Em curto instante, essa gente toda se deixa absorver pela estreita garganta que se abre a frente e desaparece atrás de preguiçosas cortinas de veludo encarnado. Lá dentro o salão de espetáculos. Parece muito com o do teatro. O povo, acomodado, tem os olhos postos num alvo retângulo fronteiro, emoldura onde devera abrir-se o palco. Escurece. Um feixe luminoso jorra e esparrama sobre o quadro branco um magico jogo de sombras, nítidas nas linhas e nas formas, que se deslocam em surpreendente harmonia, dando a impressão de figuras reais, plenas de vida e de movimento. Ilusão: projeção luminosa (ALMEIDA, 1931, p. 16)

Não é de se admirar tamanho espanto, haja vista que a cultura cinematográfica estava evoluindo de acordo com a tecnologia que possibilitou a ampliação de tais recursos modernos não somente no Brasil, mas também no mundo. O cinema mostrava-se um aparelho original que tinha o poder de reconstituir um processo mecânico muito complexo para época, a figura em movimento, a decomposição em suas posições revelada em uma série de quadros dentro de uma película de celulose. “Cinema? Cinema é a projeção luminosa da síntese mecânica da figura analítica do movimento” (1931a, p. 17).

Definições diversas passam pela primeira parte do livro, Canuto tem o cuidado de explicar o cinema desde sua origem etimológica - oriunda da palavra greco-romana *Kinema* (registro do movimento) - até sua derivação: Cinematografo, que indica não somente o registro, mas também a reprodução objetiva da figura natural, gravando-a sucessivamente em posições e aspectos intencionais e

particulares. “Realiza o cinema, assim, a reprodução objetiva da imagem do movimento, velho ideal dos homens e das artes” (1931a, p. 19).

2.2 Os Aspectos Materiais do Cinema Silencioso

Nos aspectos materiais da divisão do cinema, o autor o divide em dois. O cinema silencioso é a primeira, cuja representação da realidade reproduzida exteriormente é de uma imagem mental, porque essa imagem da realidade possui uma intervenção mediadora dos sentidos, da memória e das faculdades de expressão humana, presente em toda arte silenciosa: desenhos, pinturas, esculturas e imitações.

A segunda é a figura mecânica como uma reprodução exterior da imagem real das coisas e dos fatos; trata-se do cinema sonoro. Quando vemos, ouvimos ou sentimos as coisas e os fatos, há um processo psicológico mental particular que envolvem outras sensações.

Sobre os aspectos intelectuais apresentados por Canuto Mendes, ele categoriza: em naturais e artificiais. Ele definirá os dois gêneros cinematográficos presentes no início do século, sendo o primeiro gênero intitulado de caráter natural cujo o nome reconhecemos hoje como gênero documental. O segundo gênero, denomina-se artificial no qual as imagens estruturam-se em desenhos dos quais se assemelham ao natural, e por isso, ele nos apresenta como gênero dramático.

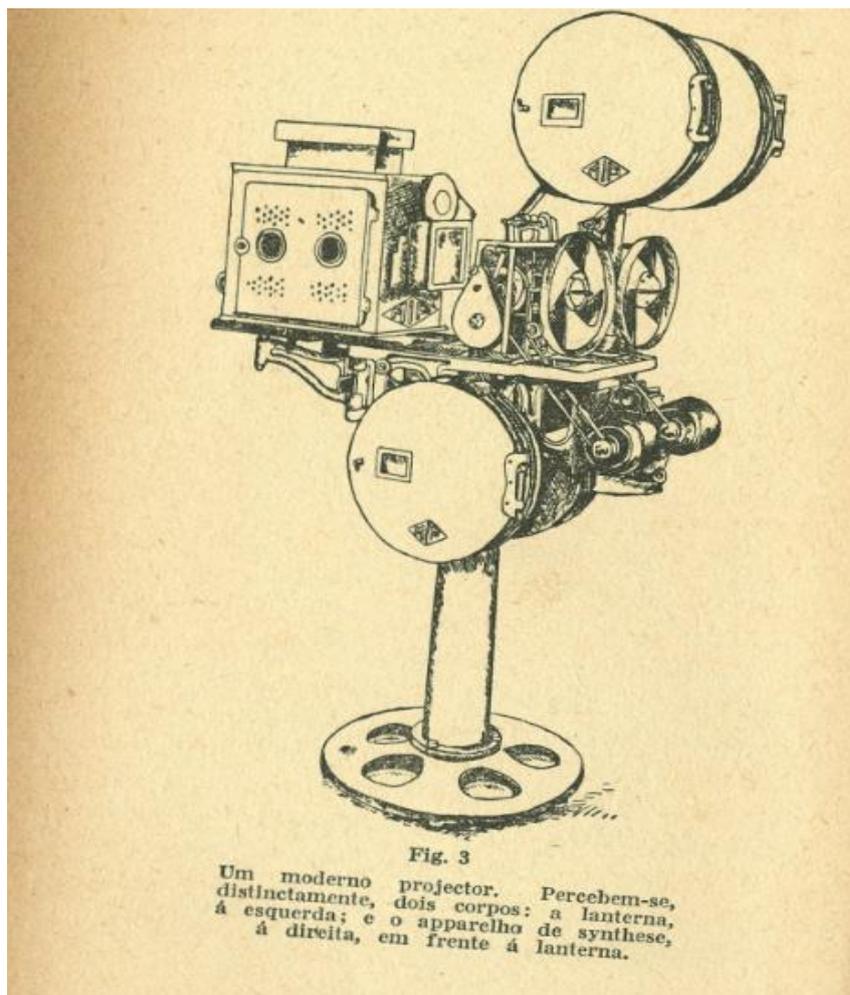
O último aspecto apresentado por Canuto Mendes foi talvez o de maior importância, haja vista que tratava de aspectos morais no cinema. E segundo Canuto Mendes, se esse aspecto visasse lucros financeiros, os homens e os filmes se transformariam em meros objetos do comércio cinematográfico, sobretudo o cinema pós primeira guerra *hollywoodiano* criticado pelo autor. Do contrário, se o cinema

fosse posto ao serviço do aperfeiçoamento material intelectual e moral do indivíduo e da sociedade, o cinema seria educativo. (1931a, p. 20).

No livro, o autor traz aspectos filosóficos e técnicos sobre o movimento. Segundo Canuto, o movimento não pode ser captado, pois a palavra indica mudança, transformação, deslocamento e em contraste com a cor, forma, posição e distância das coisas gravadas são estáticas. Deixa também claro que não é por isso que é impossível reviver a imagem visual do movimento.

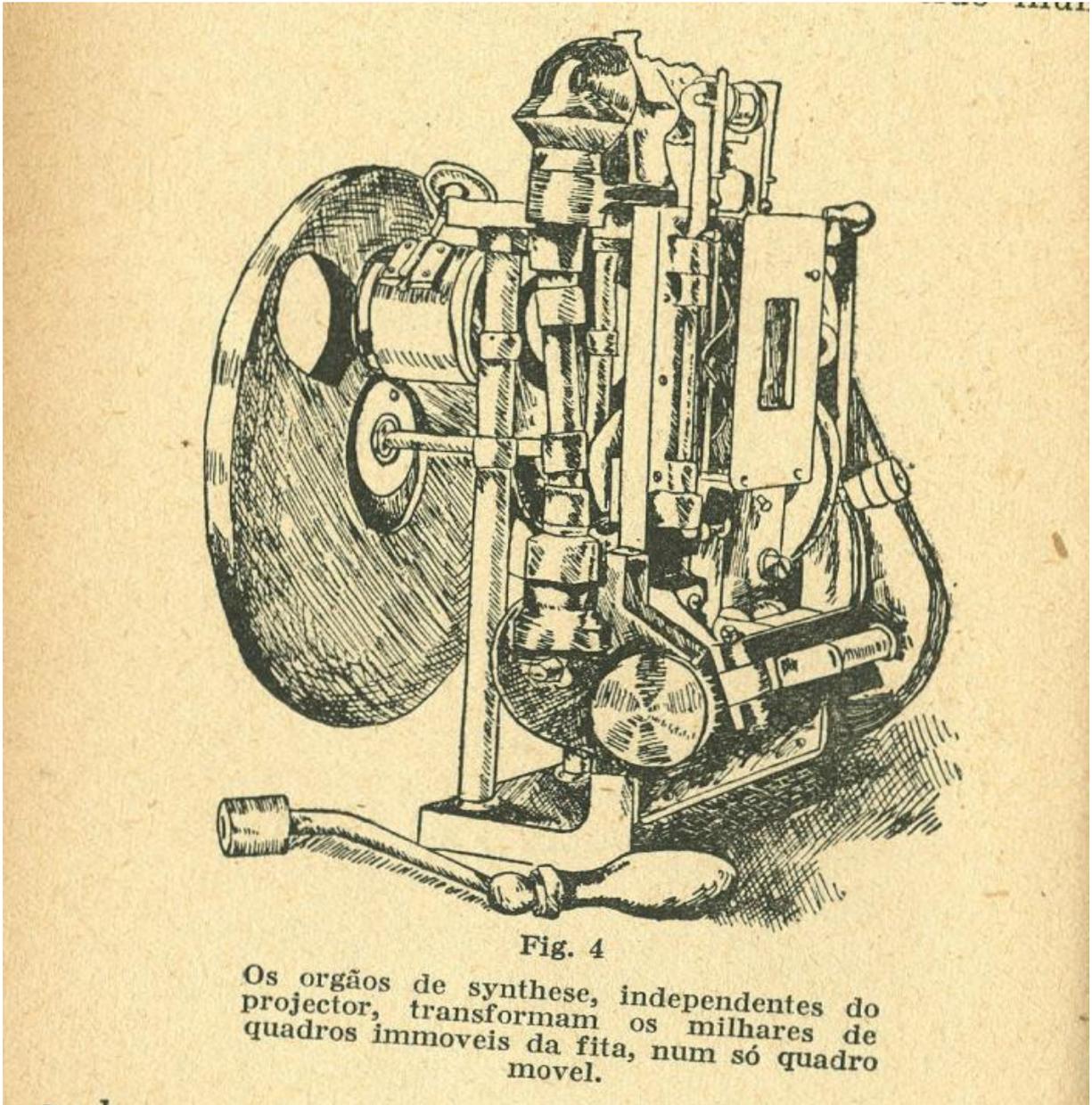
Desde que o que se visa é uma impressão para os olhos idêntico ou semelhantes á da imagem real, contentemo-nos com um número de estágios suficiente para dar a ilusão do movimento. Se, na imagem real, esse número é infinito, passa a ser, na reprodução exterior da mesma imagem, limitado as exigências dos nossos sentidos (figuras 3 e 4) (ALMEIDA, p. 31)

Figura 2



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 30

Figura 4



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 32

Ainda sobre aspectos físicos presentes nos mecanismos das figuras acima, Canuto descreve os instrumentos com detalhes, destacando que a alma deste mecanismo é uma peça em forma de cruz de Malta destinada a converter o movimento contínuo e constante de um disco giratório em movimento intermitente. À superfície do disco há um pequeno botão saliente que, em cada volta completa do disco, se enrosca, na descida, entre dois dos braços da cruz, imprimindo a esta um movimento brusco de rotação que cessa abruptamente quando o botão se desencaixa abaixo.

O disco sempre girando sobe do outro lado e, ao passar pelo mesmo ponto da descida em que se enroscou no vão precedente da cruz de Malta, o botão intromete-se num segundo vão, puxa-o para baixo, realizando um novo movimento brusco e limitado da cruz em torno do próprio eixo. A cada tempo de rotação completa do disco corresponde $\frac{1}{4}$ de movimento da cruz e $\frac{3}{4}$ de parada (ALMEIDA, 1931a. p. 33).

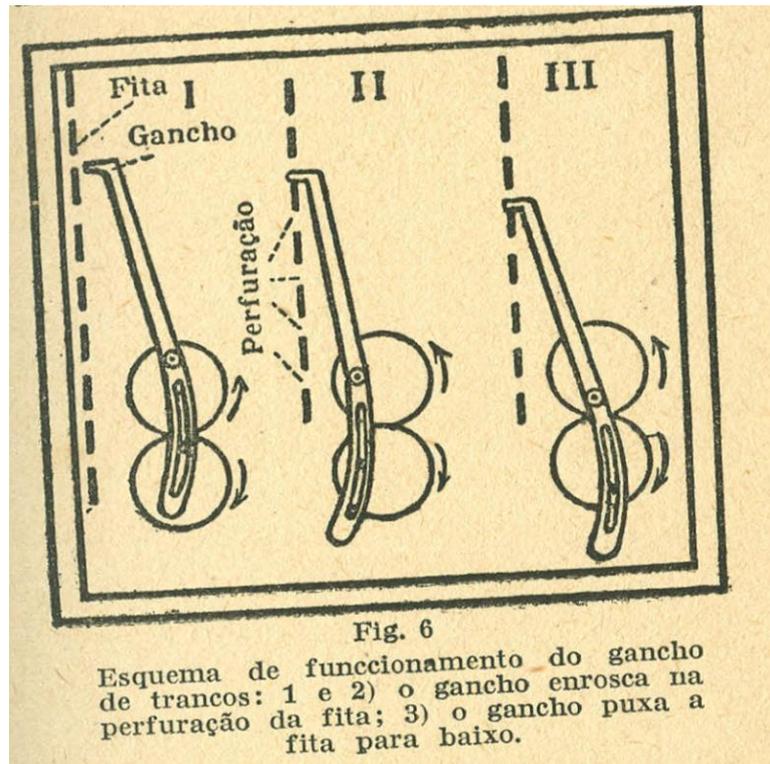
Ao eixo da cruz de Malta enrola-se a fita, adquirindo esta, assim, os mesmos movimentos bruscos e intermitentes. Cada vez que se move, substitui a projeção um fotograma ou quadrinho pelo imediato. Na substituição, vela-se o foco projetor¹⁷.

A cruz de Malta é o melhor símbolo da cinematografia. É usada, hoje, nos aparelhos de projeção. Outrora, também os projetores usavam, em lugar da cruz de Malta, a alavanca com gancho que, ainda hoje, muitas máquinas de filmar conservam para realizar o movimento por arrancos e paradas, conforme demonstra a figura 6 (ALMEIDA, 1931a. p. 37).

O mecanismo abaixo ilustra-se na figura 4 e 5:

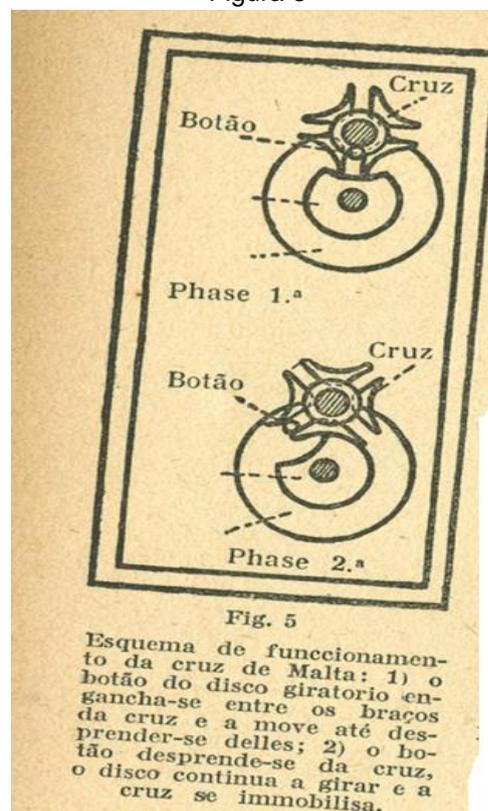
¹⁷ Nessa época ainda estava em desenvolvimento o dispositivo óptico de Gaumont, que permite o desenrolar contínuo da fita sem os “socos” ou trações sucessivas, capaz de dar, na projeção e na filmagem, os mesmos resultados da cruz de Malta. Léon Gaumont engenheiro e inventor ficou famoso com a descoberta, permitindo a expansão de sua companhia francesa de produção cinematográfica. É a companhia cinematográfica mais antiga do mundo a ainda estar em atividade, seguida pelos estúdios de cinema americanos: Universal Pictures e Paramount Pictures, ambos fundados em 1912.

Figura 6



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 34

Figura 8



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 35

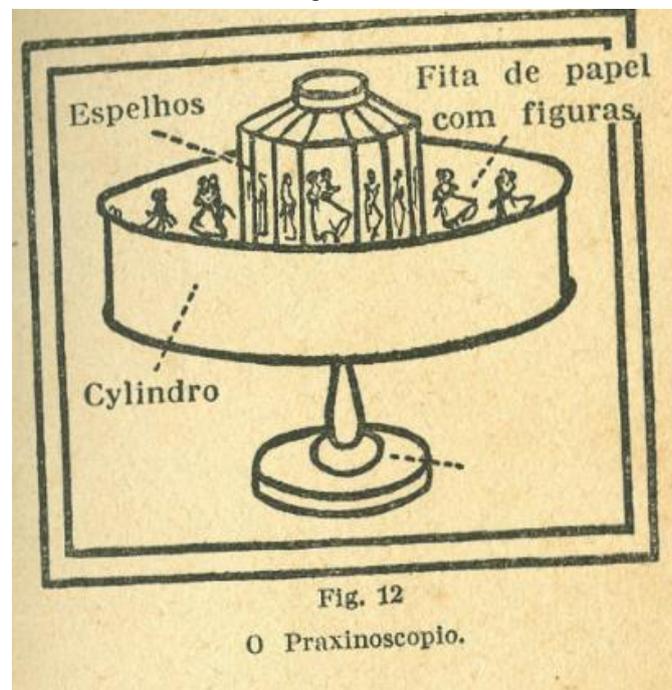
Canuto Mendes, além de relatar todo o esquema de funcionamento dos mecanismos da cruz de Malta presente nos equipamentos cinematográficos, também conta como foi a evolução da ideia de reproduzir imagens em movimento desde o funcionamento do *Zootropio* (cilindro giratório) presente na figura 9. Passando também pelo *Kinematoscópio* de Coleman Seller (Filadélfia, 1860), *Phasmatropio*, de Henry Renno Heyl (Filadélfia, 1870), passando pelo *Praxinoscópio* de Emile Reynaud (França 1881, *figura 7*), do qual o cilindro era mantido, porém com as fotografias opostas a um espelho poliédrico que era fixado no centro. Nesse, conforme o movimento giratório era acionado, as múltiplas faces do espelho refletiam aos olhos do observador e a síntese do movimento das figuras que lhe eram expostas por desfile fronteiro, dentro do cilindro. O aparelho era descoberto na parte de cima, por onde passava livremente a vista do espectador.

Figura 12



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 39

Figura 10



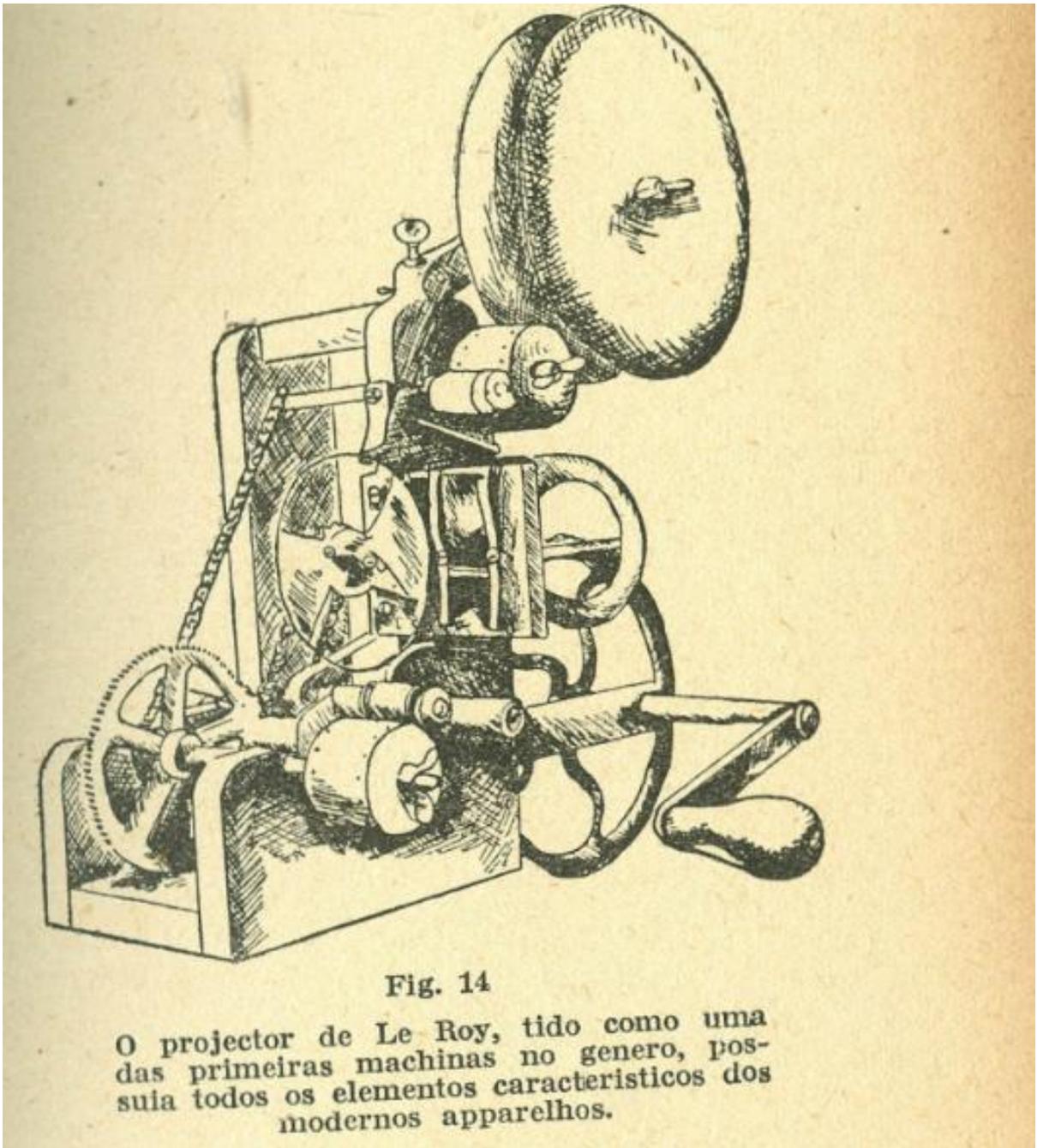
Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 39

Seguindo o mesmo princípio, conforme podemos observar, o *praxinoscopio* é um *Zootropio* aperfeiçoado. A tecnologia é fundamental para a evolução dos processos dentro do cinema. Em 1889, Marey, Francês, criou o “fuzil fotográfico”. Trata-se de um mecanismo capaz de imprimir doze imagens sobre uma chapa circular de uma simples rotação num segundo. Tinha o formato de uma arma de fogo e funcionava com ao disparar de um gatilho. Até que Thomas A. Edison, tendo inventado o Fonógrafo em Nova Jersey, 1887, quis juntar aos sons figuras móveis correspondentes. Canuto descreve essa ideia como a ideia precursora do moderno cinema sonoro.

Imaginou o inventor norte-americano gravar vistas microscópicas em espiral, em redor de um cilindro de colódio, na mesma disposição como, na época, se procedia com o fonógrafo. Em agosto de 18889, porém, tendo conseguido boas amostras do “film” Eastman Kodak, de nitrocelulose, aperfeiçoou a máquina idealizada, realizando, em outubro, curiosa demonstração do seu *Kinetoscopio*, no *West Orange Laboratories*: os quadros foram fotografados pelo *Kinetoscopio*, em película de cinquenta pés de comprimento por uma polegada de largura, dando quarenta e oito exposições por segundo. Em abril de 1894, as máquinas de espisar vistas moveis “kinetoscopio” eram vendidas ao público no mercado de Nova York. (ALMEIDA, 1931a. p. 46)

Foi a partir dessas invenções e aperfeiçoamentos tecnológicos que, em 22 março 1895, os Irmãos Louis e Auguste Lumière fazem a primeira exibição do *Cinematographo* em Lyon com discos que continham 30 imagens por segundo de volta. O observador recebia através da fenda a sensação do movimento contínuo pela primeira vez. A imagem animada podia ser observada pelo *espiadouro* direto no aparelho ou por meio de projeção. Essas projeções duravam cerca de 1 minuto. E o projetor, por sua vez, tinha lâmpada de querosene e “as chapas faziam tal barulho, que os espectadores, em vez de olharem a tela, tinham a atenção voltada para a estranha e ruidosa máquina” (ALMEIDA, 1931a. p. 48)

Figura 14



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p.49

2.3 Cinema Sonoro

Pensados pela primeira vez pelo *Kinetoscopio* de Edison, a união da figura das coisas móveis com reprodução dos sons e ruídos adequados mostrara-se possível, a medida em que os aperfeiçoamentos foram superados durante as décadas seguintes à criação da cinematografia muda. Canuto Mendes de Almeida incorpora essa ideia trazendo algumas dificuldades pelas quais o cinema mundial passava no final do XIX e início do XX. Dentre as incógnitas enfrentadas, é possível destacar três elementos que Canuto descreve no livro.

O primeiro é a captação do som a distância, o segundo é a sincronização perfeita das vistas e sons na filmagem e na exibição, e a última, a amplificação dos sons produzidos. “Observe que a primeira e a terceira, justamente as que determinaram maiores atrasos no advento das fitas sonoras, tem uma natureza técnica puramente fonográfica” (ALMEIDA, 1931a. p. 54)

A solução relatada por Canuto Mendes para tais problemas novamente se deu por meio de diversos inventores, que em conjunto, conseguiram reunir e aplicar uma série de descobertas e conhecimentos. A sincronização do som com a imagem, por exemplo, que foi um empecilho durante mais de 30 anos, só foi resolvido em 1923, quando Lee de Forest¹⁸ iniciou a aplicação prática do registro fonográfico das modulações luminosas produzidas pelas correntes telefônicas.

Criou a fita fotosonora, capaz de se sincronizar com a fita cinematográfica com maior simplicidade do que os discos. E isso, não só pela conjunção de desenrolamento na filmagem e na exibição, mas ainda – o que é melhor – pela redução a uma só das películas de som e de vistas. (ALMEIDA, 1931a. p. 58)

¹⁸ Lee De Forest (1873 – 1961) foi um físico e inventor estadunidense. Forest foi um físico que pesquisou componentes e aparelhos dedicados para a gravação e reprodução de sons, assim como instrumentos de aplicação nos campos da eletromedicina e da telefonia. Deve-se a ele a invenção da primeira lâmpada.

Outra grande dificuldade já mencionada foi amplificar os sons reproduzidos. Pois no surgimento do *phonographo*, o aparelho usado para a reprodução era de flagrante simples instalado no centro da mesa, de modo que os interessados deveriam direcionar a orelha a longos tubos de borracha “que davam ao aparelho um aspecto de polvo” (ALMEIDA, 1931, p.58).

Figura 16

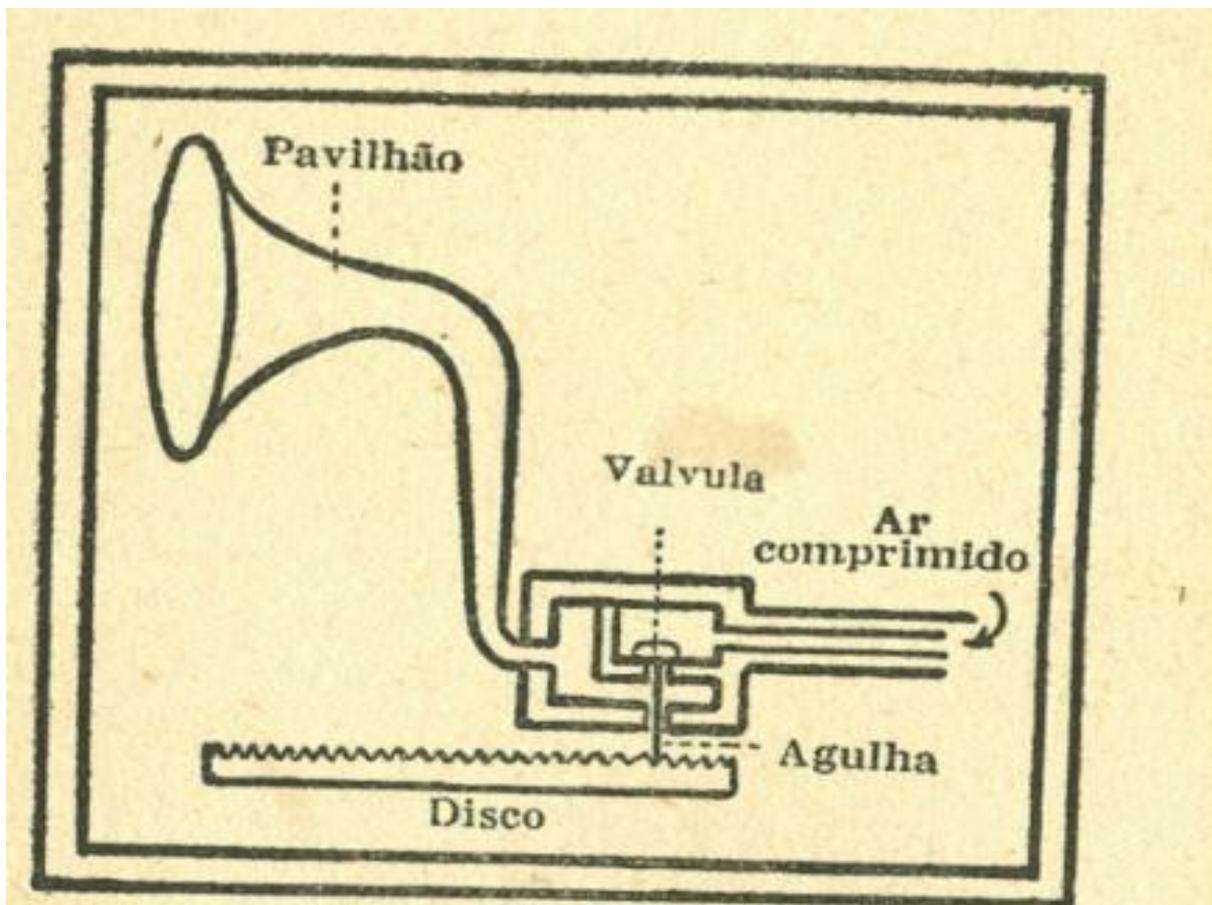


Fig. 15

O megaphone de Gaumont transmite as vibrações colhidas num disco a uma válvula que fecha uma câmara ligada a um compressor de ar. Serve para a amplificação dos sons.

Mesmo com o tempo trazendo novos progressos tecnológicos ao *phonographo*, não lhe dava ainda a força necessária para que o som se propagasse em toda uma sala de cinema. A solução definitiva veio com a descoberta do que conhecemos hoje como: Alto falantes.

Figura 18

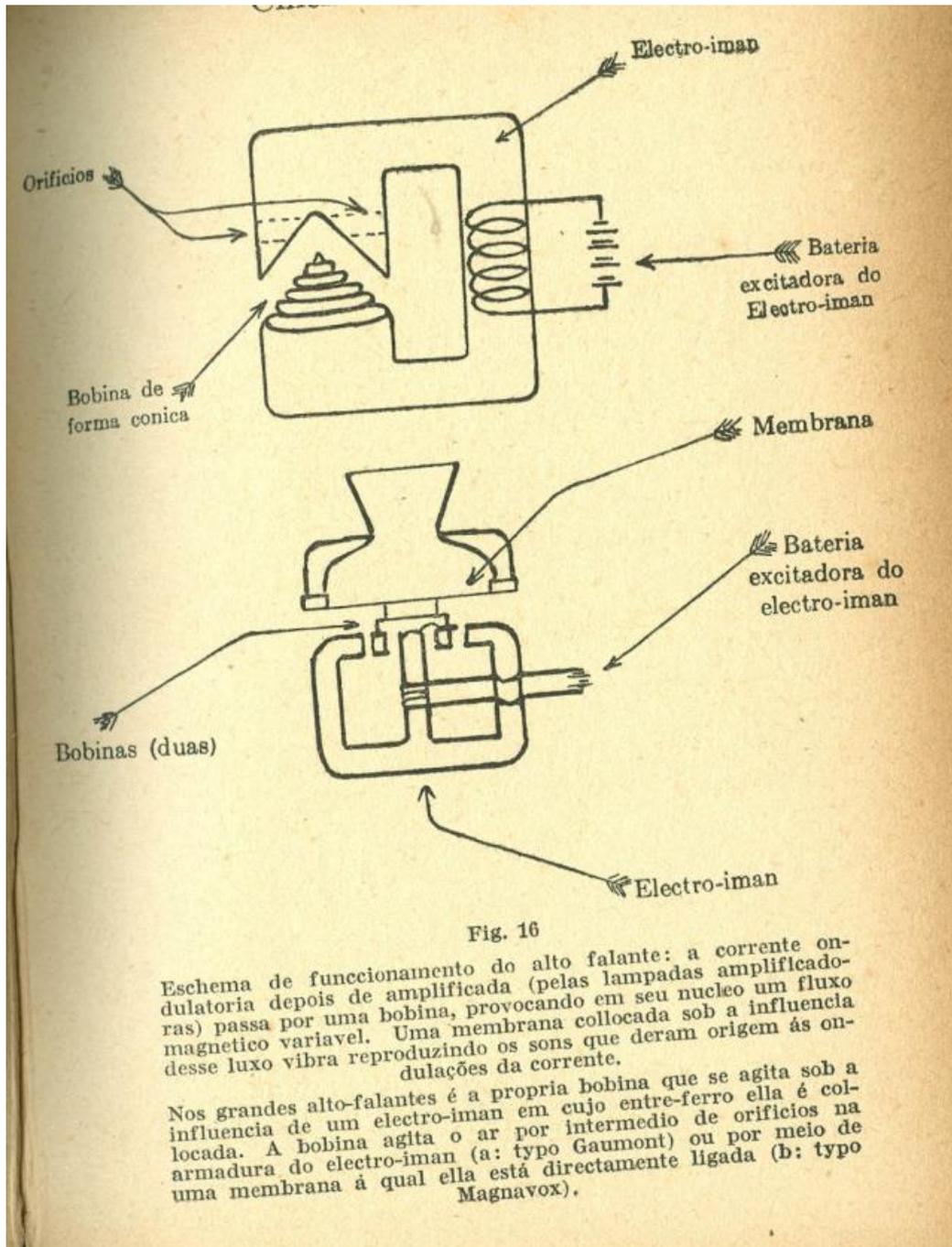
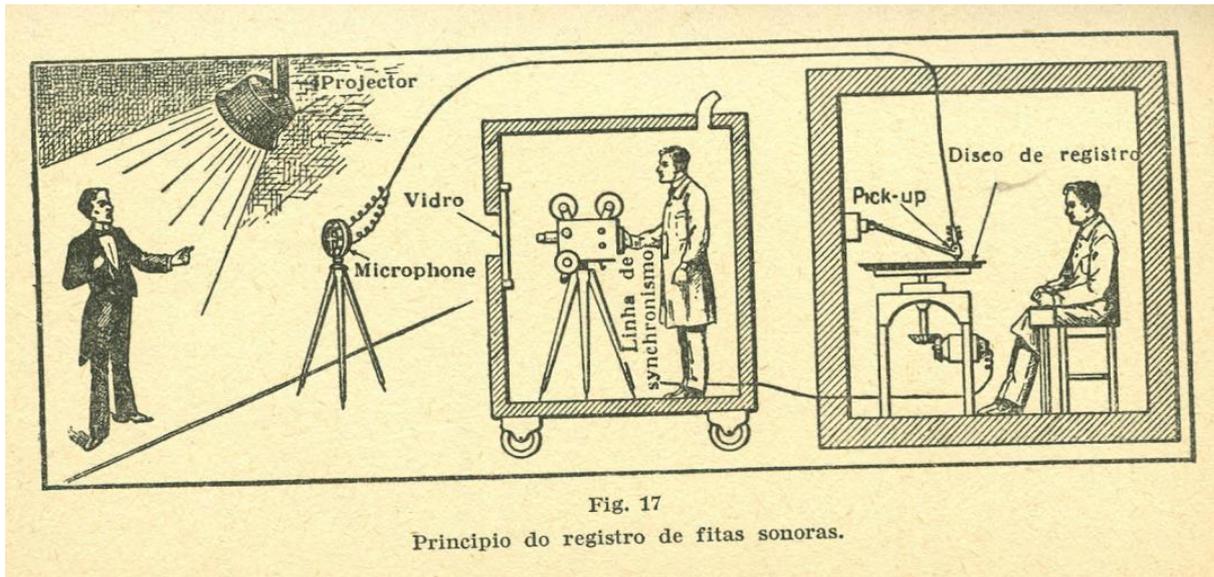
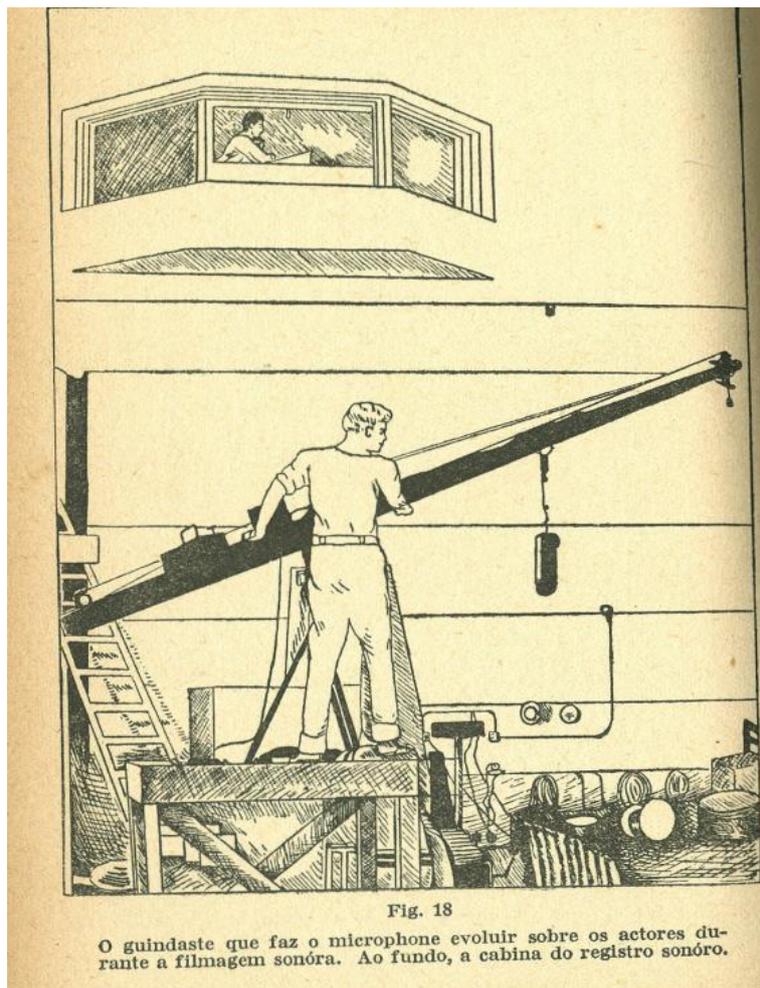


Figura 20



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 62

Figura 22



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 63

A partir do princípio telefonia de Graham Bell¹⁹, inventa-se a “fita fotosonora”. Canuto Mendes deixa claro novamente que o processo se desenvolve com diversos estudos em diferentes campos do conhecimento. Depois de discursar algumas páginas falando sobre as propriedades químicas do Selênio, chega na grande lâmpada triódica²⁰ de Lee de Forest. O autor defende que a telefonia e a radiotelefonia são grandes fontes para a história do cinema.

Modifica não somente o registro elétrico fonográfico (como Gaumont inaugura, em 1910, com o “pick-up”), mas ainda e sobretudo a produção sonora, tornando possível amplificar os sons à vontade. Assegura-se, com isso, o sucesso do cinema sonoro de maneira definitiva. Lee de Forest, inicia, ali, criando-o em sua forma mais moderna, o processo da fita fotosonora, deduzindo-o do princípio indicado por Bell e patenteado, na França, por Augustin Lauste. Figura 19 (ALMEIDA, 1931a. p. 58).

A lâmpada de Edison, o telefone de Graham Bell e outras tecnologias possibilitaram novos usos, muitas das quais, destinaram-se às atividades cinematográficas.

¹⁹ O britânico Alexander Graham Bell (1847 – 1922) foi um cientista, inventor e fundador da companhia telefônica Bell. Embora historicamente Bell tenha sido considerado como o inventor do telefone

²⁰ Desde o início do século XIX, vários inventores tentaram construir fontes de luz à base de energia elétrica. Humphry Davy, em 1802, construiu a primeira fonte luminosa com um filamento de platina, utilizando-se do efeito Joule, observado quando um resistor é aquecido pela passagem de uma corrente elétrica a ponto de emitir luz visível. Outros vinte e um inventores construíram lâmpadas incandescentes antes de Thomas Edison, que foi o primeiro a construir a primeira lâmpada incandescente comercializável em 1879, utilizando uma haste de carvão (carbono) muito fina que, aquecida acima de aproximadamente 900 K, passa a emitir luz, inicialmente bastante avermelhada e fraca, passando ao alaranjado e alcançando o amarelo, com uma intensidade luminosa bem maior, ao atingir sua temperatura final, próximo do ponto de fusão do carbono, que é de aproximadamente 3 800 K. FONTE: *History of the incadescent lamp* – Fonte: John W. Howell, Henry Schroeder – Editora: *the maqua company*, 1927, New York.

Figura 24

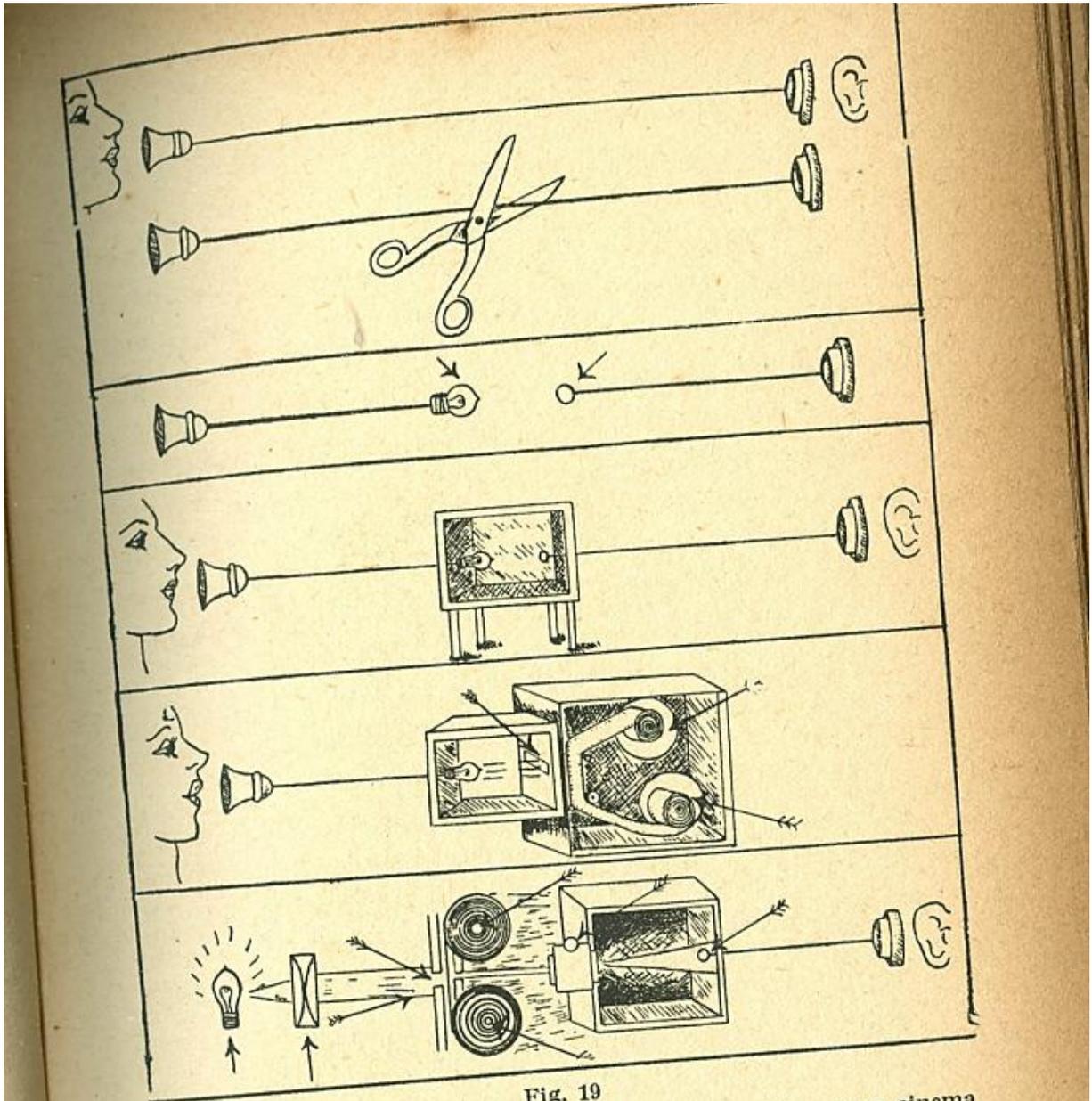


Fig. 19

Esquema da evolução do "telephoto", de Graham Bell, para o cinema photosonoro: 1 e 2) a corrente telephonica é cortada; 3 e 4) a corrente telephonica é restabelecida através da acção da luz sobre uma cellula photoelectrica; 5) a acção da luz modulada exerce-se sobre a sensibilidade photographica do filme: as vibrações do ar, que constituem o som a transmittir agitam a membrana do microphone produzindo uma variação de resistencia (electrica) do circuito e consequente alteração da corrente que por elle passa; a corrente ondulatória assim obtida provocá a variação da intensidade luminosa da lampada, que impressiona o filme; 6) através do espectro do filme, tirado pelo processo 5, a acção da lampada a, de intensidade constante, sorbe a cellula photoelectrica reconstitue o som original.

Portanto, através do esquema acima, podemos perceber que para o som uma lâmpada é de “relevantíssima importância que, tanto para a inscrição como para a reprodução dos sons, é de indeclinável necessidade o uso das lâmpadas *triodas* de Lee de Forest como amplificadoras. ” (ALMEIDA, 1931a. p. 70).

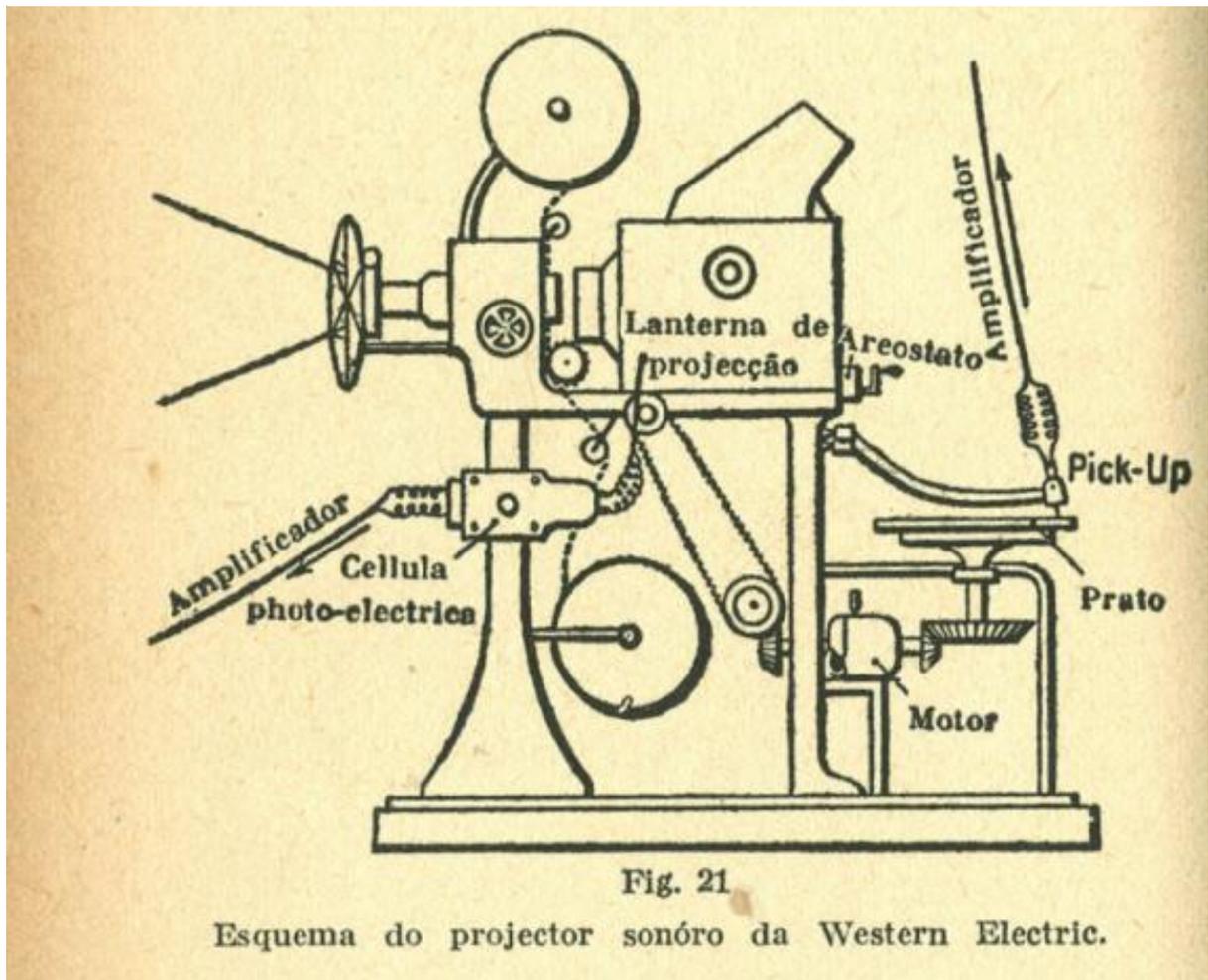
Petersen, Poulsen e Gaumont conseguiram realizar a leitura da luminosidade da fita fotosônica de maneira *lateralmente* pela frequência de intensidade produzida pelo som através da lâmpada com uma nova tecnologia. A fonte que ilumina está sujeita às modulações telefônicas sem a utilização do antigo tubo de Geissler, mas através da eletricidade fixada por um filamento²¹ “a filamento ponctuel” cuja oscilação produzida sob o impulso das correntes do microfone e, na mesma proporção, imprime movimento à reflexão dos raios e com os dois processos de registro, pelas raias (Lee de Forest) e por franjas (Petersen, Poulsen e Gaumont) a técnica puramente fotosônica encontra-se munida de dois princípios definitivos.

Western²² foi responsável por modular a pista sonora de raias ao passo que, para as franjas, se emprega o *galvonometro* de espelho. Outros processos utilizam diretamente variações de brilho rigorosamente instantâneas da lâmpada de “neon” submetida a correntes amplificadas do microfone.

²¹ Os filamentos, sobretudo o de tungstênio foram amplamente usados no interior das lâmpadas no mundo até o início do século XXI. Hoje o uso mais comum são lâmpadas de: LED, Fluorescentes, Mistas e Vapor.

²² Em 1929, a Western Electric entrou como concorrente de mercado para os primeiros sistemas de som de cinema. Criou a Western Electric Universal Base, um dispositivo pelo qual os primeiros projetores de cinema silencioso poderiam ser adaptados para exibir filmes sonoros. A Western Electric projetou um alto-falante de corneta de amplo alcance de áudio para cinemas. Isso foi estimado em quase 50% de eficiência, permitindo que um cinema seja preenchido com som de um amplificador de 3 watts. Este foi um avanço importante em 1929 porque válvulas de áudio de alta potência (tubos) não estavam geralmente disponíveis. Muitos primeiros talkies, como *The Jazz Singer* (1927), usaram o sistema Vitaphone criado pela Western Electric.

Figura 26



Fonte: ALMEIDA, 1931a. p. 70

O surgimento e combinação de tecnologias dá lugar a um movimento diferente no cinema. Começa-se a pensar em ângulo, perspectiva e outras intenções que marcam paulatinamente a história do cinema. Uma dessas novidades vem com o surgimento do cinema em relevo.

Canuto cita uma publicação datada em 1º de fevereiro de 1931 que traz as impressões de Wilfred Moody acerca de uma fita em relevo:

Entre os fragmentos de "grandeur-film" (ou magno-filme) que nos foram apresentados, havia justamente um sobre as quedas do Niagara. O olho da câmara "grandeur-film" tem um campo duas vezes mais amplo que o da pobre câmara ordinária. Abrange, numa única imagem, a totalidade das quedas e até as corredeiras que as precedem, da nuvem da garoa que se estendem molemente e do lago tranquilo que se espreguiça em baixo e onde navega o vapor. [...] O relevo completou a imagem (ALMEIDA, 1931, p. 74)

O “*grandeur-filme*” citado por Canuto, foi utilizado depois pela FOX. As dimensões das imagens tinham o dobro da largura do filme, 70 mm. O filme “*standard*” possuía 35mm, revolucionando a indústria do filme. Pois a partir deste advento serão necessárias novas câmeras e aparelhos de projeção, assim como telas, material de revelação, desde cubas até os tambores de secagem, novas instalações dos estúdios das salas e dos ateliês.

É em 1930 também que surge a televisão. Canuto a descreve em sua obra como “Cinema por Televisão” (1931a. p. 76). Entusiasmado, ele trata da novidade como uma evolução do cinema e profetiza que a televisão ganhará uma ampla divulgação.

Transformará, de alguma maneira, o aspecto dos espetáculos cinematográficos: a projeção se fará mediante irradiação, em telas receptoras do mundo inteiro. Uma única transmissão exibirá, concomitantemente, a mesma fita aos habitantes do Rio de Janeiro e da Groelândia, de S. Francisco da Califórnia e da Singapura, de Tóquio e Berlim, de Oslo e Madagascar. (ALMEIDA, 1931, p. 76)

2.4 Os Aspectos Intelectuais do Cinema Documental e Dramático

Canuto inicia descreve ainda a “imagem real” dentro do gênero documental. Ele compartilha da ideia que as “coisas” de fora de nós são verdadeiras, e que as de dentro são apenas memória, lembranças e imaginação, ambas estão sempre em movimento.

Para o autor, a apresentação direta da imagem real nem sempre é possível, porque no passado os fatos se perdem, tornando-se inacessíveis materialmente antes de serem apresentados, mas podem ser representados. “Desde que delas haja conhecimento, basta reproduzir, objetivamente, por qualquer forma de expressão, a imagem mental que legaram à memória” (1931, p.80).

Para uma aproximação mais real, é necessário dizer que os meios de transporte dentro do cinema foram destacados por Canuto Mendes nesse livro, pois ele informa que, para esse transporte do homem para a imagem real, deve ser levado em consideração para manter a fidelidade dos fatos. Ele já tinha a consciência de que dentro do cinema o homem pode ver tudo, pode ver o mundo inteiro através das projeções cinematográficas. Ainda segundo Canuto “talvez melhor, porque mais bem ordenado”. (1931a. p. 82).

É possível até encontrarmos uma representação da realidade em exposições, observatórios, mas somente o cinema é capaz de acelerar o movimento. Canuto dá o exemplo do acompanhamento do crescimento de insetos e plantas que podem vistos através do cinema com uma outra perspectiva temporal e artística. Inclusive, Canuto chega a indagar o leitor se há arte no cinema. Certamente ele defende essa ideia e critica aqueles que duvidavam disso na época.

Ao conceber a fita, isto é, ao pensar no fim da história e dispor os meios para tal, há uma concepção de cinema para o homem. As fitas seriam impossíveis, por desconhecimento do fim, e por isso mesmo, da ordem e disposição dos meios. “Não só no cinema dramático e dos desenhos, pinturas ou esculpidas animadas, mas também no cinema documental. Enquanto o preocupa a verdade, concebe-a fiel. Enquanto o preocupa a estética, concebe-a bela.” (1931a. p. 87). Dessa maneira, quando o homem concebe a fita bela, forma um ideal artístico em vias de realização, segundo Canuto é esse o movimento que também faria um pintor.

Quando tratamos da *expressão humana* através da gravação de filmes, estamos lidando com uma série de representações simbólicas e complexas. Canuto, dedica um capítulo para tratar do assunto. Fabricados pela mente e coberta de

sentidos interiores, a memória nos permite observar fatos passados. Esse perdurar, mesmo que residual, tem a capacidade de evocar a imagem desaparecida, apresentando-a novamente ao homem. Quando a mente falha na apresentação direta da imagem real, Canuto Mendes defende a ideia que podemos recorrer à exteriorização das representações mentais dos que possuem a imagem na memória, mesmo que tenha visto uma única vez é possível acessar os fatos pela exteriorização das representações mentais contida nos indivíduos mesmo que indiretamente e sem o rigor das convenções simbólicas adotadas, por exemplo na música, cuja partitura é composta por símbolos universais.

Para Canuto Mendes, “há uma insuficiência da representação simbólica. Os gestos e expressões fisionômicas, o canto, a música ou a palavra tem o valor simbólico que os hábitos e usos dos homens lhes dão” (ALMEIDA, 1931a. p. 96). As convenções sociais atribuem valores nas imagens, ideias e sentimentos, e dessa forma o sujeito está passível de fazer uma leitura e concatená-la com suas lembranças, mas não é capaz de veicular os sentimentos, conceitos e juízos abstratos.

Interessam-nos particularmente, a palavra, a mimica, a música e a escrita apenas como formas de representação das imagens. Podem significar, descrevendo-se as coisas e os fatos concretos em toda a integridade, sem restrições que não sejam a própria natureza simbólica. Não mostram as figuras naturais dos seres, mas, por sinais convencionados, sugerem-nas a mente para qual se dirigem. E porque podem, assim, representar tudo, realizam, por isso mesmo, posto que por símbolos, a reprodução objetiva da imagem mental do movimento. (ALMEIDA, 1931a. p. 98)

O homem busca sempre uma forma de arte. A simbologia presente nas imagens, no desenho, na pintura e na escultura tem por objetivo dar forma a essa expressão. Canuto defende que a figura objetiva do movimento traz sentimentos de lembrança que o só o cinema dramático realiza.

Ao realizar um conjunto sistemático de posições e aspectos, são produzidas sensações de lembranças que ao contrário das esculturas, por exemplo, adquirem um uso simples. Já o movimento real fora direcionado a aplicações práticas. Expande-se a concepção de fotografia, que possibilitou a cinematográfica e as fitas de desenhos, pinturas e esculturas animadas.

O drama conseguiu enriquecer os recursos, possibilitando a reconstituição dramática das obras da memória e da imaginação humana, antes circunscritas, na prática, as contingências e limites do tablado teatral que já concebia a séculos a ideia de drama. A dramaturgia, seja no teatro, seja no cinema tem por intuito reconstituir uma cena que pensamos ou que nos recordamos, fazendo com que, dentro dos ambientes originais, personagens adequados vivam, reproduzam, sintam as mesmas situações que imaginárias.

O teatro foi o primeiro que surgiu para representar os fatos e personagens. Dentro dele o drama está presente, de maneira a reconstituir a história, a despeito da variabilidade externa de ambientes e de todo movimento ou deslocamento das pessoas no quadro dos acontecimentos, limitados um tablado. Buscando a variação dos ambientes das artes decorativas (cenografia) da linguagem e das atitudes dos atores, é possível que o teatro resolva esse empecilho de deslocamento que restringe o drama a essa pequena superfície material do tablado.

O autor, entusiasmado com essa reconstituição dos fatos, imagina a possibilidade de recriar cenas das quais ele recorda-se, cita muito cenas de livros dos quais ele leu. Sobre o Drama, nesse sentido, ele defende que na vida, quando duas circunstâncias se opõem, que se quer, que se deseja ou que se espera, a situação dramática está formada.

O amor de Pery e Cecy, em face da diferença de casta de cada um, ele índio e ela filha de fidalgos brancos, faz surgir um choque de forças contraditórias que desvia o curso normal da história de José de Alencar. E é justamente na infinita variabilidade de aspecto dessas situações que se diversificam as vidas dos homens e cada um de nós tem seu romance diferentes. (ALMEIDA, 1931a, p. 102)

Canuto, em busca da tradição e dos rituais para explicar atos dramáticos, dedica um capítulo para falar dos atos dramáticos presentes na religião católica, lembrando lances e episódios sacros fundamentais, sobretudo no cristianismo cujos ritos são representados por atos simbólicos desde a Roma. O povo ainda se expressa com rituais, tais como o de malhar o Judas ou “A Eucaristia que revive o episódio sacro da última ceia” (ALMEIDA, 1931a. p. 103).

Assim como no teatro, a cinematografia também faz o uso dos cenários e da palavra. Eles revelam ao público aos mais variados ambientes, embora na realidade, ninguém ignore que o palco é sempre o mesmo e, a despeito da mudança de quadros, está permanentemente no mesmo lugar. A fala, a gesticulação e expressão dos atores se fazem presentes no quadro, assim como a trilha sonora.

A música no teatro não é somente uma ilustração presente nas peças. As frases de uma melodia, o ritmo em que se conduzem não só participam de uma ideia como o todo, mas representam a uma imagem, uma inspiração do compositor, uma arte dentro da arte que pode servir como expressão da peça, comentário emotivo, decorativos ou até mesmo um papel “superior as falas, na ópera lírica, e, em parte, nas operetas e revistas, além de outros gêneros menos usados na era atual. ” (ALMEIDA, 1931a. p. 113).

Samuel Murad dizia que “Na música, pausa também é Nota. E a vida soa melhor se a gente aprende que há valor no silêncio.” (ALMEIDA, 1931a. p. 115). Ao contrário, que diz Murad, no cinema o silêncio é visto por Canuto uma falta de tecnologia, um acidente, uma insuficiência batizada de cena muda. Para suprir essa deficiência,

usaram-se letreiros intercalados nas cenas para completa-las, explicá-las ou ilustrá-las. A princípio, serviu-se dos ruídos artificiais que já eram usados no teatro, para corrigir o silêncio da tela que não foram bem aceitos. A música foi um sucesso para contemplar o problema da tela silenciosa.

Na década de 1930, o cinema estava em plena transição do mudo para o falado. Em 1927, o filme “O Cantor de Jazz” protagoniza a inauguração das falas em um longa-metragem. O cinema *hollywoodiano* já é um fenômeno no mundo inteiro, os atores do cinema mudo ou seriam substituídos ou deveriam se adaptar na transição que sempre tomava em conta aspectos físicos e habilidades específicas do ator. “A fita sonora, exigindo deles dotes de voz e de expressão falada, que nem todos possuíam e para que nenhum se achava educado, dispensou-os em grande número ou rebaixou-os a plano inferior.” (ALMEIDA, 1931a. p. 117).

Não havia atores acostumados a falar e contracenar com o microfone, não tinha-se expressão falada suficiente as primeiras exigências do estúdio. Não somente os atores, mas os diretores de cena, auxiliares de palco, tinham que se adaptar aos novos conceitos e regras que ainda estavam incipientes na época em que Canuto Mendes escreveu “Cinema contra Cinema”. Já era sabida que, se bem escrito, o cinema sonoro permitiria a representação dramática sem a necessidade de sacrificar, como o teatro, o deslocamento dos fatos ou personagens no quadro da história, ou, como na cena muda, as situações em que a voz e os ruídos tem papel fundamental:

Vence as restrições da imobilidade do palco e do silencio da tela. Como tal deve ser largamente usado, livre das peias que ainda o contêm. A reprodução da vida pode, com ele, ser a mais natural possível: as fitas sonoras, técnica e mecanicamente bem preparadas, possibilitam a exploração pratica da arte dramática ampla. (ALMEIDA, 1931a, p. 124)

Aqui vale destacar o filme “Artista” (no original intitulado *The Artist*) que foi um filme mudo com produção francesa de 2011, indicada em 10 categorias com para o

Oscar (ganhador de 5) e ilustra a transição do cinema mudo para o cinema falado nos anos 1927. No enredo, o astro do cinema mudo George Valentin (Jean Dujardin) começa a temer se a chegada do cinema falado, pois fará com que ele perca espaço e acabe caindo no esquecimento.

Canuto argumenta em um tópico que o Cinema possui uma superioridade ao Teatro. Para o autor, o drama teatral dá preferência às situações faladas, enquanto na Cena Muda, às silenciosas. No Cinema Sonoro, busca as duas elaborações, as mais naturais e de maior expressão “que as sintetizem melhor o número de circunstâncias do enredo numa dosagem cuja grande arte é justamente saber calcular. O Cinema, silencioso ou não, excede o Teatro por tudo, na representação da vida.” (1931a. p. 125)

Há no teatro uma limitação para reprodução dos ambientes externos de um romance. O palco revive as cenas com limitações, enquanto no cinema locomovem-se as cenas na tela, além da divulgação do Cinema ser mais ampla e econômica, pois no teatro paga-se fretes e sacrifícios pela dificuldade de deslocamento de pessoal e material, e só se divulga repetindo, em cada novo espetáculo os exaustivos trabalhos de representação.

Para escrever um filme, para Canuto, deve-se ter um bom enredo, conhecê-lo bem e, saber quais são as cenas que irão compor o filme, ter um equilíbrio enérgico e bem medido dos recursos fotográficos e de movimento. Para reprodução de uma história, quer seja no cinema mudo ou falado, é necessário a observação das mesmas regras que o movimento e a fotografia que determinam o drama e que adiante são fundamentadas e descritas.

Tal complexidade de aspectos artísticos exige, para maior garantia de perfeição da fita, uma diversão do trabalho geral no estúdio entre especialistas sob chefia do diretor dramático: compositores da partitura, auxiliares da direção de cena na filmagem; arquitetos, pintores e escultores, peritos de cenários exteriores; modistas, alfaiates e costureiros, atores, atrizes e figurantes; operadores de filmagem e respectivos auxiliares, eletricitas, mecânicos. Se a fita quer-se sonora, há de considerar, ainda, os peritos de fonografia e de sincronização e, quase sempre, maestros compositores e uma orquestra sinfônica inteira. (ALMEIDA, 1931a. p. 137)

Fica claro que a representação de imagens cinematográficas é preferível à representação simbólica. Para Canuto, elas têm um valor natural que independe de qualquer convenção. Para ele o desenho, a pintura, a escultura, a mímica, a palavra e a música não têm valor universal com o cinema em sua dramaturgia. Segundo Canuto, o movimento do cinema possui uma melhor fidelidade representativa que não está presente no desenho, na pintura e na escultura.

2.5 Aspectos Morais do Cinema Mercantil

Já é assinalado que Canuto Mendes de Almeida tinha receio do cinema *hollywoodiano* que seria perturbador para a educação. A educação está presente nos hábitos das famílias, nos amigos, nos costumes que nos são ensinados, conscientes e sistematicamente mesclados na sociedade pelas palavras e atos dos nossos pais, professores, pelos livros e também pelo cinema. Segundo o autor, os atos que exercem, como os fatos, uma ação direta sobre o ser humano, embora não se dirijam propriamente à educação, "influem nela pelo exemplo coroadado de bom ou de mau êxito e por uma complexidade de aspectos que seria longo enumerar" (1931a. p. 141).

É importante salientar qual é a definição de educação para Canuto (1931, p. 142) para que todo ato educativo intencional que visa adaptar o homem ao ritmo da sociedade é um ato educativo, ao contrário os agentes trariam forças psicológicas perturbadoras. A socialização do indivíduo deve ser a intenção primeira da educação,

ao contrário a indistinção e desordem do ato de educar acarretaria na “deseducação”, pois nem sempre os modernos postulados da pedagogia se resumem em reforçar e sistematizar para o sentido educativo. Ele denomina de “forças psicológicas exteriores” (1931a. p. 143) as ações educativas no aluno e que essas devem ser devidamente canalizadas para produzir uma moral alinhada com as intenções pedagógicas, do contrário poderia obstruir, retorcer o processo educativo: “A energia do cinema como força de perturbação educativa” (1931a. p. 143)

Canuto vê o cinema literalmente como a invenção mais importante do século e se preocupa com o educador. Ele acredita que o professor não pode desprezá-lo, e sim introduzi-lo na escola, modificando processo e métodos para melhor adaptá-los a fim do uso educativo, de forma para orientar os alunos e desviar dos interesses mercantis do capitalismo.

Com o surgimento dos estudos da psicologia no campo educacional no início do século XX, Canuto não deixa de sublinhar sua força presente no cinema. como um gênero que exerce a realidade exterior ao público e penetra o interior humano com uma intensidade superior.

Ao teatro e ao cinema, a humanidade vai para assistir a vida alheia, para viver a vida dos outros. Ninguém sai contente da sala de espetáculos se não aprendeu alguma coisa ou se não riu ou se comoveu. É por isso mesmo, toda gente concentra as necessárias faculdades psíquicas, predispõe o espírito, para receber com a maior ou melhor intensidade possível toda a força de expressão da cena. (ALMEIDA, 1931a. 146)

Se chega então a conclusão teórica que o cinema exerce sobre os homens um grande poder moral.²³

²³ [Nota do autor] O Dr. MAURICE ROUVROY, professor no Instituto Superior de Pedagogia de Bruxelas, é de opinião que o "sentido de-que a criança se utiliza com maior frequência e que mais aplica é a vista. Os factos registrados pela visão são os que se fixam na imaginação infantil de fôrma mais duradoura e sobre eles é que a criança faz suas construções, seus planos, seus castelos. E' pelos olhos que o cérebro infantil aquire as suas primeiras aquisições, reunindo o cabedal em torno do qual, com o correr do tempo" vão se estabelecendo articulações com elementos colhidos pelos outros

As roupas dos meninos e meninas, os passos de dança, os costumes acerca dos relacionamentos amorosos, tudo nasce, segundo Canuto, do fruto do cinema mercantil estadunidense e Europeu até as variedades de crime:

O garoto vagabundo, em busca de passatempo, arma luta de “box” com os companheiros, quando não prefere chefiar uma quadrilha verdadeira de pequenos malfeitores, dignos discípulos dos patibulares e horripilantes ladrões e assassinos que o cinema engendra. O adolescente, ocioso da própria masculinidade, enlaça a dama, em pleno salão de baile, como Rodolfo Valentino fazia com Nita Naldi e os dois trocam relampejantes olhares iguais aos de John Gilbert e Greta Garbo. Os namorados sabem unir os lábios segundo os modelos cinematográficos e os beijos que trocam são mais passíveis de censura policial que os de muita fita impropria para menores e senhoritas. Os moços dinheirosos, a quem o mundo deu um automóvel, sabem “chispar”, ao lado da “garota”, em noites escuras e lugares ermos e solitários, tal qual fazem os elegantes cínicos da tela e até alguns galãs. (ALMEIDA, 1931, p. 151)

Nesse período é possível ver que alguns países começam a adotar algumas censuras. Canuto descreve que na Bélgica, os menores até 16 anos só podem frequentar sessões a eles especialmente destinadas. Na Suécia, os poderes públicos confiaram a psiquiatria e a sociologia a organização dos programas infantis, preocupados com as chamadas “psicoses virtuais” e o “delírio onírico”. O autor defende que é papel do Estado separar a cinematografia positiva pedagógicas e negar as fitas não pedagógicas, julgadas negativas quando não se aplicam os devidos limites e censuras pelas películas de produção particular que são consideradas nocivas à educação.

Relativo ao processo de ajuste do Cinema voltado a função educativo, Canuto Mendes faz menção a dois processos fundamentais. O primeiro é o de penetração do cinema na Escola como recurso que já foi observado pelo autor em outros países. Isso é fazer o cinema ser introduzido na Educação. O segundo é o movimento

sentidos. A vista é a via mais rápida de fôra para dentro, para o espírito, para a alma. Compreende-se, assim, que no cinema o olhar se prenda forçosamente a tela, pois tudo o mais é negro. A música e, sobretudo, o cinema falado contribuem para vivificar as imagens, acentuando o ritmo das paixões dando o cunho. Perfeito da realidade" ("O Estado de S. Paulo", 2-5-1931, "O cinema infantil", D. A. C. PACHECO E SILVA apud CANUTO, p. 152).

contrário, o de penetração da educação no cinema. Para isso, é necessário todo um material Educativo para que as imagens possam ser reproduzidas e para Canuto, há um grande atraso no Brasil, pois o regime democrático e as disputas mercantis presentes na indústria cinematográfica tem causado uma lentidão em sua ação: “Essa morosidade [da educação no Cinema] é devida às forças econômicas contrárias que, no regime democrático e da livre concorrência, obstruem a ação educativa” (1931, p. 153)

O filme educativo, capaz de neutralizar as películas comerciais, deve-se pôr em pé de igualdade com os competidores. Deve-se investir recursos administrativos correntes, que promovam a plena divulgação das fitas educativas. Para tal, Canuto sugere a criação de um órgão técnico de produção cinematográfica próprio. Esse aparelhamento serviria não apenas a parte positiva de penetração da educação moral no interior escolar, mas ainda ao movimento escolar de penetração do cinema na Educação sobre a produção fílmica perante as escolas de seus esboços, planos e filmagem, a classificação e distribuição das fitas pedagógicas e o distanciamento das fitas não pedagógicas. Como referência da educação sobre as fitas, o autor menciona em sua obra, muitas vezes, o Cinema soviético, pois na visão dele “nos países capitalistas o cinema resume-se a ação negativa da censura e a concorrência psicológica da produção oficial.” (1931a. p. 156)

O Estado deveria ter influência direta na Educação e esta, por sua vez, exercer uma influência direta sobre os filmes, pela censura de sua produção bem distribuída para fazer proporcional concorrência psicológica a nocividade das fitas comerciais que circulavam. Esse domínio sobre a produção cinematográfica supõe que a Educação seja capaz de sujeitar os fabricantes de fitas a normas severas e rígidas por meio do controle oficial direto dos temas filmados e da distribuição dos filmes e submeter os

interesses das firmas exclusivamente ao seu ponto de vista, pela interdição de todo produto contrário a socialização das massas. Essa censura proposta esbarra nos países capitalistas a tradição liberal do comércio. Por tal razão, Canuto Mendes de Almeida dá o exemplo no Brasil, como também nos Estados Unidos que há de ser difícil esforços de submeter aos poderes públicos a orientação da fabricação das fitas. “Falhariam quaisquer tentativas, acaso feitas pela Casa Branca, para impor a Paramount ou a William Fox os gêneros dramáticos ou os motivos naturais de filmagem” (1931, p. 157). Para Canuto, o soviétismo pretende resolver o problema da sujeição absoluta do cinema a Educação.²⁴ Esse controle se dá por forma de um Comitê de Controle, que exerce sobre o cenário da censura artística e política a deliberação ou recusa da execução do filme. A filmagem é feita consoante a ideologia do meio.

Na Rússia, antes da exibição pública, a fita sofre modificações sugeridas pelo Partido Comunista, Sindicatos, Associação dos Amigos do Cinema, Associação Cinematográfica Revolucionário, Imprensa e, por fim, com a decisão definitiva, o Comitê de Controle, do Comissariado da Instrução Pública.

Canuto Mendes de Almeida intitula de “Cinema Educativo Relativo”, (1930, p. 170) os países em que, pelos princípios políticos constitucionais, o Estado não tem a força necessária para fazer o cinema exclusivamente um meio educativo. Neste ele

²⁴ Na Rússia, em 1930, consideram-se educativas todas as fitas escolares ou extraescolares que respondam a objetivos de ensino ou de educação generalizada, desde que se enquadrem num plano temático anual do Comitê Central de Controle do Repertório do Comissariado da Instrução Pública. Esse plano fixa a ordem e a proporção das fitas suscetíveis de comover, divertir ou instruir, sujeitas sempre a finalidades educativas. Distribui-se, mais ou menos nas seguintes categorias: a) Fitas de Caráter geral b) fitas para camponeses c) fitas de vulgarização científica, de atualidades e documentais d) fitas para crianças e) Fitas de ensino propriamente dito (ALMEIDA, 1931, p. 158)

diz que a intervenção deve ser indireta e variar de feição e intensidade conforme o tempo e o lugar.

Essa intervenção indireta logra, pelos cortes da censura na fita filmada, livra-la de vícios nocivos à educação, revelando, em cada caso novo, aquilo que o cinema não deve divulgar: é seu aspecto negativo. Sua ação positiva denuncia-se na produção educativa que, acaso, venha a filmar ou adquirir, para exibir sistematicamente, nas mesmas salas das fitas mercantis, como meio de atenuar os malefícios do cinema. A pratica coordenada desse duplo aspecto da intromissão oficial vencerá, pela constância, a mentalidade dos próprios produtores, aperfeiçoando, afinal, as finalidades de suas fitas. (ALMEIDA, 1931, p. 164)

Canuto ao tratar da censura, afirma que há modelos diferentes dela no mundo, sobretudo na Europa, a ponto da França direcioná-la para desnacionalização imposta pelo cinema estadunidense, enquanto a Itália rege-se pela ideologia do “fascismo” que tomou, em 1928, certas medidas, dentre as quais a mais característica se refere a proibição de fitas de guerra.

Existia uma corrente de internacionalização do cinema educativo. Em 1927, o senador Cippico, por parte do governo italiano propôs que o Instituto Internacional de Cinematografia educativa, uma assembleia da Sociedade das Nações, a criação de um eixo central cinematográfico composto por 14 membros de diversas nacionalidades. No Brasil um comitê foi desenvolvido dez anos mais tarde, em 1937 com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), o programa do cinema será traçado dentro das exigências pedagógicas, para as películas escolares fossem estruturados nos moldes Italianos e Soviéticos proposto pela Sociedade das Nações. E, conforme a cultura higiênica e econômica, moral e espiritual das populações, para as fitas extraescolares que se devem opor a toda ação do comércio cinematográfico contrário a educação.

O pessoal envolvido para realização dessas fitas abrangerá desde funcionários, técnicos de cinema, diretores, especialistas em conservação, embalagem, transporte,

remessa, recebimento dos rolos, técnicos em projeção além de todo o material necessário para que se melhor adapte dentro do país as finalidades visadas. Porém, na época em que Canuto Mendes de Almeida escreve sua obra acerca do Cinema, ele o considera atrasado ainda em relação aos outros países, ainda não se tem lucros significativos com as exibições comerciais.

O Instituto Internacional de Cinematografia Educativa (I.I.C.E) deliberou publicar, a partir de junho de 1929, uma “Revista Internacional de Cinema”, em cinco edições respectivamente, em italiano, inglês, francês, alemão e espanhol, com artigos educativos de cultores de problemas sociais, jurídicos, técnica de cinema, copioso noticiário, bibliografia e formosas paisagens cinematográficas. (ALMEIDA, 1931, p. 175)

A igreja, como uma das medidas, reconhecia e apoiava a necessidade de censuras oficiais. Sobretudo aos filmes que sejam contra a religião e contra a moral e que os católicos sejam representados nas comissões de censura para proteção da infância e da juventude. Além de sentirem a necessidade de ir contra as taxas que a indústria do comércio de fitas impunha. “Nos Estados Unidos, havia cerca de 25 mil igrejas, de várias seitas munidas de projetores cinematográficos com auxiliares da pregação religiosa” (1931a. p. 178).

No interior da sala de aula, as imagens em movimento teriam a capacidade de ilustrar qualquer realidade através do cinema, seja na educação primária, secundária ou no ensino superior. A imitação de coisas, fatos ou fenômenos desde os mais simples e minuciosos objetos as mais complicadas, completas e complexas reconstituições dramáticas. Pois o cinema tem a capacidade de dominar o tempo e o espaço, o movimento e a extensão dele.

Sabe concentrar doze horas num minuto com a mesma pericia com que estende um século num dia. Na mesma área da tela, projeta microrganismos e cadeias de montanhas. Acelera, retrai e até imobiliza o movimento. Diminui e aumenta o tamanho das coisas. E essas imagens mágicas, coordena-as a vontade, sem restrições de espécie alguma. Porque 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. (ALMEIDA, 1931, p. 182)

Uma das propostas da Escola Nova no início do século XX era que o curso primário seguisse os “programas adaptados as necessidades e possibilidades das várias regiões a que deve servir, a comunidade em que novos elementos de vida vão ser integrados” (FILHO, Lourenço. “Introdução ao estudo da Escola Nova”, Cia Melhoramentos, SP. Apud ALMEIDA, 1931, p. 189).

Portanto, é possível constatar que o cinema educativo, para estar de acordo com os modernos princípios pedagógicos, deve colaborar na obra de integração da escola na ação geral educativa de cada comunidade. Canuto defende nessa frase, que o ensino através das projeções deve variar de acordo com o lugar que a escola está inserida no contexto geográfico, mas sobretudo social, intelectual e econômico.

Canuto acredita que o grande problema do Brasil é a educação, e por isso, defende o cinema e sua utilidade no campo educativo. Para ele, há uma necessidade do filme como fator educativo. Ainda segundo ele, o cinema comercial, mercantil quase sempre deseduca, sendo preciso assim que a Educação reaja com as mesmas armas, contra o mau cinema somente o bom cinema. Canuto também sabe que o cinema custará uma grande quantia em dinheiro, mas é uma necessidade nacional para enfrentar os atrasos e as mazelas na educação na cidade e nos campos, onde muitas pessoas sofrem com a falta de higiene e a desinformação.

O aproveitamento integral do cinema custar-nos-ia rios de dinheiro. O aparelhamento oficial capaz de nos preparar para a grande campanha seria caro demais para as nossas bolsas. Mas seria o ideal. Um ideal realizável. Tardio, mas que ponto de mira para a diretriz a adotarmos desde já nas pequeninas iniciativas que as nossas forças permitem. *O ideal é um Instituto Nacional de Cinema Educativo* [grifo meu] (ALMEIDA, 1931, p. 203)

Visionário, o INCE proposto pelo autor, foi criado em 1937. Ele atendeu muitas das sugestões reunidas nesta obra. Canuto Mendes de Almeida sugere:

Se os poderes públicos não podem, de um momento para outro, torna-lo completa realidade (INCE), devem acoroçoar com um apoio franco e decidido, as pequeninas iniciativas particulares que reajustam, esparsamente, as diversas funções e finalidades elementares do projetado instituto. E, quando este aparecer, virá como órgão centralizador e coordenador dos núcleos de atividades existentes, rompendo, de vez, qualquer contradição que estes apresentem. (ALMEIDA, 1931, p. 206)

Em 1929, realiza-se no Rio de Janeiro uma exposição de cinema que “permitiu a quantos a visitaram avaliar o que é e o que pode ser a aplicação pedagógica da mais jovem e mais popular de todas as artes” (ALMEIDA, 1931a. p. 207). Com a reforma do ensino do Distrito Federal (Art. 296 do decreto 3.821 de 23 de janeiro de 1928) determina-se que todas 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. O regulamento (decreto n. 2.940, de 22 de novembro de 1928), no art. 634, acrescenta:

O cinema será utilizado exclusivamente como instrumento de educação e como auxiliar de ensino que facilite a ação do mestre, sem substituí-lo. O cinema será utilizado sobretudo para o ensino científico, geográfico, histórico e artístico. A projeção animada será aproveitada como aparelho de vulgarização e demonstração de conhecimentos, nos cursos populares noturnos e nos cursos de conferencias (ALMEIDA, 1931, p. 209)

Canuto Mendes em seguida cita o pedagogo brasileiro Jonathas Serrano (1885 – 1944) que na época era subdiretor técnico de instrução do Distrito Federal, que foi um dos pioneiros na operação de projetos fílmicos na área da geografia, mas que a escassez de verbas não permitiu a realização do projeto adequadamente segundo Canuto. Em São Paulo, os poderes públicos olhavam mais atentamente as iniciativas da Associação Brasileira de Cultura em favor do cinema infantil que contribuiu para implantação dos princípios básicos de higiene mental infantil.

Aos domingos, a Associação Brasileira de Cultura realiza num dos cinemas da cidade um espetáculo misto de fitas próprias as crianças e números de música, declamação concursos artísticos infantis, sorteio de brindes e hinos coletivos. A iniciativa vem despertando grande sucesso. (ALMEIDA, 1931, p. 209)

Por fim, ele fala que é à imprensa a responsável pela função de prestígio e ação dessas ideias educativas acerca do bom cinema, assim também como criticar de forma “justa e enérgica” o mau uso das fitas que segundo Canuto são “prejudiciais” por causa do seu mercantilismo universal.

Capítulo 3: “Cinema e Educação”: Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho (1931)

Introdução

Já era sabido que no início do Séc. XX, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, pesquisadores como Coustet já haviam publicado livros explicando a trajetória do Cinema no mundo. Segundo Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho, era fácil estudar em livros sugestivos de fácil alcance de leitor não especializado as origens do cinematógrafo “os seus primeiros ensaios ainda, hesitantes, o desenvolvimento rápido, a difusão pasmosa, o triunfo completo e deveras empolgante. ” (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p.7)

O livro não se ocupa as dezenas de páginas para explicar toda a evolução técnico-científica do cinema como faz Canuto Mendes, mas cita, no prefácio, um pouco das origens primordiais e o avanço do cinema no mundo:

Aqui mesmo, em nosso país, o cinema tem conseguido interessar alguns dos que se batem pela grande causa da educação nacional. A história das mais interessantes das tentativas dessa como que pré-história das projeções animadas. Mas, em rigor, as experiências de Plateau, o phenakisticopio, o zootropio e o praxinoscopio, o teatro ótico de Reynaud, não deixavam avaliar exatamente o que bem vreve ia resultar dos trabalhos de Marey, da cooperação preciosa de Edison e da realização definitiva de Lumière. (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 10)

Cinema e Educação (1931) traz uma divisão de opiniões acerca dos filmes mudos e sonoros. Para os autores, esse tema merece uma melhor análise, pois segundo eles a película silenciosa possui uma beleza própria, recursos especiais e só ganhava quando reduzia ao mínimo as legendas. Cita ainda Berlim como berço como pioneira no desaparecimento completo das legendas. É notório que neste aspecto, tanto no primeiro livro resumido de Joaquim Canuto Mendes de Almeida como Jonathas Serrano e Francisco Venâncio Filho, descrevem sobre a dificuldade relativa a sincronia das películas fílmicas sonoras.

3.1 Origens do Cinema

No livro escrevem também sobre o perigo “deste novo gênero” de comunicação e seu mau uso, colocam assim como em Canuto a responsabilidade de divulgar os riscos de uma má educação repleta de possíveis “infecções” na forma de uma própria educação nacional, alinhado com o pensamento ideológico de “descoberta do Brasil” pertinentes no pensamento dos *escolanovistas* e daqueles que estavam na frente do movimento modernista, incitavam que o cinema deveria ser utilizado como recurso a serviço da educação. Para o autor o cinema ao serviço da educação já era uma realidade conhecida nos EUA, Rússia e na Europa.

As teses quase *eugenistas* presentes nos intelectuais do cinema e da educação, sobretudo na área da psicologia, fazem com que os autores presentes nos debates educacionais desconfiem das opiniões dos críticos que desconheçam problemas da psicologia pedagógica pelo qual passam discussões pedagógicas relevantes.

Os autores, no prefácio, chegam a citar partes idênticas presentes no livro de Canuto Mendes. A título de exemplo, podemos citar a explicação etimológica do termo “formidável” para tratar da adjetivação acerca da cinematografia: “E dizemo-lo no sentido etimológico do vocábulo – *formidabilis, formidabile* -, terrível, temeroso, temerado, que se deve temer.” (SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 13)

Serrano e Venâncio Filho também defendem a criação de um Instituto Nacional de Cinematografia (o que mais tarde seria o surgimento do INCE). Mas no final da década de 1920 e início de 1930, o país passa por uma grande recessão financeira, consequência da queda da bolsa de valores de NY em 1929 que inviabiliza a possibilidade imediata deste projeto.

É de comum acordo entre os autores também o protagonismo dos precursores do cinema já com seus primórdios no início do século XVIII (Plateau; Coustet e Reynaud²⁵) com objetos que giram com certa rapidez (como um peão) que permitiram a ilusão do movimento de animais como cavalos e passarinhos “o brinquedo chamado em francês *de la toupe éblouissante*.” (SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 18).

Assim como na obra de Canuto Mendes de Almeida, Serrano e Venâncio também apontam uma série de eventos tecnológicos e descobertas que foram primordiais para que o cinema se desenvolvesse no período. Alguns exemplos já foram citados no livro “Cinema contra Cinema”, mas Serrano e Venâncio Filho sublinham a invenção dos irmãos Hyatt (New Jersey) em 1869: a Celulose. Uma vez aperfeiçoada, aplicando emulsão sensível de gelatino-brometo em suporte transparente, resultou, em 1888 na invenção de Reynaud: a película perfurada.

Os irmãos Lumière, assim como já apontado por Canuto Mendes, chegaram ao momento mais importante da história do Cinema. Até ali, pesquisadores haviam resolvido problemas na questão na análise e síntese do movimento. A partir dos irmãos Augusto e Luiz Lumière, obteve-se pela primeira vez a projeção de imagens animadas sob patente de invenção nº 245.032 de 13 de fevereiro de 1895., com o título *appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chronophotographiques*.

3.2 O Cinema Educativo

O cirurgião e professor Dr. Doyen faz pela primeira vez referência ao cinema aplicado à educação em 1898 em Paris, como “É para meu ensino pessoal e para o

²⁵ Da invenção de Reynaud (1888) foi que resultou a película perfurada (filme) que foi atribuída a Edison (1889).

de meus discípulos” (1931, p. 24) ao relatar a importância da aplicação do cinema para melhor ensinar seus alunos. E sucessivamente o cinema educativo vai se expandindo a outros profissionais em diversas áreas do conhecimento, baseados nas aplicações do cinema para educação, tais como: Lagrande (1901) na meteorologia, e na França temos os nomes de Coissac Benoit-Lèvy e Bellan, ambos em (1906).

Em Bruxelas (1910), temos a proposta de Mme que pela primeira vez considera a prática do cinema educativo numa perspectiva moralizante. Pela primeira vez pensa-se na perspectiva da conjuntura social sobre as películas julgadas aqui *inconvenientes*. Os autores trazem essa linha do tempo para mostrar as primeiras experiências pedagógicas com o cinema educativo no mundo até chegar nas Américas, com a experiência de um pedagogo pioneiro na aplicação das películas à educação.

Edison verificara que o curso normal de certos estudos representa um máximo de enfado para um mínimo de interesse. Foi por isso que resolveu fazer para a educação do neto, filmes de física, química e história natural. O êxito da iniciativa de Edison foi reconhecido pelos pedagogos e em breve as escolas norte-americanas davam exemplo ao resto do mundo empregando o cinema, não só para fins meramente instrutivos, mas integralmente educativos. ” (SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 25)

Na obra, Serrano e Venâncio Filho demonstram um grande entusiasmo das escolas norte-americanas, pois o cinema europeu foi sendo moldado para os fins instrutivos como fez a *De Vry School Films Incorporated*²⁶ “[...] e se organizou com o fim especial de servir a pedagogia mais rigorosa” (1931, p. 26). E publicou sobre diversos assuntos: cidadania americana, eletricidade, estadistas americanos,

²⁶ Atualmente A *Adtalem Global Education* é uma corporação que ainda hoje opera nos Estados Unidos em diversas instituições de ensino como holding: *DeVry University, Ross University, Chamberlain College of Nursing, and Becker Professional Review*.

ciências, geográfica, e outros subtemas que abrangem sobre praticamente todos os assuntos.

Serrano e Venâncio Filho também trazem aspectos técnicos, apesar de bem menos detalhes. Ele traz informações acerca do tamanho dos rolos (16mm e 35mm) e sobre a sua preparação. “[...] calculado para uma aula comum de três quartos de hora” (1931, p.26).

O funcionamento era relativamente familiar aos pedagogos, como conhecemos nas escolas que hoje possuem os recursos tecnológicos adequados o fazem, quando por exemplo, exibe-se o filme de alguns minutos no *youtube*, em seguida, perguntas são discutidas entre os alunos ponto a ponto, seguidos de um tradicional questionário “[...] destinado a verificar o aproveitamento dos alunos” (1931. p. 26). É certo que o entusiasmo pelo cinema educativo no seu âmbito moralizador foi defendido pelos autores. Jonathas Serrano e Francisco Venancio Venâncio Filho estavam realmente discutindo sobre a ideia de censura e transformação dos costumes da sociedade através do Estado, mas de qualquer maneira as ideias presentes na transição dos usos dos filmes e de sua interiorização no contexto escolar já estava consolidado nos EUA em 1927. Empresas especializadas na produção do material fílmico da Eastman Kodak já era uma realização presente desde os primórdios do cinema, que bastou ter o roteiro adaptado alinhado com a *National Education Association*, que publicava artigos em diversas revistas como na *Rivista Internazionale del Cinema Educatore* (1929).²⁷

²⁷ O professor Francisco Venancio Filho, registrou os resultados da revista publicada em 1929, na qual relata a experiência de 12 cidades da Republica, que são divididas com as mesmas condições em dois grupos: os que assistem os vídeos educativos e outro grupo não assiste. Depois de assistirem os vídeos, o total de 11 mil crianças são subordinadas a realização de uma avaliação na qual segundo Venancio Filho apresenta “um aproveitamento de 100% para aqueles que tinham aprendido com o cinema” (FILHO, revista Fan, Julho, 1930)

Quando crianças começam a frequentar o cinema livremente perante a exibição de filmes de violência das quais a dramaturgia realizava cenas de assassinatos e roubos, alguns educadores começam a melhor avaliar os roteiros e o público ao qual destinava-se os filmes e o seus perigos para as crianças e os adolescentes. Estava incrustada a ideia de progresso nas práticas cinematográficas e os autores citam alguns países cujas as práticas do cinema educativo adotadas nos estudantes franceses na década de 1920 “[...] alhures é, sem exageração, maravilho” (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 28). No Chile e na Itália, em 1928, a ideia de um cinema como instrumento de civilização e progresso na influência na vida são destaques que aparecem tanto em Canuto quanto em Serrano e Venâncio Filho.

Mussolini em seu discurso de abertura solene do Instituto, na Vola Falconieri, a 5 de novembro de 1928, em presença do Rei da Itália, membros do conselho, do corpo diplomático e de altos funcionários dos Estados sublinhou a grande vantagem do cinematografo em relação ao livro e ao jornal: falar uma língua compreensível a todos os povos da terra. Fala aos olhos e dali o seu caráter de universalidade e as inúmeras possibilidades que oferece para uma colaboração educativa de ordem internacional (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 31)

Em ambos os livros os três autores citam que muitos países já possuíam o Instituto de Cinema Educativo como um órgão centralizador dos filmes. É possível apontar semelhanças no discurso dos autores em referência à necessidade que este fosse criado no Brasil também, o que aconteceu posteriormente em 1937 com a criação do INCE. Também é importante a ideia de progresso, uma vez que as duas obras mostram como é preciso levar para o mundo os conhecimentos científicos em forma de imagens em movimento. No livro, a expansão desse material é denunciada em diversos trechos que sublinham lugares longínquos nos quais o cinema penetrava no início do século XX, como no trecho que ele cita o relato de Scott, cineasta que parte para o Polo Sul com 15 mil metros de fitas virgens, declarando que “sacrificava

com gosto a esta carga certo número de instrumentos científicos, dada a importância toda especial atribuída à documentação cinematográfica. ” (1931, p. 32).

Em 1929, com a deliberação do Instituto Internacional de Cinematografia Educativa do qual consagrou-se pela abrangência internacional possibilitada pela tradução em cinco línguas diferentes, imprimiram com notoriedade discussões que englobavam, desde publicações sobre o assunto, até a veste tipográfica responsável pela referência do assunto pelo mundo, haja vista que a importância das tiragens realizadas que amplamente difundiram um arquétipo promitente sobre o cinema educativo.

Na década de 1920, o cinema educativo já possuía adeptos que praticavam o uso de projetores no ensino, mas mesmo que o tema já fosse conhecido, as tentativas não conseguiram suportar com eficiência as películas americanas. Precisava-se de uma proteção oficial que veio em 1928, com a Reforma Fernando de Azevedo (Rio de Janeiro), cujas medidas auxiliaram na prática efetiva do cinema educativo nas escolas.

- a) Aparelhos: tipos, vantagens e inconvenientes de cada tipo, conforme a finalidade visada, preços, facilidade de manejo e transporte, etc.;
- b) Filmes: aquisição, aluguel, produção, adaptação aos diferentes cursos, distribuição regular pelas escolas;
- c) Programas: seleção dos filmes organização de series, adaptação ou redução de películas, etc.
- d) Orientação do professorado no manejo e utilização dos aparelhos: escola dos operadores, conservação e reparo das maquinas, cuidados com as películas, possibilidades de filmagens direta, revelação, redação de legendas, etc., etc. (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 24)

Destaca-se no livro a realização da exposição cinematográfica, que foi organizada com cuidado para que os impactos necessários fossem realizados com êxito. A intenção era realizar uma película que pudesse se tornar atraente. A exibição foi pensada em todas as estratégias físicas e de conteúdo. Portanto, foi montado um

esquema de fácil acesso e num local que pudesse ocupar várias salas “para evitar a monotonia e tornar crescente o interesse dos visitantes” (1931, p. 33). A Escola José de Alencar, Largo do Machado, Rio de Janeiro foi palco da exibição do filme em agosto de 1929. Segundo os autores obteve um êxito superior ao que a comissão organizadora esperava.

Diante de um Brasil em desenvolvimento urbano é possível compreender o entusiasmo dos autores, sobretudo nos relatos observados após a exibição de películas inéditas, com o que havia de mais moderno no mundo em questão de aparelhos de reprodução, filmes, técnicas de produção e todo uma aparelhagem destinada a educação. “Para os visitantes em geral, e muito particularmente para os professores, a vantagem de ver funcionar tantos aparelhos e marcas tão diversas era incontestável e constituía a mais eloquente das demonstrações do valor pedagógico do cinema ” (1931, p. 33).

Figura 28



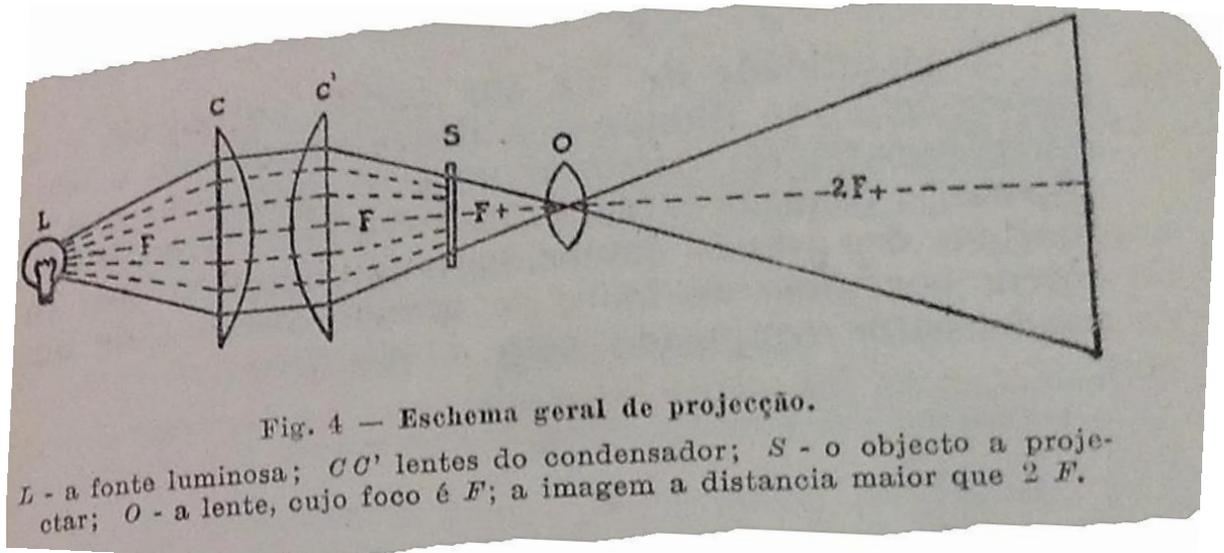
FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931 p. 35

O terceiro capítulo do livro de Serrano e Venancio Filho propõe-se a falar sobre o esquema de “projeção fixa”, na qual o autor novamente faz uma linha do tempo destacando filósofos e teóricos que desde do XVII se preocupam com a educação e os benefícios das imagens em diversos campos da educação como a utilização de mapas, murais, álbuns, mas que ainda se limitam ao longo tempo de exame. Segundo eles, esses escapam na percepção do aluno; do contrário, as projeções ampliam os detalhes, pois permitem uma visão coletiva em comum contidos nas projeções fixas²⁸ em sala de aula.

²⁸ Entende-se “projeção fixa” aquela que não é animada, aqui os autores defendem que só se deve utilizar as animadas quando o movimento for um fator imprescindível. Segundo eles, também, tanto as projeções fixas ou animadas, são constituídas de auxílio na educação de caráter “precioso” (1931, p. 38), mas que devem ser ajustados com outros meios, para que possam contribuir da melhor maneira possível com a educação.

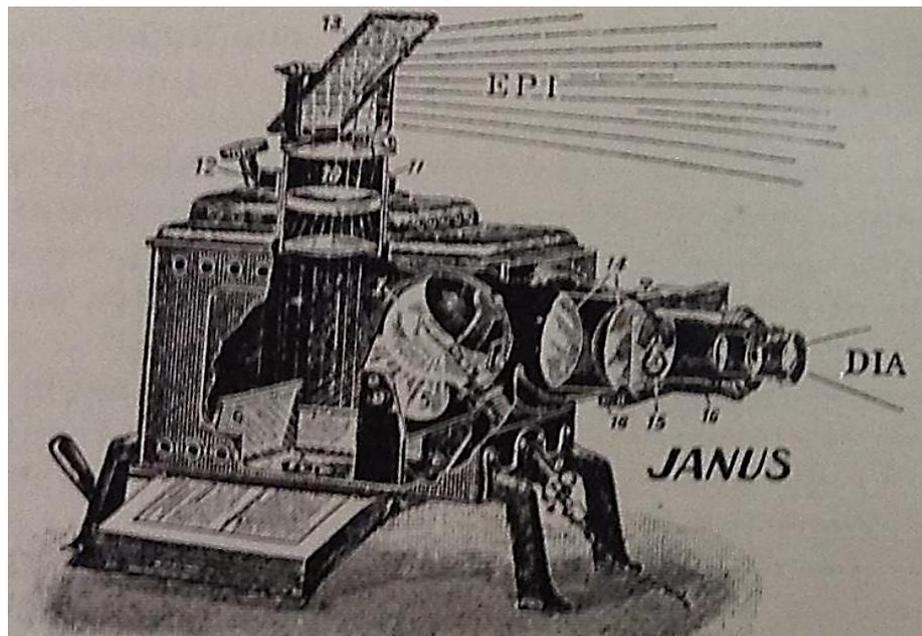
Posteriormente, Serrano e Venâncio Filho irão explicar mais tecnicamente o aparelho de projeção, como foi feito até a metade do livro *Cinema Contra Cinema* de Canuto Mendes de Almeida. Explica-se então o componente mais importante para a projeção, a lanterna, composta de corpo, objetiva e fonte luminosa (lâmpada).

Figura 30



FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 39

Figura 32



FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 45

Empresas na Alemanha, França e Estados Unidos possuíam grandes distribuidoras de diafilmes. A americana *The World Visualized For The Class Room*, cita Jonathas Serrano que eram portadoras de mais de 1000 dispositivos acompanhados de manuais para o professor reunindo-se 439 diafilmes na América do Norte, 290 da Europa, 143 da Ásia, 55 da América do Sul, 54 da África e 19 da Oceania, divididos em:

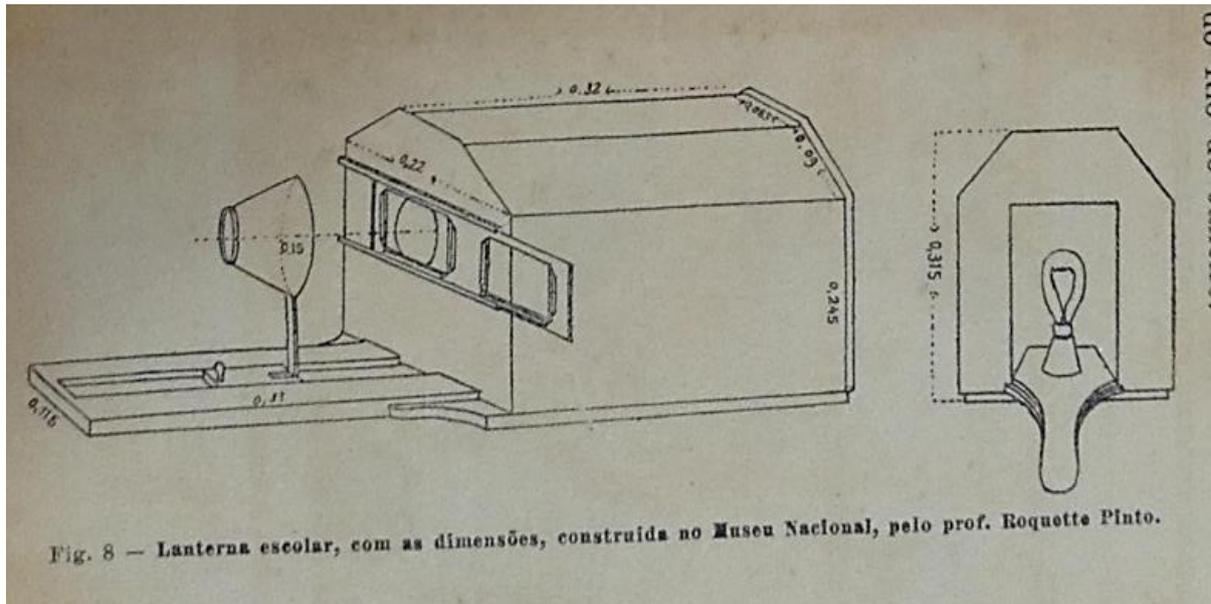
Agricultura, animais, arquitetura, biologia, botânica, vida das crianças, cidades e vida urbana, aperfeiçoamento cívico, composição de inglês, geologia, história geral, história da América, habitações e vida dos povos, economia doméstica, literatura, trabalhos manuais, mitologia, estudo da natureza, geografia física, produtos e indústrias, raças humanas, assuntos para classes, transportes e zonas de vida. (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 47).

Roquette-Pinto nesse período trabalhava na direção do Museu Nacional, e criou um serviço de assistência ao ensino das ciências naturais para exibição dos Diafilmes com lâmina de vidro e *passee-partout* preto de 8,5cmx10 com projetores com lanternas de “tipo escolar” com a finalidade de alcançar os benefícios que as projeções prometiam à educação geral.

Figura 34

FONTE: SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 49

Figura 36



FONTE: SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 50

3.3 O Cinema Educativo e seu uso

Os princípios gerais de todos os aparelhos cinematográficos oriundos da produção dos irmãos Lumière marcou a história do cinema e os autores não deixam passar em branco as questões fundamentais sobre os aparelhos e os filmes que abrem o início do capítulo IV, do qual destaca: o aparelho de projeção, o aparelho de filmagem e o filme, que reunidos formam as imagens em movimento, (900 por minuto) cujo a interpolação resultará na impressão de movimento na tela.

Os franceses ocupam um espaço importante na história do cinema, além dos irmãos Lumière e outros autores citados, ajudaram no desenvolvimento de tecnologias relacionadas as filmagens no céu, na terra e até no mar. Eles descobriam as regras de refração luminosa até embaixo d'água, no início como uma curiosidade, depois até para explorações de embarcações que outrora naufragaram, em um movimento vanguardista, Júlio Verne é citado diversas vezes entre os autores, como grande

vanguardista que no século XIX já imaginava tais descobertas em *Vinte mil léguas submarinas* (1869).

O sistema de gravação e reprodução, seja mais lento, seja mais rápido já era conhecido, e sua técnica era fundamentada nos mesmo princípios de hoje, na capacidade de registrar imagens por segundo. Na época, os autores citam o registro de 50 mil imagens por segundo que o volume registrado pelo melhor mecanismo cinematográfico do mundo. A alta velocidade de disparo sempre foi uma ferramenta importante para a fotografia. Com a velocidade de captura é possível definir melhor o foco e campo, permitindo capturar imagens profissionais sem trepidações. Atualmente uma câmera de alta precisão consegue a captura de cinco trilhões de quadros por segundo, sendo mais do que suficiente para visualizar o movimento da luz.²⁹

Alguns aspectos físicos das películas em celulose também foram destacados no livro de Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho, dois deles são: o seu alto grau de propagação de ondas das películas em celulose. E o formato do filme denominado de *standard* (35mm) e que foi universalizado nos tamanhos e distancias do filme no espaçamento de cada margem e seus respectivos intervalos uniformes presentes nas perfurações calculados por Edison. Depois da obtenção das imagens ainda é necessário, como na fotografia, submeter o filme negativo a uma série de operações químicas de revelação e fixação, e em seguida passar para o filme positivo, que vai ser projetado.

²⁹ Alguns acontecimentos que ocorrem em até 0,2 trilionésimos de segundo, são podem ser estudados na medida que podem ser documentados. Como exemplo, os pesquisadores utilizaram a Câmera mais rápida do mundo para filmar um grupo de fótons viajando a 990 milhões de quilômetros por hora em um espaço equivalente à largura de uma folha de papel FONTE: *Lund University*, 2017.

absorvido por um precário sistema de água que levavam também a ferrugem do mecanismo.

Após uma apresentação um pouco mais técnica, porém menos detalhada que a de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, os autores abordam novamente questões mais metodológicas e práticas do uso do cinema na instituição escolar. “O filme de ensino deve ser adaptado ao ensino, isto é, o filme não é, nem pode substituir uma lição e deve ser feito em colaboração pelo educador e pelo cineasta” (1931, p. 67)

Novamente aponta-se práticas de uso do cinema dentro da sala, como a interlocução entre professores e alunos após a exibição de filmes, que por sua vez devem ser curtos, tendo-se rolos de no máximo 40 metros, tendo duração máxima de 20 minutos para crianças de menos de 12 anos e 30 minutos para idade maior, com a possibilidade de ser exibido mais de uma vez caso seja necessário com o cuidado das legendas sempre estarem bem legíveis (caso haja). Essas ideias estão em conformidade com as ideias presentes em intelectuais que escreviam sobre a sétima arte vinculada a educação como Louis Jalabert que desde janeiro de 1924 traziam esses notáveis conhecimentos sobre o cinema educativo, um provável motivo de muitos dos temas serem recorrentes nos dois livros, tanto de Canuto, como no de Jonathas e Venancio.

Seguiremos aqui o notável artigo sobre o domínio do filme educativo de Louis Jalabert. Entre todas as disciplinas aquelas que se enquadram nos princípios pré-estabelecidos, são principalmente a geografia e as ciências naturais, em que nem sempre é possível ter a natureza presente. (SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 69)

Nos processos de desenvolvimento mais lento da natureza como no crescimento de um animal a partir da representação acelerada das películas ajudaria a entender, por exemplo o processo de embrionários dos seres vivos. “Seria o único modo de dar um conhecimento sucinto e claro da ontogenia animal, geralmente

repetida de cor sem compreensão exata, mesmo por muitos professores” (1931, p. 73)

Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho citam algumas experiências utilizadas no cinema com o ensino da geometria. Dado a complexidade e crítica dos matemáticos da época Collete, Jalabert, Petit, Lepas, Fallex e Lasnier defendiam que o cinema não cabia no ensino elementar da matemática, na história, assim como nas ciências físicas. O ensino com auxílio das películas era indicado apenas no período secundário. Neste aspecto, mais uma vez, o livro *Cinema Contra Cinema de Canuto Mendes* está de acordo com o de Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho porque ambos defendem as ideias dos especialistas da época ao vetar o uso do cinema educativo nos anos iniciais em disciplinas abstratas.

É também importante a discussão sobre a saúde e o papel do cinema educativo presente nas obras cinematográficas produzidas para prevenção da população no mundo inteiro. “Sem preconceitos de raças e nacionalidades, além do que possa instruir e educar em higiene e propaganda social, a palavra e a ação de solidariedade de todos os povos, unindo-os na mesma obra generosa” (1931, p. 81)

Nesse sentido os alunos das escolas também estariam educando os pais, família seria um receptor das informações e práticas trazidas pelo cinema educativo, sendo o cinema dramático que na época era exibido para centenas de pessoas que faziam fila em salas de luxo, mas que seriam inúteis, absurdos e rocambolesco nas funções educativas. “São como os folhetins baratos que ainda tem leitores e até se reeditam porque as edições se esgotam” (1931, p. 86).

3.4 Aspectos técnicos da cinematografia

O início deste capítulo do livro tratará de falar da conservação das películas e da organização das filmotecas como espaços adequados, das quais as salas devem ter dimensões que permitam exibir qualquer película com os tipos comuns de aparelhos. A metragem dos filmes deve ser levada em conta “[...] duzentos a trezentos metros representam a medida razoável, isto é, dez minutos” (1931, p. 95). Ele deve ter um valor utilitarista que Serrano chama de “sugestivo” e interessante e com poucas legendas, pois essas poluíam a tela, causam para ele um total desvio de atenção para o texto escrito, que perturba a visão de quem se concentra, além de interromper a continuidade da projeção substituindo o processo literal ou texto impresso ao cinematógrafo ou de visão das próprias cenas.

O advento do cinema sonoro estava causando diversos sentimentos por parte de todos os envolvidos com o cinema, sejam ensaiadores, críticos, atores, público, todos sentiam medo “aplaudem, condenam, lamentam ou rejubilam. Mas a experiência está feita. O filme sonoro venceu e não será destronado” (1931, p. 96).

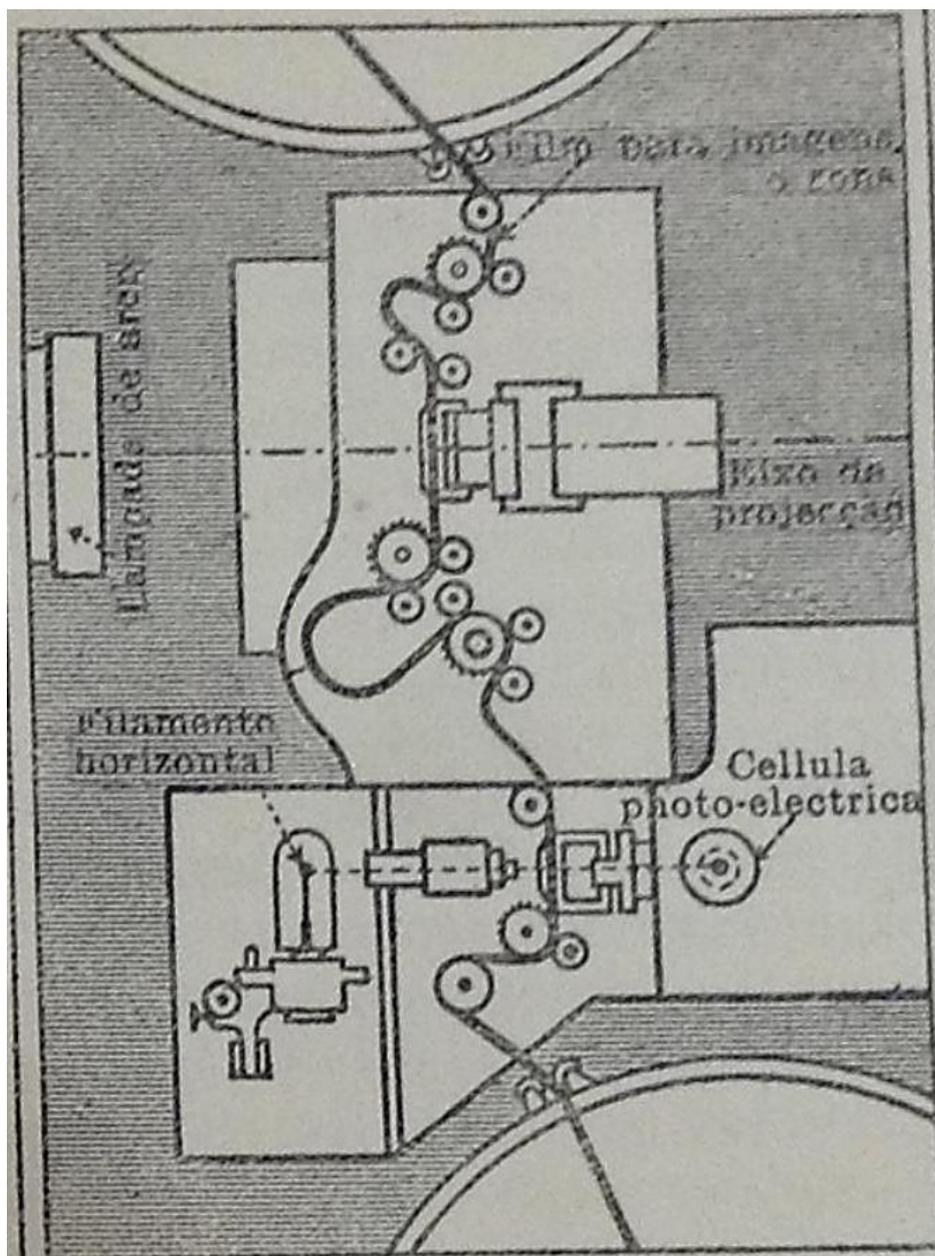
Jonathas Serrano e Venancio Filho escreviam essa obra em 1930, apontando preocupação com a sonoridade do filme e, depois de diversas tentativas, olhares acerca do cinema educativo só vieram se concretizar a partir de 1929 dados os problemas mecânicos ou tecnologias ainda incipientes como por exemplo o microfone. Para tais problemas visava-se apenas duas saídas: a primeira era associar o filme ao instrumento de amplificação da época, o fonógrafo, o segundo seria o registro do som. Ambos exigiam um sincronismo perfeito entre a imagem visual e sonora.

Nos dois livros analisados neste trabalho, assemelham-se os créditos dos grandes inventores que possibilitaram que os gargalos tecnológicos fossem supridos

para que o cinema conseguisse superá-los para que conseqüentemente desabrochasse nos anos consecutivos. Nessa obra, os autores também fazem referência primeiramente a Tomas Edison, sem o qual a projeção efetuada pela lâmpada não teria sido criada. Cita nomes importantes e fala sobre o fonógrafo, sobre o *kinetoscópio*, sobre as técnicas de Dassaud e Marage, das quais Canuto Mendes destaca em seu livro também, assim como L. Gaumont e por último e talvez o mais importante os amplificadores de Lee de Forest cujo as características já foram citadas nesse trabalho.

Na ilustração abaixo segue um esquema um pouco mais completo do cinema sonoro da época em comparação com o apresentado por Canuto Mendes, ainda escasso em comparação com a tecnologia atual, mas que na época inauguraram o registro fotográfico do som:

Figura 40



FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 109

Engana-se quem pensa que na época estudiosos não se preocuparam com a ausência de cores das películas. Passado pelo árduo trabalho a mão, as placas dos Lumières de 1907 que através da *autocromia* e a fotocromia deu uma primeira versão colorida ao cinema. Porém o sistema de placas exigiram uma exposição 60 vezes maior que as placas ordinárias, além da ausência de profissionais quando estes iam fixar as camadas de grão de fécula colorida sobre o suporte não rígido, entre outras

dificuldades tornando-se mais um campo suscetível a experiências que na época estavam sendo tentadas por diversos processos.

Os autores explicam também (como Canuto) a técnica mais detalhadamente, e admitem que ela dá um bom resultado para a projeção fixa na época, mas não cinematográfica (ainda). “O afastamento das 3 objetivas, por menor que seja, impede a superposição exata das imagens, o que exige a correção constante da posição das 3 objetivas. Esse inconveniente impedia a sua propagação” (1931, p. 115). Somente com o sistema Versicolor Dufay mencionado também no outro livro, que pode-se resolver o problema de forma prática.

A *Kodak Film*, porém, já tinha lançado no início da década de 20, o primeiro teste com a película da qual foi a mais utilizada na história das fotos e dos filmes o *Kodachrome*. Todavia, não era a pretensão da Kodak vender dessas películas. Inicialmente, a empresa começou a comercializar e distribuir o produto apenas em 1935.

Aborda-se também aspectos relativos ao relevo e à teletransmissão em seus vários aspectos como um grande potencial no futuro próximo, pois ainda se tinha problemas com a transmissão à distância das imagens que necessitava esforço de empresas com as soluções técnicas para época. Esse foi o caso do *Disco de Nipkow* que trouxe avanços de empresas concentradas no ramo da rádio estação, transmissão e telefonia, respectivamente: *Radio Corporation*, *Wester Electric* e *American Telegraph* ao mesmo tempo.

Na figura a seguir, é possível ver a transmissão iluminada pelo disco de *Nipkow* por traços correspondentes aos orifícios; estas variações de iluminação vão atuar sobre as células fotoelétricas.

[...] que produzem correntes amplificadas e transmitidas sob forma *hertiziana*. Na estação receptora dá-se o inverso. A onda *hertiziana* recebida pela antena age sobre uma célula especial *Kerr-Karolus*, que modula o feixe luminoso originado de um arco elétrico e que atravessa outro disco de *Nipkow*. (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 123)

Já estava se prevendo com esse sistema, os grandes estúdios de gravação e televisão que seriam criados nos anos seguintes, além das transmissões em longas distâncias, representando um público domiciliar. Em relação à educação, o entusiasmo é o mesmo, pois o livro já cita que será possível o que hoje chamamos de EAD (educação à distância). “E em relação à educação, associadas a voz e a imagem visual, será possível assistir aos grandes cursos, às exposições, a todos os atos da vida contemporânea.” (1931, p. 125).

Os filmes mais utilizados na época era o *Pathé-Baby* de 8mm, um concorrente de 16 e 35mm, o Alemão da Kodak (mais antigo que o em cores) e o americano *De Vry* já comentado no livro de Joaquim Canuto Mendes de Almeida.

Figura 42

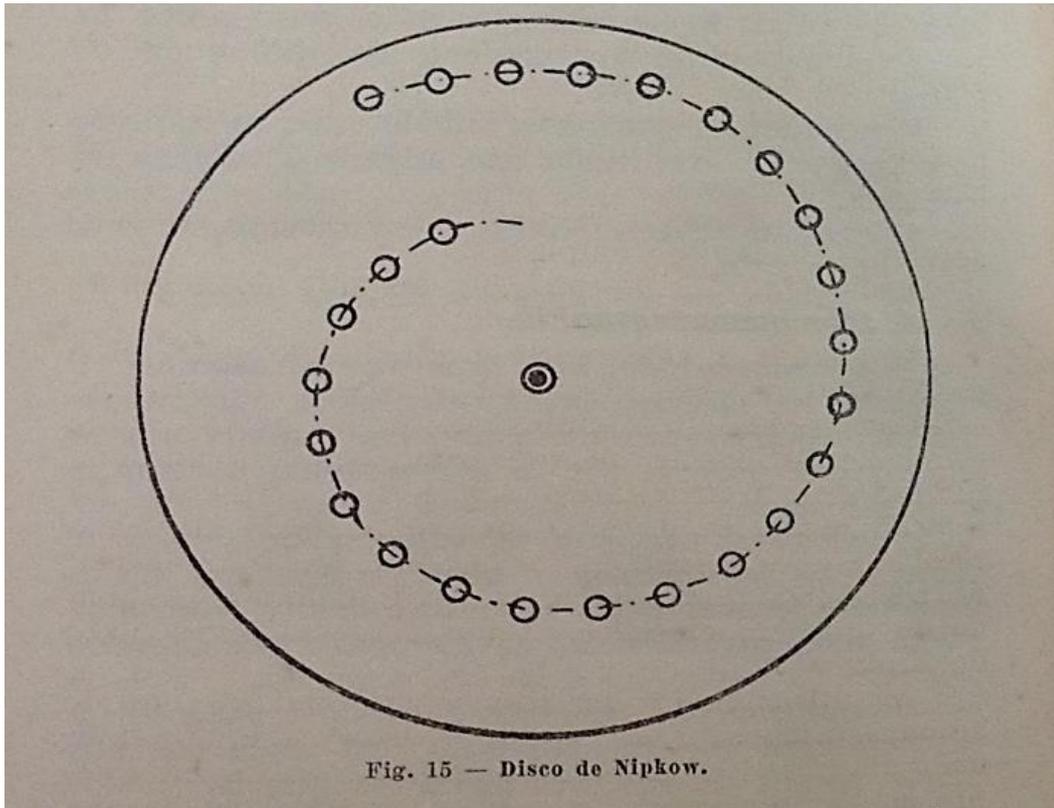
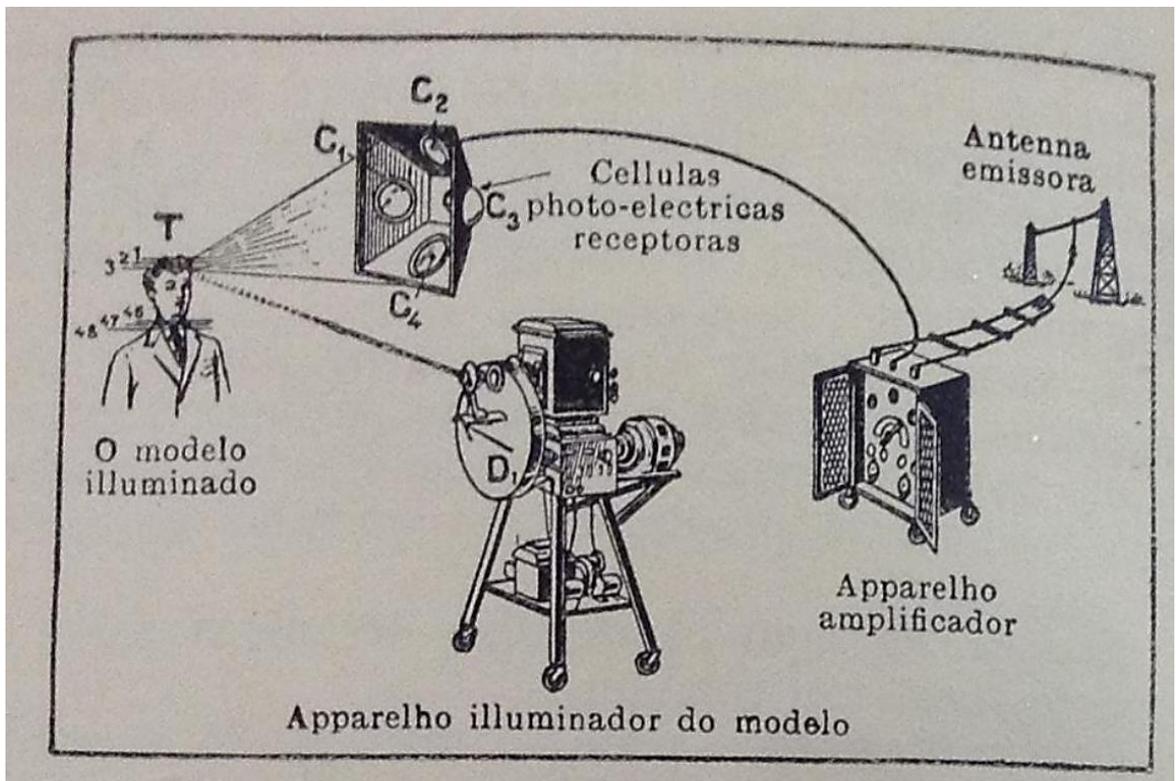


Fig. 15 — Disco de Nipkow.

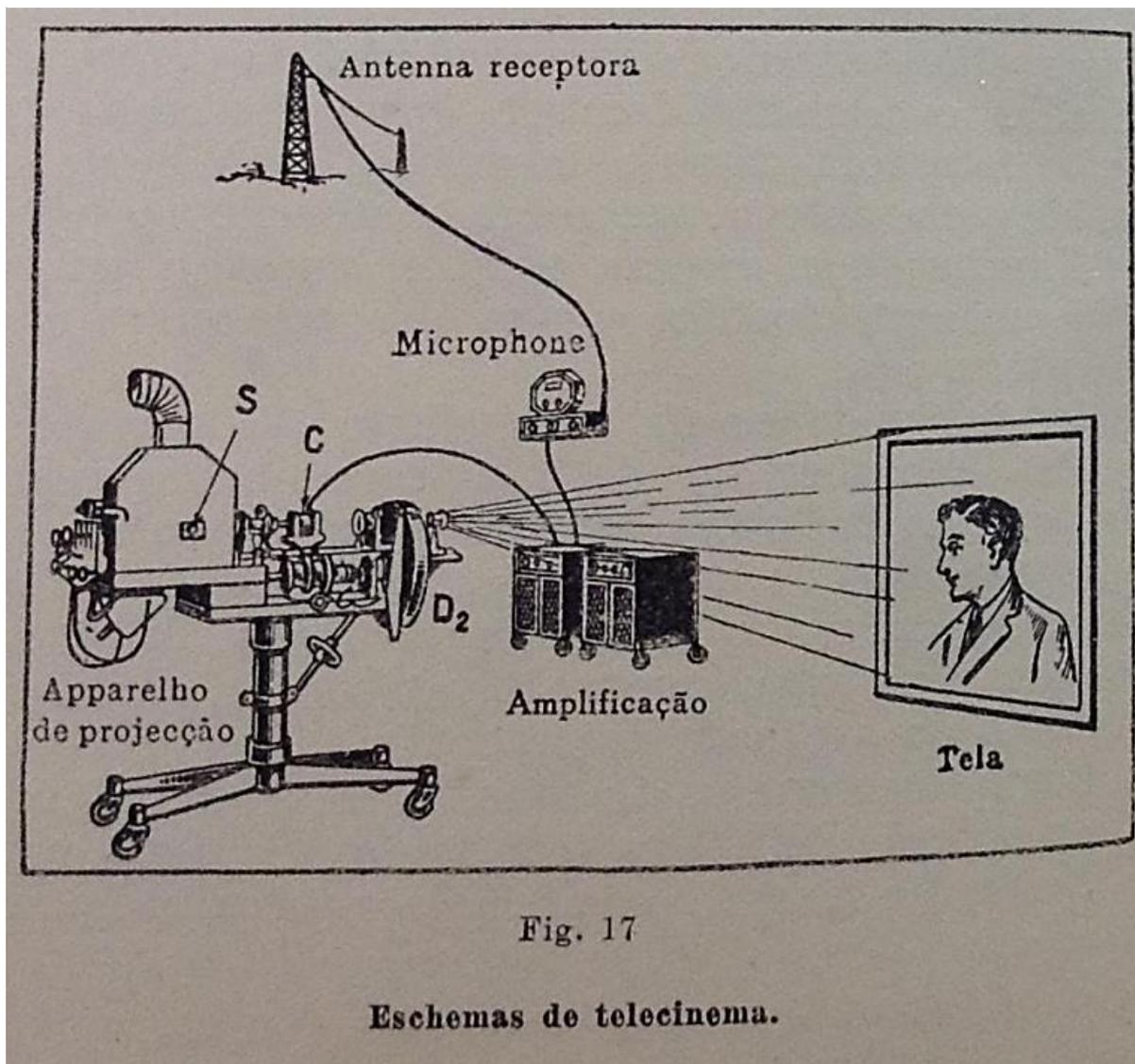
FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 122

Figura 44



FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931, p. 124

Figura 46



FONTE: SERRANO; VENANCIO Fº, 1931. p. 124

Uma coisa é certa: o critério do cinema orientando a educação devia ser direcionado, pois a falta deste pode prejudicar a obra prima do cinema na educação de forma irreversível. O livro conta de um caso desses na França, onde a administração não pediu conselho aos técnicos em cinema e deixou que as grandes firmas produtoras fornecessem filmes que eram “mero objeto de distração” (1931, p. 98), e salienta a necessidade de sempre recorrer a especialistas em cinema, para que

estes possam interpretar com razão o que é depreciativo do cinema aplicado ao ensino.

A intenção, desde a década de 1930, é referente a organização dos programas do cinema educação no seu devido espaço e com os devidos cuidados, para serem expandidos pelo Brasil no máximo de escolas primárias, secundárias, normais e profissionais, com assuntos de diversos tipos e devem ser adotados critérios para que a projeção seja utilizada em uma ocasião oportuna:

Ainda assim é indispensável que as coleções da filmoteca disponham de algumas dezenas, senão centenas de bons filmes, de acordo com os programas. Sem tais cursos, as projeções nas escolas e colégios não terão maior proveito, os aparelhos porventura existentes ficarão inúteis (conforme ocorreu em França, nos casos citados por Laurent) ou então – o que é pior – serão organizadas sessões cinematográficas sem critério educativo, com fitas comuns, para mera distração, comprometedoras, não raro, da própria eficácia do cinema aplicado ao ensino (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 99).

Apesar de não existir nas escolas se quer um aparelho completo (*episcopia e discopia*), ainda o entusiasmo é grande, uma vez que depois da exposição dos Amigos do Cinema Educativo em 1929 começam algumas iniciativas promissoras que permitiram a aquisição dos primeiros aparelhos desse tipo. Apesar do mundo estar passando por um grande depressão, um espírito de cooperação com duração de 1 ano conseguiu reunir a primeira Filmoteca Central da Subdiretoria Técnica do Brasil, com algumas dezenas de bons filmes de fabricação americana, europeia, mas também com produções nacionais com projeções de 10 a 15 minutos no máximo “sobre os mais variados assuntos: geográficos, científicos, documentários, de propaganda higiênica, de educação artística, de folclore, educação física, profilaxia e até de aplicação dos métodos mais modernos da escola nova” (1931, p. 101).

CONCLUSÃO

A proeminência das discussões foi pretexto para o levantamento das pesquisas que ocorreram na região sudeste desde o surgimento do cinema educativo. O recorte temporal foi dado nos anos de início do cinema educativo, em 1920, até 1930. Na etapa inicial deste trabalho revela a pesquisa nas plataformas das universidades retornou 34 itens, 24 títulos diferentes, entre livros, teses, artigo de periódico e folhetos.

Canuto Mendes, Jonathas Serrano e Venancio Filho escreveram livros pioneiros acerca do cinema educativo. Os três tiveram formação em outros campos (Canuto, como foi mencionado, foi estudante de direito), mas tiveram um enorme envolvimento com a nascente arte cinematográfica. Além disso, entre eles as artes estavam presentes: Canuto e Venancio chegaram a compor músicas, os três tinham o traquejo com direção de filmes, além de serem escritores. Foram exímios leitores de artigos sobre o cinema. Passaram boa parte da sua juventude produzindo filmes. Nos anos de 1920 e 1930, dos quais assistiram com entusiasmo a chegada do cinema falado, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, Jonathas Serrano e Francisco Venancio Filho foram obrigados a pensar já nos seus possíveis usos e funções educativas, mas também sobre os gargalos estruturais presentes no campo tecnológico ainda em desenvolvimento.

Uma das conclusões que se chega é que não basta o cinema fixo para educar; para esses autores, além da relevância de que “antes de tudo, cumpre que o cinema escolar seja adaptado à escola” (SERRANO; VENANCIO F^o, 1931, p. 134). Eles entendem que uma película deve ser destinada para o ensino e não basta ser

cineasta. Deve-se entender pedagogia em uma muita colaboração, pois havia dificuldades também em outras ramificações, como por exemplo na área da execução.

Outra preocupação que ecoa nos dois livros é a criação do futuramente seria o Instituto Nacional de Cinema Educativo, organização nacional que já está presente nos EUA e em alguns países da Europa.

É relevante observar entre os dois livros que a crítica que se faz em relação a implementação do cinema educativo permaneceu restrita a um circuito limitado de instituições educativas predominantemente urbanas e quaisquer projetos, ainda que limitados, esbarraram na questão ausência de uma identidade nacional acrescido de uma precária realidade brasileira.

Maria Eneida Fachini Saliba aponta que Canuto Mendes de Almeida é guiado pela cabeça de amplos expoentes da *intelligentsia* da época:

[...] e começa-se a nutrir veladas simpatias pelas doutrinas organicistas e fascistas a quais, na contramão marcha das concepções iluministas de educação preconizadoras da autonomia do indivíduo, já principiavam a postular a urgência em disciplinar a sociedade de massas emergente, integrando-a a ordem social. Foi, portanto, a partir destas perspectivas de controle e socialização disciplinada das massas e grandes coletividades, inspirando-se nas doutrinas organicistas que projetavam uma nova sociedade a partir da modelagem de um novo cidadão e vivenciando a crise da própria gestação liberal do Estado, que Canuto Mendes irá atribuir ao Estado a função de agente executor desta nova ordem. (SALIBA, 2003, p. 17)

Pode-se afirmar que os três autores participam da elite paulistana e foram parte de famílias tradicionais. Canuto por exemplo habitava o casarão da Praça João Mendes, conforme depoimento do próprio Canuto, e ligada a juristas importantes da época. “Podemos considerar Canuto como um exemplo da participação das elites paulistanas no início do cinema paulista” (MICELLI, 1979, p. 35)

É na transição no cinema mudo e do cinema falado que o cinema brasileiro começa a enfrentar problemas, uma euforia da fictícia onda de novidades provocou a

morte do cinema mudo pelo falado no cinema em São Paulo. O grande número de imagens assinaladas a este trabalho estão em maior abundância nos livros, pois ambos os autores relatam veemente os problemas de fotografias se juntaram os problemas de gravação de som, amplificação, estabilidade, duração, público, mecanismos de reprodução, problemas de energia, incêndios, estruturas físicas, filmotecas. Enfim, não havia a menor possibilidade de se continuar a fazer cinema sem pensar nesses fatos, e, mesmo deixando de lado as dificuldades técnicas, a complexidade do falado aumentava os custos de produção; o cinema já não estava à altura ainda dos cineastas brasileiros.

Em alguns períodos pode-se concluir também que o enfraquecimento do movimento do cinema educativo no Brasil esteve diretamente relacionado ao período apontado como o de maiores dificuldades no setor cinematográfico mundial.

Canuto Mendes de Almeida é um exemplo da saída de cena de alguns cineastas precursores, pois após a participação em cinco filmes entrou na carreira acadêmica e não produziu mais nada em relação ao cinema. Apesar, Canuto atuou no cinema na década de 20, quando a cinematografia muda paulista demonstrou expressiva vitalidade. Apesar do domínio americano do mercado e das produções cinematográficas brasileiras, montadas em moldes artesanais sufocada pelo mercado, as produções eram destinadas aos apaixonados na sétima arte assim como Canuto Mendes que depois de escrever “Cinema contra Cinema” não escreveu mais sobre o tema ou sobre as relações deste com a educação, dedicando-se à sua carreira jurídica e docente na Faculdade de Direito da USP na qual foi um importante professor, inclusive de figuras políticas como Jânio Quadros, chegando Canuto, mais tarde, a exercer o cargo de Procurador Geral da República durante um curto período do governo de Jânio.

Os três autores deixavam clara a preocupação com o "perigo" representado pelo mau cinema. Porque, no fundo, apesar de nutrir uma enorme e reconhecida admiração pela "energia" do cinema e pela força educativa, colocava apenas uma condição essencial: "era necessário primeiro educar o próprio cinema para que o mesmo pudesse, então, educar". Filmes norte-americanos acabaram sendo vistos como mau exemplo aos jovens, pois ao mostrar jovens fumando, dançando e correndo de carro, encarnando signos de vida incompatíveis com o recato cobrado pela sociedade brasileira da época (SIMÕES, 1999, p. 30)

Nesse sentido, Jonathas Serrano, contemporâneo de Canuto, foi consonante em seus excertos ao tecer severas críticas aos filmes norte-americanos que, conforme ele, em sua maioria, introduzia no espectador:

A ilusão de estarem vivendo em ambientes de luxo, entre sedas, champanha, caviar e mulheres famosas e fáceis. Os cabarés assumiram aspectos familiares para muita gente por influxo dos filmes norte-americanos. Já assinalamos aqui mesmo a crescente limitação, a progressiva escassez de indumentária consequente aos hábitos visuais contraídos no cinema: a nudez quase integral já não choca a muita gente por causa dos Tarzans de exibição quase diária e normal (SERRANO, Jonathas. *O cinema e os problemas sociais*, in: Boletim do Secretariado de Cinema da Ação Brasileira, Rio de Janeiro, Ano II, n. 13, abril, 1940, p. 126).

Faz sentido também no livro aqui analisado por Jonathas Serrano em parceria com Francisco Venâncio Filho algumas similaridades com o discurso de Canuto Mendes, que no trecho a seguir analisam o cinema com a preocupação já descrita de "formação da personalidade integral" dos homens:

Não restringimos o nosso campo à instrução: o nosso objetivo é a educação em seu âmbito mais largo, a formação da personalidade integral. Eis porque não podemos deixar de lado a questão do cinema em família e nem tampouco a do cinema em relação ao público em geral. Certamente ainda não passou a era do cinema drama. Não há dúvida, porém, que já chegou o período do cinema educativo. Que não passou a hegemonia do filme dramático é inútil pretender demonstrar. É uma evidência meridiana. Basta percorrer as páginas de anúncio de jornais: causa espanto verificar a multiplicidade crescente das salas de projeção, no centro urbano, nos diversos bairros e ainda nas zonas mais afastadas, quais as dos subúrbios e a própria zona rural (SERRANO E VENANCIO FILHO, s.d.: 85)

No caso brasileiro, é importante mencionar que foi em São Paulo que surgiu o primeiro órgão criado especialmente para exercer a função de censura. Segundo Inimá Simões, "Antônio Campos, o primeiro censor, era um homem ligado ao cinema e também realizador de filmes, [...], mas a censura estadual atravessou a década atrapalhando a vida dos cineastas" (SIMÕES, 1999, p. 24).

Canuto enfatiza em muitas páginas do seu livro os aspectos técnicos que se desenvolveram com o cinema educativo, enquanto Jonathas Serrano e Francisco Venancio filho preocupam-se mais com o aspecto civilizador do cinema educativo e o controle das películas por parte do Estado, citando o cenário do mundo nesta questão até o final de 1929, reunindo publicações de revistas educativas e a criação de um universo especializado que tivesse a penetração na imposição dos costumes considerados bons por excelência.

Ambos autores têm pontos em comum, tanto para explicar acerca do funcionamento mecânico dos equipamentos cinematográficos, mas também concordam na metodologia, nas disciplinas que devem ser utilizadas as películas, na moralidade, nos malefícios do uso indevido do cinema e nas questões de progresso e higienização no ensino escolar. Dado o momento de epidemias, acreditava-se que os alunos levariam para o interior do seu convívio familiar as lições aprendidas com a coleção de filmes abundantes produzidos e organizados fortemente pela Cruz Vermelha.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Ailton B. Escola e cinema. 1999. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.
- ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. 2.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALMEIDA, Avelino. Do cinema educativo. São Paulo: Moderna, 1989
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema contra cinema. *Bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1931a.
- ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. Cinema de Estado? IN: Educação. Órgão Geral do Ensino de São Paulo, vol. IV, Agosto-Setembro, 1931c, n.1 e 2, p.138-139.
- ALVES, Maria Adélia. Filmes na escola: uma abordagem sobre o uso de audiovisuais (vídeo, cinema e programas de TV) nas aulas de sociologia do ensino médio. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Unicamp, 2001.
- ANDRIES, André. O cinema de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. Trabalho, cultura, educação: Escola Nova e Cinema Educativo nos anos 1920/1930. Revista Projeto História, São Paulo, 1993, n.10. dez.
- ARAÚJO, Roberto Assumpção de. O cinema sonoro e a educação. Tese apresentada ao concurso para Técnico de Educação. INCE, 1939.
- BERNADET, Jean-Claude. Historiografia clássica do cinema brasileiro; metodologia e pedagogia. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRUZZO, Cristina. Filme “Ensinante”: o interesse pelo cinema educativo no Brasil. Pro-Posições, v.15, n.1, jan. /abr. 2004.

- BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem; tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica Daniel Aarão Reis Filho. – Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 236-238
- CATANI, Denice Bárbara. Educadores à meia-luz. São Paulo: FEUSP, 1989.
- CATELLI, Rosana Elisa . Roquette-Pinto e a Comunicação: registro, visualização e internalização da cultura. Revista Brasileira de História da Mídia, v. 2, p. 145-155, 2012.
- CATELLI, Rosana Elisa. O CINEMA EDUCATIVO NOS ANOS DE 1920 E 1930: algumas tendências presentes na bibliografia contemporânea. 2005. 2 p. Artigo (Doutorado Ciências Sociais Aplicadas, Interdisciplinar e História) - Ciências Sociais Aplicadas, Interdisciplinar, e História, UFRGS, Porto Alegre, 2005.
- CATELLI, Rosana Elisa. Dos "naturais" ao documentário: o cinema educativo e a educação do cinema entre os anos 1920 1930. 2007. 236p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.
- CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2009
- COSTA, Patrícia Coelho da; PAULILO, André Luiz. Arous do improvável, pioneiros da radiofonia e da cinematografia educacional no Brasil (1920-1930). Educação em Revista, Belo Horizonte, vol. 31, nº 2, p. 37-59, abr./jun. 2015
- DEWEY, John. Vida e Educação. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1971.
- DUARTE, Rosália. Cinema e Educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. O cinema do povo. 2003. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

- FILHO, Luciano Mendes de Faria; VIDAL, Diana Gonçalves. Os tempos e os espaços escolares no processo de institucionalização da escola primária no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*. Mai/jun./jul. /ago. 2000 Nº 14
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1973
- FRANCO, Marília da Silva. Escola audiovisual. 1987. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 1987.
- GASKELL, Ivan. História das imagens. IN: BURKE, Peter (org.). A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.
- GOMES, Angela de Castro (Org.). Capanema: o ministro e seu ministério. Rio de Janeiro: 2000
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HANNA MATE, Cecília. *Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira*. Bauru: EDUSC, 2002.
- LOURENÇO FILHO, Manuel Bergstrom. A moral no teatro, principalmente no cinematógrafo. *Educação*, março, 1928, p.230
- LINO, Sonia Cristina. A história do cinema de Humberto Mauro: uma análise do filme “O descobrimento do Brasil”- 1937. *Lócus: Revista de História*, Juiz de Fora, v.7, n.1, 2001.
- LUCAS, Taís Campelo. Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-42). Dissertação (Mestrado). Niterói: UFF, 2005.
- MACHADO, Hilda. Cinema de não-ficção no Brasil. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, out./ dez., 2003

- MACIEL, Ana Carolina. Figuras e Gestos de Humberto Mauro: uma edição comentada. 2001. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2001
- MASSARANI, Luísa. A divulgação científica no Rio de Janeiro: algumas reflexões sobre a década de 20. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.
- MATE, Cecília Hanna. Tempos modernos na escola: os anos 30 e a racionalização da educação brasileira. Bauru: Edusc; Brasília: INEP, 2002.
- MENDES, Gilberta Noronha. *L'Institut National de Cinema Educatif*. Paris, 1965.
- MONTEIRO, Ana Nicolaça. O Cinema educativo como inovação pedagógica na escola primária paulista (1933-1944). Dissertação (Mestrado). USP, 2006.
- MONTEIRO, Marialva. A recepção da mensagem audiovisual pela criança. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: FGV, 1990._____. Cinema na escola: a vocação educativa dos filmes. In: Boletim Diálogos Cinema – Escola (PGM 4). <http://tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/dcetxt4.htm>
- MORAES FILHO, Ney. Educação dos sentidos na Escola Nova: dimensões do uso de audiovisuais no ensino de História (1920-1960). 1993. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise dos filmes Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 vols., 2001.
- MORRONE, Maria Lúcia. Cinema e educação: a participação da “ imagem em movimento” nas diretrizes da educação nacional e nas práticas pedagógicas escolares. Dissertação de Mestrado, FE-USP, 1997.

- PAULILO, André Luiz. A leitura, o cinema e os processos educativos na obra de Jonathas Serrano: problemas metodológicos e precauções morais da pedagogia nos anos 1910-1930. *História da Educação*, Pelotas, vol. 11, p. 169-192, 2002.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.
- PRETO, Francisco de Moura. O filme de ficção como recurso pedagógico no ensino da história: montagem, endereçamento e estratégias de utilização. Dissertação (Mestrado), UNESA, Rio de Janeiro, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Hirszman e Mauro, documentaristas. *Estudos de Cinema*, São Paulo, n.3, pp.191-216, 2000.
- RIBEIRO, Adalberto Mário. Instituto Nacional de Cinema Educativo. *Revista do Serviço Público*. Ano VII, vol. 1, n.3, 1944.
- ROQUETTE – PINTO, Vera Regina. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. *Revista USP*, São Paulo n.1, mar. /mai., 1989.
- SALIBA, Maria Eneida Fachini. Cinema contra cinema: uma paixão de juventude de Canuto Mendes (1922-1931). Dissertação de Mestrado, São Paulo, Universidade de São Paulo/ FFLCH-Hi, 2001.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Roteiro de Humberto Mauro. In: VIANY, Alex (org.). Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1978
- SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.
- SCHVARZMAN, Sheila. *Mauro Alice: um operário do filme*. Imprensa Oficial, 2008.

- SCHVARZMAN, Sheila. O livro das letras luminosas – Humberto Mauro e o Instituto Nacional de Cinema Educativo. In: FABRIS, Mariarosaria (et al.). Estudos Socine de Cinema, Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SERRANO, Jonathas. O cinema e os problemas sociais. Boletim do Secretariado de Cinema da Ação Católica Brasileira. Rio de Janeiro, Ano II, n.13, abril de 1940, p.126
- SERRANO, Jonathas. O cinema educativo. *Boletim de Educação Pública*, ano I, nº 01, p. 24-58, jan.-mar. 1930.
- SERRANO, Jonathas. VENÂNCIO FILHO, Francisco. Cinema e Educação. São Paulo: Melhoramentos, 1930.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio. v.3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo: Annablume, 1996
- SOUZA, Carlos Roberto de. *Catálogo de filmes produzidos pelo INCE*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.
- SOUZA, Carlos Roberto de. Humberto Mauro. In: Cinema Brasileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Cinemateca Portuguesa, 1987.
- SOUZA, José Inácio de Melo e. Trabalhando com cinejornais: relato de uma experiência. São Paulo, 2003. (Mimeo)
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Ação e imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*.
Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: ECA-USP, 1991.

- SOUZA, Rosa Fátima de. O direito a educação: lutas populares pela escola em Campinas. Campinas, SP: UNICAMP/CMU, 1998.
- TELES, Ângela Aparecida. Cinema contra cinema: o cinema educativo em São Paulo nas décadas de 1920/1930. Dissertação de Mestrado, História, PUC-SP, 1995.
- VENÂNCIO FILHO, Francisco. Jonatas Serrano, educador. IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, publicado pelo Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, Ministério da Educação. Vol.II, nº6, dezembro de 1944, p.306
- VIANY, Alex (org.). Humberto Mauro: sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1978.
- VIDAL, Diana Gonçalves. Cinemas, laboratórios, ciências físicas e Escola Nova. *Cadernos de Pesquisa*. São Paulo, vol.
- XAVIER, Ismail. Sétima arte, um culto moderno. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.